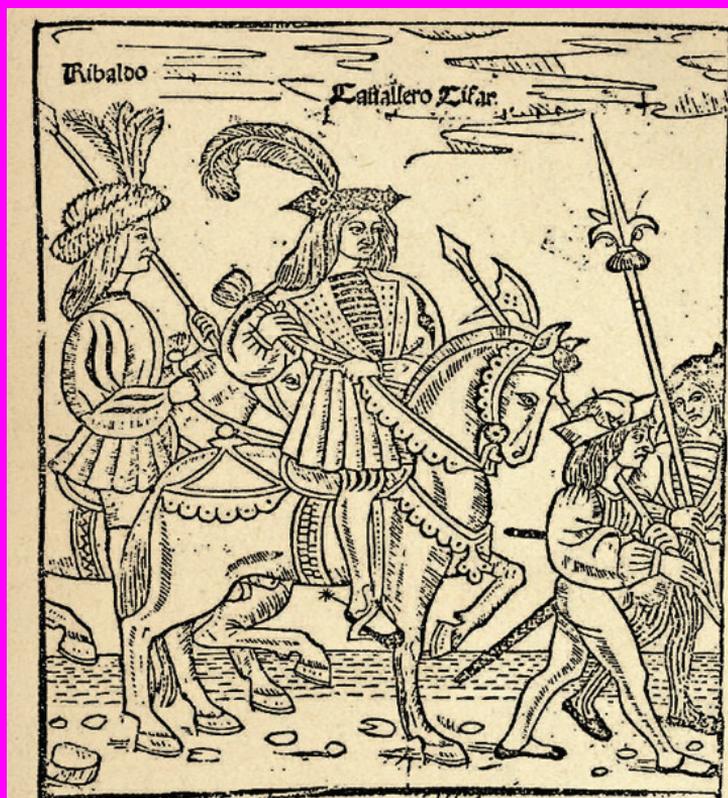


ZIFAR y sus libros: 500 años

Karla Xiomara Luna Mariscal
Axayácatl Campos García Rojas
Aurelio González
Editores



Coronica d'un muy esforçado y esclares-
cido cauallero Zifar nueva mente impressa. En la qual se cuentan sus famo-
sos fechos de caualleria. Por los q̄les ⁊ por sus muchas ⁊ buenas virtudes
vino a ser rey del reyno de Ardenon. Así mesmo en esta historia se contiene
muchas ⁊ catholicas doctrinas ⁊ buenos enreños: así para caualleros co-
mo para las otras personas de qualquier estado. Y esso mesmo se cuentan
los señalados fechos en caualleria de Garfin ⁊ Roboan hijos del caualle-
ro Zifar. En especial se cuenta la historia de Roboan el qual fue tal caualle-
ro que vino a ser emperador del imperio de Liguria.

ZIFAR Y SUS LIBROS: 500 AÑOS



CÁTEDRA
JAIME
TORRES
BODET

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

ZIFAR Y SUS LIBROS: 500 AÑOS

Karla Xiomara Luna Mariscal
Axayácatl Campos García Rojas
Aurelio González
Editores



EL COLEGIO DE MÉXICO

863.209

Z68

Zifar y sus libros : 500 años / Karla Xiomara Luna Mariscal,
Axayácatl Campos García Rojas, Aurelio González, editores.
– 1ª ed. – México, D.F. : El Colegio de México, Centro de
Estudios Lingüísticos y Literarios, 2015.
500 p. ; 22 cm. – (Cátedra Jaime Torres Bodet)

ISBN 978-607-462-804-3

1. Zifar – Historia y crítica. 2. Zifar – Crítica textual. 3. Zifar
– Temas, motivos. 4. Libros de caballerías – Hasta 1500 – Historia
y crítica. 5. Literatura medieval – Historia y crítica. I. Luna
Mariscal, Karla Xiomara, 1973- , ed. II. Campos García Rojas,
Axayácatl, coed. III. González, Aurelio, 1947- , coed. IV. Ser.

Primera edición, 2015

DR © El Colegio de México, A.C.
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D.F.
www.colmex.mx

ISBN 978-607-462-804-3

Impreso en México

ÍNDICE

Introducción, 9

I

Las señales de las maravillas en el *Libro del caballero Zifar*, 17

JUAN MANUEL CACHO BLECUA

Gestos y afectos en el *Libro del caballero Zifar*, 61

FERNANDO GÓMEZ REDONDO

El episodio cómico en el *Zifar* y las formas de la risa en el *Zifar II*, 125

KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL

II

La gordura de Zifar: indicador narrativo, simbólico y didáctico en el

Libro del caballero Zifar, 173

AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS

La fábula “el asno y el perrillo”: de la tradición esópica latina medieval
al *Libro del caballero Zifar* y al *Libro de buen amor*, 191

MARÍA LUZDIVINA CUESTA TORRE

Reelaboración y simbolismos en el “*enxiemplo* del caçador e la
calandria” en el *Libro del caballero Zifar*, 231

CARMEN ELENA ARMIJO

III

La estructura espacial del *caballero Zifar* de 1512, 243

IGNACIO NAVARRETE

Procedimientos textuales de impresor en el *Libro del caballero Zifar*
(Cromberger, 1512): el caso de los epígrafes, 265

JUAN PABLO MAURICIO GARCÍA ÁLVAREZ

IV

De *auctoritates* a personajes ejemplares: el *Libro del caballero Zifar* en la
estela de los regimientos de príncipes (contrastes con el *De eruditione
filiorum nobilium* de Vicent de Beauvais), 311

ALEJANDRO HIGASHI

“Dios es contigo”; el papel ejemplarizante de las profecías en el *Libro
del caballero Zifar*, 341

PENÉLOPE CARTELET

Entre la visión y el sueño: la voz del cielo en el *Zifar*, 375

PAOLA ZAMUDIO TOPETE

La función del diablo en el *Libro del caballero Zifar*, 389

EMILIO ENRIQUE NAVARRO HERNÁNDEZ

V

Grima: recursos y propósitos en la configuración de un personaje, 409

LUCILA LOBATO OSORIO

Caracterización de Grima como esposa en el *Zifar*, 435

NASHIELLI MANZANILLA MANCILLA

Ferrand y Persiles: peregrinos que van a Roma. Traducción, historia
y ficción en la tradición literaria, 455

NIEVES RODRÍGUEZ VALLE

Bibliografía, 471

INTRODUCCIÓN

En 1512, Jacobo Cromberger edita en Sevilla, como novela de caballerías, el *Libro del caballero Zifar*, uno de los primeros *romans* en prosa de la literatura castellana. Escrito en el primer tercio del siglo XIV, la obra reelabora de manera original y en un nuevo contexto diversas tradiciones literarias relacionadas dialécticamente (regimiento de príncipes, relatos hagiográficos, literatura artúrica y gnómica, *exempla*, sermones, filosofía moral, descripciones geográficas y reminiscencias líricas). El resultado es una de las creaciones más singulares de la literatura castellana de la Edad Media. *Zifar y sus libros: 500 años* es el tercer volumen de una serie que, con motivo de los quintos centenarios de la primera impresión de distintos libros de caballerías, busca generar monográficos especializados de alto nivel que reflexionen sobre los numerosos atractivos y misterios que nos ofrece este género literario. Se va consolidando así la serie que comenzó con *Amadís y sus libros: 500 años* (2008) y continuó con *Palmerín y sus libros: 500 años* (2011), publicados por El Colegio de México.

Algunos de los trabajos de este volumen fueron discutidos en una reunión académica convocada para tal efecto, el Coloquio Internacional “El caballero Zifar y sus libros: 500 años”, llevado a cabo en la ciudad de México en octubre de 2012 y organizado por el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, con el apoyo de la Cátedra Jaime Torres Bodet, y el Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Este volumen, doblemente arbitrado, reúne quince trabajos de prestigiosos investigadores extranjeros y nacionales. A todos ellos reconocemos su voluntad y cooperación institucional. En este libro participan

especialistas de México (El Colegio de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana); España (Universidad de Zaragoza, Universidad de Alcalá de Henares, Universidad de León); Francia (Université Sorbonne Nouvelle); y Estados Unidos (Universidad de California-Berkeley). Los trabajos se han organizado en cinco bloques temáticos que analizan la maravilla y la gestualidad (I), la simbólica ejemplar (II), las técnicas de organización narrativa (III), las funciones de la ejemplaridad y su configuración literaria (IV) y al personaje (V).

Abre el volumen el artículo de Juan Manuel Cacho Blecua, quien realiza un minucioso análisis de las múltiples variedades de lo maravilloso que aparecen en el *Zifar*, desde lo mágico o las maravillas de la naturaleza hasta lo milagroso, pasando por episodios que remiten a la literatura del Otro Mundo, acomodados a pautas cristianas. El autor analiza los aspectos más desatendidos por la crítica en este ámbito. Su estudio no se centra únicamente en los contenidos de la maravilla, sino en los mecanismos empleados para producirla, tanto lingüísticos como narrativos. Y a los mecanismos narrativos empleados para producir la gestualidad de los sentimientos dedica su estudio Fernando Gómez Redondo, en el que puede considerarse una de las primeras aportaciones a la historia de las manifestaciones plásticas de lo textual en la literatura castellana medieval. Gómez Redondo establece una serie de principios teóricos que permiten estudiar las imágenes de la ficción y nos ofrece una detallada tipología de los gestos que aparecen en el *Zifar* (gestos individuales y colectivos en torno a la risa y el dolor; gestos amorosos y escenas iconográficas que subrayan sentidos importantes en la obra). Su análisis demuestra el valor que el autor del *Zifar* concedía a la gestualidad como red de signos para interpretar la acción narrativa. En el último artículo de este apartado Karla Xiomara Luna Mariscal establece una tipología de lo risible a partir de la “didáctica de la palabra” presente en el *Zifar*. El análisis de los episodios cómicos testimonia la capacidad del autor y de sus receptores para percibir con sentido lúdico los aspectos defectuosos, deformes o insólitos de la realidad, capacidad directamente

relacionada con el nacimiento de la ficción literaria novelesca, que requiere de esta misma disposición lúdica.

En el segundo apartado, Axayácatl Campos García Rojas estudia las funciones narrativas, simbólicas y didácticas de la gordura de Zifar. En el motivo de la gordura del rey de Mentón se fusionan los niveles narrativos y simbólicos de la obra, pues constituye un eslabón fundamental en el avance y desarrollo del personaje. Por su parte, María Luzdivina Cuesta Torre nos ofrece un minucioso análisis de la reelaboración y los nuevos sentidos que la fábula de origen esópico, “El asno y el perrillo”, adquiere en el *Libro de caballero Zifar* y el *Libro de buen amor*, para señalar la originalidad que presentan las versiones castellanas frente a la tradición latina anterior. Carmen Elena Armijo cierra esta sección con un trabajo en el que destaca la reelaboración y los simbolismos que el ejemplo del cazador y la calandria tiene en el *Zifar* respecto a la tradición (*Disciplina Clericalis*, *Barlaam*, *Gesta Romanorum*, *Libro de los exemplos*), para subrayar la funcionalidad de la obra como espejo de príncipes.

A partir de la reflexión sobre las distintas modificaciones que sufrió el *Zifar* desde el manuscrito hasta la imprenta, Ignacio Navarrete analiza las técnicas de organización narrativa espaciales en la obra: la técnica de la caja china por la que se introducen *exemplos*, las historias enmarcadas, el entrelazamiento, los cambios en la utilización del enfoque narrativo y los patrones narrativos recurrentes. Por su parte, Juan Pablo Mauricio García Álvarez estudia la intervención editorial de Jacobo Cromberger en la conformación de los epígrafes del *Libro*, en un intento del impresor de modernizar un texto medieval ante una nueva moda literaria y ante las demandas de un nuevo público receptor.

El estudio de Alejandro Higashi abre la cuarta sección de este volumen, su análisis comparativo del *De eruditione filiorum nobilium* de Vincent de Beauvais y del *Zifar* ilustra las preocupaciones comunes que tuvieron dos cauces de recepción bien diferenciados en su momento: a) el del maestro interesado en principios teóricos y prácticos para llevar a cabo su función con los mejores resultados; y b) el público de una corte que cautivado por los mismos temas, prescinde del maestro para escu-

char por sí mismo las historias que transmiten estos saberes. En este sentido, la función modélica del personaje será fundamental. Otro aspecto de la ejemplaridad es el que ofrece el trabajo de Pénélope Cartelet, quien examina las profecías que aparecen en el *Zifar* y cómo se integran dentro de la transmisión de un modelo moral, constituyendo así uno de los recursos del discurso ejemplar característico de la obra. Cercanas a las profecías están los sueños y las visiones del *Libro*, cuyo estudio realiza Paola Zamudio Topete. El fenómeno onírico rige los actos de Zifar en momentos trascendentales de su recorrido heroico. La voz del Cielo siempre estará ligada con el acto de soñar y con la visión, rasgo que hará de estas experiencias algo más confiable y veraz. Y, nuevamente, la ejemplaridad, esta vez por contraste, es el tema del trabajo de Emilio Enrique Navarro Hernández, quien indaga las funciones del diablo en el *Zifar* y los mecanismos mediante los cuales se convierte en instrumento de prueba y edificación en la obra.

En la última sección del libro se encuentran una serie de trabajos dedicados al estudio del personaje. Lucila Lobato Osorio examina las funciones más relevantes de Grima y sus posibles alcances ideológicos, partiendo de la conexión de este personaje femenino con el caballero en su diseño genérico, del paralelismo argumental entre ambos y de su propia caracterización como consejera y amiga. Por su parte, Nashielli Manzanilla Mancilla analiza la caracterización de Grima como mujer ejemplar, enfocándose en el análisis de su función como esposa. Finalmente, Nieves Rodríguez Valle, revisa el tema del peregrinaje en el *Zifar* como estructura narrativa que abre la perspectiva para la narrativa posterior. Si en el *Zifar* la peregrinación es un pretexto de lo narrativo (Ferrand Martínez y el traductor del prólogo), en el *Persiles* la peregrinación será ya, la narrativa misma.

Hemos reunido en una bibliografía final todas las referencias citadas en los trabajos aquí presentados para facilitar su consulta. Terminamos así nuestro recorrido por los libros del *Zifar*. Por las importantes, novedosas y originales aportaciones que se contienen en este volumen, obra colectiva especializada y centrada en el *Zifar*, este libro constituye una

significativa contribución a la comprensión de una de las obras capitales en el estudio de los orígenes de la ficción castellana y de los libros de caballerías.

Agradecemos a Nashielli Manzanilla Mancilla por su colaboración en el proceso editorial, y, muy especialmente, al Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México por el apoyo prestado para la publicación de esta obra, que testimonia en México la existencia de un espacio académico para el estudio de la literatura medieval y caballeresca.

A más de quinientos años de su primera impresión, y a más de setecientos de su creación, el *Libro del Caballero Zifar* sigue proponiéndonos enigmas y sigue brindándonos enseñanzas. Podría representar, quizás mejor que ningún otro texto medieval, la alteridad radical de la que hablaba Jauss, sin embargo, acaso por esta misma extrañeza, nos propone los retos literarios más fascinantes y también, muchos otros éticos: la paciencia ante el dolor, el buen uso de la palabra y la necesidad de acabar, pese a todos los infortunios, una buena obra, pues, como ya señalara el autor del *Zifar*, “el mundo es commo el libro, e los omes son commo letras, e las planas escriptas commo los tienpos; que quando se acaba la una, comiença la otra”.

KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL
 AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS
 AURELIO GONZÁLEZ

LAS SEÑALES DE LAS MARAVILLAS EN EL *LIBRO DEL CABALLERO ZIFAR*¹

Juan Manuel Cacho Blecua
Universidad de Zaragoza

El *Libro del caballero Zifar* se caracteriza por la abundancia, diversidad y heterogeneidad de sus materiales, procedentes de diversos géneros. La obra combina especialmente tres grandes modelos, la hagiografía, la literatura caballeresca y los regimientos de príncipes, una buena parte de estos últimos imbricados en la literatura gnómica; todos ellos se superponen a unos lejanos trasfondos épicos y están salpicados por numerosos “*exempla*”, a lo que hay que sumar influencias de la historiografía y en menor grado de la lírica, más otras herencias discursivas procedentes de la filosofía moral y de la prosa cancilleresca y jurídica. A esta multiplicidad debe añadirse la pretensión del autor de conferir al texto diversos niveles interpretativos según indica en el prólogo: “atal es este libro para quien bien quisiere catar por él commo la nuez, que ha de parte de fuera fuste seco e tiene el fruto ascondido dentro” (p. 10).²

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación FFI2012-32259, concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad. Se inscribe en el grupo investigador “Clarisel”, que cuenta con la participación económica tanto del Departamento de Ciencia, Tecnología y Universidad del Gobierno de Aragón como del Fondo Social Europeo.

² Mis citas remiten a la edición de Charles Philip Wagner, *El Libro del Cauallero Zifar (El Libro del Cauallero de Dios)*, Ann Arbor: University of Michigan, 1929. Regularizo el uso vocálico y consonántico de *u* y *v* y de *y*, al tiempo que acentúo de acuerdo con los usos actuales. Todas las cursivas de las citas son siempre mías. Para una visión panorámica del libro, que me exime de reiterar una parte de su bibliografía, remito a Juan Manuel Cacho Blecua, “Les contextes du *Livre du Chevalier de Dieu*”, en *Livre du Chevalier Zifar. Livre du Chevalier de Dieu*, trad. Jean-Marie Barberà, Toulouse: Monsieur Toussaint Louverture, 2009, pp. 485-558.

El universo recreado no se limita al idealizante de la tradición artúrica y caballeresca,³ pues suele proyectarse sobre una “realidad” prosaica, verosímil y cotidiana, cercana al lector, más frecuente en los cuentos y otros géneros, del mismo modo que acapara cierto protagonismo un personaje de modesta categoría social como el Ribaldo.⁴ Al mismo tiempo, la obra acoge múltiples variedades de lo maravilloso,⁵ objeto de mi trabajo, sin que este registro podamos juzgarlo con ojos modernos y considerarlo antitético del anterior. En esta amplia categoría, considerada en un sentido muy general, incluyo desde lo mágico o las maravillas de la naturaleza hasta lo milagroso de origen divino en contraposición con lo diabólico, pasando por episodios que remiten a la literatura del Otro Mundo, acomodados a unas pautas cristianas. En mi exposición, analizaré aspectos más desatendidos, seleccionando sólo unos ejemplos representativos. Además de adentrarme en sus contenidos, procuraré averiguar los principales mecanismos, lingüísticos y narrativos, empleados para producir unos sentidos que, en la exposición teórica y narrativa del autor, alcanzan su plenitud siendo íntegramente leídos, correctamente entendidos y seguidos o rechazados en la vida real.⁶

³ Aunque el mundo representado en el “roman courtois” no es tan monolítico como suele afirmarse, según Erich Auerbach se caracteriza por múltiples restricciones: la elevada clase social de sus protagonistas, su atmósfera mágica, su contenido, “creado y preparado ex profeso para la prueba del caballero”, la perspectiva adoptada, etc. En su opinión, “de la cultura cortesana proviene la idea, largo tiempo vigente en Europa, de que lo noble, lo grande y lo importante nada tienen que ver con la realidad vulgar”, *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México: Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 136.

⁴ Para su tradición, véase Erich Köhler, “Ritterliche Welt und villano. Bemerkungen zum *Cuento del emperador Carlos Maynes e de la enperatris Seuilla*”, *Romanistisches Jahrbuch*, 12 (1961), pp. 229-241.

⁵ Con matices, metodológicamente parto de Jacques Le Goff, “Lo maravilloso en el Occidente medieval”, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, trad. Alberto L. Bixio, Barcelona: Gedisa, 1991, pp. 9-24.

⁶ Fernando Gómez Redondo ha venido insistiendo en esta relación entre teoría y práctica entre otros trabajos en “El prólogo del *Çifar*: realidad, ficción y poética”, *Revista de Filología Española*, 61 (1981), pp. 85-112, o en su imprescindible *Historia de la*

1. LA MARAVILLA: DESVÍO O RUPTURA DE LA NATURALEZA FÍSICA Y DE LAS CONVENCIONES ESTABLECIDAS

La edición del Diccionario de la Real Academia Española de 1989 define maravilla, *sv.*, en su primera acepción como “suceso o cosa extraordinarios que causan admiración o que no se explican mediante leyes naturales”, de acuerdo con una prolongada herencia que ha permanecido bastante estable en sus fundamentos, sin apenas variaciones. Así, en la 23ª edición del DRAE, la última, ha desaparecido la última frase referida a las “leyes naturales”, que compartía con el milagro, mientras que para el *Diccionario de Autoridades* (1734), *sv.*, significa “suceso extraordinario que causa admiración y pasmo”. A lo largo del tiempo persiste el mismo término, ‘admiración’, clave semántica de unas definiciones basadas en la etimología y unas relaciones de causa y efecto. Ya Cobarruvias, en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), circunscribía la maravilla, *sv.*, a “cosa que causa admiración, del verbo latino *miror*, *-aris*, por admirarse”, recogiendo, y difundiendo, unos orígenes muy bien conocidos.

Más específicamente, la voz castellana deriva del latín *mirabilia*, sustantivo plural del adjetivo *mirabilis* ‘extraño’, ‘notable’, cuyos valores originarios perduraron en sus empleos romances. Desde sus primeras documentaciones la palabra tuvo dos valores fundamentales: 1) Suceso o cosa que causa admiración. 2) Milagro sobrenatural, acepción más específica, procedente del *mirabilia* bíblico.⁷ Prueba de su proximidad, algunos autores aplicaron al mismo hecho las palabras ‘maravilla’ y ‘milagro’, como Berceo en las estrofas 327-328 de sus *Milagros*: “tovieron todos por fiera maravella” (327a), “El precioso miraclo...” (328a). Ambas comparten idéntica raíz, *mir-*, *miraculum* y *mirabilia*, relacionada en muy diferentes lenguas con términos visuales (recuérdese el espejo francés,

prosa medieval castellana. II. El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso, Madrid: Cátedra, 1999, pp. 1380-1393.

⁷ Véase Olegario García de la Fuente, *El latín bíblico y el español medieval hasta el 1.300. Vol. I: Gonzalo de Berceo*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1981, pp. 220-221.

miroir, o el catalán, *mirall*, o el verbo ‘mirar’, o ‘admirar’);⁸ no obstante, en castellano la evolución de las voces dificulta identificar sus orígenes comunes: en ‘milagro’ se produce una metátesis que modifica la vibrante –r– (‘mil’) y en ‘maravilla’ se impone la asimilación vocálica (‘mar’).⁹ Hasta finales del siglo xv puede documentarse la proximidad de ambos significados, uno más profano y genérico y otro más religioso y específico, como los recoge Alonso de Palencia en su *Universal vocabulario en latín y en romance* (1490): ya “diximus que es marauillar y que es miraglo. Pero como dize nonio usauan deste vocablo los antiguos en cosas temporales. La virtud es que miraglo es mas que marauilla y compete solamente al poderio de dios”.¹⁰

En una primera aproximación, la maravilla y palabras afines implican, por un lado, un sujeto que reacciona con extrañeza, sorpresa, admiración, espanto..., ante una cosa o acontecimiento de carácter extraordinario, interpretando este término como algo que se aparta de lo cotidiano y regular en el seno de una sociedad dada. En un sentido amplio, supondría el desvío o ruptura entre unos valores aceptados como norma, frente a otros considerados distintos, como refleja el *Libro de Alexandre*:

La virtud del cristal todos	nós la sabemos;
cuémo sale d’él fuego	cutiano lo veemos;
mas nós por maravilla	esto non lo tenemos,
por quanto cada día	en uso lo avemos. ¹¹

Ahora bien, la concepción cultural de lo ‘ordinario’ se incardina en la sociedad, varía en el tiempo y viene determinada por los conocimientos

⁸ Véase Jacques Le Goff, “Lo maravilloso”, *op. cit.*, pp. 9-10.

⁹ La transmisión del *Zifar* atestigua las variaciones de la primera palabra; el manuscrito M, el más arcaico, emplea de manera sistemática ‘miraglo’, mientras que los testimonios más tardíos (ms. P y edición de 1512) recogen la metátesis moderna, ‘milagro’.

¹⁰ John M. Hill, “*Universal Vocabulario*” de Alfonso de Palencia. *Registro de voces españolas internas*, Madrid: Real Academia Española, 1957, *sv. miraglo*.

¹¹ *Libro de Alexandre*, ed. de Juan Casas Rigall, Madrid: Castalia, 2007, est. 1490.

de quien la establece, por lo que se tiñe de valores subjetivos a veces ajenos a los de la obra estudiada. Para resolver el dilema, en nuestro caso tendremos en cuenta el contexto sociohistórico, la tradición literaria y los datos internos, sobre todo las reacciones de los testigos y los términos usados por el autor.

El milagro se diferencia por su origen divino, bien codificado durante la Edad Media por su importancia e influjo en una sociedad teocéntrica que se sentía atraída más por “lo extraordinario, lo sobrenatural o, en todo caso, lo anormal” que por lo que podía “observarse y probarse por una ley natural, por un mecanismo regularmente repetido”.¹² Como es lógico, sólo quienes tenían poderes excepcionales, delegados por Dios, podían hacer milagros, condición indispensable para distinguir la santidad de los elegidos e hito imprescindible en la hagiografía. Además, durante los siglos XII y XIII las colecciones de milagros de la Virgen alcanzaron su máxima difusión, un influjo ampliado notablemente con la predicación impulsada en el IV Concilio de Letrán (1215). Las nuevas necesidades contribuyeron decisivamente a que los milagros se emplearan como materiales ejemplares al margen de sus estrictos cauces genéricos (hagiografía y colecciones de *miracula*). Su nuevo uso permitía transportar “al predicador y oyentes al mundo alegórico —real— de las fuerzas sobrehumanas y de los valores morales. Todo ello, en definitiva, era *historia*”,¹³ concepción perceptible en dos de las obras más influyentes del siglo XIII: el *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais (finalizado h. 1257-1258) y la *Legenda aurea* de Jacobo de Vorágine (h. 1260-1267).

Por otra parte, en el siglo anterior surge y se consolida el “roman” caballeresco, que pronto se extiende por toda Europa e incorpora numerosos ingredientes del folclore, propicio para las más diversas maravillas, uno de los temas recurrentes de la naciente ficción, hasta el punto de

¹² Jacques Le Goff, *La civilización del Occidente medieval*, Barcelona: Juventud, 1969, p. 439.

¹³ Jesús Montoya Martínez, *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media (El milagro literario)*, Granada: Universidad de Granada, 1981, p. 62.

integrarse en la búsqueda de la identidad individual y colectiva de sus protagonistas. “La circunstancia de que las pruebas por las que pasa un caballero entrañan toda clase de maravillas, de maravillas que lo ayudan (como ciertos objetos mágicos) o de maravillas que debe combatir (como los monstruos) llevó a Erich Köhler a escribir que la aventura misma, que consiste en esa proeza, en esa busca de la identidad del caballero en el mundo cortesano es, en definitiva, ella misma una maravilla”.¹⁴ Ahora bien, si en las primeras ficciones caballerescas encantamientos, maravillas y milagros se mantienen más apegados a sus raíces precristianas, “los grandes ciclos artúricos tendieron a integrarlos en un ambiente de religiosidad cristiana y en las estructuras narrativas”.¹⁵

En el *Zifar* confluyen maravillas profanas, por lo general cristianizadas, y religiosas similares a las empleadas en las series que le han proporcionado buena parte de sus materiales, llámense literatura hagiográfica, caballerescas o cuentos, teniendo en cuenta que en los contenidos de estas últimas se dejan notar múltiples influjos clericales. Las maravillas instigadas por Dios o por el diablo resultan consustanciales con el libro, desde el principio hasta el final, incluso contadas por personajes secundarios como la esposa del Conde Farán, quien relata los milagros del caballo y del horno (p. 495) con el afán instructivo de convertir a su marido, y también muy presentes en los dos episodios más fantásticos de la obra, el del Caballero Atrevido y el de las Ínsulas Dotadas.¹⁶

¹⁴ Jacques Le Goff, “Lo maravilloso”, *op. cit.*, p. 12. Remite a la obra clásica de Erich Köhler, de la que existe traducción al castellano, *La aventura caballerescas. Ideal y realidad en la narrativa cortés*, trad. Blanca Garí, Barcelona: Sirmio, 1990.

¹⁵ José Ramón Trujillo, “Magia y maravillas en la materia artúrica hispánica: Sueños, milagros y bestias en la *Demanda del Santo Grial*”, en José Manuel Lucía Mejías, María Carmen Marín Pina y Ana Carmen Bueno Serrano (eds.), *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecuá*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008, p. 814; José Ramón Trujillo, “Manifestaciones de Dios y del diablo en la *Demanda del Santo Grial*. Magia y maravillas en la materia artúrica hispánica, II”, en Juan Paredes (ed.), *De lo humano a lo divino en la literatura medieval: santos, ángeles y demonios*, Granada: Universidad de Granada, 2012, pp. 355-368.

¹⁶ Para una visión de conjunto, véase Edward J. Mullen, “The role of the super-

2. LA MERCED Y LOS MILAGROS DE DIOS Y DE LA VIRGEN

La concepción actual sobre el milagro supone la existencia de unas “leyes de la Naturaleza” que funcionan de manera regular, sistemática, pero que no rigen ante determinadas circunstancias al quedar suspendidas, violadas, derogadas, etc.¹⁷ El esquema es muy similar al expuesto por Alfonso X en las *Partidas*, aunque sus ideas sobre la natura difieran de las actuales. En el código legislativo se destaca el origen divino del milagro, su condición de maravilla alejada de la “natura usada”, origen de la admiración, su excepcionalidad y la posibilidad que pueda haber alguno (en apariencia) realizado por arte, al margen de la omnipotencia divina:

Miraglo tanto quiere dezir como obra de Dios *maravillosa* que es sobre la *natura usada de cada día*; e por ende *acaesce pocas vezes*. E para ser tenido por verdadero ha menester que aya en él quatro cosas: la primera, que venga por el poder de Dios, e *non por arte*. La segunda, que el miraglo sea contra natura, ca de otra guisa non se maravillarian los omes d'él. La tercera, que venga por merescimiento de santidad, e de bondad que aya en sí aquel por quien Dios lo faze. La quarta, que aquel miraglo acaesca sobre cosa que sea sobre confirmación de la fe.¹⁸

natural in *El libro del cavallero Zifar*, *Revista de Estudios Hispánicos*, 5 (1971), pp. 257-268; Cristina González, “*El Cavallero Zifar*” y el reino lejano, Madrid: Gredos, 1984, quien realiza un estado de la cuestión; e Ivy A. Corfis, “The Fantastic in *Cavallero Zifar*”, *La Corónica*, 27:3 (1999), pp. 67-86.

¹⁷ “El milagro encierra la suspensión de la *aplicación* de una ley natural a un caso particular por la intervención de la causa que es superior a toda la Naturaleza”, en opinión de Alois van Hove, *La doctrine du miracle chez Saint Thomas*, Paris: Gabalda, 1927, p. 89, recogida por José María Riaza Morales, *Azar, ley, milagro. Introducción científica al estudio del milagro*, Madrid: Católica, 1964, p. 287.

¹⁸ Alfonso X el Sabio, *Las Siete Partidas del Sabio rey don Alonso el Nono*, nuevamente glosadas por el licenciado Gregorio López, Salamanca: Andrea de Portonaris, 1555 [ed. facsímil, Madrid: BOE, 1974], I, 4, 68; las cursivas son mías. Acomodo graffas, puntuación y acentuación a los usos habituales.

Sin olvidarnos de estas pautas, el vocabulario y las señales descritas en el *Zifar* indican la condición sobrenatural de ciertas personas, cosas y sucesos teñidos de religiosidad. Su protagonista, Zifar, propuesto como modelo ejemplar, está revestido de múltiples virtudes, entre ellas un excelente “seso natural”, gracia otorgada por Dios, que ha sabido aplicar de modo conveniente: ha pasado de caballero pobre a rey, reparando la maldición que pesaba sobre su familia por los vicios del mal antepasado Tared. Su condición privilegiada resulta tan paradigmática que forma parte de su nombre, vale decir de su propia esencia, con la que se designa por extensión el libro que cuenta sus hechos: “el qual cavallero ovo nonbre Zifar de bautismo, e después ovo nonbre el Cavallero de Dios, porque se tovo él sienpre con Dios e Dios con él en todos los fechos, así commo adelante oiredes, podredes ver e entendredes por las sus obras. E porende es dicho este libro del Cavallero de Dios” (p. 8).

En la transformación posterior del prólogo sufrida en la edición de la obra (Sevilla, Cromberger, 1512) se introducen significativas novedades: “por las hazañosas cosas e dignas de admiración que hizo, en las quales creían las gentes que Dios le ayudava, llamáronle el Cavallero de Dios” (p. 518). Se incorpora la voz ‘admiración’, como es lógico ausente en los manuscritos anteriores (ms. M y P), pues el CORDE (RAE) registra sus primeros testimonios a mediados del siglo XIV, sin que tampoco abunden hasta casi cien años después. Obsérvese la oración de relativo “que hizo”, mediante la cual se dinamizan ante los ojos del lector unos hechos que causan asombro, relacionados con las “hazañosas cosas”, prueba adicional de que el libro a inicios del siglo XVI se interpreta en clave caballeresca.¹⁹ Finalmente, el nombre ahora depende de terceras personas que podrían atestiguar estas obras (maravillosas) admirables, buen señuelo para despertar el interés por su lectura.

¹⁹ Para la oración de relativo, véase Leo Spitzer, “Dos observaciones sintáctico-estilísticas a las *Coplas de Manrique*”, *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona: Crítica, 1980, pp. 165-194.

Desde estos presupuestos debe entenderse la recurrente presencia de Dios, y en menor grado de la Virgen, cuyos milagros inciden en la historia principal y en los cuentos insertados, frente a las continuas asechanzas diabólicas. Lo sobrenatural cristiano, en la tipología de Le Goff, se reitera desde el prólogo hasta la última escena. El proemio cuenta el histórico traslado del cadáver del cardenal Gonzalo Pétrez desde Roma hasta Toledo. Durante el viaje,

fue grant miraglo de Dios que en todos los caminos por do venien los pelegrinos, tan abondados eran de todas las viandas, que nunca fallaçiõ a los pelegrinos cosa de lo que avían mester, ca Nuestro Señor Dios por la su merçed quiso que non menguase ninguna cosa a aquellos que en su servicio ivan (pp. 5-6).

El narrador detalla minuciosamente el traslado, explicando las circunstancias que podían impedir el éxito de la empresa asumida por Ferrand Martínez: el largo camino recorrido, el aumento del precio de los alimentos, causado por la aglomeración reunida en el primer jubileo histórico, y el numeroso séquito que acompañaba al cardenal difunto, correlativo a la importancia del acontecimiento. Su detallismo descriptivo concuerda con la documentación histórica, a través de la cual sabemos que la multitudinaria afluencia de ‘romeros’ produjo una fuerte subida de precios como subraya el autor del *Chronicon Astense*, que se trasladó a Roma para ganar el jubileo.²⁰ El historiador Giovanni Villani también consideraba tal multitud:

²⁰ Erasmo Buceta, “Algunas notas históricas al prólogo del *Cauallero Zifar*”, *Revista de Filología Española*, 17 (1930), pp. 18-36. Para la historicidad del prólogo, véase Gerold Hilty, “El ‘Prólogo’ del *Libro del Cauallero Çifar*. Estructuras lingüísticas y fidelidad histórica”, en Itziar López Guil, Katharina Maier-Troxler, Georg Bossong y Martin-Dietrich Glessgen (eds.), “*Íva-l con la edat el coraçón creciendo*”. *Estudios escogidos sobre problemas de lengua y literatura hispánicas*, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2007, pp. 555-568. Añádanse los trabajos citados en la nota 25.

la più mirabile cosa che mai si vedesse, ch'al continuo in tutto l'anno durante avea in Roma oltre al popolo romano CCm pellegrini, senza quegli ch'erano per gli cammini andando e tornando, e tutti erano forniti e contenti di vittuaglia giustamente, così i cavagli come le persone, e con molta pazienza, e senza romori o zuffe: ed io il posso testimonare, che vi fui presente e vidi.²¹

El pretendido milagro del *Zifar* se proyecta sobre las condiciones materiales del traslado, bien reflejadas en la carestía y el precio de la alimentación animal (“cuatro torneses gruesos por cada bestia y noche”). El detallismo, extensivo a todo el prólogo, pretende explicar de forma verosímil lo excepcional del acontecimiento, aunque no se haya alterado en sentido estricto la “natura”, por ejemplo multiplicándose los alimentos como en el relato evangélico, referente ineludible en este caso. Ahora bien, dada la dificultad objetiva de la tarea, los obstáculos interpuestos y el éxito alcanzado, la consideración del acontecimiento como milagro resalta el jubileo, la figura de Ferrant Martínez y la tarea emprendida, sin olvidar que el cadáver del cardenal fallecido fue considerado como “cuerpo santo”; al mismo tiempo, se subraya la importancia del auxilio de Dios para obtener éxito en las obras iniciadas. La interpretación de estos hechos históricos, novelizados, en clave sobrenatural cristiana refleja la importancia concedida al traslado de Gonzalo Pétrez y destaca la conexión entre el prólogo y la ficción, convirtiéndose la mediación divina en uno de los hilos conductores de *El Cavallero de Dios*.

La referencia a la divinidad vuelve a reiterarse en el comienzo de la historia: Zifar contará a su mujer un secreto celosamente guardado sobre unas palabras que le dijo su abuelo acerca de su familia cuando él era pequeño; por culpa de un antepasado suyo, del rey Tared, nombre que no por casualidad coincide con el antepasado del bíblico Abraham,²² su

²¹ Giovanni Villani, *Nuova cronica*, ed. de G. Porta, Parma: Fondazione Pietro Bembo- Guanda, 1991, t. II, lib. X, cap. XXXVI, p. 562.

²² Véase Francisco J. Hernández, “Alegoría y figura en *El libro del cauallero Zifar*”, *Reflexión*, II (1973), pp. 7-20, y Colbert I. Nepaulsingh, *Towards a history of literary*

linaje se ha visto abajado, ante lo que el niño pregunta con ingenuidad, profundidad y sin cortapisas, como corresponde a una de las representaciones tipológicas de su edad, si él podía alcanzar un alto lugar. La respuesta del abuelo va acompañada de una enigmática risa:

E él me respondió reyéndose mucho, e díxome así: “Amigo pequeño de días e de buen entendimiento, dígotte que sí, *con la merçed de Dios*, si bien te esfuerçares a ello e non te enojares de fazer bien; ca por bien fazer bien puede ome subir a alto lugar.” E esto deziendo, tomando grant plazer en su coraçón, santigó a sí e a mí, e dexose luego murir, reyéndose ante aquellos que ý eran. E *maravilláronse* todos de la muerte de aquel mi avuelo (p. 34).

Los asistentes se maravillan de la reacción del abuelo, en apariencia antitética a la situación en la que se encuentra. Estrictamente no se describe un milagro, pero sí un hecho insólito por una paradójica conducta que adquiere sentido desde la tradición profética y que alcanza su plenitud de significado al final de la obra.²³ Sus palabras constituyen un programa de actuación de raigambre cristiana —hacer el bien— en el que el esfuerzo y la voluntad personales se aúnan a la *merced de Dios*, punto de partida imprescindible.

La recuperación del linaje “abaxado” articula narrativamente todo el relato en una doble fase: en primer lugar, Zifar obtendrá la condición regia, para que más adelante Roboán supere a su padre alcanzando el imperio. Incluso en la escena final, reunidos todos, “non fue noche ninguna que oscura pareciese, ca tan clara era la noche commo el día; e nunca les venía sueño a los ojos, mas estavan catando los unos a los otros commo si fuesen imágenes de piedra en un tenor, e non se moviesen. E

composition in medieval Spain, Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press, 1986, p. 92.

²³ María Jesús Lacarra, “De la risa profética a la nostalgia del Paraíso en el *Libro del cavallero Zifar*”, en Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro (eds.), *Literatura medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, Lisboa: Cosmos, 1993, t. 4 pp. 75-78.

çiertamente esto non venía sinon por *merçed de Dios* que los quería por la su bondad dellos” (p. 515).

La norma de la natura conlleva una regular e inexorable sucesión temporal —día, noche— con sus consecuencias en el entorno físico por la presencia o ausencia de luz —claridad, oscuridad—, y su incidencia en la fisiología de los humanos, en su sueño. Lo sucedido la subvierte por completo, hasta el punto de que los personajes se sitúan fuera del tiempo y fuera de su corporeidad material, como imágenes de piedra inmóviles según refleja su mirada, ante una imposible, continuada y extraordinaria claridad. El milagro, lo excepcional, se establece a partir de una experiencia primaria, visible en unos indicios físicos cuya anomalía delata su condición sobrenatural, sagrada. Este final cierra el ciclo novelesco del inicio: la familia ha obtenido la merced de Dios, una gracia concedida por sus méritos, “la bondad de ellos”. Desde el principio hasta el final de la ficción, la merced de Dios se articula como gracia concedida por la divinidad omnipotente, una merced que debe obtenerse por sus propios méritos. A su vez, como se reitera en la tradición hagiográfica, el cuerpo se percibe como lugar de santificación,²⁴ si bien en este caso el autor recrea una escena colectiva en la que el espacio adquiere un notable protagonismo. El milagro se ubica en el monasterio de Santi Spíritus, de tan gran importancia en el *Zifar*, y es posible que se aluda implícitamente al cardenal fallecido don Gonzalo Pétrez, quien habría pedido ser enterrado en la capilla del Espíritu Santo de la catedral de Toledo, además de que un monasterio homónimo estaba vinculado al entorno mozárabe.²⁵

²⁴ Ariel Guance, “En olor de santidad: la caracterización y alcance de los aromas en la hagiografía hispana medieval”, *Edad Media. Revista de historia*, 10 (2009), pp. 131-161.

²⁵ Véase José Luis Pérez López, “*Libro del cavallero Zifar*: cronología del Prólogo y datación de la obra a la luz de nuevos datos documentales”, *Vox Romanica*, 63 (2004), pp. 200-228; y “Algunos datos nuevos sobre Ferrand Martínez y sobre el prólogo del *Libro del cavallero Zifar*”, en Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y Josep Miquel Manzanaro (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de l’Associació Hispànica de Literatura*

Una vez trasladados al imperio continuará esta gracia divina: “E desí tornáronse para su inperio, do mostró Dios por ellos muchos miraglos, de guisa que a toda aquella tierra que estos ovieron a mandar; e dizenle oy en día la Tierra de Bendición” (p. 515). Con independencia de su vinculación al entorno toledano de Ferrán Martínez y del cardenal, el hilo discursivo es suficientemente diáfano: un linaje abajado puede ser recuperado gracias a los merecimientos —su bondad— y a la necesaria merced de Dios que ha convertido el espacio en una tierra prometida, una Tierra de Bendición. Es el lógico colofón al prólogo inicial y todo un programa político para los herederos maldecidos de Alfonso X el Sabio.

Sin duda, la de Zifar era una familia bendecida, hasta el punto de que cada uno de sus miembros obtuvo ayuda milagrosa: Zifar directamente o a través del ermitaño recibirá mensajes de Dios, e incluso el Ribaldo afirmará que es “rey de virtud, ca muchos miraglos a demostrado Nuestro Señor por él en fecho de armas” (p. 415). Grima continuamente se beneficiará del auxilio de la Virgen para salvarse de los malos marineros o para llevar la barca dirigida por María con el Niño Jesús a buen puerto.²⁶ De forma ortodoxa, actuará con poderes delegados por Dios, e intervendrá a favor de las mujeres que solicitarán su ayuda, como sucede con la Señora de Galapia, en una curiosa vinculación femenina, de “género”. Sólo hay una intervención milagrosa femenina a favor de un hombre, Roboán, que merece una mínima atención. Una vez expulsado de las Ínsolas Dotadas, solicita del cielo perdón y ayuda para vencer a sus adversarios. Tras su petición, una voz celeste le indica que lleve al frente el pendón de las siete doncellas santas, ante cuya vista quedarán vencidos los enemigos (p. 498). La condición de sus ancianas artífices se

Medieval (Alacant, 16-20 setembre de 2003), Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, t. 3, pp. 1305-1319.

²⁶ Para la tradición de estos viajes, véase Axayácatl Campos García Rojas, “‘Si en la nave me quisiéredes meter, servir vos é de volonter’; la travesía femenina en la literatura medieval hispánica”, en Lillian von der Walde Moheno, Concepción Company y Aurelio González (eds.), *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales*, México: El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana, 2010, pp. 345-362.

ha trasladado al pendón, mediante una transferencia metonímica (causa y efecto) y simbólica:

E las donzellas fueron sienpre de tan buena vida que non quisieron casar, mas prometieron castidat, e mantoviéronla muy bien e muy santamente, de guisa que Dios fazía por ellas en aquel inperio muchos miraglos, e nunca labravan cosa por sus manos en que Dios non puso señaladamente su virtud (p. 499).

Las virtudes extraordinarias del estandarte remiten en último lugar a Dios, de modo que el objeto fabricado es guardado en un arca “entre muchas reliquias” (p. 499). Los sucesivos pasos conducen desde las modélicas damas al virtuoso pendón, por lo que dadas las condiciones y el número de sus artífices no resulta demasiado aventurado deducir que estas doncellas castas equivalen a las siete virtudes, ampliamente representadas en la iconografía medieval como siete vírgenes.²⁷ Dado que Roboán se enfrenta contra siete condes, podríamos pensar que los adversarios encarnan los pecados capitales. De aceptar la hipótesis, tras el combate real subyacería una psicomaquia, un combate alegórico entre virtudes y vicios.²⁸

La presencia del objeto prodigioso explica la excepcionalidad de la victoria del héroe, considerada milagrosa y obtenida sin daño entre sus huestes, contra un enemigo numéricamente diez veces superior:

E el enperador e los suyos gradescieron mucho a Dios quanta merced les fiziera en querer que ellos vençiesen atan sin daño dellos, ca ninguno non

²⁷ El septenario virtuoso se relacionó menos frecuentemente con “the seven women of Is. 4.1, though treated by Origen and the *Glossa ordinaria*”, Rosemond Tuve, *Allegorical Imagery: Some Mediaeval Books and Their Posterity*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1977, p. 113.

²⁸ Véase James F. Burke, *History and vision: The figural structure of the “Libro del cavallero Zifar”*, London: Tamesis, 1972, p. 126, y Julián Acebrón Ruiz, “Psicomaquia: el proceso interior de la aventura en el *Libro del cavallero Zifar*”, en Ramón Lorenzo (ed.), *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1994, t. 7, pp. 801-810.

fue allí ferido nin llagado de la otra parte. E tovieron que esto fuera miraglo de Dios, ca los otros eran diez tantos que ellos, e segund razón ellos devieran vencer a los otros, e mayormente aviendo tan buenos cavalleros de la una parte commo de la otra (p. 500).

Las excepcionales condiciones de Roboán pasan a un segundo plano, insistiéndose en la condición ordálica de la batalla y en los beneficios del auxilio divino, directo e indirecto. La óptica caballeresca exaltadora del héroe ha dejado paso a la eficacia del milagro, un desplazamiento habitual en la obra, que, no obstante, cuenta con alguna notable excepción.

Así, en el comienzo de la disgregación familiar, la separación de Garfín se produce por un incidente bien conocido en los relatos folclóricos, correspondiente al motivo R13.1.2. del índice de Thompson, “*Lion carries off child*”.²⁹ En el *Zifar* este entramado narrativo se remonta al cuento del “Hombre que lo perdió todo” recogido en las *Mil y una noches*, asumido también en la leyenda hagiografía de San Eustaquio, muy extendida durante la Edad Media. En tiempos cercanos a la creación de la ficción hispana medieval, en castellano fueron traducidos dos relatos que reelaboraron parte de su trama argumental, *Plácidas* y *Guillemme*, incluidos en el Ms. Esc. h-I-13. En ambos la pérdida del heredero se realiza sin ningún daño físico gracias a la mediación de Dios. A ella se suma en *Plácidas* una explicación material referida al modo de llevarlo: “E el león —que non quiso Dios que lo tañiese en carne, e que lo llevava por sus paños— quando lo coitaron mucho púsolo en tierra sano e salvo”.³⁰ En *Guillemme*, se insiste también en otras circunstancias que hacen más verosímil el abandono, por la concurrencia del camino:

²⁹ Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, Bloomington- London: Indiana University Press, 1966.

³⁰ *Antología castellana de relatos medievales (Ms. Esc. h-I-13)*, ed. de Carina Zubillaga, Buenos Aires: SECRIT, 2008, p. 88.

el lobo que el niño llevaba non cansó, ante se acogió con él a un camino mucho andado. E aveno que entonçe pasavan por ý mercadores; e quando vieron el lobo que llevaba el niño corrieron con él lançando palos e piedras, asý que el lobo les ovo a dexar su prea. E ellos, que deseavan mucho ver lo que llevaba, llegáronse e vieron que era niño, e fueron muy ledos de que lo fallaron sano e toviéronlo por grant miraglo.³¹

En todos los casos analizados, el lobo o león/a abandona su presa por la cercanía de seres humanos, a la que puede sumarse el apremio de unos canes (*Plácidas* y *Zifar*). No obstante, la secuencia del rapto de Garfín por una leona omite la consideración milagrosa de su abandono y, a diferencia de la tradición recogida en el ms. Esc. h-i-13, el animal clava sus uñas en el cuerpo del niño. Este es el origen de unas marcas corporales recordadas por su hermano Roboán —“escarmentado devías ser de la leona que te levó en la boca e ovieras a ser comido della sinon por los canes de mi padre que te acorrieron, por que te ovo a dexar, e aún las señales de las dentelladas traes en las espaldas” (p. 181)—, e incluso por el interesado —“e aún tengo en las espaldas las señales de las dentelladuras de la leona” (p. 182)—. A partir de estas huellas visibles se posibilitará la anagnórisis por su madre, por lo que la ficción en este caso ha preferido aminorar lo milagroso y se ha encaminado por unos terrenos heroicos y más verosímiles.³² No obstante, esta “secularización” afecta a parte del incidente, pero no a su totalidad; tras encontrar a Roboán, perdido en la ciudad, la mujer del burgués le comenta a su marido: “¡Amigo señor, vedes quán fermosa criatura me traxo Dios a las manos! E si a vos fizo merçed en esta otra criatura que vos dio, tengo que mejor la fizo a mí en querer me fazer graçia e embiarme esta otra” (p. 93). La merced ha consistido en la recuperación de los niños por el matrimonio, una

³¹ *Ibid*, p. 109.

³² Para el valor simbólico del rapto, véase Axayácatl Campos García Rojas, “Las señales y marcas del destino heroico en *El libro del cavallero Zifar*: Garfín y Roboán”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 78:1 (2001), pp. 17-25.

gracia divina que en el caso de Garfín se cuenta retrospectivamente y sin que se aluda para nada a las circunstancias de su rapto.

En mayor o menor grado, la familia de Zifar, colectiva e individualmente, ha contado con la milagrosa ayuda divina, un signo que los distingue y sirve de lección para los receptores: la anteposición de Dios (o la Virgen), la petición de auxilio y las buenas acciones del hombre tienen su recompensa incluso terrena, pues la intervención divina ayuda a resolver los obstáculos que se interponen para alcanzar la meta perseguida, o para resolver las dificultades. De este modo se justifica la recuperación de un linaje “abaxado” y su conversión en bendecido hasta el punto de que algunos de sus miembros llegan a realizar milagros. De beneficiarios han pasado a benefactores. Todo un programa político y religioso que refleja también la interacción entre los poderes celestes y los terrenos. Al fin y al cabo, la obra asume la consideración del rey como delegado de Dios,³³ esquema de procedencia teológica presente en las *Partidas* y que fundamentó esencialmente el aparato ideológico sobre el que se erigió la monarquía, ya ampliamente difundido en la prosa del siglo XIII.³⁴

3. EL OTRO MUNDO FOLCLÓRICO Y DIABÓLICO

La ayuda de la divinidad tiene su contrapartida en las acciones diabólicas, a veces confrontadas explícitamente en el mismo discurso: “Dios, el que teme e cunple sus mandamientos, sácalo de lazerío e de servidunbre del diablo e fázelo libre” (p. 258), palabras muy próximas a las evangélicas (Juan, 8, 34-36); “fallaredes por çierto que vos viene de la bondat de

³³ “Yo aviendo a Dios ante los ojos e queriendo conplir justiçia, la qual tengo acomendada del mio señor Iesu Cristo e he a dar cuenta e razón de lo que feziere” (p. 224).

³⁴ Véase José Manuel Nieto Soria, *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla (siglos XIII-XVI)*, Madrid: EUEDEMA Universidad, 1988, p. 51 y ss.; y Marta Haro Cortés, *La imagen del poder real a través de los compendios de castigos castellanos del siglo XIII*, London: Queen Mary and Westfield College, 1996, pp. 33-35.

Dios, así comme vos viene el mal que fazedes de la maldat del diablo, que es contrario a los mandamientos de Dios” (p. 301).³⁵ El Maligno impulsa y representa la maldad absoluta, hasta el punto de identificarse con ella, según ejemplifica el hijo mal criado de la mujer viuda (Lucrecia): “desque creció el moço, non dexava al diablo obras que feziase” (p. 283). Su habilidad para urdir engaños se acentúa por su capacidad de transformarse y modificar su aspecto, asumir formas femeninas, convirtiéndose en atractivo súcubo y cautivando a los hombres como sucede en los episodios protagonizados por el Caballero Atrevido y por Roboán en las *Ínsolas Dotadas*.

Ambos remiten en último término a la existencia de un mundo diferente al de los mortales que designamos con el nombre de Otro Mundo o Más Allá, arraigado en las más diversas culturas, cambiante en el tiempo y acomodado a los variables contextos socioculturales, en el *Zifar* cristianizado en su perfección y satanizado en sus engaños. El ejemplo del Caballero Atrevido reitera los motivos del hada enamorada de un mortal y del acceso del caballero a su reino, en donde rigen unas normas ajenas a las cotidianas, incluidas las espacio-temporales; asume la herencia del modelo morganiano (el mortal se traslada al Más Allá), y está coprotagonizado por una diablesa de apariencias embaucadoras.³⁶ Las palabras y belleza aparente de la mujer impulsan al caballero a emprender una aventura reservada a los elegidos, o a los intrépidos, quienes deben adentrarse en el interior de un lago. Aunque se representa como si fuera un

³⁵ Para otros datos, remito al trabajo de Emilio Enrique Navarro Hernández en este mismo volumen.

³⁶ Para Laurence Harf-Lancner, *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Genève: Slatkine, 1984, la relación de estos seres con la religión cristiana es ambivalente, pues pueden ser confesas sirvientes de Cristo o agentes diabólicos, p. 9, e incluso el mismo demonio, como veremos. Según Erich Köhler, *La aventura caballeresca*, “La Iglesia transforma en creencias en los demonios las diferentes formas de manifestación de sobrevivencias de la superstición pagana. Los poderes mágicos de las tradiciones paganas, sin embargo, se atribuyen indiferentemente a reliquias o a santos. Interpretado como positivo el acontecimiento mágico deviene milagro, como negativo, obra del demonio”, p. 94.

universo similar al paradisiaco, es producto del engaño (de la “infinta”), en coherencia con su dueña, la Señora de la Traición, prueba de que la maravilla se tiñe de sentidos morales.

El personaje del que me ocuparé, en aspectos menos atendidos, es conocido como Caballero Atrevido, nombre alusivo a sus cualidades, a su esencia: “El cavallero era muy sin miedo e mucho atrevido, e non dudava de provar las aventuras del mundo, e por ende avía nonbre el Cavallero Atrevido” (p. 226). Con independencia de los trasfondos artúricos, la denominación permite relacionarlo con un héroe de la tradición folclórica de similar condición, “Juan sin Miedo”, Giovanni senza Paura, Jean sans Peur, Fearless John, etc. Dejando aparte que su nombre designe a personajes históricos (Jean sans Peur), prueba de su difusión, protagoniza diversos cuentos tradicionales (“Periquito sin Miedo”, “Juan sin Miedo”, “El que no conocía el miedo”, etc.), y en una de las variantes del mundo hispano se vincula al linaje de los Osorio. En las leyendas explicativas de este apellido, el protagonista supera una prueba mediante la que se hace acreedor a su sobrenombre, a veces vinculada también a un señorío, lo que equivale a demostrar la *osadía* conveniente a un *Osorio*. En el relato explicativo de Fernández de Oviedo, la aventura propuesta no puede ser más peligrosa: quienes le han antecedido han terminado muertos; deberá permanecer en un lugar solitario, durante la noche, y enfrentarse a un ser misterioso gigantesco que recompone sus “cuartos”, su descuartizada figura.³⁷ El combate con un “demonio fantasma” de tales características no deja de ser un combate contra alguien cuya corporeidad no es la de los mortales, en un espacio y un tiempo también especiales.

No pretendo establecer ninguna vinculación directa entre el relato del *Zifar* y el de la familia de los Osorio, que me parece inexistente. Los primeros testimonios de este último se remontan a las *Armas y blasones de los linajes de España* de Pedro de Gracia Dei, heraldista de tiempos de

³⁷ Véase Juan Bautista Avalle-Arce, “Un problema resuelto: los cuartos de Osorio”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XVIII (1965-1966), pp. 166-169.

los Reyes Católicos, si bien la leyenda hunde sus raíces en un cuento folclórico, el tipo 326 del catálogo de Aarne-Thompson.³⁸ Las divergencias entre el relato del *Zifar* y el de los Osorio, o el cuento del que depende, son notorias, resultado de estructuras distintas, pero los superpongo porque permiten subrayar su coincidencia en varios motivos centrales, explicables, quizás, por sustratos comunes: la aventura pone en contacto al protagonista con el Otro Mundo, representación de los muertos, del Purgatorio, o del mundo infernal en el *Zifar*; la apariencia del personaje del Más Allá se modifica en el transcurso de la acción; los sucesos dan pie a relatos (etiológicos) explicativos y justificativos del nombre del protagonista, cuyo “atrevimiento” es consustancial con la aventura.

La principal virtud del Caballero Atrevido coincide, en parte, con el prototipo por excelencia de la ficción caballeresca, caracterizado por andar buscando las más peligrosas aventuras por el mundo —eje vertebral de este tipo de literatura—, en nuestra obra sólo atenuadamente representado por Roboán. Asume de forma voluntaria la prueba, impulsado por su curiosidad e intrepidez, sin quedarse atezado por el temor, mientras que su arrojo le espoleará a experimentarla, e incluso la persuasión de la dama funcionará como acicate para comenzarla. El narrador destaca múltiples maravillas acumuladas en el Lago que, de acuerdo con la etimología de la voz antes mencionada, están dispuestas para ser miradas y constituyen un auténtico espectáculo, descrito con abundancia de verbos visuales, que destaco: “E si grandes maravillas *parescieron* y aquel día, muchas más *parescen* y agora, segunt cuentan aquellos que lo *vieron*. E dizen que oy en día van allá muchos a *ver* las maravillas, que *veen*

³⁸ Antti Aarne y Stith Thompson, *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*, Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1964; corresponde a idéntico tipo en la revisión de Hans-Jörg Uther, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 2004. Véase Maxime Chevalier, *Cuentos folklóricos en la España del Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica, 1983, pp. 62-65; María Rosa Lida de Malkiel, *El cuento popular y otros ensayos*, Buenos Aires: Losada, 1976, pp. 67-69; y José Manuel Pedrosa, *Los cuentos populares en los Siglos de Oro*, Madrid: Laberinto, 2004, pp. 140-143.

muchos armados lidiar aderedor del lago, e *veen* çibdades e villas e castiellos muy fuertes combatiendo los unos a los otros e dando fuego a los castiellos e a las çibdades” (p. 226).

El texto diferencia entre el pasado, cuando se arrojaron las cenizas del conde Nasón, y un “agora” en el que todavía perviven dichas maravillas, recurso indirecto que confiere autenticidad a lo descrito. El narrador no ha estado presente, pero se lo han contado quienes lo vieron, en una cadena de transmisión que asegura su veracidad; al mismo tiempo, se amplía la percepción de la maravilla al oído, procedimiento empleado también para contar el episodio a los receptores. Sus signos lingüísticos recrean unas escenas propicias para ser convertidas en imágenes, de modo que mediante unos estímulos sensoriales, sean los ojos o el oído, se transmiten unos acontecimientos excepcionales relacionados con el folclore.

A pesar de lo que pudiera pensarse, la cualidad fundamental del Caballero Atrevido se aleja del sistema de valores propugnado en la obra: la condición de “atrevido” en contados casos resulta positiva, aunque a veces sea neutra, sin que el autor glose el término de forma elogiosa. Por el contrario, la voz no alude a ningún paradigma digno de imitación, por la polaridad extrema de sus valores frente al extendido justo medio virtuoso, muy bien atestiguado en las más diversas culturas. En el texto, Zifar expone el tema en la gran lección que da a sus hijos, procedente de las *Flores de filosofía*: “E grant mal es el aver además commo la pobredat además; e porende dizen que lo mejor de todas las cosas es lo mediano. ¡Onde dize un sabio: ‘Lo mediano tovieron los de buena ventura, ca los cabos non son buenos, salvo ende del buen fecho, que ha buen comienço e mejor fin’” (pp. 340-341).³⁹ En la literatura medieval, la divulgación de Aristóteles contribuyó notablemente a la difusión y asimilación de este justo medio, como atestiguan numerosos testimonios, entre ellos la *Glosa castellana al regimiento de príncipes*: “Ca en las costumbres de los omnes todos los extremos son represensibles e malos, ca toda sobrepujanja e todo

³⁹ Véase la extensa nota de Germán Knust, *Dos obras didácticas y dos leyendas*, Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1878, pp. 62-63.

fallescimiento que es en cualquier obra es de denostar e el medio es de loar. E según el Filósofo, toda esta virtud está en el medio e por esta regla general para conocer todas las pasiones”.⁴⁰

Tradicionalmente, la valentía constituye una condición esencial del hombre de armas, en oposición a la cobardía, una de las tachas más despreciadas en los caballeros. No obstante, el autor distingue entre el ‘atrevimiento’, resultado de un impulso incontrolado, y el ‘esfuerzo’, fruto del comedimiento: “ca grant departimiento ha entre atrevido e esforçado, ca el atrevimiento se faze con locura e el esfuerço con buen seso natural” (pp. 54-55). En la diferencia entre el atrevido y el esforzado, aunque no se emplee de forma sistemática, subyace la contraposición entre la locura, a veces de implicaciones diabólicas, y el “seso natural”, uno de los valores más estimados, característico del protagonista y explicado como una gracia otorgada por Dios.⁴¹ En consecuencia, el atrevimiento, carente de control, puede ser la condición más adecuada para emprender algún tipo especial de aventuras, como la que nos ocupa, pero no es el paradigma ejemplar propuesto, a diferencia de lo que suele suceder en la literatura caballeresca, como muy bien sabía don Quijote.

El nombre de Lago Ferviente nos conduce a la tradición apocalíptica, acomodada a la reina que lo posee, y de él surgirá su astuta y misteriosa señora, quien declarará su amor al Caballero Atrevido, de acuerdo con un motivo habitual en la tradición folclórica y novelesca, el F 302.3 del *Index* de Thompson, “*Fairy wooes mortal man*”, transformado y convertido ahora en acicate para que el interpelado emprenda la aventura:

Así que un día paresció en el lago aquella dueña muy fermosa, e llamó al cavallero, e el cavallero se fue para allá e preguntole qué quería, peroque estava lexos, ca non se osava llegar al lago. E ella le dixo que el ome que ella

⁴⁰ *Glosa castellana al “Regimiento de Príncipes” de Egidio Romano*, ed. de Juan Beneyto Pérez, Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1947, lib. I, III.^a parte, cap. XI, vol. I, p. 286.

⁴¹ Para el concepto, véase John C. Parrack, “The Cultural Authority of ‘buen seso (natural)’ in the *Libro del Caballero Zifar*”, *La Corónica*, 35:1 (2006), pp. 277-291.

más amava que era él, por el grant esfuerço que en él avía, e que non sabía en el mundo tan esforçado cavallero.

Quando estas palabras oyó semejole que mostrava covardía si non feziere lo que querie, e díxole así: “Señora, si esa agua non fuese mucho alta, llegaría a vos. “Non”, dixo ella, “ca en el suelo ando, e non me da el agua fasta el toviello.” E alçó el pie del agua e mostrógelo. E al cavallero semejole que nunca tan blanco nin tan fèrmoso nin tan bien fecho pie de dueña viera, e cuidó que todo lo ál se seguía así segunt que aquella paresçia; e llegose a la oriella del lago, e ella fue lo tomar por la mano e dio con él dentro (p. 227).

La mujer justifica su amor por las excelentes cualidades guerreras del varón, por su esfuerzo, de modo que el caballero se ve todavía estimulado para acompañar a su solícita enamorada sin mostrar un ápice de cobardía. Además de la estrategia retórica, la mujer juega con otros recursos persuasivos justificados por la situación: para probar la poca profundidad de las aguas mostrará el pie, hecho excepcional de sesgo erótico, tema casi totalmente ausente en la obra. Si en el relato evangélico el caminar sobre las aguas era una de las señales de la omnipotencia de Jesucristo (Mateo 14, 22-36), en nuestro caso se convierte en motivo de engaño y seducción. La dama mostrará hasta su tobillo, parte del cuerpo que arrastra connotaciones sexuales muy presentes en la mayoría de culturas según refleja desde la Biblia a la mitología.⁴² Su potencial insinuador, como se percibe en el *Zifar*, radica en su capacidad de evocar otras partes del cuerpo, y también debe relacionarse con la longitud de la vestimenta usada en la época, muy distinta de la actual.⁴³ Según Chevalier y

⁴² Isabel Gentil, “Los pies en distintas culturas y cosmovisiones: erotismo”, *El Peu*, 28:4 (2008), pp. 192-195, traza un sintético recorrido.

⁴³ Para Ramón Rochera “Erotismo y pie”, en Antonio Vilador Pericé (dir.), *Significado de la postura y de la marcha humana (Teología, Antropología, Patología)*, Madrid: Editorial Complutense, 1996, pp. 191-200, “en la nuestra [cultura] tuvo un amplio sentido erótico adquirido por su visión cuando asomaba por debajo de las largas faldas de nuestras abuelas”, p. 194.

Gheerbrant, “le pied est un symbole érotique, de puissance très inégale, mais particulièrement forte aux deux extrêmes de la société, chez les primitifs et chez les raffinés”.⁴⁴ Entre los refinados deberíamos contar a Castiglione, quien en el *Cortesano* confesaba lo siguiente:

¿No habéis vosotros mirado cuando acaso acontece que yendo una dama por la calle, o estando en otro lugar burlando, se le descubre un poco el pie o el chapín descuidadamente, si entonces se vee bien aderezado lo que muestra, cuán bien parece? De mí os digo que huelga mucho de vello y creo que vosotros también.⁴⁵

Ahora bien, en el caso que nos ocupa no se trata de ninguna acción descuidada ni tampoco cortesana, sino de un intento de seducción de un personaje cuyas señales personales y contextuales apuntan desde el comienzo a su carácter demoníaco, aunque su desvelamiento total se hace progresivamente. Los primeros indicios apuntan a esta condición por el nombre apocalíptico de Lago Sulfúreo en el que habita,⁴⁶ por los ruidos y el viento que acompañan las primeras apariciones, por su comportamiento erótico, etc., conjeturas que al final del proceso no dejan lugar a dudas.⁴⁷ Al terminar el episodio, el Caballero Atrevido regresará al mundo de los mortales en compañía de su hijo Alberto el Diablo, nacido a los siete días de las relaciones entre la Señora de la Traición y el Caballero,⁴⁸ mientras que la expulsión de este se realiza mediante unos

⁴⁴ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris: Laffont -Jupiter, 1982, *su* pied, p. 750.

⁴⁵ Baldassare Castiglione, *El cortesano*, ed. de Mario Pozzi, trad. Juan Boscán, Madrid: Cátedra, 1994, pp. 176-177.

⁴⁶ Véase Colbert Nepaulsingh, *op. cit.*, p. 98, y Paloma Gracia, “Varios apuntes sobre el ‘Cuento del Caballero Atrevido’: la tradición del ‘Lago Solfáreo’ y una propuesta de lectura”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 15 (1992), pp. 23-44.

⁴⁷ Los lectores del ms. P tampoco las tendrían porque desde el principio el personaje se representó con los cuernos diabólicos.

⁴⁸ Paloma Gracia, “Varios apuntes”, art. cit., pp. 43-44, lo relaciona con Roberto el Diablo y con uno de los temas centrales del libro: el hombre puede vencer incluso

extraños palafrenes, “el uno en semejança de [puerco, e el otro en semejança de] cabra, dando las mayores bozes del mundo” (p. 241). Ambos animales refrendan su procedencia infernal de acuerdo con los valores diabólicos que encarnan.⁴⁹

Al final se desvela la auténtica personalidad, incluso física, de la Dama del Lago, de la que se resalta su condición diabólica, su fealdad, su capacidad de alterar la realidad mostrando su crueldad y su radical falta de humanidad. Se representa como antropófaga, capaz de devorar el corazón, motivo arraigado en la literatura medieval y en la caballescía.⁵⁰

vieron estar en el estrado un diablo muy feo e mucho espantable, que tenía los braços sobre los condes, e semejava que los sacava los coraçones e los comía. E dio un grito muy grande e muy fuerte, e dixo: “Cavallero loco e atrevido, ve con tu fijo e sale de mi tierra, ca yo só la Señora de la Traición” (p. 240).

Los gritos acrecientan la sensación de descontrol, en consonancia con la tradición del diablo esencialmente ruidoso, inestable en sus formas, capaz de transformarse, representado como representación de la negritud, rasgo afianzado en la tradición de la Edad Media.⁵¹ A través

un origen diabólico, del mismo modo que Zifar pudo superar el lastre de su antepasado Tared.

⁴⁹ Recuérdese el pasaje evangélico en el que se narra cómo los demonios, expulsados del cuerpo de un poseso, pidieron a Jesús que les permitiera introducirse en unos cerdos que pacían, Lucas, 8, 33; véase Paloma Gracia, “Varios apuntes”, art. cit., p. 37. Thompson, *op. cit.*, registra el motivo G303.3.3.1.5. “Devil in form of swine”. Según Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, p. 132, “la cabra es, como el macho cabrío, la imagen del demonio, de la impureza”.

⁵⁰ Véase María Carmen Marín Pina, “La aventura de la copa encantada del *Palmerín de Inglaterra* y las leyendas del corazón arrancado”, en Lènia Mária Mongelli (ed.), *De cavaleiros e cavalarias. Por terras de Europa e Américas*, São Paulo: Humanitas, 2012, pp. 413-423.

⁵¹ Pierre du Bourget, S. J., “La couleur noire de la peau du démon dans l’iconographie chrétienne a-t-elle un origine précise?” en *Actas del VIII Congreso Internacional de Arqueología Cristiana: Barcelona, 5-11 de octubre de 1969*, Roma-Barcelona:

de la perspectiva del Caballero Atrevido se sintetiza su engañosa transformación: a primera vista era “la más hermosa que en el mundo podría ser; mas a la partida que me ende agora partí, vila tornada en otra figura que bien me semejó que en todos los infiernos non era más negro e más feo diablo que ella era” (p. 241).

Desde el final del episodio quedan totalmente aclaradas las pautas del episodio: se necesitaba del atrevimiento, de la locura, de un caballero para penetrar en un paraje infernal, cuya dueña había instaurado la apariencia engañosa incluso en su propio físico. Si en la tradición folclórica y en la caballeresca el atrevimiento era una cualidad positiva, el justo medio aplicado en el *Zifar* lo desaconsejaba. Sólo un personaje con estas características, tan poco previsor, podría emprender una aventura que conducía al fracaso, a través del cual se proporcionaban lecciones de conducta.

4. LA MAGIA

Entre las múltiples maravillas presenciadas por el Caballero Atrevido sólo me detendré en una escena juglaresca de encantamiento. Se desarrollará en unas circunstancias temporales adecuadas, una vez terminado el banquete de recibimiento del recién llegado, en el que no falta la música, como también sonaba en la aventura imaginada de don Quijote (I, L):

E desde ovieron comido, levantaron las mesas muy toste, e allí fueron llegados muy grant gente de joglares; e los unos tanién estrumentos, e los otros saltavan, e los otros tunbavan, e los otros subían por los rayos del sol a las feniestras de los palaçios que eran mucho altos, e descendían por ellos

Pontificio Instituto di Archeologia Cristiana-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972, pp. 271-272. La negritud del diablo contaba con una larguísima tradición literaria e iconográfica, desde la *Historia monachorum in Aegypto* (antes de 410) en la que los demonios aparecen bajo forma de pequeños etíopes. Véase Joaquín Yarza Luaces, *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona: Anthropos, 1987, p. 51 y ss.

bien así como si descendiesen por cuerdas, [e] non se fazían mal ninguno. “Señora,” dixo el cavallero, “¿qué es esto por que aquellos omnes suben tan ligeramente por el rayo del sol e desçienden?” “Çertas,” dixo ella, “ellos saben sus encantamentos para fazer estas cosas atales (pp. 230-231).

La descripción juglaresca abarca ejercicios musicales y gimnásticos realizados en la sobremesa para entretener al público que ha asistido al lujoso banquete, habitualmente el momento de mayor esparcimiento de los caballeros, en la realidad y en la ficción. Los movimientos acrobáticos se mencionan en función de su progresiva dificultad, saltar, dar volteretas y subir y bajar por los rayos de sol. El narrador sitúa este último en lugar de privilegio, le dedica más espacio y lo describe mediante una comparación que lo hace más comprensible al tiempo que recalca su singularidad: el “como si” proyecta la excepcionalidad del ascenso y descenso sobre el presente cotidiano, con la indicación fundamental de que los ejecutantes no se hacían ningún daño. Las extrañas circunstancias resaltadas —medio físico y ausencia de efectos negativos— quedan explicadas por los conocimientos especiales de los juglares —los encantamientos—. En definitiva, la maravilla no remite directamente al poder de Dios.

El desplazamiento a través de un rayo de luz, sea del sol o de luna, es bien conocido en el folclore como reflejan los motivos F1011. “*Sunbeam as support*” y D2121.10. “*Magic journey on sunbeam*”, considerando el sol o la luna como variantes funcionales. En la literatura hispana nos han llegado a través de tradiciones legendarias y, sobre todo, de cuentos. Entre estos son numerosos los que siguen el esquema del motivo K1054 del índice de Thompson: un ladrón camina por el tejado de una casa con la intención de entrar en su interior y robar. El dueño, advertido de su presencia, le cuenta a su mujer que ha amasado su fortuna mediante artes mágicas: agarrado a un rayo de luna y tras pronunciar una fórmula podía entrar por las ventanas sin peligro y robar en todas las casas. El ladrón desea poner en práctica esos mismos consejos, pero se cae por la ventana, rompiéndose brazos y pier-

nas.⁵² Sus más remotos antecedentes los localizo en Oriente, mientras que en el Occidente medieval se difundió a través de libros que gozaron de cierta popularidad: la *Disciplina clericalis*, el *Calila e Dimna* (II, 1), y el *Sendebbar* hebreo (*Mishle Sendebbar*),⁵³ dejando aparte su circulación en versiones populares, como las de Nasreddin, que quizás conociera el autor del *Zifar*.⁵⁴ De ahí llegó a colecciones de *exempla*, tanto latinas, los *Gesta romanorum* y otros, como romances, el *Libro de los ejemplos por ABC*.

Estos maravillosos deslizamientos llegaron también a la tradición apócrifa cristiana, por ejemplo al *Evangelio armenio de la infancia* (15, 5), traducido a fines del siglo vi por los nestorianos de Siria. La anécdota asimismo fue recogida en el *Liber de infantia salvatoris*, compilación medieval de gran difusión, si bien se desarrolla con importantes modificaciones:

un día de invierno hacía un sol espléndido, y un rayo solar se alargó y vino a colarse por la ventana hasta la pared [de enfrente] en la casa de José. Y encontrándose por allí los muchachos de la vecindad, compañeros de Jesús,

⁵² K1054: “*Robber persuaded to climb down moonbeam*. A man hearing a robber enter tells his wife aloud that he always makes a prayer and then enters the house by climbing down a moonbeam. The thief tries it and falls”.

⁵³ Rameline E. Marsan, *Itinéraire espagnol du conte médiéval (VIII^e-XV^e siècles)*, Paris: Klincksieck, 1974, pp. 444-447.

⁵⁴ Por citar un solo ejemplo de esta prolífica tradición, con cambio en el nombre del protagonista, “Una noche oyó los pasos de un ladrón sobre la azotea y dijo a su mujer: —La noche pasada vine a casa y llamé a la puerta; pero como no me oías, invoqué a la divina providencia y a favor de la luz de la luna escalé la pared y entré en casa. El ladrón escuchaba lo que decía el chej y como Yehá repitiera a su mujer varias veces la fórmula de invocación que había empleado, la aprendió. Luego, a favor de la luna, empezó a bajar por la pared pero cayó desde lo alto y se rompió las costillas. Al momento se levantó Yehá y después de cogerlo gritó a su mujer: “—Trae la vela, que he cogido al ladrón”. El ladrón, que no podía moverse, le respondió: “—No tengáis prisa, señor, y apiadaos de mí. Mientras que recitéis esa invocación y yo tenga esta inteligencia no será fácil librarme de vuestras manos”, *Cuentos de Yehá*, ed. de Tomás García Figueras, trad. del árabe Antonio Ortiz Antiñolo, Sevilla: Padilla, 1989, n. 128, p. 80.

correteando por la casa, Jesús se montó sobre un rayo de sol, y poniendo encima sus vestidos, se sentó allí como si estuviera acomodado sobre una viga firmísima. Al ver esto sus iguales, pensaron que eran capaces de hacer lo mismo. E intentaron subir para sentarse con Jesús, imitándole en el juego. [Pero se desplomaron al suelo gritando:] “nos hacemos añicos”.⁵⁵

Aunque no es habitual en la iconografía trecentista, se han conservado representaciones del milagro en las pinturas recién descubiertas de la iglesia parroquial de san Julián de Ororbía (Merindad de Pamplona), así como en el Retablo de san Millán de la Cogolla, en la actualidad en el Museo de la Rioja, ambos del siglo xiv.⁵⁶ En su difusión escrita, el relato pasó a la *Glosa castellana al Regimiento de príncipes*, con la indicación de su procedencia, *De infantia Salvatoris*, empleándose para ejemplificar cómo debe instruirse a los niños, sin evitar juegos honestos que les impidan estar ociosos: “[Jesucristo] cabalgaba en el rayo de sol, que entraba por las finiestras e tenía se en los rayos de sol así como en vigas e los otros mozuelos querían facer eso mismo e a las veces caían e facíanse males, ca se quebrantaban las piernas e los brazos e feríanse en los rostros”.⁵⁷ El ejemplo pertenece, a lo que se alcanza, a la glosa de García de Castrogeriz, fechada hacia 1440 y destinada al infante, el futuro Pedro I, pues no figura en las ediciones que he consultado del *De regimine principum* de Egidio Romano, ni en la de Augsburgo, 1473, ni en la de Roma, 1556.

⁵⁵ *Liber de infantia salvatoris*, en *Los evangelios apócrifos*, ed. de Aurelio Santos Otero, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1975, p. 370. Figura en la literatura hagiográfica; se cuenta de San Nicolás y en la *Vita S. Goaris* merovingia. Véanse más datos en Frederic C. Tubach, *Index Exemplorum. A Handbook of Medieval Religious Tales*, Helsinki: Akademia Scientiarum Fennica, 1969, núm. 4778 *Thief and moonbeam*. “A thief is deceived into trying to slide down a moonbeam”.

⁵⁶ Véase María del Carmen Lacarra Ducay, “Pintura mural gótica en Navarra y sus relaciones con las corrientes europeas. Siglos XIII y XIV”, *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 3 (2008), p. 147.

⁵⁷ *Glosa castellana al Regimiento de príncipes*, *op. cit.*, lib. II, II.^a parte, cap. XIII, vol. II, p. 182.

Por motivos estrictamente didácticos, diferenciaré varios detalles que conforman y diferencian la tradición de los evangelios apócrifos y la profana del ladrón: a) que se aluda a un rayo de sol, o a un rayo de luna, lo que implica que el cuento se desarrolle durante el día o durante la noche; b) que los rayos se usen con un sentido lúdico o con intención de robar; c) que el protagonista sea alguien con poderes especiales o un ladrón; d) que una tercera persona exponga el procedimiento como una información privilegiada para entrar en las casas; se trata de un engaño de quien lo formula, recibido por quien lo escucha como un consejo, en la práctica un mal consejo;⁵⁸ d) que venga o no precedido de una fórmula mágica que hará posible el éxito de la empresa; e) que se realice sin males físicos o con lesiones.

La versión protagonizada por el ladrón en esencia responde a una variante del esquema genérico del burlador burlado, tan extendido en la tradición folclórica, con la diferencia de que el protagonista no es robado pero sí engañado mediante una (falsa) información secreta que ha escuchado. Dada la procedencia de otros textos empleados en el libro, no sería imposible que el autor del *Zifar* conociera ambas tradiciones pues en su obra hay claras huellas del folclore oriental y de la tradición religiosa cristiana que, en este caso, con toda probabilidad conocía.⁵⁹ Sea como fuere, prosigue con varias transformaciones esta última herencia, respecto a la cual ha modificado su protagonismo, en un relato que temporalmente se sitúa durante el día —necesario para el rayo de sol—, y se proyecta como si fuera un juego, una actividad lúdica. Ante el cambio de personaje, el autor racionaliza el excepcional desplazamiento,

⁵⁸ El primer modelo conducía al autor del *Zifar* a proyectarlo sobre el tema del consejo, recurrente en su obra, como lo hace Clemente Sánchez, *Libro de los enxemplos por A. B. C.*, ed. de Andrea Baldissera, Pisa: Edizioni ETS, 2005, n. 77, p. 97, “Consilia dolosa minime sunt credenda / *El consejo engañoso siempre es dañoso*”, por lo que parece más probable que recreara la tradición cristianizada.

⁵⁹ Véase Juan Manuel Cacho Blecuá, “El *Libro del Cavallero Zifar*, entre Oriente y Occidente”, en María Jesús Lacarra y Juan Paredes (eds.), *El cuento oriental en Occidente*, Granada: Fundación Euroárabe de Altos Estudios, 2006, pp. 13-45.

explicándolo a partir de los saberes mágicos, aspecto que podría relacionarse con la fórmula de la tradición oriental, el punto (d); no obstante, tampoco resulta necesario hacer depender de ella estos conocimientos, pues resultaba un paso lógico al que podía haber llegado de forma autónoma e independiente. Todo ello estaría en consonancia con datos posteriores, pues poco más adelante se producirán otros hechos sorprendentes del mismo tipo:

muchos trasechadores que plantavan los árboles en medio del palacio, e luego nasçían [e creščían e florecían] e levavan fruto, del qual fruto cogían las donzellas e traían en los baçines al cavallero e a la dueña. E tenía el cavallero que aquella fruta era la más fermosa del mundo e más sabrosa. “¡Ay Nuestro Señor!” dixo el cavallero, “¡qué estrañas cosas ha en esta tierra más que en la nuestra!” “Çiertas,” dixo la dueña, “e aún más estrañas veredes, ca todos los árboles desta tierra e las yervas nasçen e floresçen e dan fruto nuevo de cada día, e las otras reses paren a siete días.” “¿Cómmo, señora,” dixo el cavallero, “pues si vos ençinta sodes, a siete días abredes fruto?” (p. 232).

Estos prodigios son bien conocidos en el folclore como apunta el motivo F815.1. “*Vegetables (plants) which mature in miraculously short time*”, si bien en el *Zifar* de forma implícita se explican por la presencia de *trasechadores* o prestidigitadores. La primera voz, registrada en el concilio de Valladolid de 1228, con la variante “juglar traictador” se usó también en Navarra y Aragón, del mismo modo que en la poesía gallegoportuguesa, al tiempo que hoy sigue vigente en Portugal bajo la forma “trageitador”, con el significado de escamoteador y nigromante.⁶⁰ Idénticos personajes actúan en el *Amadís de Gaula* como colofón a un festín que el rey Perión ofrece en la Ínsula Firme (*Amadís*, II, CXX), del mismo modo que en la fiestas toledanas en honor de don Rodrigo narradas en la *Crónica sarracina* (h. 1430), “no vos podría ombre dezir cuántas eran las gentes

⁶⁰ Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, prólogo de Rafael Lapesa, Madrid: Espasa-Calpe, 1991, pp. 48-49.

de juglares, e otras gentes luchadores e jugadores de esgrima, e de encantadores e de arte de nigromancia, e de tañedores de instrumentos, e de oficiales de los oficios leberales e de maestrías que a esta fiesta fueron venidos”.⁶¹

Los episodios de encantamiento del *Zifar* se ubican significativamente en el entorno del Otro Mundo, en un contexto infernal en el que se apunta a las artimañas, al carácter físicamente inestable del diablo y a su condición traicionera; en consecuencia, podríamos sospechar que los prodigios vividos se habrían realizado por “arte”, el procedimiento habitual de los engaños de Satanás, capaz de seducir a través de las apariencias falaces. Si tenemos en cuenta el antecedente cristiano del deslizamiento por la luz, todavía destacan más las astucias del diablo, que pueden trastocar e invertir las apariencias. En sentido contrario al analizado hasta ahora, un milagro protagonizado por Jesucristo se transforma narrativamente e incorpora a la obra, recreado de forma placentera en sus detalles, como también sucede en algún otro incidente de tintes risueños asociado con lo diabólico.

5. EL FANTASMA INVISIBLE E INEXISTENTE

La tendencia a sustituir los ritos funerarios y el culto a los santos por el de los muertos, fundamental en las sociedades paganas de la Alta Edad Media, favoreció la irrupción medieval de aparecidos y fantasmas, explicable en el contexto de las relaciones de parentesco, en un sentido muy amplio. El desarrollo de la liturgia facilitó su presencia en el siglo IX, mientras que con posterioridad al año 1000 se fueron recuperando antiguas

⁶¹ Pedro de Corral, *Crónica del rey don Rodrigo (Crónica sarracina)*, ed. de James Donald Fogelquist, Madrid: Castalia, 2001, t. 1, p. 185. Véase Santiago Gutiérrez García, “La cultura de la mesa y los libros de caballerías”, en José Manuel Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1997, t. 1, pp. 747-756.

creencias, de modo que estos fantasmagóricos personajes, cada vez con mayor intensidad, poblaron la literatura monástica de los siglos XI-XII, sermones, vidas de santos, cartas, crónicas y sobre todo colecciones de milagros.⁶² En el siglo XIII puede considerarse ya fijado el fantasma occidental, representado en su proyección imaginaria con diferentes figuraciones de modo que puede estar representado a) igual que los mortales; b) de modo casi incorporeal y traslúcido; c) sin soporte corporal; d) como un muerto en proceso de descomposición; e) con la imagen macabra de la muerte; f) con la superposición excepcional de una sábana más o menos transparente.⁶³ Suele caracterizarse por su inestabilidad engañosa y por su carácter sobrenatural, siempre agresivo o perturbador,⁶⁴ insertándose en el orden de la creación entre las obras y “permisiones” de Dios que exceden nuestra comprensión y constituyen un peligro.⁶⁵ Los valores de la voz, derivados de los primeros textos cristianos, se cargan de significativas connotaciones: ‘fantasticus’ expresa la intensificación máxima de lo maravilloso, si bien sobre el término recae la sospecha de ser ilusión diabólica, a la inversa de lo que sucede en los *mirabilia*; por ejemplo, para Walter Map fantasma viene de fantasía, es decir una de estas apariciones pasajeras que los demonios producen con autorización de Dios, de forma inocente o para hacer daño.⁶⁶ No obstante, llegaron a forjarse dos

⁶² Para el tema resulta imprescindible el libro de Jean-Claude Schmitt, *Les revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris: Gallimard, 1994. Véase también Claude Lecouteux, *Fantasmas y aparecidos en la Edad Media*, Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1999, y para el ámbito castellano, Ariel Guance, *Los discursos sobre la muerte en la Castilla medieval (siglos VII-XV)*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1998.

⁶³ Véanse las excelentes ilustraciones del libro de Jean-Claude Schmitt.

⁶⁴ Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème-XIIIème siècles). L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Paris: Honoré Champion, 1991, t. 1, p. 41.

⁶⁵ Alberto Várvaro, *Apparizioni fantastiche. Tradizioni folcloriche e letteratura nel medioevo: Walter Map*, Bologna: Il Mulino, 1994, pp. 91-93.

⁶⁶ Walter Map, *De nugis curialium. Courtiers' Trifles*, ed. y trad. M. R. James, Oxford: Clarendon, 1983, dist. II, c. XIII, “A fantasia, quod est apparicio transiens, dicitur fantasma; illae enim aparencie quas aliquibus interdum demones per se faciunt, a Deo prius accepta licencia, aut innocenter transeunt aut nocenter, secundum quod Dominus inducens eas aut conservat aut deserit et temptari permittit”, p. 160.

tradiciones opuestas, con numerosas líneas intermedias. “Frente a la voluntad de san Agustín de demostrar que todas las visiones [de los fantasmas] son mensajes guiados por la voluntad celestial, otros suponían que también los seres demoníacos podían ser autores de las mismas y hasta insinuaban cierta capacidad de algunas personas para invocar a los muertos”.⁶⁷ A su vez, los relatos protagonizados por fantasmas y aparecidos no parecen haber alcanzado demasiado éxito en la literatura medieval castellana,⁶⁸ fenómeno susceptible de ser explicado por la presencia de un “concepto social de la muerte lo suficientemente extendido como para no ‘requerir’ de tales difuntos”.⁶⁹

Estas claves permiten contextualizar mejor la aparición de un falso fantasma en el *Zifar*, interesante por lo que niega, por lo que afirma y desde una óptica narrativa por la perspectiva adoptada. El autor explica el incidente desde una postura racional, neutra, implícitamente escéptica, para lo que adopta un doble punto de vista: el de Gamel, del bando del Conde Nasón, y el del Caballero Amigo, el antiguo Ribaldo, que va en la hueste de Garfín y Roboán. Ambos asumirán labores de vigilancia sobre sus adversarios: el antiguo Ribaldo tratará de averiguar la composición de la hueste enemiga con la desdicha de que relinchará su caballo al separarse de los otros, por lo que Gamel se acercará para averiguar su identidad. En esta tesitura, Gamel pensó que el caballo iba suelto

e començó a llamar e a silvarle segunt uso de aquella tierra. E el Cavallero Amigo cuidando que era alguna pantasma que quería meter miedo, atendió e non [oyó] estruendo más de un cavallo, e puso la lança so el sobaco e fue ferir al cavallero (p. 194).⁷⁰

⁶⁷ Ariel Guance, *Los discursos*, op. cit., pp. 386-387.

⁶⁸ *Ibid*, p. 411; por el contrario, es abundante su presencia en el teatro y la novela corta de los Siglos de Oro según José-Enrique Laplana Gil, “Algunas notas sobre espectros y aparecidos en la literatura del Siglo de Oro”, en Augustin Redondo (ed.), *La peur de la mort en Espagne au Siècle d’Or. Littérature et iconographie (Analyse de quelques exemples)*, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993, pp. 81-98.

⁶⁹ Ariel Guance, *Los discursos*, op. cit., p. 412.

⁷⁰ Si bien la forma habitual durante la Edad Media es ‘fantasma’, ‘pantasma’ puede

El relincho inoportuno podía haber desembocado en la detención del Caballero Amigo si los adversarios hubieran interpretado adecuadamente la situación favorable;⁷¹ irónicamente, el Caballero Amigo obtendrá un gran provecho de lo que en un principio podría considerarse una adversidad, pues gracias a la derrota de Garbel los suyos podrán informarse con más detalle de los propósitos de sus enemigos. Una vez que los de Roboán apresan al rival vencido y vuelven a encontrarse ambos contendientes, el Caballero Amigo recuerda el encuentro, en una duplicación de la escena, habitual en la narrativa medieval:

E bien vos digo que quando oí el estruendo de vuestro cavallo que venía en pos mí, e vos silvando el mio cavallo commo si lo oviéades criado, que me yo maravillé mucho qué cosa podría ser, e fui mucho espantado, cuidando que era el diablo que me quería espantar; ca la noche era tan oscura que vos non podía devisar (p. 195).

La maravilla, el espanto y el miedo ante una presencia desconocida e imposible de identificar por la oscuridad de la noche han dado pie para recordar de nuevo el incidente, comentado en clave humorística. El fantasma no era tal, como sabíamos los receptores, a quienes se nos han proporcionado minuciosos detalles que han convertido el encuentro en algo inevitable, verosímil y *a posteriori* gracioso. No se ha privilegiado el misterio, mientras que por el contrario se ha destacado la importancia del conocimiento previo de los enemigos antes de emprender el combate, en aras a mostrar la conducta más adecuada para un caballero.

atestiguarse en el ms. P del *Libro de Alexandre*, v. 2182d, del mismo modo que pervive durante el siglo XVI como variante popular.

⁷¹ En otro episodio anterior el silencio de los caballos es considerado merced de Dios: “E tanta merced les fizo Dios que non ovo y cavallo que reninchase” (p. 59).

6. LA MARAVILLA NATURAL

Zifar es oriundo de la India, lo que afecta a algunas de sus virtudes como su “seso” natural y a sus cualidades físicas, mientras que de forma coherente la obra se sitúa en tierras orientales. De acuerdo con la tradición medieval, el espacio originario del protagonista constituía un receptáculo propicio para albergar todo tipo de maravillas, situadas en los confines de la tierra conocida por el hombre occidental, muchas de las cuales se habían transmitido, entre otros cauces, a través de las historias de Alejandro Magno o a través de los viajeros medievales.⁷² Pese a estas condiciones favorables, el autor no se prodiga en la descripción de estos prodigios naturales, cuyas características asombrosas e insólitas podían ser explicadas desde la “lógica” científica de los hombres medievales, en muchos casos autorizada por la escritura antes que por la experiencia. No obstante, a través de un curioso ejemplo narrativo el autor expondrá las virtudes de los zafiros, localizados en la ficción en los lugares de los que derivaba su etimología.

El emperador Roboán solicita del vencido rey de Safira que le otorgue las villas y castillos del reino, de acuerdo con el “fuero de aquella tierra”. Para conseguir su objetivo, acude a la mayor ciudad del reino, Monteçaelo, cuyo nombre proviene del color celeste de su tierra, pues “todo es manera de çafires; e todos los finos çafires orientales en aquella tierra son” (p. 503). La elección del color se avenía, además, a la etimología de una ciudad en cuyo nombre se dan la mano la tierra y el cielo. La asociación entre el azul, el cielo y el zafiro iba más allá de una relación material verificable a simple vista, pues no en todas las culturas ni en todos los tiempos se han establecido tales conexiones. Como muy bien ha estudiado Delumeau, la historia de los colores, y en concreto del azul, afecta “a todos los campos de la vida social, actúa sobre la sensibilidad y

⁷² Véase Jacques Le Goff, “El Occidente medieval y el océano Índico: un horizonte onírico”, *Tiempo, trabajo y cultura en el occidente medieval. 18 ensayos*, trad. M. Armiño, Madrid: Taurus, 1983, pp. 264-281.

tiene consecuencias económicas importantes”.⁷³ Desde una perspectiva diacrónica, con antelación al siglo XII dicho color resultaba anodino, insignificante, pero entre mediados del siglo XII y mediados del siglo XIII se produjo una gran transformación: la tríada cromática predominante habitual en las sociedades tradicionales, blanco, negro y rojo, se amplió hasta seis colores básicos, en gran parte vigente hasta hoy, con la incorporación del azul, el amarillo y el verde.⁷⁴ El cambio se debió a las ideas difundidas por algunos teólogos medievales, según los cuales la luz es la única parte del mundo sensible visible e inmaterial a la vez.⁷⁵ A partir de la equiparación entre luz y color, este, en opinión de algunos teólogos, participa de lo divino por su propia naturaleza, de modo que el azul pasa a tener un valor celestial. La primera manifestación de este inédito interés se manifiesta en las tonalidades escogidas por los vidrieros de las catedrales y en las prendas de las distintas representaciones de la Virgen María. Asimismo, los señores feudales y las casas reales imponen en Europa una heráldica que prestigia el azur, desde los reyes de Francia Luis VI y Luis VII (entre 1130 y 1140), hasta los ficticios como la iconografía de Arturo en el siglo XIII. Estos cambios se vieron consolidados por la sustitución de los procedimientos para obtener el color, que empezaron a abarataarse por el uso del glasto, una planta crucífera que crece en estado silvestre en suelos húmedos o arcillosos en muchas regiones de la Europa central, y del que se extrajo el azul a gran escala.

La difusión del *Zifar* nos suministra algunos indicios de la revalorización del color, si bien carecen de valor probatorio al pertenecer a lenguajes diferentes. Lingüísticamente, el texto, de la primera mitad del XIV, sólo incluye una referencia al azul, referida al color heráldico de las armas de un caballero, uno de los campos en los que se produjo su revitalización:

⁷³ Michel Pastoureau, *Azul. Historia de un color*, Barcelona: Paidós Ibérica, 2010, p. 58.

⁷⁴ *Ibid*, p. 23.

⁷⁵ *Ibid*, p. 48. Por el contrario, si la luz se consideraba materia, se convertía en un artificio que podía ser despreciado, o por lo menos no valorado, en opinión de religiosos tan importantes como san Bernardo.

“andava un cavallero grande armado de unas armas muy devisadas, el campo de oro e dos leones de azul” (p. 57). En sentido muy diferente, en todas las 243 miniaturas del manuscrito P, realizadas *ex profeso* en la década de 1470, en mayor o menor grado se ha utilizado el azul con diversas intensidades y aplicado a los más variados objetos, arquitectura interior y exterior, tiendas, tocados, vestidos, del mismo modo que al cielo y al mar; con ello los ejecutores no han tratado de reflejar en todas las circunstancias un cromatismo real, pues la misma gama se aplica a paredes, sillas de montar y armamento de los caballeros. Además, sus principales responsables, la familia Carrión, estaban acostumbrados a la pintura religiosa, lo que también pudo influir en su elección, en una época en la que el azul ya ha adquirido una mayor importancia.

Sea como fuere, unos siglos antes, el abad Suger, quien hacia 1130-1140 mandó construir Saint-Denis, en sus escritos privilegiaba el color, especialmente el azul; soñaba con edificar “una iglesia con piedras preciosas —como la Jerusalén celestial de Isaías (Is 60, 1-6) y de san Juan (Ap 21, 9-27)— y consideraba que el zafiro era la piedra más bella al tiempo que de forma constante la asimilaba con el azul”.⁷⁶ El abundante uso del zafiro en la Biblia daba pie a insistentes comentarios en los que se equiparaba con Dios y con el cielo, posibilitando la concepción de que “se adecua por encima de otras piedras azules a la representación del cielo como residencia de Dios”.⁷⁷

En la obra, el nombre de la piedra preciosa, ‘çafir’, permite considerarlo como un sugerente anagrama del nombre del protagonista principal, Zifar, al tiempo que el país originario de estas piedras, Zafira, posibilita una breve digresión en la que el autor describe de forma muy sintética el mundo, haciendo gala de sus conocimientos y situando verosímilmente el escenario de los episodios, localizados en Asia. Justifica su desvío por la información ofrecida para que “lo sepan aquellos que andar

⁷⁶ *Ibid*, pp. 49-50.

⁷⁷ Ap. Alois M. Haas, *Visión en azul. Estudios de mística europea*, trad. Victoria Cirlot y Amador Vega, Madrid: Siruela, 1999, p. 48.

quesieren por el mundo, mayormente aquellos que quieren más valer y probar las tierras por do se podrán mejor fallar e mejor bevir” (p. 505). La interrupción reforzaba la cercanía de estas tierras con los lugares paradisíacos, ya anunciados en Triguida, mientras que la etimología de los topónimos revelaba la veracidad de las descripciones y avalaba su auténtica esencia, de acuerdo con un sistema de pensamiento bien arraigado durante la Edad Media que tenía su principal soporte conceptual en las influentes *Etimologías* isidorianas. Así, las glosas explicativas sobre Monteçaelo y Zafira aseguraban las cualidades de la piedra, su relación con el cielo y su procedencia originaria.

Al emperador Roboán lo llevarán a un vergel, en donde estaba construida una alcoba cuya parte superior tiene la forma de la bóveda celeste, una especie de micromundo, con la peculiaridad de que “era toda labrada de obra morisca de unas piedras çafires muy finas, e en medio de la alcoba un çafir fecho commo pelota, ochavado, tan grande que dos gamellos non lo podrían levar, atan pesado es” (pp. 506-507). La descripción sería imposible si el autor no estuviera familiarizado con las finas construcciones moriscas, que en nuestro lenguaje denominamos mudéjares, en sintonía con el entorno toledano en el que debemos situarlo, sin que por mi parte desdeñe la posibilidad de que tuviera en mente algún referente concreto. Mediante la conjunción de unos delicados artifices y el extraordinario valor del zafiro logra describirnos una obra excepcional, una maravilla humana, según puede deducirse, en la que también encontramos lo maravilloso hiperbólico por el tamaño del zafiro que rodea la habitación, una especie de eje del mundo. Por si esto fuera poco, las virtudes de la piedra son también sorprendentes, como se encarga de señalar:

E es de tan grant virtud que todos los omes e las bestias que alguna inchedura han, e los lievan allí e los ponen delante aquella piedra, que luego son sanos. E eso mesmo faze en la sangre; que aquel a quien sale sangre e lo ponen delante aquella piedra, luego queda e non sale. E el enperador mismo lo fizo provar, que izo degollar muchas reses delante aquella piedra safir,

e nunca salía la sangre dellas, e resollavan por la degolladura e non morían fasta aquel tienpo que podrían murir, non comiendo nin beviendo, segunt que pueden murir todas las reses bivas deste mundo, que se non pueden mantener sin comer e sin beber. E ninguno non crea que en el çafir otras virtudes ha sinon estas dos: la una contra inchadura, e la otra contra el fluxu de sangre (p. 507).

Nadie podría dudar de estas dos propiedades singulares, avaladas por la experiencia de Roboán y coincidentes con las recogidas en tratados teóricos, como refleja el influyente *De proprietatibus rerum* de Bartolomeus Anglicus. La obra, compuesta hacia 1240, tuvo una extraordinaria difusión —más de doscientos manuscritos latinos— y puede considerarse una enciclopedia cuya información reflejaría los saberes de la época. Según el franciscano inglés, el zafiro, de color similar al del cielo, es muy adecuado para que lo lleven los reyes entre sus dedos, y posee las dos cualidades reseñadas: “Él estríne la sangre, et por esto el çafir que viene de Oriente puesto en las sienes restríne la sangre de las narizes et ha singular virtud de desinchar las inchazones et vexigas et las postemas quando las tocan con él en el comienço de la inchazón, et vale contra el venino”.⁷⁸

El *Libro de Alexandre* implícitamente señalaba la necesidad de que la maravilla se alejara de las virtudes naturales de las cosas, comprobables sistemáticamente. Así sucede con los zafiros, en cuya descripción se sugieren sus virtudes simbólicas y se explicitan las físicas, sin recrearse en su excepcionalidad. El autor prefiere mantener una cierta distancia y neutralidad, preocupándose más por recalcar la veracidad de sus afirmaciones que por destacar lingüísticamente su condición maravillosa, ni por el tamaño de los zafiros, ni por su valor ni por sus “virtudes”. Al referir sólo dos cualidades también pretende desmentir otras espuriamente atribuidas, “E ninguno no crea”, de suerte que su didactismo científico, del que de vez en cuando hace gala, pretende tanto divulgar los conocimientos

⁷⁸ Utilizo la versión de Vicente de Burgos: Tolosa, Enrique Meyer, 1494, lib. XVI, cap. lxxxvi.

tenidos como verdaderos como evitar creencias sin fundamento. Significativamente, la construcción descrita se ha realizado a la morisca, referente nada extraño en el contexto toledano. De vez en cuando, el autor exhibe sus saberes geográficos, como en este mismo episodio, o sus conocimientos de historia religiosa, o de filosofía moral, mientras que apenas suele prestar atención a las descripciones de las maravillas de la naturaleza, que, por otra parte, dentro de un pensamiento ortodoxo constituían una buena muestra de la omnipotencia divina.

En conclusión, los géneros predominantes en el *Zifar*, en especial la hagiografía, la ficción caballeresca y los *exempla*, propiciaban la inclusión de múltiples maravillas, religiosas y profanas, inserción que también venía facilitada por la localización oriental de la ficción. La combinación de sus materiales confiere a la obra su principal originalidad, si bien el tratamiento de milagros, intervenciones diabólicas y encantamientos está en consonancia con las características y evolución de los géneros mencionados. En este sentido, comparativamente, en los textos artúricos profanizados y difundidos en España, aunque los conservados sean posteriores, adquiere menor importancia el amor, también lo alegórico, que no falta; en sentido contrario, ganan mayor peso las aventuras bélicas y se acrecienta su sentido didáctico. Asimismo, lo sobrenatural cristiano constituía un rasgo consustancial de la hagiografía mientras que los cuentos emplearon lo maravilloso para propagar la fe, al tiempo que moralizaron las creencias folclóricas para difundir un sistema de valores cristianizado.⁷⁹ Su empleo en el *Libro del caballero Zifar* sigue unas pautas similares, acomodado en buena parte al desarrollo de su hilo argumental, una de sus innovaciones. Así, el milagro y la merced de Dios constituyen unos hilos conductores que unen prólogo y ficción novelesca, perviven desde el comienzo al final de la historia y afectan de un modo u otro a todos

⁷⁹ Marta Haro Cortés, “La ejemplaridad de lo maravilloso en la cuentística homilética castellana medieval”, en Nicasio Salvador Miguel, Santiago López-Ríos Moreno y Esther Borrego Gutiérrez (eds.), *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Madrid- Frankfurt am Main: Universidad de Navarra- Iberoamericana-Vervuet, 2004, pp. 197-216.

los miembros de la familia. Si los milagros nos muestran la conveniencia práctica de anteponer en todas las acciones a Dios, la aparición del demonio ilustra los peligros que acechan al hombre, tentado y engañado. Las principales maravillas afectan a los miembros de la familia de Zifar y se mueven entre estos dos polos, aunque desde una perspectiva artística resulta mucho más sugerente el tratamiento del Otro Mundo, en especial de los súcubos tentadores, cuya auténtica personalidad cobra sentido al final. Como ya había sucedido en su época, la tradición se ha cristianizado, y a partir de los deliciosos episodios del Caballero Atrevido y de las Ínsulas Dotadas, quizás los mejores del libro, se nos transmiten unas lecciones didácticas, religiosas y morales.

Lejos de su ejemplaridad religiosa, positiva y negativa, el autor adopta una postura escéptica y distante ante creencias muy vivas en su época, como podría ser la aparición de fantasmas, que propicia un desarrollo risueño, mecanismo de distensión. Finalmente, el autor apenas se detiene en las maravillas de la naturaleza, y cuando las incluye se preocupa más de los registros “científicos” que de los literarios. De vez en cuando, aparte de instrumento didáctico o informativo, la maravilla desempeña una función placentera, recreándose en su materia o en su desarrollo narrativo, y mostrando con cierta habilidad sus potencialidades literarias. Los prodigios suelen quedar marcados con palabras que nos advierten de sus orígenes y de su condición excepcional, como sucede en los milagros y en las intervenciones diabólicas, a través de los cuales se muestran ejemplos de comportamiento, subrayándose los beneficios de las ayudas de Dios y de la Virgen, frente a las asechanzas diabólicas, en las que suele caer el hombre impulsado por las tentaciones del mundo y de la carne. Esta predilección didáctica se complementa con la tendencia del autor a racionalizar y explicar incidentes extraordinarios sin ninguna marca lingüística que los aproxime a lo sobrenatural. La ausencia de estos signos verbales resulta más reseñable por su contraste con la tradición, como sucede en el rapto de Garfín, por su toma de posición implícita ante unos hechos en su tiempo controvertidos, por ejemplo con los fantasmas, o por limitarse a su descripción científica en el caso de los zafiros.

Todo lo anterior se completa con su actitud narrativa y descriptiva, muy proclive al detallismo, a la incipiente concatenación de causas y efectos, a atestiguar la veracidad de los hechos mediante su puesta en práctica, la presencia de testigos y la cotidianidad de sus referentes. Ante episodios excepcionales como los analizados, el autor tuvo que potenciar todos estos recursos, lo que sin duda contribuyó a su experimentación artística. Las señales de las maravillas, narrativas y lingüísticas, constituyeron un auténtico aprendizaje literario.

GESTOS Y AFECTOS
EN EL *LIBRO DEL CABALLERO ZIFAR**

Fernando Gómez Redondo
Universidad de Alcalá de Henares

*Para José Luis (y Serafín) Moralejo Álvarez,
por su permanente magisterio.*

No se pueden entender los dominios —siempre simbólicos— del arte y de la literatura medievales de una manera aislada. Del mismo modo que en vitrales, retablos, pórticos, sepulcros es fácil reconocer programas iconográficos relacionados con tradiciones letradas del más variado tenor, en esas mismas obras, construidas con palabras, es posible apreciar unas claves de composición que pretenden acercar esos esquemas argumentales a la experiencia —cierta y palpable— de la contemplación, por parte de los receptores, de imágenes fijadas en todo tipo de soportes. Hay un viaje de ida y vuelta entre uno y otro campo de expresión artística que sólo ahora está comenzando a explorarse, al menos en lo que concierne al estudio de las obras literarias, por cuanto la historia de la cultura visual medieval cuenta con una tradición firme en este campo;¹ por el contrario, esas manifestaciones plásticas de lo textual han sido poco aprovecha-

* Agradezco a la profesora Rocío Sánchez Ameijeiras la atenta lectura que ha realizado de este estudio, sugiriendo numerosas perspectivas que lo han mejorado notablemente. Es la mejor demostración de lo que se predica en el primer párrafo. Su obra *Los rostros de las palabras* (ver n. 37), amén de cambiar la percepción sobre la cultura medieval, posibilitará una más fluida relación entre el mundo del arte y el de la literatura.

¹ Como es sabido, la aproximación iconográfica a las imágenes, iniciada por Aby Warburg y seguida después por Erwin Panofsky, Edgard Wind o Fritz Saxl configuró una metodología que posibilitó una buena cantidad de estudios en los que se buscaban correspondencias entre las tradiciones literarias y las figurativas.

das por los historiadores de la literatura, cuando es dable encontrarlas en una producción que cubre desde el orden de la historiografía hasta el más singular e importante de la ficción en cualesquiera de sus materias, tanto en verso como en prosa.

1. LAS IMÁGENES DE LA FICCIÓN: PRINCIPIOS TEÓRICOS

Y merece la pena reparar en la manera en que los textos medievales se construyen conforme a un repertorio de imágenes que podía influir de un modo directo en la configuración activa de los componentes de la creación letrada; basta con recordar que la confección material de muchos códices —piénsese en los regios alfonsíes— tenía que partir de una distribución rigurosamente calculada de las miniaturas que habían de intervenir en la articulación de los sentidos del texto, provocando que el orden de la escritura se ajustara a esa composición material de la página; es lo mismo que ocurre con los primeros impresos que se instigan por artifices alemanes que vienen a la Península con unas xilografías ya grabadas en sus planchas de madera, encargando obras —por lo común, traducciones— para difundirlas, una vez convertidas en apetecibles objetos comerciales.²

Hay una experiencia visual en la audición primero, en la lectura después de los textos medievales con la que se debe contar para poder apreciar, en su justa medida, los procesos de creación de los que surgen unos productos letrados que se adecuan, sobre todo, a los medios de recitación que se vayan a emplear —la salmodia en los cantares de gesta, la lectura rítmica en los poemas clericales— y a los esquemas de recepción que los oyentes tendrán que implicar en la asimilación de las ideas que esas obras pretenden difundir en un determinado marco social. Al primero de estos cauces, por coincidir con el fenómeno de la oralidad, se le

² Véase Miguel Ángel Pallarés Jiménez, *La imprenta de los incunables en Zaragoza y el comercio del libro a finales del siglo xv*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2008.

ha prestado más atención que al segundo, puesto que no resulta fácil dilucidar cuáles serían los mecanismos de interpretación a que ese público tendría que ajustar la percepción de una determinada obra, contando desde luego con que serían distintos para el verso que para la prosa. Las artes elocutivas ayudan, a lo largo del siglo XIII, a perfilar tres niveles de desarrollo poético que posibilitan que este proceso de creación, de transmisión y de recepción se produzca; el *ars grammatica* propicia una poética de composición que está incardinada de modo especial a los patrones de la versificación, porque en buena medida el verso es uno de los mejores medios para memorizar o “aprender de cor” unas historias con sus correspondientes aplicaciones; el *ars rhetorica* despliega un conjunto de técnicas recitativas —poética de recitación— que se liga a las dos últimas *partes artis*, a la *memoria* y a la *actio pronuntiatio*; el *ars logica*, finalmente, construye una poética de recepción y describe las operaciones intelectivas que van a posibilitar que unos determinados planteamientos argumentales sean entendidos y asimilados conforme a unos modelos de argumentación que irán aumentando en complejidad a medida que se exploran las diversas materias en las que se cifran los problemas políticos y sociales que en esas obras se examinan.

Las artes elocutivas del *trivium* permiten reconocer y reproducir los principios —formales y técnicos— de que se servían los autores e intérpretes de las obras medievales e, incluso, comprender cuáles serían los órdenes de interpretación sugeridos para poder descifrar, correctamente, los sentidos del texto. Atendidas estas artes al “decir” y al “entender”, lo que no explican, porque tampoco era su objetivo, es el modo en que se crean los diferentes recursos de presentación de las imágenes en los textos medievales, ligadas a unos procesos específicos de visualización o contemplación surgidos de la audición de unas obras que son leídas no sólo para que sean escuchadas conforme a unos precisos efectos —el “plazer”, el “solaz”— sino también vistas o representadas en razón de una mirada interior.³ No se conservan escritos teóricos del período medieval

³ Es lo contrario de lo que ocurre en el ámbito de las imágenes, en el que se propone

en los que se manifieste una atención por este desarrollo, pero sí es factible encontrar, en lengua vernácula y en obras que poco tienen que ver con la teoría literaria, juicios y opiniones referidas a ese proceso de creación de imágenes y al modo en que tenía que ser controlado por la peligrosidad que suponía la invención de hechos o de situaciones que se alejaran de la realidad más inmediata; con este fin, Isidoro distinguía la *historia* del *argumentum* —término que remite ya a la dialéctica— y de la *fabula*,⁴ construyéndose una primera teoría sobre los órdenes narrativos que se repetirá en distintos momentos a lo largo de los siglos medios, sobre todo cuando proceda defender el valor de la *poesía* y la labor de los *poetas*, tal y como Boccaccio planteará en el Libro XIV de sus *Genealogiae deorum gentilium*.

A un autor medieval no se le enseña en ninguna de las disciplinas impartidas en los *studia* el modo en que tiene que construir el repertorio de imágenes con el que ha de recrear unas relaciones argumentales, recibidas de una tradición, pero que debe animar con movimientos —gestos y afectos— y con descripciones —éstas sí codificadas por la *evidentia* retórica— que deben ser vistas por los receptores conforme también a sus propios valores o a aquellas ideas a las que deban ajustarse. Es, así, curioso que en los libros de leyes se manifiesten prevenciones contra el orden de la ficción,⁵ para regular su utilización dentro del marco del ocio curial en el que se contemplaban la lectura y la audición —también valoración— de todo tipo de libros y de “estorias”; de ahí que en el *Setenario*

la reconstrucción de las voces desde los gestos; véase Chiara Frugoni, *La voce delle immagini: pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino: Einaudi, 2010.

⁴ Y así se precisa en el romanceamiento de sus *Ethymologiae*, en el cierre del primero de los libros consagrado al *ars grammatica*: “Aún entre la historia e el argumento e la fabla despartimiento ay: ca las istorias son cosas verdaderas que son fechas, e argumentos son cosas que si non son fechas puédense fazer, e fablas son las cosas que nin son fechas nin se pueden fazer ca son contra natura”, p. 168; cito por *Las Etimologías de San Isidoro romanceadas*, ed. de Joaquín González Cuenca, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983, t. I.

⁵ Resumo ideas ya expuestas en mi *Historia de la prosa medieval castellana II. El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid: Cátedra, 1999, pp. 1314-1339.

se recomiende rehuir cualquier acercamiento a la “fantasía” por ser considerada una facultad negativa, en cuanto abismada enteramente en la propuesta de imágenes que no son aceptables porque no tienen correspondencia con el orden de lo real:

Fantasía es crençia, mas sin recabdo [...] assí como enfermedad; ca bien assí como el enfermo que ha fiebre, e mayormiente en la cabeça, se le antojan muchas cosas que non son assí, otrossí la fantasía faz’ entender muchas maneras de opiniones desaguisadas al omne e que non son de la guisa que él cuida. Et por esto ha este nonbre, como cosa que se faze e se desfaze aína en manera de antojança. Et en ésta veen sienpre las cosas temerosas porque nasce de ramo de malenconía (pp. 47-48).⁶

Cabe recordar que lo que hoy se conoce como *Setenario* —dejando de lado las polémicas sobre su ubicación cronológica— se corresponde con la *Partida I*, dedicada al derecho eclesiástico o canónico, de donde la necesidad de apartar al “entendimiento” de unas “falsas creencias” que podían cuajar en “opiniones desaguisadas” y caer en la sospecha de herejía; estos aspectos son desarrollados con mayor amplitud en *Partida I*, en su Título XXI, dedicado a los diezmos que los cristianos deben dar a Dios, lo que lleva a relacionar —con patrones numerológicos— los diez mandamientos con los sentidos con que el hombre ha sido creado:

E otrossí dio Dios al omne diez sentidos, e d’estos son los cinco de fuera del cuerpo, e los cinco de dentro. E los de fuera son assí cuemo veer, oír, oler, gustar e tañer. E los de dentro, el primero es el seso comunal que está en la delantera parte del meollo de la cabeça, que es juyz sobre los cinco sesos sobredichos que son de fuera, assí cuemo cuando veen los ojos alguna cosa, que yudga qué es lo que veen, e assí de los otros sentidos (p. 388).⁷

⁶ Cito por la edición de Kenneth H. Vanderford, Buenos Aires: Instituto de Filología, 1945.

⁷ Cito por la edición de Juan Antonio Arias Bonet, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1975.

Amén de que el pasaje sea fundamental para comprender el proceso de ficción que se articula en el período en el que se crea el *Libro del caballero Zifar*, en el que una y otra vez se recomienda guiarse por el “seso natural”, debe advertirse ahora la importancia que se concede a la acción de que los ojos vean ciertamente las cosas que tienen delante para poder juzgarlas y la gradación que se propone para que sea aceptable un proceso de “ver” que no se vincule necesariamente a hechos o experiencias tangibles:

El segundo sentido es aquel que llaman en latín *virtus imaginativa* que quier' tanto dezir cuemo que asma omne con ella las cosas que no vee bien, cuemo si las toviesse delante. E este sentido es puesto en la postremera parte del meollo delantero sobredicho. Pero este sentido no puede imaginar sino sobre las cosas que los sesos vieron o sintieron (p. 388).

La asociación de términos es precisa: la imaginación es admisible siempre que esté regulada por el “seso natural”, de modo que la creación de imágenes, la posibilitada por esa facultad del alma, no se desvíe de la realidad, sino que se atenga a unos marcos de hechos y de circunstancias que puedan ser asumidos, ya en el caso de las materias narrativas, por los receptores de esos textos; piénsese que estas nociones —muy ligadas a la extensión de la dialéctica en los últimos decenios del siglo XIII— se formulan en un momento en el que el desarrollo de la ficción propicia acercamientos al orden temático de la Antigüedad —ya en verso: *Libro de Apolonio*, ya en prosa: los materiales ensamblados en la *General estoria*, ya en ambos discursos: la *Historia troyana polimétrica*—, apoyados en una teoría exegética que enseñará a trascender el primer nivel de los sentidos literales en busca del sentido alegórico o del sentido moral; con este fin, se formulan en los textos narrativos diversos pasajes e incluso *exempla* que tienen que ayudar a facilitar ese proceso (y a la par, a concretar las claves de la poética de recepción).

Las otras *virtutes* son la “estimativa”, la “cogitativa” y la “memorativa”, advirtiéndose sobre el riesgo de que la cuarta —que es la que debe

“componer e departir” — se aleje de esas funciones: “Pero a las vegadas quando este cuidado va a más de lo que deve sale de so logar e tórnase en fantasía e por esso á de cuidar las cosas cuemo no son” (p. 389).

Vuelve a advertirse sobre el riesgo de concebir realidades —a través de sus imágenes— distintas de las que definen el mundo en el que se encuentra instalado el individuo; este hecho es importante porque explica la necesidad de transmitir, en el marco de la cortesía tal y como es definida en *Partida II*, en el Título IX, obras que puedan generar un grado de “alegría” o de distracción que sirviera, paradójicamente, para no incurrir en tales desviaciones; así, antes, en el Título V, en la ley XXI, se acota este desarrollo:

Alegrías y á otras sin las que deximos en las leyes antes d’ ésta, que fueron falladas para tomar omne conorte en los cuidados e en los pesares quando los oviesen: e éstas son oír cantares e sones de estrumentos, jugar axedrezes o tablas, o otros juegos semejantes d’ éstos: eso mesmo dezimos de las estorias e de los romañes, e de los otros libros que fablan de aquellas cosas de que los omnes reçiben alegría e plazer (p. 70).⁸

Y luego se añade que esa “alegría”, además de generar “plazer”, ha de servir para perder los “cuidados”, remitiendo así a uno de los tópicos que, en estos decenios, más se va a repetir para justificar precisamente la recitación y audición de esta producción letrada dedicada al orden de la ficción y a sus distintas materias narrativas.⁹

En la misma *Partida II*, con idénticos presupuestos, ya en el Título XIII, se diferencia entre “fantasía”¹⁰ e “imaginación”,¹¹ para conceder, de

⁸ Cito por la edición de Antonio Juárez Blanquer y Antonio Rubio Flores, Granada: Impredisur, 1991.

⁹ Es el dístico catoniano que recomienda: “*Interpone interdum tuis gaudia curis / ut possis animo quamvis sufferre laborem*”.

¹⁰ Y se indica que es “antojamiento de cosa sin razón, ca esta virtud judga luego las cosas rebatosamente e como non debe”, p. 118.

¹¹ Aceptada con las prevenciones ya indicadas: “e ésta á mayor fuerça que la fantasía

nuevo, a esta facultad la capacidad de interferir en el tiempo del presente desde la memoria de los hechos pasados o la conjetura de los venideros.

Pero aunque se preste atención a la acción de “ver” en estos pasajes del *corpus* jurídico alfonsí, nada se dice sobre la cinésica —en cuanto capacidad para interpretar esos signos visuales— o los movimientos corporales con los que se puede concretar una tipología gestual que sirviera, a la par, para articular esquemas narrativos —las acciones y los comportamientos de los personajes— y contribuir a la recepción de los mismos. Con todo, en los pasajes dedicados a la definición de la cortesía, en el Título IX, en la ley XXIX, sí se recomienda moderación en el uso de los gestos para no dañar la dignidad de la curia regia, abolida cualquier clase de sistema de comunicación que no sea verbal:

Palacio es dicho en aquel lugar do el Rey se ayunta paladinamente para fablar con los omnes; e es en tres maneras, o para librar los pleitos, o para comer, o para fablar en gasajado. E porque en este lugar se ayuntan los omnes para fablar con él más que en otro, por eso lo llaman palacio, que quiere tanto dezir como lugar paladino; e por ende conviene que non sean y dichas otras palabras sinon verdaderas e complidas e apuestas [...]; e si es en el comer deven seer conplidas segunt conviene a aquel e non además: ca non deven de estar muy callando, nin otrosí fablar a la oreja, nin mostrar por signos lo que quisiere dezir como omnes de orden, nin deven otrosí dar grandes bozes; ca el palacio en aquella sazón non á de seer de muy poridat, ca sería ademenos, nin de grant buelta, que sería además, porque demiente que comieren non an meester de departir nin de retraer nin de fablar en otra cosa, sinon en aquello que conviene para governarse bien e apuestamente (p. 101).

El pasaje es de suma importancia, no sólo porque aparezca el término “signos” referido a la trama gestual a que se limitaba la comunicación

de que fablamos en la ley ante d’ ésta, porque obra tan bien en imaginar sobre las cosas que pasaron como sobre las que son de luego, otrosí sobre las cosas que an de venir”, *id.*

en algunas órdenes religiosas —y recuérdese la “disputación” de los griegos y los romanos (c. 44-65)—, sino porque se reconviene el uso de la *gesticulatio*¹² con apuntes descriptivos que vienen a coincidir con los que se precisan en la *actio* retórica, ligados a las operaciones elocutivas;¹³ por poner sólo una muestra y buscando ya el acercamiento al marco en el que se crea el *Zifar*, puede verse la definición de “fabladura” —el término con el que se designa la *actio*— que Brunetto Latini, parafraseando a Tulio, incluye en el Libro III, capítulo III, de su *Libro del tesoro* porque ofrece una de las codificaciones más completas de los gestos convenientes para la transmisión de los discursos orales en el seno de una corte:

Fabladura quiere dezir aquello que estableçe en su pensamiento convenible de bozería o de costumbres, segund la dignidad de las cosas departidas. Et por dezir verdat, cuando el razonador viene a contar su razón, deve mucho cuidar su materia e su manera, ca de otra guisa deve tener sus miembros e su cara e su catar en [la materia de] dolor ante que en la de alegría, et de otra manera en guerra que en paz, e de otra manera en un lugar que en otro. Et por ende se deve cada uno guardar que non levante sus manos nin sus ojos nin su frunte en manera que pueda ser reprehendido; et para esto valen mucho los enseñamientos que nos fueron dichos de suso en el libro de maldades e de bondades, en el capítulo de guarda (180a).¹⁴

¹² Los estudios básicos para plantear la dicotomía entre gesto y gesticulación —seguidos en este trabajo— son los de François Garnier, *Le langage de l'image au Moyen Âge*, Paris: Le Léopard d'or, 1982-1984. [I: “Signification et symbolique” y II: “Grammaire des gestes”], y el de Jean-Claude Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris: Gallimard, 1990. Precisa Schmitt: “Face à *gestus*, une autre notion voisine est celle de *gesticulatio*. Dans la culture lettrée du Moyen Âge, les ‘gesticulations’ sont tous les gestes perçus comme autant de débordements, de désordres, de vanités, de péchés. Le couple ennemi *gestus-gesticulatio* est l'une des grandes figures de l'antagonisme de l'ordre et du désordre sur la scène médiévale des gestes”, p. 30.

¹³ Para el desarrollo de esta *parte artis*, véase María Ángeles Díez Coronado, *Retórica y representación: historia y teoría de la “actio”*, Logroño-Calahorra: Instituto de Estudios Riojanos-Ayuntamiento de Calahorra, 2003.

¹⁴ Cito por la edición de Spurgeon Baldwin: *Libro del tesoro. Versión castellana de “Li Livres dou Tresor”*, Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1989. Para la

No sólo se precisan con una rápida descripción los gestos que pueden resultar adecuados para la transmisión de una “razón” —o ‘arenga cortesana’, o ‘proposición’—, sino que se remite a una sección específica, dentro de esta obra enciclopédica, consagrada a esa misma función: los “enseñamientos de hablar” incluidos en el tratado de ética que constituye el Libro II y en donde, con la misma preocupación de guardar el decoro debido a un marco curial, se perfila una de las más completas tipologías sobre los gestos con que deben ser comunicadas esas “fablas”, incidiendo en el valor que se debe conceder a la cinética corporal:

Tulio dize: maguer que tus dichos non sean fermosos nin muy conpuestos, si los muestras con mansedunbre e con manera fermosa e apuesta serán alabados; et si tus dichos son buenos e fermosos e non los dizes con mansedunbre serán denostados. E por ende debes atenprar tu boz e tu espíritu e todos los movimientos de tu cuerpo e de tu lengua, e endresçar las palabras cuando salen de tu boca, en manera que non sean quebrazosas nin decaídas entre los paladares, nin muy claras de boz, nin muy ásperas al levantamiento de los labros, mas sean entendibles e sonantes con fermosa manera de hablar e mansa e clara, así que cada una de las letras aya su entendimiento et cada una palabra su acento, que es entre alto e baxo (135b-136a).

Se integran “boz” y “espíritu” —los rasgos entonativos, la “bozería”— con los “movimientos” corporales —la cinésica, ajustada a las “costumbres”— desde la función de preservar la dignidad del marco al que se

gestualidad de la mano, véase Gigetta Dalli Regoli, *Il gesto et la mano: convenzione e invenzione nel la linguaggio figurativo fra Medioevo e Rinascimento*, Firenze: L.S. Olschki, 2000, proceso que puede seguirse con la obra barroca del cisterciense Juan Caramuel Lobkowitz, *Quirología: sobre el modo de hablar de las manos*, ed. de Julián Velarde Lombraña, Madrid: Biblioteca Nueva, 2008. Volviendo a los siglos medios, tanto en la *Rhetorica antiqua* (1215) como en la *Rhetorica novissima* (1235) de Boncompagno da Signa se encuentran catálogos gestuales semejantes; recuerda Schmitt que Boncompagno remite por dos veces a un tratado específicamente dedicado a la gesticulación: “Cet ouvrage, s’il l’a jamais écrit, n’a pas été retrouvé. Il constituerait, à ma connaissance, le premier ouvrage de toute la tradition occidentale entièrement consacré aux gestes”, p. 285.

dirigen estos discursos: “E todo esto conviene mudar segund los mudamientos del logar e de las ocasiones e de las cosas e del tiempo, ca una cosa deve onbre contar sinplemente e otra dulçemente e otra en desdén e otra tener en poco, et esto faz en guisa que tu boz e tu continente e tus dichos se acuerden sienpre con tu materia de que fablas” (136a).

Al mismo tiempo, se ofrecen consejos prácticos para la disposición con que ha de actuar el recitador (o razonador): “En tu continente guarda que tengas tu cara derecha, e non cates al çielo nin baxes tus ojos en tierra, nin muevas tus labros feamente, nin arrugues tus sobreçejas, nin levantes las manos nin los pies, en guisa porque ninguno te aya que reprehender” (136a). Y se atiende al cuidado —a las pautas rítmicas— con que se tiene que proceder a la recitación: “E guárdate de apresuramiento e de tardimiento de hablar e tien el medio, ca en hablar non deve ninguno ser apresurado, mas tardinero segund que conviene” (136a).

Más allá de los “signos” mencionados en *Partida II*, en Latini se da nombre a todo este aparato gestual con ese término de “movimientos” que remite a la canónica definición que aparece en el *De institutione novitiorum* de Hugo de San Víctor,¹⁵ una referencia que sirve para recordar el cuidado que se pondrá en todos los manuales de formación sacerdotal en los gestos tolerados o censurados a los novicios.

En cualquiera de los casos, este simple recorrido por algunos de los textos que conducen al *Zifar* permite ver el modo en que, en la segunda mitad del siglo XIII, existía una preocupación cierta por controlar la facultad de la “imaginación” —acción de crear y de ver imágenes— separán-

¹⁵ Recuérdese: “Gestus est motus et figuratio membrorum corporis, ad omnem agendi et habendi modum”, en Jacques-Paul Migne, *Patrologia Latina*, Paris, 1844-1855, t. 176, p. 938. Schmitt: “De cette définition, je donne une traduction volontairement équivoque: ‘Le geste est le mouvement et la figuration des membres du corps adaptés à (mais aussi: en vue de, selon la mesure et les modalités de) toute action et attitude’”, *op. cit.*, p. 177. El comentario de esta obra cubre las pp. 174-193, siendo especialmente interesantes las dedicadas a la clasificación de los gestos que propone Hugo de San Víctor, pp. 179-184. Añádase John A. Burrow, *Gestures and looks in medieval narrative*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 110-111, con un recorrido que conduce, de nuevo, a la *Commedia* dantesca.

dola de la “fantasía”, además de codificarse ya los “signos” o “movimientos” propios de un ámbito curial. En este ambiente se formula la primera teoría de la ficción narrativa en prosa.

2. LA TEORÍA DE LA FICCIÓN: LA CONTEMPLACIÓN DE LAS IMÁGENES

La importancia del prólogo del *Zifar* es extraordinaria por las novedades de que se tiene que dar cuenta —es la primera vez que se utiliza el discurso de la prosa para construir un dominio de ficción en lengua castellana—, amén del anclaje histórico en el que se asienta y que, en cierto modo, sustituye a una posible dedicatoria que no existe, ya que el libro entero se pone al servicio de la corte de doña María de Molina, cuya semblanza encuadra las gestiones que se realizan para conseguir el traslado de los restos mortales del cardenal don Gonzalo Pérez Gudiel desde Roma hasta Toledo;¹⁶ esta peripecia —resuelta por Ferrán Martínez, arcediano de Madrid: figura histórica que ofrece claves de actuación que se proyectarán sobre las ficticias— se corresponde alegóricamente con la emisión por Bonifacio VIII de la bula de legitimidad del matrimonio de Sancho IV y María de Molina, con el respaldo que supone para los derechos dinásticos de sus descendientes, en plena minoridad de Fernando IV. Resultaba fundamental, en este sentido, proclamar la unidad constituida entre la clerecía toledana, el principal apoyo con el que había contado la pareja regia desde 1284, y la curia regia, de donde la implicación directa de sus principales actores en la reclamación del cuerpo del cardenal y en la recepción —con procesiones minuciosamente descritas— de su féretro en el primero de los itinerarios geográficos de que se da cuenta en la obra.

En el primer prólogo se produce la integración de tres niveles para fundir la realidad histórica en la que se encuentran los receptores naturales de la obra con el dominio de la ficción en la que se sitúan los persona-

¹⁶ Véase Francisco J. Hernández y Peter Linehan, *The mozarabic cardinal: the life and times of Gonzalo Pérez Gudiel*, Firenze: Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2004.

jes que van a representar figurativamente a esos mismos seres reales; para ello, es necesario concebir el proceso de la escritura como una suerte de “espejo” que permita contemplar unas imágenes —resueltas en gestos y en palabras— que son asumibles porque son portadoras de unos esquemas de enseñanza, sostenidos por unos principios de actuación —la anteposición de Dios sobre todas las cosas, la virtud de la *magnificentia*, la primacía del seso natural— verificados por cada una de las figuras situadas en esos tres planos: Ferrán Martínez en el de la realidad histórica, el “trasladador” del texto en el del marco letrado del molinismo, Zifar y Grima finalmente en el del orden de la ficción.¹⁷

La figura de doña María aparece presidiendo un retablo cortesano que se ajusta a un proceso de cortesía en el que la audición y recepción de estos *romances* de materia caballeresca adquieren pleno sentido, puesto que es en ese orden de ficción en donde se verifica el cumplimiento de las virtudes que atesora la reina y en donde son derrotados —también figurativamente— sus principales enemigos, movidos por la codicia (el señor de Éfeso que asedia la ciudad de Galapia), por la traición (el conde don Nasón y su sobrino) o por la deslealtad (el conde Farán que mueve guerra contra el emperador de Trigrida): en cada una de las *estorias* que integran el *Zifar* se procede a un análisis de la conducta de la aristocracia hostil contra la realeza, puesto que esa oposición era la que generaba continuas banderías y conflictos desde que Sancho IV muriera en 1295 hasta que, treinta años más tarde, en 1325, Alfonso XI asumiera la mayoría y anulara o descabezara a los magnates sediciosos. A lo largo de estos tres decenios se mantiene intacto un modelo de producción letrada y artística que ha sido

¹⁷ Estas tres pautas de actuación sostienen las semblanzas de doña María, Ferrán Martínez y, por supuesto, la del caballero Zifar: “E por ende es dicho del Cavallero de Dios, el cual cavallero era conplido [1] de buen seso natural e [2] de esforçar, de justícia e de buen consejo e de buena verdat, comoquier que la fortuna era contra él en lo traer a pobredat, [3] pero que nunca desesperó de la merçed de Dios, teniendo que él le podría mudar aquella fortuna fuerte en mejor, así como lo fizo, segunt agora oiredes”, p. 8; cito por la edición de Charles Philip Wagner, *El libro del cauallero Zifar (El Libro del Cauallero de Dios)*. Edited from the three extant versiones. Part. I. Text, Ann Arbor: University of Michigan, 1929.

bautizado con el apelativo de su principal impulsora —“molinismo”, por tanto—¹⁸ y que se define con precisión en los *Castigos del rey Sancho IV* y en los *Castigos del rey de Mentón*, con los que se cierra la primera de las “estorias” del *Zifar*; pueden verse dos pasajes de este regimiento, asentado en la materia sapiencial, con el que se corona el recorrido por la ficción caballeresca para distinguir las claves de este proceso cultural; en primer lugar, una de las pautas de actuación perfiladas en el prólogo inicial —la de la “anteposición de Dios” — adquiere especial relevancia para guiar el entretenimiento curial —siempre necesario— porque ha de apoyarse en el cultivo y transmisión de las “buenas costumbres”;¹⁹ en segundo término, la producción letrada que se ponga al servicio de los intereses de este marco cultural, debe acomodarse al orden de la “letradura” pautada por el “seso natural”:

Onde bienaventurado es aquel a quien Dios quiere dar buen seso natural, ca más val’ que letradura muy grande para saberse ome mantener en este mundo e ganar el otro. E por ende dizen que más val’ una onça de letradura con buen seso natural, que un quintal de letradura sin buen seso; ca la letradura faze al ome orgulloso e sobervio, e el buen seso fázelo omildoso e paçiente. E todos los omes de buen seso pueden llegar a grant estado, mayormente seyendo letrados, e aprendiendo buenas costunbres; ca en la letradura puede ome saber cuáles son las cosas que deve usar e cuáles son

¹⁸ Véase la síntesis que ofrezco en “El molinismo: un sistema de pensamiento letrado (1284-1350)”, en Antonia Martínez Pérez (ed.), *Estudios de literatura medieval: 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Murcia: Universidad de Murcia, 2012, pp. 45-81.

¹⁹ “Ca, mios fijos, cortesía es suma de todas las bondades e suma de cortesía es que el ome aya vergüença a Dios e a los omes e a sí mesmo: ca el cortés teme a Dios, e el cortés non quiere fazer en su poridat lo que non faría en consejo. Cortesía es que non faga ome todas las cosas de que ha sabor. Cortesía es que se trabaje ome en buscar bien a los omes, quanto podiere. Cortesía es tenerse ome por abondado de lo que toviere; ca el aver es vida de la cortesía e de la linpieça, usando bien d’él, e la castidat es vida del alma, e el vagar es vida de la paçiencia. Cortesía es sufrir ome su despecho e non moverse a fazer yerro por ello, e por eso dizen que non ha bien sin lazerio” (pp. 294-295).

de las que se deve guardar. E por ende, mios fijos, punad en aprender, ca en aprendiendo veredes e entenderedes mejor las cosas para guarda e endrescamiento de las vuestras faziendas e de aquellos que quiesierdes. Ca estas dos cosas, seso e letradura, mantienen el mundo en justia e en verdat e en caridat (pp. 297-298).

Para ello se ha compuesto esta trama de *estorias* en las que tan importante resulta el dominio de la cultura letrada —hay una visión enciclopédica engastada en el *Zifar* que se sujeta a los patrones de la clerecía toledana— como el comportamiento cortesano y caballeresco —y cuentan por igual tanto un plano como otro— que exhiben los principales personajes en los que se encarnan las figuras de Sancho IV y María de Molina —lo son en *Zifar* y en *Grima*— y sus descendientes, tanto Fernando IV como muy posiblemente el infante don Pedro.²⁰

Los receptores externos antes de ingresar en este orden de la ficción deben asimilar las claves de funcionamiento de ese proceso de la “letradura” definido luego por el rey de Mentón, justo cuando tiene que hacerlo porque preside ya un entramado cortesano;²¹ en cierta medida, lo que se da a entender es que por el mantenimiento de esas virtudes curiales —fijadas por Sancho IV y doña María entre 1284 y 1295 con el apoyo

²⁰ Recortados en torno a Garfín y a Roboán, el heredero y el segundogénito que no duda en lanzarse a probar el mundo para mejorar de estado y de fortuna.

²¹ En ese punto es donde adquiere sentido el dístico catoniano, ya comentado, con el que se justifica la recepción y valoración de estas *estorias*, engastada la enseñanza en el dominio de la alegría curial: “e ay otras razones muchas de solas en que puede ome tomar plazer. Ca todo ome que trabajo quiere tomar para fazer alguna buena obra, deve en ella entreponer a las vegadas algunas cosas de plazer e de solas. E palabra es del sabio que dize así: ‘E entre los cuidados a las vegadas pone algunos plazer’. Ca muy fuerte cosa es de sufrir el cuidado continuado si a las vezes non se diese ome plazer o algunt solas. E con grant enojo del trabajo e del cuidado suele ome muchas vegadas desanparar la buena obra que ha ome comenzado” (p. 7). La declaración es fundamental porque justifica la inserción en la trama del *Zifar* de toda suerte de formas textuales ligadas a la transmisión del humor —esquemas que caerían bajo el recurso del “jugar de palabra” definido en *Partida II* y que cuajarían en los “joguets” o ‘chistes’— con la deriva de algunos de los principales *exempla*.

de la clerecía toledana—, una dinastía regia logra consolidar sus derechos sucesorios —Fernando IV— y transmitirlos al único monarca que va a frenar la ambición de los magnates, a Alfonso XI, posiblemente el destinatario que mejor provecho supo sacar de este conjunto de narraciones. Y si pudo hacerlo es porque, en el segundo de los prólogos, se precisaron los mecanismos de que se sirve la ficción para asimilar el orden de la realidad externa —con sus principales actores— y poder reducirlo a un conjunto de lecciones, recurriendo a los principios del lenguaje figurativo; de este modo, la verosimilitud no depende ya de que lo contado haya sido cierto, sino que basta con la apariencia de la verdad con que se presentan esos hechos, que se ligan a un contenido doctrinal; por esta razón, se recomienda trascender el orden literal de los episodios para buscar el nuevo “entendimiento” que se debe alcanzar;²² por este motivo, y ello ocurre por primera vez en lengua castellana, se defiende la realidad inventada por esos esquemas narrativos, ya que es en ella —y no en la externa, tan negativa— en donde se encuentra formulada la enseñanza ligada a los principios fundamentales del molinismo; por ello, se recomienda no despreciar estos procesos narrativos,²³ por la utilidad que de los mismos se desprende, descubriendo ya los dos niveles de sentido a los que se tiene que acompañar la recepción de estos textos: “[...] ca de cada cosa que es y dicha pueden tomar buen enxiemplo e buen consejo para saber traer su vida más çierta e más segura, si bien quisieren usar d’ellas” (p. 10).²⁴

²² “E porque este libro nunca apareció escrito en este lenguaje fasta agora, nin lo vieron los omes nin lo oyeron, cuidaron algunos que non fueran verdaderas las cosas que se y contienen, nin ay provecho en ellas, non parando mientes al entendimiento de las palabras nin queriendo curar en ellas”, p. 9.

²³ “Pero comoquier que verdaderas non fuesen, non las deven tener en poco nin dubdar en ellas fasta que las oyan todas conplidamente e vean el entendimiento d’ellas, e saquen ende aquello que entendieren de que se puedan aprovechar”, pp. 9-10.

²⁴ Pero se sabe, a la par, que puede haber un uso engañoso de estas formas de entretenimiento letrado, de donde la conveniencia de trazar los cuadros de receptores que aparecen en *Castigos del rey Sancho IV*, el *Libro de buen amor* o la producción de don Juan Manuel.

Esa exégesis se explicita por medio de una de las imágenes más comunes para fijar el mecanismo de recepción que permita trascender el primero de los niveles —el sentido literal— para apoderarse del segundo, el alegórico, que es el que contiene la enseñanza,²⁵ inscribiendo este proceso en la tradición que lo autoriza, que es la misma que se despliega en las obras sapienciales y en los libros de leyes: “E los sabios antigos, que fizieron muchos libros de grant provecho, posieron en ellos muchos enxienplos en figura de bestias mudas e aves e de peçes e aun de las piedras e de las yervas en que non ay entendimiento nin razón nin sentido ninguno, en manera de fablillas, que dieron entendimiento de buenos enxienplos e de buenos castigos” (p. 10).

Se retoma la definición de “fabla” que había apuntado Isidoro, respaldada ahora por los esquemas figurativos que tienen que ser sometidos a exégesis por los receptores, en busca de ese segundo “entendimiento” que es el que permite la asimilación de los “enxienplos” —en clara correspondencia con la realidad externa, como luego sucederá con la obra de don Juan Manuel— y de los “castigos” —en alusión a la red formularia de sentencias y, por supuesto, al conjunto de enseñanzas que el rey de Mentón entrega a sus hijos.

Sólo ahora es cuando el orden de la ficción se engasta en los mecanismos de recepción que por primera vez se formulan porque también es la primera ocasión en que se despliegan estos esquemas de argumentación narrativa en lengua castellana; y ahí es donde se incide en el valor de la contemplación de imágenes que los receptores de estas *estorias* deben realizar, vinculadas a una acción de “ver” que tiene que trascender el límite de la literalidad para alcanzar el de la verdad alegórica; se trata del mismo proceso formulado por los sabios de la gentilidad y los autores sagrados, descubriéndose la unidad de procedimientos exegéticos con que había sido armada la *General estoria*:

²⁵ “Ca atal es este libro para quien bien quisiere catar por él, como la nuez, que ha de parte de fuera fuste seco e tiene el fruto ascondido dentro”, *id.*

[...] e feziéronnos entender e creer [los sabios antiguos] lo que non aviemos visto nin creyemos que podría esto ser verdat; así como los padres santos fezieron a cada uno de los siervos de Jhesu Christo ver como por espejo e sentir verdaderamente e creer de todo en todo que son verdaderas las palabras de la fe de Jhesu Christo, e maguer el fecho non vieron, porque ninguno non deve dudar en las cosas nin las menospreçiar, fasta que vean lo que quieren dezir e cómo se deven entender (p. 10).

Se configura un nuevo modo de “ver” —derivado de la lectura y de la audición de las *estorias*—²⁶ que tiene que construir un proceso diferente de “entender” —abierto a los sentidos alegóricos— para poder “creer” en la “verdad” que la “ficción” —siempre “otra realidad” — encubre.²⁷ Interesa subrayar esa analogía que se establece entre “ver como por espejo” —es la mejor definición que se podía haber ofrecido para entender lo que comporta la recepción de estas ficciones— y la acción de oír/leer estas *estorias* narrativas, a fin de incidir en la necesidad de someterlas a la interpretación que desvele la enseñanza que albergan; pero quienes tienen que aprender a “ver como por espejo” son los receptores que se encuentran fuera del texto y que al contemplar la superficie especular de la “estoria” lo primero que harán es descubrirse a sí mismos, recortados en los perfiles de las figuras que resuelven la trama de unas acciones narrativas en la que tan importantes resultan los gestos y movimientos de los personajes como los propios hechos que protagonizan; es más: sólo desde esa cinésica —movimientos y gestualidad— referida a la actuación puede acceder-

²⁶ Porque no se hace referencia alguna a la contemplación de imágenes miniadas, como sí hará don Juan Manuel en el cierre de cada uno de los “exemplos” del *Libro del conde Lucanor*: “Et la estoria d’este exienplo es esta que se sigue”, tal y como se señala formulariamente; véase *Libro del conde Lucanor*, ed. de Guillermo Serés, Barcelona: Crítica, 1994.

²⁷ Recuérdense que la teoría de los cuatro sentidos propicia el paso del orden literal al alegórico —es esa transformación de un “ver” en un “creer” —, seguidos del anagógico y del tropológico; esta progresión se recoge en el conocido dístico acuñado por Agustín de Dacia (m. 1282), discípulo de Santo Tomás de Aquino: “Littera gesta docet, quid credas allegoria, / Moralis quid agas, quo tendas anagogia”.

se a ese segundo nivel de la verdad oculta, porque son esos seres de ficción los que ponen en juego las claves de la enseñanza, cuando no la formulan ellos mismos o la compendian en forma de “castigos”. Este proceso sólo podrá verificarse desde un “entendimiento” guiado por la facultad del “seso natural” que impida cualquier desviación que se pueda producir en el acto —siempre tan difícil y peligroso— de recepción de esas *estorias*, de donde esta advertencia que es la que debe unirse a la definición de la “letradura” que luego se planteará en los *Castigos del rey de Mentón*, puesto que se está remitiendo a las mismas nociones, que son opuestas además al “saber” alumbrado en la corte alfonsí:

Ca entre todos los bienes que Dios quiso dar al ome, e entre todas las otras çiençias que aprende, la candela que a todas estas alunbra, seso natural es. Ca ninguna çiençia que ome aprenda non puede ser alunbrada nin endresçada sin buen seso natural. E comoquier que la çiençia sepa ome de coraçón e la reza, sin buen seso natural non la puede ome bien aprender. E aunque la entienda, menguado el buen seso natural, non puede obrar d’ella nin usar así como conviene a la çiençia, de cual parte quier que sea; onde a quien Dios quiso buen seso dar puede començar e acabar buenas obras e onestas a seruiço de Dios e aprovechamiento de aquellas que las oyeren,²⁸ e buen prez de sí mismo (p. 7).

El encomio del “seso natural”, planteado en el primero de los proemios, incide en la facultad básica en la que se asienta todo el sistema de pensamiento letrado del molinismo y ayuda a fijar las claves de interpretación con que deben recibirse esas imágenes que derivan de la lectura, siempre juzgadas por ese primer sentido interior, que en *Partida I* se denominaba “seso comunal” refiriéndose al mismo proceso, a la necesidad de controlar el segundo de los sentidos, el correspondiente a la *virtus imaginativa*; tal era la única manera de no quedarse en el nivel de la

²⁸ Procede valorar esta forma femenina como un apunte que puede orientar hacia la verdadera audiencia del texto.

superficie, en esa corteza que tenía que ser trascendida en busca de su verdadero entendimiento como se insiste ya al final del segundo premio: “E por ende el que bien se quiere loar²⁹ e catar e entender lo que se contiene en este libro, sacará ende buenos castigos e buenos enxiemplos, e por los buenos fechos d’este cavallero, así como se puede entender e ver por esta estoria” (p. 10).

Debe repararse en la simétrica inversión de acciones verbales con que se define el proceso de recepción que se está articulando: el oyente que es trasladado al interior de la ficción debe aprender a “catar” —y ello implica un mirar por dentro de ese mundo al que accede— y a “entender” —para descubrir— los sentidos ocultos, del mismo modo que el recitador —trasunto también de este ámbito del molinismo— es consciente de que con su labor va a entregar una forma de “entender” que debe ser sometida a ese grado correcto de “ver”. Y lo dice justo en el momento en que va a dar comienzo ya la lectura de la primera de las *estorias*, la relativa a los hechos del caballero Zifar y de su buena mujer, Grima.

Incluso, cuando el receptor es llevado al interior de la ficción no se le deja solo, sino que se dispone un “exemplo” —al igual que ocurría con el inicial del *Libro del conde Lucanor*— para que aprenda a servirse de la “imaginación” de una forma correcta, es decir para que la acomode a las operaciones del “seso natural” y la aparte de los errores de la “fantasía”. Es además el primero de los “exemplos”, contado por Zifar a Grima para advertirla sobre la necesidad de guardar la “poridat” —la maldición que pesa sobre su linaje— que le va a confiar; se trata del “exemplo” del medio amigo y del amigo entero que se había ya incluido en la trama de *Castigos del rey Sancho IV* y que lo convertirá don Juan Manuel en el Exem-

²⁹ Tal es la lección que ofrecen los dos manuscritos M y P, frente al impreso S que corrige en “leer”; quizá deba mantenerse la primera lectura porque puede descubrir uno de los esquemas de recepción que se fiaba a este tipo de *estorias*, un grado de reconocimiento basado en el saber adquirido, tal y como se pone de manifiesto en la c. 3 del *Libro de Alexandre*: “aprendrá bonas gestas que sepa retraer, / averlo an por ello muchos a conosçer”; por ello, podrá ‘loarse’ el receptor de estos *romances* (que también el clerical lo era).

plo XLVIII; sólo en el *Zifar*, ese “exemplo” adquiere un carácter metaficticio, puesto que el hijo, aleccionado por los castigos del padre y de su buen amigo, logrará aprender a utilizar la “imaginación” de un modo aceptable, al sujetarla al “seso”. A grandes rasgos, procede recordar que el padre había matado a un puerco y convence a su hijo —que se deja engañar por las apariencias— de que había acabado con la vida de un enemigo suyo y de que debía apresurarse a esconder el cadáver; el hijo, que se jactaba de contar con numerosos amigos, se lleva consigo el saco con los restos confiando en que cualquiera de sus conocidos lo ayudaría, ocurriendo justamente lo contrario; sólo aquel que era llamado por el padre “medio amigo” corre el peligro de encubrir el crimen; frente a *Castigos del rey Sancho IV* y al *Libro del conde Lucanor*, en el *Zifar* el tratamiento narrativo adquiere una dimensión humorística, prevista ya en el prólogo, porque el padre y el medio amigo hacen creer al hijo que van a cocinar el cuerpo del muerto para comérselo;³⁰ pero lo que han hecho es construir una ficción —puesto que en verdad cocinan y se sientan a comer el cuerpo que iba en el saco— que engaña al hijo, que es incapaz de traspasar el orden del sentido literal, la superficie en la que se halla, para descubrir la verdad; su imaginación es engañada por la apariencia de esas imágenes reales, manifestando su contento por probar carne de hombre muerto y su deseo de alimentarse con sus enemigos;³¹

³⁰ Lo que causa el estupor lógico en el hijo; se bosqueja uno de los *motus* internos que será analizado en esta obra: “‘¿Cómmo, padre señor’, dixo el fijo, ‘conbremos el ome?’. ‘Çertas’, dixo el padre, ‘mejor es el enemigo muerto que bivo, e mejor es cocho e asado que crudo; e la mejor vengança que el ome d’él puede aver es ésta, comerlo todo, de guisa que non finque d’él rastro ninguno; ca do algo finca del enemigo ý finca la mala voluntad’” (p. 21).

³¹ Una circunstancia que puede aplicarse a la recepción de la ficción que no es guiada por el “seso natural”: “E él començó a comer e sópole bien, e metióse a comer muy de rezio, más que los otros, e dixo así: ‘Padre señor, vós e vuestro amigo bien me avedes encarniçado en carnes de enemigo; e çierto cred que pues las carnes del enemigo así saben, non puede escapar el otro mio enemigo que era con éste, quando me dixo la sobervia, que·l non mate e que·l non coma muy de grado; ca nunca comí carne que tan bien me sopiese como ésta’” (pp. 21-22).

tienen que ser el padre y el medio amigo quienes apliquen su “seso natural” para corregir la desviación provocada por la invención que habían maquinado:

E ellos començaron a pensar sobre esta palabra que el moço dixo e a fablar entre sí. E tovieron que si este moço durase en esta imaginaçión, que sería muy crúo e que lo non podrían ende partir, ca las cosas que ome imagina mientra moço es, mayormente aquellas cosas en que toma sabor, tarde o nunca se puede d’ellas partir. E sobre esto el padre, queriéndole sacar d’esta imaginaçión, començóle a dezir: [...] (p. 22).

El peligro consistía en “durar” en la “imaginación”, es decir en permanecer en el nivel de la invención de la *estoria*, en la superficie literal, de donde la semejanza que se establece entre la acción de comer carne de hombre y la crueldad a que el hijo es arrastrado, un proceso que se corresponde a la distorsión que la imaginación puede provocar con respecto a la percepción real de los hechos y a su análisis o juicio por el “seso”; por ello, el padre tiene que intervenir para que su hijo no se quede en el primero de los sentidos, el equivalente a comer carne humana,³² para que una vez descubierta la intención —el sentido alegórico— de aquella situación el hijo agradezca la enseñanza recibida: “Padre señor’, dixo el moço, ‘gradesco mucho a Dios porque atán aína me sacastes d’esta imaginaçión en que estava; ca si por los mis pecados el otro enemigo oviese muerto, e d’él oviese comido, e así me sopiese como esta carne que comemos, non me fartaría ome que non codiçiasse comer’” (p. 22).

De este modo, los receptores externos tendrán que aprender también a superar ese primer grado de la alegoría —o del “sabor”— de la ficción para entrar en el orden de la enseñanza; y este proceso sólo se puede conseguir si en verdad esos oyentes son trasladados al interior de

³² “E sobre esto el padre, queriéndole sacar d’esta imaginaçión, començóle a dezir: ‘Fijo, porque tú me dixiste que tú avías ganado más de çiento amigos, quise provar si era así [...]; ca muy fea e muy crúa cosa sería, e contra natura, querer el ome comer carne de ome, nin aun con fanbre’”, *id.*

la ficción y se sienten identificados con las situaciones que los personajes realizan; de ahí, la importancia que se concede a la acción de “ver” —los gestos, los movimientos— o de “oír” —la trama elocutiva abierta a un registro muy variado— porque esos dos planos tienen luego que convertirse en un “entender” que, ajustado al “seso natural”, desvele la lección pretendida. Por ello, tiene que construirse una teoría sobre los mecanismos utilizados para fijar esa acción de “ver” centrada en una cinésica que ha de reproducir la propia de los receptores, condicionada, a su vez, por aquello que contemplan.

3. LOS GESTOS EN EL *ZIFAR*: SIGNOS DE LA ACCIÓN NARRATIVA

Cuando se compone el *Libro del caballero Zifar*, en torno a 1300, ya se ha desplegado una amplia práctica narrativa en los cantares de gesta, en los poemas clericales —con asunción de materias diversas—, en las mismas crónicas, en las que se va dando acogida a tradiciones letradas que se acercan al orden de la ficción, tal y como ocurre con los relatos linajísticos que jalonan la *Gran conquista de Ultramar*, tanto los referidos a Carlomagno como la *Estoria* que indaga en los orígenes del Caballero del Cisne. En todas estas probaturas textuales sería factible encontrar ya un primer acercamiento a la cinésica como un material icónico, transmisora de informaciones;³³ sin embargo, en ninguna de esas obras se

³³ El dominio de lo gestual en la literatura apenas ha merecido la atención de la crítica. Estas relaciones sí se han anudado en otros períodos, así Jacques Soubeyroux, *Le geste et sa représentation: littérature et arts d'Espagne (XVII^e-XX^e siècle)*, Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1998. Para el caso de la literatura medieval, y aplicado a *La Divina Comedia* se cuenta con el sugerente trabajo de Violeta Díaz-Corrales, *Los gestos en la literatura medieval*, Madrid: Gredos, 2004. Un hito aparte marca la monografía de Gonzalo Menéndez Pidal, *La España del siglo XIII. Leída en imágenes*, Madrid: Real Academia de la Historia, 1986, pero no recoge gestos sólo escenas costumbristas. En lo que se refiere a la literatura castellana, un trabajo sobre la épica sirve de excepción: Santiago Disalvo, “Gestualidad en el *Cantar de Mio Cid*: gestos públicos y modestia”, *Olivar. Número monográfico: 1207-2007: ocho siglos de tradición épica*.

formula una teoría previa sobre la ficción —sus valores, sus riesgos— asentada en esa necesidad de enseñar a los oyentes a servirse de las imágenes que la lectura del texto genera; y esto ocurre porque, como se ha indicado, es la primera vez que se construye una obra de ficción en prosa y en lengua castellana, sin estar encuadrada en ningún otro marco textual, como podía serlo una crónica universal u otra dedicada a las cruzadas. Por ello, se define la ficción y se enseña a utilizarla de modo correcto a los receptores; se pretende que ese “ver” dirigido, en el interior del texto, a unas *estorias* literales logre penetrar en el reducto de los sentidos ocultos; así, se pone tanto empeño en configurar una red de signos gestuales que ayude a encauzar el proceso de la imaginación; esta articulación pragmática no verbal caería bajo la disciplina de la cinésica, encuadrable tanto en el ámbito de la psicología como en el de la paralingüística,³⁴ que se hace eco de la riqueza de matices que en torno a la *actio* se había ido ya construyendo en la antigua retórica y en los manuales que se difunden a lo largo de la Edad Media, como se ha visto en el caso de los “enseñamientos de hablar” de Latini; habría unos

Estudios en torno al “Poema de Mio Cid”, 10 (2007), pp. 69-86. Es asumible la definición establecida por F. Garnier: “Dans un sens plus précis et plus étroit, on entendra par langage iconographique l’ensemble des signes et des rapports entre les signes utilisés de façon constante et universelle avec la même signification, quels que soient le sujet représenté et le style propre de l’imagier. Construit par combinaison de figures, le langage de l’image se développe et s’enrichit dans la mesure où sa morphologie et sa syntaxe s’établissent et se fixent, dans l’espace et la durée”, *Le langage de l’image*, p. 9. Frente a la escasez de obras que centran su interés en los gestos en la literatura abundan, en cambio, estudios dedicados a la gestualidad en el arte medieval; véase una simple muestra: Alicia Miguélez Cavero, *Actitudes gestuales en la iconografía del románico peninsular hispano: el sueño, el dolor espiritual y otras expresiones similares*, León: Universidad de León, 2007, más la publicación de su tesis: *Gesto y gestualidad en el arte románico de los reynos hispanos: lectura y valoración iconográfica*, León: A. Miguélez, 2010. O las actas: *Le geste et les gestes au Moyen Âge*, Aix-en-Provence: Centre Universitaire d’Etudes de Recherches Médiévales d’Aix (CUER MA)-Université d’Aix-en-Provence, 1998; con *O corpo e o gesto na civilização medieval*, Ana Isabel Buescu, João Silva de Sousa y María Adelaide Miranda (coords.), Lisboa: Colibri-Instituto de Estudos Medievais, 2006.

³⁴ Véase Desmond Morris, *La clé des gestes*, Paris: Bernard Grasset, 1978, más Michael Argyle, *Bodily Communication*, Londons-New York: Methuen, 1988 [1975].

esquemas básicos que estarían ligados a la mímica del rostro, a la utilización de los ojos, a las posturas adoptadas por el cuerpo, así como a su desplazamiento a lo largo de un espacio;³⁵ se trata de un lenguaje corporal que se puede codificar con facilidad, más cuando se refiere al dominio de la ficción narrativa, porque los personajes suelen obedecer a unos patrones fácilmente reconocibles. En el caso del *Zifar*, sería interesante averiguar de dónde procede la rica gama gestual que se despliega a lo largo de sus *estorias*; es cierto que en las definiciones de la *actio* es posible encontrar ya algunos apuntes referidos a esos movimientos de la cara o del cuerpo, así como en otros textos preocupados por regular la convivencia en la vida monacal; pero en este marco molinista, las imágenes actúan como marco real de una cortesía que se tiene que reflejar en un entorno palaciego que se halla estrechamente ligado a las fundaciones de centros religiosos, como ocurre con el emblemático entorno de los palacios de La Magdalena, el reducto curial en el que luego fue erigido, por decisión de doña María, el Monasterio de las Huelgas de Valladolid;³⁶ quiere decirse con esto que muy posiblemente fueran previas las fórmulas codificadas en esculturas, pinturas o vidrieras a las letradas y sin necesidad de presuponer que el autor del *Zifar* tuviera que inspirarse en unas obras concretas, sí que es factible aventurar que cuando pone en juego unos gestos determinados es porque los ha visto y porque sabe que los oyentes podrán identificarlos, ya que los han contemplado, si es que no

³⁵ Véase Ana María Maqueo, *Lengua, aprendizaje y enseñanza. El enfoque comunicativo: de la teoría a la práctica*, México: Limusa, 2005, p. 159. Apunta Garnier: “Les relations sont des rapports visibles signifiants. Le fait qu’un élément soit plus grand ou plus petit qu’un autre, placé au-dessus, au-dessous ou à coté, est une relation signifiante dans la mesure où s’attache aux dimensions relatives et aux différentes situations une signification précise et constante. Les positions et les gestes constituent également des manifestations visibles et signifiantes du comportement”, *op. cit.*, p. 14.

³⁶ Véase Fernando Gutiérrez Baños, *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*, Burgos: Junta de Castilla y León, 1997; más Antonio Flores García y Juan Carlos Ruiz Souza, “El Palacio de María de Molina y el Monasterio de las Huelgas de Valladolid: un conjunto inédito de yeserías decorativas hispanomusulmanas”, *Reales Sitios*, 4:160 (2004), pp. 5-13.

los han encargado; indudablemente, uno y otro dominio comparten planteamientos formales y temáticos: del mismo modo que es factible rastrear un programa iconográfico en una transmisión textual de cualquiera de los repertorios hagiográficos, también en los textos narrativos hay composiciones de figuras aisladas o en grupo que remiten a imágenes fácilmente reconocibles; Zifar, ya rey de Mentón, establece esta correspondencia —con asiento en *Flores de filosofía*, ley XI^a— en los *Castigos* que entrega a sus hijos: “Ca sabet que el mundo es como el libro, e los omes son como letras, e las planas escriptas como los tienpos; que cuando se acaba la una, comiença la otra” (p. 280).³⁷

Procede, con estas premisas, trazar una tipología de los gestos que aparecen en el *Zifar* teniendo en cuenta dos principios: primero, todo gesto o movimiento corporal comporta una valencia simbólica que ayuda a perfilar la acción o el comportamiento de un determinado personaje;³⁸ segundo, todo gesto que se describe es susceptible de ser interpretado y ese proceso exegético —a veces explicado por el autor o el recitador— permite pasar de un sentido literal a otro alegórico, siendo este desarrollo más complejo según las figuras sean descritas de modo individual —aun rodeadas en un entorno que ayude a significarlas—³⁹ o sean presentadas formando parte de una colectividad, agrupadas por tanto en escenas que, por sí mismas, adquieren valor gestual o icónico;⁴⁰ tales son las pautas a las que se ajusta este análisis.

³⁷ Como indica Schmitt: “Enfin, il ne faut pas oublier que l’écriture aussi est un geste, á une époque où il n’y a pas d’autre écriture possible que celle de la main (elle aussi riche d’un symbolisme très fort) courant sur le parchemin”, *op. cit.*, p. 15. Para estas imágenes, véase Rocío Sánchez Ameijeiras, “De tropos y figuras (visuales)”, *Los rostros de las palabras. Imágenes y teoría literaria en el Occidente medieval*, Madrid: Akal, 2014.

³⁸ Véase Paul Bouissac, *La mesure des gestes: Prolégomènes à la sémiotique gestuelle*, The Hague: Mouton, 1973.

³⁹ Schmitt sanciona este aspecto: “Mieux que l’écrit, les gestes engagent la personne tout entière; ils assurent un contact physique entre les personnes ou avec les objets eux-mêmes revêtus d’une haute valeur symbolique et dont certains détiennent une puissance sacrée (une épée, un reliquaire, une hostie [...])”, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁰ Un desarrollo similar perfila Garnier: “Par figure, on entend toute représenta-

3.1. Gestos individuales: la manifestación de las emociones

Las figuras se mueven por las *estorias* del *Zifar* conforme a una *actio* que, además de elocutiva, es también emotiva y pretende influir en los oyentes para que desde la red de sentimientos sugerida pueda accederse al desarrollo argumental con unos valores previos. La gestualidad del *Zifar* en este aspecto —y sobre todo en la primera de las *estorias*— se encuentra muy próxima a la de la épica; las figuras reaccionan con alegría o dolor ante los hechos ocurridos y se ponen en juego los medios formularios esperables; así se recurre a las acciones de reír o de llorar, ligadas al sentido de la vista, aunque cumpliendo alguna de ellas funciones estructuradoras de significado, como sucede en el caso de la risa,⁴¹ que es el campo semántico con un número mayor de ocurrencias, ofrecidas a los receptores para entender la acción narrativa desde el patrón de lo risible, en clara correspondencia con una de las funciones de la “alegría cortesana”; siempre, la risa debe controlarse o moderarse, siendo positiva en aquellos episodios que sirven de distensión narrativa o que coronan secuencias argumentales ya resueltas, y negativa en los casos en los que se asocia con el engaño, la seducción o la traición.

La risa sirve de elemento de distensión ya en el Exemplo I y con tal movimiento —de boca y de rostro— el medio amigo celebra la prueba a que el padre somete a su hijo cuando éste le pide que guise al supuesto enemigo muerto que llevaba en el saco:

tion d'une personne seule, ne se livrant à aucune activité [...] Les groupes de figures, dans lesquels sont juxtaposés des personnages sans qu'aucune relation permette d'affirmer qu'il s'agit d'une scène [...] Le terme scène a un sens très général. Il recouvre toutes les compositions dans lesquelles l'être humain ou divin, seul ou non, est représenté en action”, *op. cit.*, p. 38.

⁴¹ Tal y como lo ha demostrado María Jesús Lacarra, “De la risa profética a la nostalgia del Paraíso en el *Libro del Cavallero Zifar*”, en Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro (eds.), *Literatura Medieval. Actas del IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa: Cosmos, 1993, t. IV, pp. 75-78.

E el ome bueno cuando lo oyó començóse a reír, e entendió que su amigo quiso provar a su fijo, e díxole que gelo gradesçía, e que veniesen temprano a comer, que guisado lo fallarían muy bien, ca la carne del ome era muy tierna e cozía mucho aína. E el moço se fue para su padre, e dixo la respuesta de su medio amigo. E al padre plogo mucho porque tan bien le respondiera (p. 21).

El hijo —carente de “seso natural”— permanece en el círculo de la burla organizada por las dos figuras que le van a enseñar a servirse de esa facultad del alma, pero antes su imaginación queda atrapada por esa falsa apariencia que se abre y se cierra con dos señales de alegría —la risa del amigo, la complacencia del padre— que tienen que servir de guía para que los receptores perciban el modo en que el mancebo ha caído en la trampa que se le había preparado.

Mayor importancia adquiere la risa con que el abuelo del caballero Zifar acoge la pretensión del niño de servirse de las “buenas costumbres” —otra de las claves del molinismo— para recuperar la condición regia de su linaje; pero la escena es extraña, porque la alegría sentida por este familiar acarrea su muerte:

“E si yo fuere de buenas costumbres”, dixe yo, “¿podría llegar a tan alto lugar?”. E él me respondió reyéndose mucho, e díxome así: “Amigo pequeño de días e de buen entendimiento, dígote que sí, con la merçed de Dios, si bien te esforçares a ello e non te enojares de fazer bien; ca por bien fazer bien puede ome subir a alto lugar”. E esto deziendo, tomando grant plazer en su coraçón, santigó a sí e a mí, e dexóse luego murir, reyéndose ante aquellos que ý eran (p. 34).

De nuevo, la risa traza un círculo en el que queda atrapada la acción que debe, como pauta de comportamiento fundamental, ser asumida por un personaje para mejorar de estado; en este caso, como ha señalado María Jesús Lacarra, se trata de una “risa profética”, porque anticipa el objeto fundamental a que se ajustará la peregrinación a que Zifar

comienza a someterse en ese mismo momento, cuando ha sido expulsado de un marco cortesano por el encizañamiento de sus enemigos. El contraste entre las acciones de “reír” y “morir” implica el cumplimiento de una circunstancia que estaba aguardándose y que al ser realizada le permite a ese abuelo dar por cerrada su propia existencia, desde la seguridad que presiente en las palabras del niño.⁴² Estas escenas que se concretan en la fijación de signos individuales se vinculan a una recepción interna —las otras figuras que contemplan esa muerte— que determina las reacciones que los oyentes externos deben sentir.⁴³

Como grado diferente, aunque complementario, de esta “risa profética” debe entenderse la menospreciativa con que Zifar —ya privado de sus hijos y su mujer, reducido a la condición de “caballero desaventurado”— acoge la invitación del Ribaldo a servirse de su caballería para descercar la ciudad de Mentón:

El cavallero començó a reír como en desdén, e el ribaldo tóvolo por mal, ca le semejó que-l’ tenía en nada todo lo que-l’ dezía; e díxole: “Cavallero desaventurado, ¿en poco tienes las mis palabras?”. “Dígote”, dixo el cavallero, “que en poco; ca tú non vees aquí ome para tan grant fecho como ese que tú dizes”. “Çertas”, dixo el ribaldo, “agora non te tengo por tan sesudo como yo cuidava. ¿E non sabes que cada uno anda con su ventura en este mundo, los unos para ganar e los otros para perder e los unos para dexar e los otros para cobrar? ¿E no sabes que Dios puede poner al ome de pequeño estado en grande?” (p. 117).

La escena es fundamental: Zifar sólo podrá iniciar la recuperación de ese linaje perdido una vez que haya vaciado su ser de toda circunstancia ajena a aquella dignidad regia caída en desgracia por la maldad de un antepasado suyo; Zifar no pertenecía al estamento caballeresco, no pier-

⁴² María Jesús Lacarra: “Esta risa [...] convierte a la muerte en un nuevo nacimiento, en un paso hacia la vida”, art. cit., p. 75.

⁴³ Y así se acota: “E maravilláronse todos de la muerte de aquel mi avuelo que así contesçiera” (p. 34). Los *verba sentiendi* configuran una eficaz red formularia.

de esas cualidades pero se despoja de esa condición estamental —y enseñada se disfrazará de loco— para acercarse a la que se corresponde a esa naturaleza. Esa risa desdeñosa refuerza este sentido y, a la par, le permite al Ribaldo —otro personaje que protagonizará una ascensión estamental guiado por su “seso natural”— encauzar la acción del caballero hacia su verdadero fin.

La risa actúa como resorte para facilitar la reunificación familiar. Cuando Grima —en guisa de “buena dueña”— oye la semblanza que de Zifar —ya rey de Mentón— le trazan, incidiendo en el valor otorgado a la justicia, reacciona mediante este movimiento gestual con el que se denuncia una de las claves de este marco molinista:

La buena dueña se començó a reír e dixo: “Por Dios, ome bueno, la bondat más debe caber que la maldat, e la bondat largamente resçibe los omes [e] mantiénelos en espaçio e en viçio, así como en el paraíso las buenas almas; e la maldat resçibe los omes estrechamente e mantiénelos en estrechura e en tormento, así como el infierno las almas de los malos” (p. 173).

Esa risa sirve además de móvil de una acción narrativa, asentada en una reflexión de carácter político y ético,⁴⁴ que conducirá a una anagnórisis, subrayada por una variante de este gesto, por la sonrisa, que implica un grado de cautela y de encubrimiento, sólo advertido por aquellos que se encuentran próximos y lo señalan, también para que el receptor externo se preocupe por reconocer esos valores; así, cuando Zifar recibe a la “buena dueña” no tarda en reparar en que podía tratarse de su esposa, pero no lo puede decir porque se encuentra casado con la hija del antiguo rey de Mentón; sin embargo, su rostro manifiesta la alegría sentida: “E el rey por las señales que oyó d’ella dubdó si era aquella su muger, e començó a sonreírse. ‘Señor’, dixo la reina, ‘¿de qué vos

⁴⁴ Grima decide viajar hasta Mentón guiada por este propósito: “[...] e desde aquí propongo de yazer toda mi vida en este regno mientra justiçia fuere y guardada, que es raís de todos los bienes e guarda e anparamiento de todos los de la tierra” (p. 174).

reídes?’. ‘Río de aquella dueña’, dixo el rey, ‘que de tan luengas tierras es venida’” (p. 177).

No descubre sus sospechas y accede a entregarle un solar para que edifique un hospital a servicio de Dios.⁴⁵ El mismo gesto se repite cuando el rey de Mentón advierte las bondades de sus hijos, aunque todavía no se haya manifestado externamente su reconocimiento: “[...] e plazía al rey muy de coraçón de lo oír, e sonrióse e dezía: ‘Çertas, creo que estos dos cavalleros mançebos querrán ser omes buenos, ca buen comienço han’” (p. 190).

Al igual que en el caso de su abuelo, esta sonrisa prelude el cumplimiento de las acciones narrativas en las que se verificará ese presentimiento en unas peripecias militares —la guerra contra Nasón— por las que los hijos se ganarán un derecho sucesorio, afirmado en el recto cumplimiento de las virtudes caballerescas que deben servir de apoyo a la realeza.⁴⁶ Esa misma reacción gestual muestra el rey de Mentón cuando recibe a sus hijos ya de regreso de la contienda librada contra el conde Nasón, sobre todo —y la función es distensiva— cuando advierte las heridas que Roboán presenta en su rostro: “E quando vio el rey muy grant gente de la su conpañía los unos las cabeças atadas e los otros entre costales, pesóle mucho, pero en solas dixo a Roboán, sonriéndose: ‘Roboán, ¿dó fallestes tan presto el obispo que vos esta gente crismó?’. ‘Çertas, señor’, dixo Roboán, ‘obispos pueden ser dichos, que cada uno ovo el suyo’” (p. 216).

En correspondencia con la “risa profética” del abuelo de Zifar debe ponerse la ausencia de risa del emperador de Trigrida, una secuencia que

⁴⁵ Una acción en la que sería factible descubrir la misma voluntad de la reina doña María de promover o restaurar templos; se trata de una piedad asociada a su propio decurso vital, soporte de lo que Rocío Sánchez Ameijeiras denomina “cultura visual”, véase “Cultura visual en tiempos de María de Molina: poder, devoción y doctrina”, en María Carmen Sevillano San José (coord.), *El conocimiento del pasado: una herramienta para la igualdad*, Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 295-328.

⁴⁶ “E ellos quanto más los onravan e los loavan por las sus buenas costumbres, atanto punavan de fazerlo sienpre mejor”, p. 190.

engasta el engaño a que es arrastrado Roboán por sus enemigos para buscar su muerte, sabedores de que aquel que preguntara al emperador por las razones por las que no reía era condenado irremisiblemente a morir; pero es tal el afecto que el emperador siente por Roboán que lo libra de este castigo, aunque lo obliga a someterse a la prueba de las Ínsulas Dotadas —en ellas conocerá la mayor alegría al unirse con Nobleza, pero no podrá resistir las tentaciones de la Traición que lo separarán de ella— para que comprenda por sí mismo cuáles eran los motivos por los que se había visto privado de la risa como le señala ya a su regreso:

Çertas, bien dio a entender el enperador que avía muy grant plazer con él, ca le traía el braço desuso, deziéndole muchas buenas palabras por lo traer a plazer, e con grant alegría díxo^l: “Amigo, agora vos tengo por fijo, pues Dios non quiso que otro oviese, e quiero fazer por vós lo que nunca cuidé de fazer por ome del mundo, e vós que fagades por mí lo que vos diré”. “Señor”, dixo el infante, “por sienpre vos seré mandado en lo que vós quiesdes”. “Pues quiero”, dixo el enperador, “que riades e tomedes plazer, e yo reiré conbusco”. “Señor”, dixo el infante, “pues a vós plaze, faré yo todo mi poder” (pp. 482-483).

Los dos habían perdido a la emperatriz Nobleza,⁴⁷ y con ello la raíz de una alegría que no pueden manifestar en público, aunque se esfuercen

⁴⁷ Habían sido expulsados del Paraíso como señala María Jesús Lacarra: “La expulsión del Paraíso sufrida por el emperador de Trigrida y por Roboán, explicaría, a mi juicio, su nostalgia, plasmada en su incapacidad actual para reír”, art. cit., p. 77, con desglose ya de motivos. El Lago Solfáreo era representación del Infierno; para un análisis iconográfico de estos dos ámbitos, proyectado en la escultura del gótico, véase Lucía Lahoz, “Marginados y proscritos en la escultura gótica. Textos y contextos”, en Inés Monteiro Arias, Ana Belén Muñoz Martínez y Fernando Villaseñor Sebastián (eds.), *Relegados al margen. Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, pp. 213-226, partiendo de estas premisas: “nos interesa la prolija y detallada descripción de los castigos infernales que contrasta con el clasicismo y la calma de las escenas paradisiacas. Las acusadas diferencias compositivas, narrativas, rítmicas y gestuales entre el ámbito empíreo y el abismal

en hacerlo, al reconocer mutuamente el dolor compartido; también esa prueba soportada convierte a Roboán en el heredero del emperador y corona el proceso de formación a que se había entregado desde que decidiera abandonar Mentón, precisamente para evitar un “solaz” que hubiera sido contrario a las virtudes caballerescas que atesoraba. Sin embargo, la risa será provocada por aquel ser diabólico —la mujer tentadora— que les había privado de ella⁴⁸ y que, ahora, aun sólo en la apariencia externa, se la devolverá: “E ella començó a reír e a fazer escarnio d’ellos, e fincó la cabeça en el suelo de la fuente, e començó a tunbar en el agua, de guisa que non podieron estar que non reyesen; pero el infante non podía reír de coraçón, mas de allí adelante reyeron e ovieron grant plazer e grant solas en uno” (*id.*).

El episodio debe ponerse en correspondencia con la “risa profética” del abuelo de Zifar, puesto que tras fijarse esta unidad entre el emperador y Roboán, el primero muere dejando como heredero al segundogénito de Zifar, en una acción que marca la culminación de aquel ascenso estamental que, por el cumplimiento de las “buenas costumbres”, devolvería a este linaje no ya la dignidad regia, sino que se vería ascendido a la imperial. Aun así, Roboán tendrá que defenderla de las agresiones de la nobleza, en este caso del conde Farán, que manifiesta su soberbia también a través de la risa que le provoca el mensaje que el Caballero Amigo le trae, denunciando defectos en el emperador que son más propios de su persona: “E el conde Farán se començó a reír cuando vido al Cavallero Amigo, e dixo a los reys: ‘Señores, agora veredes la sobervia e el

responden a modos de expresión henchidos de significación, plenamente vigentes en la cultura visual de la sociedad medieval a la que iban dirigidas”, p. 215.

⁴⁸ “E quando entraron al palacio del enperador, fueron a un vergel muy bueno que estava çerca de la cámara del enperador, e vieron una dueña muy fermosa que se bañava en una fuente muy fermosa e muy clara en medio del vergel; e ésta era la dueña que los engañara, consejándolos que demandasen a la enperatris tres donas por que la perdieran. E el enperador dixo al infante: ‘Amigo, ¿conosçedes allí algo?’. ‘Conosco’, dixo el infante, ‘por la mi desaventura; ca aquella es la que con muy grant engaño me sacó de seso e de entendimiento e me fizo perder quanto plazer e onra avía; e confóndala Dios por ende’. ‘Amén’, dixo el enperador” (p. 483).

engaño del enperador, ca éste es todo el fecho del enperador, ca éste es su consejero, e él por éste se guía. E non vos fablará sinon con maestría e con engaño e con sobervia” (p. 490).

La risa pone al descubierto los comportamientos negativos de esta nobleza hostil contra el poder regio o imperial; por esta razón, seguramente el emperador y Roboán habían sido sometidos a aquella purificación del dolor en el espacio de las Ínsulas Dotadas.⁴⁹

Junto a la risa, la manifestación del dolor acompasa buen número de acciones, a través de un repertorio más amplio de gestos que tienen que repercutir en los sentimientos con que los oyentes deben interpretar acciones vinculadas fundamentalmente a las mujeres, cuando sufren la pérdida de bienes territoriales o de su propia familia; al primer caso pertenece la reacción de la señora de Galapia cuando cree que su ejército ha sido destruido,⁵⁰ al segundo los signos de pesar con que Grima manifiesta su desesperación al verse privada de sus hijos,⁵¹ dando cuenta de un comportamiento que volverá a repetirse en la escena en la que Roboán anuncia su intención de partir de la corte:⁵² “Pero llorando de los ojos

⁴⁹ Valora Schmitt: “Les gestes désordonnés révèlent un homme fou, orgueilleux ou sans mesure; les gestes ‘ordonnés et honnêtes’ sont le miroir de la prudence et de la bonté”, *op. cit.*, p. 231.

⁵⁰ Se genera de este modo una línea de intriga: “E cuando la señora de la villa oyó estas palabras, cuidando que estavan ya bueltos en su batalla, e pensando que los suyos non podrían sufrir aquella gente contraria, que era muy grande, e que serían vencidos, teniendo su fijuelo en los braços, començó a pensar en ello e dio una grant bos como muger salida de seso, e dixo: ‘¡Santa María val!’; e dexóse caer en tierra transida, de guisa que su fijuelo se oviera a ferir muy mal, sinon que lo resçebió en los braços la muger del Cavallero Zifar” (p. 65). La señora de Galapia muere para resucitar a una segunda vida en la que se unirá al hijo del señor de la hueste en matrimonio.

⁵¹ Ya es curioso que en el caso del rapto de Garfín, el dolor sea visto a través de la figura del padre —“E tornóse muy cuitado e muy triste e dixo a la dueña” (pp. 85-86)—, mientras que en el de Roboán, esta expresión del lamento es mostrada por la madre —“E así era salida la dueña de seso que andava como loca entre todas las otras, deziendo sus palabras muy estrañas con grant pesar que tenía de sus fijos, pero que las otras dueñas la conortavan lo mejor que podían” (p. 87).

⁵² Es extraña, con todo, esta reacción, porque tan pronto recibe la noticia con serenidad y enuncia su presentimiento de que llegará a ser un “grant enperador”, como pro-

muy fuertemente, dixo así: ‘Señor, comoquier que estas cosas vengan a ome a coraçón e cuide que se farán, todo es en aventura; e cuido que será mejor, si la vuestra merçed fuese, que fincase aquí conbusco e con su hermano e que le feziédes mucha merçed e lo heredádes muy bien, que asas avedes en qué’” (p. 383).⁵³

Todas las situaciones gestuales se contraponen con escenas que completan esas valencias de sentido; tal ocurre en este caso, puesto que el dolor de la madre es amplificado por el de los habitantes del reino,⁵⁴ o en la despedida con que el emperador de Trigrida deja marchar a Roboán a cumplir su aciago destino: “E el enperador mandó al infante que entrase en aquel batel, pero dolióse d’él, e llorando de los ojos muy fuertemente [...]” (p. 455).

Se anticipa el grado de “pesar” que acabará apoderándose de él, pero este dolor se contrapondrá con la alegría cortesana a la que se traslada Roboán, quebrada al final por el “planto” con el que la emperatriz lo despedirá en cuanto monta en el prodigioso caballo —la tercera de las tentaciones— con que su voluntad es privada de libertad: “Ca lo amava sobre todas las cosas del mundo, e andava por el palaçio así como sandia dando bozes e deziendo: ‘¡Ay cativa! ¡En qué fuerte día fue naçida e en qué fuerte ora vi este ome que me así fue desanparar e matar! ¡Ay, Ventura fuerte! [...]’” (p. 478).

El largo “planto” —en el que se incluye una pieza lírica, luego contestada por otra de Roboán—⁵⁵ conduce a una fijación de ese estado

rrumpe en un lastimero planto que tiene que encajar en otro esquema de recepción. Es una de las situaciones que me ha permitido hablar de diferentes niveles de redacción.

⁵³ No dejaba de representar esta actitud femenina —aun materna— un obstáculo para el cumplimiento de las virtudes de Roboán, una suerte de *recreantisse* familiar, que quizá tuviera correspondencias con la realidad histórica.

⁵⁴ “Pero que al espedir ovo ý muy grandes lloros, que non avía ninguno en la çibdat que podiese estar que non llorase, e dezían mal del rey porque le consejava ir, pero non gelo podían destorvar pues comenzado lo avía. E verdaderamente así lo amavan todos e lo preçiavan en sus coraçones por las buenas costumbres e los buenos fechos de cavallerías que en él avía, que les pareçía que el reino fincava desanparado” (p. 385).

⁵⁵ Hay una gestualidad básica en la expresión de esos sentimientos; así, Nobleza

aflictivo, que debe ser transmitido en esos términos precisos a la audiencia: “E así fincó la enperatrís desconortada que nunca más quiso casar” (p. 480). Ese “desconorte” —o desconsuelo— es el que lleva consigo Roboán⁵⁶ y el que lo priva de toda posibilidad de manifestar una alegría, que sólo en la risa que el diablo despierta podrá verse reflejada, en cuanto reconocimiento de la culpa.⁵⁷ Ya es curioso que a Roboán le suceda lo contrario que a su padre, que en el inicio de su *estoria* da muestras de un profundo pesar cuando descubre que el rey —por las costas que suponía la ritual muerte de los caballos— no lo convoca para la guerra que tenía comenzada,⁵⁸ siendo llevado luego de esa dimensión negativa de sentimientos a las alegrías que suponen su mejoramiento estamental;⁵⁹ Roboán parte de la corte de Mentón envuelto en manifestaciones de una alegría curial, es sometido a la prueba insular —que instala en su interior esa imposibilidad de reír— y transportado de nuevo a Trigrida para ser coronado como emperador. Se exploran, en un caso y en otro, diferentes líneas de expresión sentimental. Lo mismo sucede si se contrasta este doble “planto” de Nobleza y de Roboán con el análisis de la

proclama: “e será el mio cantar de cada día éste: ‘Ay mesquina, cativa, desanparada’” (p. 479), mientras que Roboán parece contestar: “E con grant pesar de lo que avía perdido, començó a llañer e dixo así: ‘¡Guay de mí mesquino! [...]’” (p. 480).

⁵⁶ La lección es oportuna: “E éste, comoquier que era mucho entendido en todas cosas, e mucho aperçebido e de grant coraçón, non sopo guardarse de los engaños e de las maestrías del diablo, que se trabaja siempre de engañar los omes para los fazer perder las almas e la onra d’este mundo”, *id.*

⁵⁷ Apunta Schmitt: “Le mauvais exemple gestuel est donné par le diable et les démons, dont les gestes passent pour les plus orgueilleux, les plus indécents, les plus horribles qui se puissent imaginer. Les démons ont aussi une faculté d’imitation remarquable qui rapproche d’eux les singes et les histrions”, *op. cit.*, pp. 140-141.

⁵⁸ “E el buen Cavallero Zifar, veyendo esto, pensó en su coraçón qué razón podría ser por que el rey, aviendo tan grandes guerras en su tierra, no embiava por él assí como solía, e fue en gran cuidado y tristeza, e quexándose a Dios e llorando, dixo assí” (p. 14); esta lamentación se repite cuando descubre que su mujer ha escuchado sus quejas: “e entendió que avía oído lo qu’él dixiera, e pesóle de coraçón e dixo [...]” (p. 15).

⁵⁹ En un proceso que no hace más que repetir la estructura del *Cantar de mio Cid*, desde las lágrimas iniciales del héroe (v. 1) hasta los “goços” con que es acogido en “Valençia la mayor” (v. 3711) a su regreso de las cortes de Toledo.

tristeza que realiza el autor/recitador en la escena de despedida de Serin-ga y de Roboán, comparado con el sufrido por Grima en la partida de Roboán, pero ajustado a una serenidad de gestos que revela la calidad de los personajes:

Dize el cuento que nunca tan grant pesar ome vio como el que ovieron todos aquellos que ý estavan con la infante; ca quando él partió de su padre e de su madre e de su hermano Garfín e de todos los otros de la su tierra, comoquier que grant pesar e grant tristeza ý ovo, non pudo ser igual d' ésta; ca pero non se mesavan nin rascavan, nin davan bozes, a todos semejava que- l' quebraran por los coraçones, dando sospiros e llorando muy fuerte e poniendo las manos sobre los oios. E eso mesmo fazía el infante Roboán e toda la su gente, ca atán fechos eran con todos los de aquella tierra, que non se podían d' ellos partir sinon con grant pesar (pp. 429-430).

Fundidas las imágenes gestuales de las figuras aisladas en las de los grupos en que se inscriben se abre, así, el siguiente recorrido gestual.

3.2. *Gestos colectivos: los contrastes de sentimientos*

Alegría y dolor, en cuanto comportamientos gestuales básicos, tienen también su manifestación colectiva, puesto que normalmente se trata de afectos que tienden a contraponerse para que la audiencia asuma esa ambivalencia de sentimientos; al igual que en el caso de Roboán ya visto, la marcha de Zifar de la villa de Galapia se encauza a través del dolor de los habitantes de la ciudad que amplifican, de este modo, la tristeza de su señora;⁶⁰ una situación contraria se muestra al contrastar la lamen-

⁶⁰ “E él se espedió de la señora de la villa luego e la su muger esso mesmo, llorando la señora de la villa muy fuertemente por que non podía con él que fincase [...] E salieron con él todos cuantos cavalleros avía en la villa, travando con él e rogándole que fincase, e que todos le farían e servirían e catarían por él así como por su señor [...]; pero con grant pesar tornaron, llorando de los ojos” (p. 84).

tación de Grima por la pérdida de sus hijos con la alegría de los dos niños cuando al poco se reencuentran.⁶¹

Del mismo modo que hay una alegría cortesana que puede ser negativa —Roboán huye de ella, para acabar cayendo en la arriesgada peripécia insular—, hay otra que es mostrada con signos de aceptación porque se asienta en firmes valores religiosos, que son los que han posibilitado las escenas de reunificación familiar, como ocurre cuando el rey de Mentón consigue que su primera familia —Grima y sus dos hijos— sea aceptada por los habitantes del reino:

E fueron todos a uno a besar las manos e le fazer omenage a la reina e al fijo mayor del rey. E levantáronse con muy grand alegría e con muy grant plazer e fueron todos a comer con el rey, ca conbidados los avía que fuesen sus huéspedes ese día. E después de comer fueron las mayores alegrías que en el mundo podrían ser dichas, e eso mesmo fizieron en todo el regno después que se tornaron a sus lugares los que venieron por mandaderos (p. 248).

Distinta es la manifestación de la alegría descrita en los dos episodios en que el Caballero Atrevido y Roboán ingresan en el Otro Mundo, tal y como se verá en el epígrafe dedicado a la gestualidad amorosa; baste con recordar aquí la recepción con que es acogido Roboán, trasunto del dominio maravilloso al que llega:

E cuando llegó al postigo de la otra parte abriéronse luego las puertas de fierro, e falló allí dos donzellas muy bien vestidas e muy apuestas, en sendos palafrenes, e teníen un palafrén de las riendas muy bien ensellado e muy bien enfrenado, e descendieron a él e besáronle las manos e fiziéronle cavalgar en aquel palafrén, e fuéronse con él diziéndole que su señora la enperadriz lo enbiava mucho saludar, e que lo salíen a resçebir dos reys sus

⁶¹ Así: “[...] e los moços quando se vieron en uno començáronse abraçar e a besar, faziendo muy grant alegría como aquellos que fueron nascidos de una madre e criados en uno e conosçíanse” (p. 93).

vasallos, con muy grand cavallería, e le besaríen las manos e lo resçibiríen por señor, e le faríen lugo omenaje todos los del inperio a la ora que llegase a la enperadriz; e que supiese bien por çierto que esta enperadriz avíe sesenta reys al su mandar en el su señorío, e que todos seríen al su serviçio e al su mandamiento (p. 457).

Idéntica ceremonia conoce el Caballero Atrevido, aunque en su caso se insista, sobre todo, en los prodigios obrados en esa corte y que denuncian la naturaleza demoniaca de la señora que preside ese entramado:

E desque ovieron comido, levantaron las mesas muy toste, e allí fueron llegados muy grant gente de joglares; e los unos taníen estrumentos, e los otros saltavan, e los otros tunbavan⁶², e los otros subían por los rayos del sol a las feniestras de los palaçios que eran mucho altos, e desçendían por ellos bien así como si desçendiesen por cuerdas, e non se fazían mal ninguno. “Señora”, dixo el cavallero, “¿qué es esto por que aquellos omes suben tan ligeramente por el rayo del sol e desçienden?” “Çertas”, dixo ella, “ellos saben sus encantamentos para fazer estas cosas atales” (p. 231).

A través de la *gesticulatio* descrita, se transmite a los oyentes un repertorio de imágenes ligado a dominios de alegría curial que pueden ser tolerables o articulados en torno a los excesos que los convierten en representación del pecado y del engaño. En cualquier caso, lo que se busca con estas descripciones es contrastar los ámbitos de la cortesía de Mentón —ya presididos por Zifar y Grima— y Pandulfa —en donde se encuentra la infanta Seringa— con los del Lago Solfáreo y las Ínsulas Dotadas.

Buena parte de esta trama de gestos referida a la alegría y al dolor se encauza, como se habrá visto por la casuística examinada, a través de verbos *videndi*, utilizados los *dicendi* para transmitir sentimientos que se

⁶² Recuérdese que éste era el gesto con que la mujer diabólica de las Ínsulas Dotadas lograba, finalmente, despertar la risa en Roboán y el emperador.

ligan a las formas propias de la *actio*, en combinación con los *sentiendi*, que ponen en juego actitudes vinculadas, de modo especial, a la recepción de noticias y a las reacciones que provocan en los personajes que, por lo común, las padecen; por ofrecer otra muestra del contraste gestual —pasando de la dimensión del grupo al aislamiento de una figura— procede contraponer las actitudes con que los marineros que habían raptado a Grima evidencian la lujuria que se apodera de ellos,⁶³ con el alivio que siente Grima cuando logra desembarazarse de sus cuerpos y comprueba que la nave sigue un curso seguro, guiada por el niño que aparece en lo alto del mástil; en ese momento, el narrador resume la situación mostrada desde el gesto —es individual pero ha de ser colectivo— que tiene que ser asumido por la audiencia: “E bien dixo el cuento que ésta ovo grant espanto para catar las cosas de la nave e saber qué eran e las poner en recabdo; e non era maravilla, que sola andava, e dos meses andido sola dentro en la mar desde el día que entró en la nave, fasta que arribó al puerto” (p. 98). Se suscita, de este modo, en los oyentes la admiración por el portento mostrado, para lo que se hacía necesario incidir en esa desolación de la buena dueña, confortada por la intervención divina, pero desde la descripción del desasosiego sufrido por los marineros, cuando la pasión se adueña de ellos.

También se especifican los gestos que evidencian el desconcierto sentido por los personajes cuando son tentados por el diablo, como le ocurre a Roboán cuando no se atreve a pedir a la emperatriz el caballo que lo alejará de ella; la escena se dibuja desde la dualidad de los protagonistas para que sea imaginada, con todo detalle, por los oyentes conforme a

⁶³ Se combinan los *verba sentiendi* con los *dicendi*: “Así que ellos estando comiendo e beviendo más de su derecho e de lo que avían acostunbrado, el diablo metióles en coraçón a cada uno d’ellos que quiesesen aquella dueña para sí; e ovo a dezir el uno: ‘Amigos, yo amo aquesta dueña más que a ninguna cosa del mundo e quiérola para mí; e ruégovos que non vos trabajedes ningunos de la amar; ca yo só aquel que vos la defenderé fasta que tome y muerte’. ‘Çertas’, dixo el otro, ‘yo eso mesmo faré por mí, ca más la amo que tú’. Así que los otros todos de la nave del menor fasta el mayor, fueron en este mal acuerdo e esta discordia, en manera que metieron mano a las espadas e fuéronse ferir unos a otros, de guisa que non fincó ninguno que non fuese muerto” (p. 95).

las reacciones sufridas: “E el enperador non podía dormir, e estávase rebolviendo mucho a menudo en la cama, non se atreviendo a la despertar e demandar el cavallo. E la enperatrís lo sentió, e paró mientes e pensó en cómo estava cuidadoso e sospirando e non podía dormir [...]” (p. 472). Bien sabía que no podría negarle —ella era Nobleza— lo que le pidiera y que se hallaba a punto de perderlo, de donde la atención con que sus reacciones —exegéticas: “parar mientes” y “pensar”— son mostradas, en paralelo a las que Roboán había declarado: “E dormióse el enperador, e dióle Dios tan buen sueño que se durmió bien fasta ora de terçia. E la enperatrís non osava rebolverse en la cama con miedo que despertase, teniendo que luego le querría fazer la demanda en que estava cuidando” (p. 473).

Son estas escenas las que habían requerido aquella advertencia de que los oyentes aprendieran a “ver como por espejo”, identificándose con esa mímica gestual que sirve para encauzar la interpretación a que la secuencia argumental debe ser sometida.

También en correspondencia con la pérdida de Nobleza, se ajusta a precisos signos icónicos la escena en la que Roboán se une a la infanta Seringa, la doncella con la que, en el orden de la realidad, se había comprometido a casar; la alegría se combina con las dudas que, por un momento, embargan a quien ya era emperador:

El conde Amigo, que era ido adelante, dixo al enperador de cómo la infante Seringa era salida de su tierra e se venía para él, e de cómo venía con ella el rey de Bran con muy grant cavallería, e ella que traía çient dueñas e donzellas muy fijasdalgo e muy bien vestidas. E el enperador quando lo oyó, fue muy ledo, como aquel que non puede aver folgura en su coraçón desde que enbió a la infante al conde Amigo, pensando si la podría aver, cuidando que sería casada, porque eran passados los tres años del plazo que diera a que-l’ atendiese; e çiertamente dio a entender a todos que resçebiera grant plazer (p. 513).

En este caso, le ha ocurrido al contrario que con la emperatriz Nobleza: el pesar —aun sólo manifestado en esa incertidumbre por el plazo cumplido— se trueca en alegría final, enmarcada por el séquito con que la infanta es acompañada. Siempre los oyentes son obligados a desplazarse —visualmente— de una situación a otra.

3.3. Escenas gestuales

Hay secuencias narrativas, en el *Zifar*, que se sobrecargan de gestos que tienen que adquirir un valor determinante en la fijación de sentidos que deben deducirse de unos episodios que, por lo común, se conectan con los principios claves del molinismo; dejando de momento los correspondientes a la relación amorosa, procede recorrer algunas de las escenas transmisoras del fervor religioso que se quiere inculcar en la audiencia; tal ocurre con el primer milagro mariano, en el que la Virgen resucita a la señora de Galapia que reconoce los bienes recibidos con una oración, descrita en sus movimientos corporales:

Todas las dueñas que ý estavan fueron mucho espantadas e maravilláronse onde fuera esta bos que allí oyeran tan clara e tan dulce. E tan grande fue la claridat entonçe en la capiella que les tolliera la lumbre de los ojos, de guisa que non podían ver una a otra. E a poca de ora vieron a su señora que abrió los ojos e alçó las manos ayuntadas contra el çielo e dixo así (p. 67).

Antes de que se produzca esa plegaria, se ha generado un marco de reacciones —el “espanto” o temor de las dueñas que contrasta con la claridad y dulzura de la voz de la Virgen—, que es visto primeramente por los personajes de la ficción —no se podían “ver” las dueñas entre sí, pero enseguida “ven” a su señora— para que hagan lo propio los receptores externos, asimilando la oración de agradecimiento.⁶⁴ Es preciso, por tanto, que se acoten estas escenas con aquellos detalles que permitan iden-

⁶⁴ En la que se incide en el “tránsito” inverso que representa la resurrección: “Ca

tificarlas con una imaginería religiosa fácilmente reconocible, tal y como sucede en las preces con que Grima agradece haber sido librada del ultraje de los marineros:

E por esta buena andança alçó las manos a Nuestro Señor Dios e gradescióle cuanta merçed le feziera, e tomó d'esta ropa que estava en la nave, e fizo su estrado muy bueno en que seyese, e vestióse un par de paños los más ordenados que y falló, e asentóse en su estrado e allí rogava a Dios de día e de noche que-l' oviese merçed e que-l' diese buena çima a lo que avía començado (pp. 97-98).

Es el propio personaje el que se convierte en figura hierática, casi en una estatua sagrada,⁶⁵ señalada por el milagro que acaba de producirse y entregada enteramente a la voluntad de Dios que la va a llevar hasta el reino de Orbín en donde permanecerá en un monasterio,⁶⁶ fundado por ella, mientras Zifar procede a la recuperación de su identidad regia.⁶⁷

Junto a este componente religioso, y en relación con el orden de la “letradura” expuesto en el primero de los prólogos —como contraposición al sistema cultural alfonsí— y a la trama sapiencial con que se arman los *Castigos del rey de Mentón*, hay varias imágenes y procesos gestuales relacionados con esa transmisión del saber. Uno de esos esquemas se corresponde a la *disputatio* que sostienen el padre y la “fija del buen

me tornaste por la tu santa piedat de muerte a vida, e me sacaste de grant tristeza en que estava e me traxiste a gran plazer”, *id.*

⁶⁵ François Garnier: “On pourrait croire que le siège, en particulier le trône, est le symbole de la dignité de la personne qui l'utilise”, *op. cit.*, p. 113.

⁶⁶ Previamente, se ha mostrado una escena de claro valor icónico, puesto que Grima reconoce al rey de Orbín por los atributos con que se muestra ante ella: “E cuando la dueña vio que traía una corona de oro en la cabeça e una pértiga de oro en la mano, entendió que era rey e levantóse a él e fue por le besar las manos” (p. 100).

⁶⁷ Merece, por ello, ser coronada en el reino de Mentón con una escenografía muy similar a esta religiosa: “E de allí adelante tomaron a su muger e fuéronla meter en un palacio e vestiéronla de nobles paños e posiéronle una corona de oro en la cabeça, muy noble, e fuéronla asentar en una siella a par del rey, e los dos sus hijos a sus pies” (pp. 247-248).

conoscer” en el “exemplo” atribuido a San Jerónimo, en el que se denuncian los peligros que comporta la relación amorosa, avisando de los riesgos de las terceras y de los abusos cometidos por las mujeres de orden en sus encierros monásticos; este intercambio de preguntas y de respuestas se enmarca en la gestualidad que debe darle pleno sentido y que se recrea de modo previo, para que los oyentes puedan identificar los recursos de la dialéctica que se están poniendo en juego: “E por ende quiso el ome bueno saber estos amores que su fija mostrava a todos, si eran verdaderos, e díxole: ‘Ya mia fija mucho amada e muy visitada e muy entendida en muchos bienes, dezidera de buenas cosas e plazereras, ¿querríades que feziésemos vós e yo un trebejo de preguntas e de repuestas, en que tomásemos algunt plazer?’” (p. 235).

La hija —ajustada al patrón de la “doncella sabidora” — acepta responder sin encubrir cosa alguna, aunque sabe que descubrirá secretos que perjudicarán a las mujeres, correspondiendo al padre definir el proceso dialógico al que se van a acomodar: “Agora’, dixo el padre, ‘entre-mos yo preguntando e vós respondiendo’” (p. 236).

De modo inmediato, se convoca la tradición genérica de las altercaciones, vinculada en este caso la figura de la hija a un saber que depende más de lo visto que de lo leído,⁶⁸ incidiendo así en una de las estrategias básicas —la de “ver”, la de enseñar a “catar”— con que se está armando este modelo de ficción.

Si aquí eran el padre y la hija, los *Castigos*, conforme a su tradición más inmediata, se ajustarán al esquema del rey—padre, que actúa como maestro aleccionando a sus hijos y ese proceso se tendrá que fijar, también, en una gestualidad que permita visualizarlo; tal es el modo en que da inicio el curso con el que el rey de Mentón va a entregar a sus herederos un saber emergido del cumplimiento de esas “buenas costumbres” que le han permitido mejorar de estado; se trata de una escena que debe

⁶⁸ Tal es lo que señala cuando su padre le pregunta por el modo en que había podido aprender tantas sutilezas sobre el amor, para que ella declare: “‘Padre señor’, dixo la fija, ‘mientras la pude catar e ver d’ellas’”, p. 237.

servir de marco a la enseñanza que se va a impartir y en la que la posición de la cabeza alzada juega un papel significativo:

E otro día en la mañana fueron con el rey Garfín e Roboán, e oyeron misa con él. E cuando fue dicha, mandó el rey a todos los que y estavan que se fuesen, porque avía mucho de librar en su casa de la sus fazienda e pro del regno, e entróse en su cámara con Garfín e con Roboán sus fijos, e asentóse el rey en su silla, e mandó a ellos que se asentasen ant'él, las caras tornadas contra él,⁶⁹ e bien así como maestro que quiere mostrar a escolares. El su comienço del rey fue éste (p. 254).

Ya en poemas clericales de Berceo, en el mismo *Libro de Alexandre*, en la tradición sapiencial —y el *Lucidario* sería el testimonio más cercano— se habían acotado escenas idénticas a ésta, recogidas luego por don Juan Manuel, en especial en el *Libro enfenido*. Cuando el curso termina, los discípulos tienen que transmitir gestualmente la gratitud sentida por la enseñanza recibida: “Después qu'el consejo les ovo dado el rey, dexáronse caer amos a dos a sus pies e fuérongelos besar, llorando de los ojos con grant plazer e gradesçiéndole cuanta merçed les fazía” (p. 379). Como cumplimiento de esa transmisión del saber, Garfín y Roboán, conformado ya su “seso natural”, se vinculan a ese saber linajístico y asientan sus hechos futuros en las pautas recibidas.⁷⁰

También, Roboán cuando ingresa en el espacio insular al que es desterrado por su imprudencia es sometido a una prueba elocutiva en la que tendrá que demostrar su ingenio; había preguntado a una doncella por el nombre de su señora y ella para revelarles sus orígenes procede a leer un relato linajístico —de origen artúrico—, en el que se fijan los orígenes de la emperatriz, a la par de incidir en la asociación entre “nobleza”

⁶⁹ François Garnier: “La tête levée [...] exprime l'orientation et l'élan de la bonne conscience”, *op. cit.*, p. 140.

⁷⁰ “E fío por la su merçed que estos dos escolares que vós castigastes e aconsejastes, que deprendieron bien la vuestra lección, de guisa que obrarán d'ella en cuanto vos acaesçiere, mucho a serviçio de Dios e de vós” (p. 380).

y “buenas costumbres”; lo que importa ahora es destacar la gestualidad referida a la lectura de la obra por parte de la donzella y a su recepción, con los efectos previstos:

E la donzella llevaba el libro de la *Estoria de don Yván* e començó a leer en él. E la donzella leíe muy bien e muy apuestamente e muy ordenadamente, de guissa que entendíe el infante muy bien todo lo que ella leíe, e tomava en ello muy grand plazer e grand solaz; ca çiertamente non ha ome que oya la *Estoria de don Yván*, que non reçiba ende muy grand plazer, por las palabras muy buenas que en él dizíe. E todo ome que quisiere aver solaz e plazer, e aver buenas costunbres, deve leer el libro de la *Estoria de don Yván* (p. 459).

Porque Roboán ha logrado asimilar ese contenido moral y traspasar el nivel literal de la “estoria”, se gana el derecho de adentrarse en ese espacio del que va a tomar inmediata posesión.

Otro núcleo de ideas que requiere una específica gestualidad es el del perdón a que tiene que someterse la nobleza si ha oprimido con soberbia a sus vasallos; éste es el problema a que se enfrenta Roboán, cuando el conde de Turbia lo acoge con alegría y requiere su ayuda contra aquellos a quienes él había sojuzgado; Roboán, que se sirve tanto de la palabra como de las armas, le refiere un “ejemplo” en el que un monarca, que se comportaba con la misma crueldad que él con los naturales de su reino, será aleccionado por su esposa, quien conseguirá, con el aparato escénico conveniente, que sea perdonado por los de la tierra; la escena se cuida al máximo, porque éste era uno de los problemas más acuciantes a que se enfrentaba la curia molinista;⁷¹ el conde seguirá este consejo y reunirá a sus

⁷¹ El monarca se sienta en un estrado, en mitad del campo, con la corona en la cabeza, deponiendo él mismo la autoridad que representaba: “E conosçiendo mio pecado e mio yerro, déxovos la corona del regno’. E tollióla de la cabeça, e púsola en tierra ante sí, e tollió el baçinete de la cabeça e desarmóse de las armas que tenía e fincó en ganbax, e dixo: ‘Amigos, por mesura vos pido que me querades perdonar, e póngome

súbditos en el llamado “Canpo de la Verdat”⁷² reproduciendo la escena que ha oído contar a Roboán, en un juego de espejos que busca, una vez más, implicar a los oyentes externos y atraparlos en la red de gestos mostrada:

El conde asentóse en el estrado, armado así como siempre andava, e el infante de la otra parte e la condesa de la otra, e sus fijos delante. E levantóse el conde e díxoles en cómo les avía errado en muchas maneras, e pedióles merçed mucho omildosamente que·l’ quiesiesen perdonar, ca non quería con ellos bevir sinon como buen señor con buenos vasallos; e desarmóse e fincó los inojos ant’ellos, llorando de los ojos e rogándoles que·l’ perdonasen (p. 437).

El resultado no es el esperado y tiene Roboán que intervenir, con su autoridad, para lograr que el conde sea perdonado por los suyos, en un gesto con el que logra devolver a la realeza —pues tal era la condición de su linaje— la dignidad menoscabada, tal y como repetidas veces había ocurrido durante el reinado de Fernando IV.⁷³

Para completar estas enseñanzas de carácter político se muestran también los gestos del encizañamiento con que la nobleza puede ganarse la voluntad de los reyes para indisponerlos contra el poder imperial, como ocurre en Trigrida cuando siete condes, dirigidos por Farán, logran encizañar al rey de Garba y al de Safira contra el emperador, haciéndolo

en la vuestra mesura, que fagades de mí lo que vós quiesierdes’. E esto dezía, llorando de los ojos muy fuertemente, e eso mesmo la reina su muger e sus fijos que eran y con él. E cuando los de la tierra vieron que atán bien se arrepentía del yerro en que cayera e atán simplemente demandava perdón, dexáronse caer todos a sus pies llorando con él, e pediéronle por merçed que los non quisiese dezir tan fuertes palabras como les dezía, ca los quebrantava los coraçones” (p. 435).

⁷² La alegoría de los episodios es ayudada por la nitidez simbólica de los topónimos.

⁷³ En las soluciones a estos conflictos debe verse de nuevo una aspiración molinista: “E ellos le pedieron por merçed que resçebiese del conde omenaje, e él fizolo así, e perdonáronle, e fincó en pas e en buen andança con sus vasallos, e mantóvolos siempre en sus fueros e en justiçia” (pp. 437-438).

les creer que buscaba su destrucción; acuciados por este miedo son incapaces de acudir a su llamada; este desacato se acota con gestos que permiten materializarlo:

“Ea, señores”, dixo un conde, “si se siguen estas palabras con las que deximos luego en estas nuevas, bien podedes entender la voluntad que el enperador vos tiene. Bien semeja que non ha mudado el talante malo, ca aún vos enbía dezir que vos vayades a él con poca gente. E quando él vos viere con poca gente fará de vós lo que quisiere. E de aquí adelante parad mientes en vuestras faziendas, ca si non vos quesierdes guardar vuestro será el daño”. E los reys quando estas palabras oyeron fueron muy espantados, e como omes sin buen consejo non quisieron enbiar respuesta al enperador; ante enbiaron por todos sus amigos para que los viniesen a ayudar (p. 489).

Esta situación requiere de los buenos usos diplomáticos del Caballero Amigo, aquel Ribaldo que por su “seso natural” lograba, a la par que su señor, alcanzar un merecido ascenso estamental; ahora, arropa su mensajería con prevenciones en las que asoman algunos gestos elocutivos, propios de este marco cultural y necesarios también para la recepción de estos parlamentos.⁷⁴

3.4. *Los gestos amorosos*

Una de las principales preocupaciones del entorno molinista, reflejada en buena parte de su producción letrada, consiste en la regulación de las relaciones amorosas mediante “castigos” y *exempla* que permitan a los

⁷⁴ Como ocurre con el valor que se concede a la retórica para la transmisión de estas arengas cortesanas, tal y como él mismo lo señala: “ca todo ome para ser bien razonado delante de grandes señores debe aver en sí seis cosas: la primera, deve ser de buen seso natural, para entender las cosas que ha de dezir; la segunda, que deve ser de buena palabra e desenbargada, para dezirlas bien; la terçera, que debe ser letrado, para saberlas bien ordenar, en manera que acuerde la fin con el comienço, non diziendo razón desvariada” (p. 489).

receptores valorar los engaños de la pasión amorosa, apercibiéndose de las tentaciones de las mujeres y de las artimañas de las terceras; esta trama de ideas que culmina en el *Libro de buen amor* se encuentra ya presente en el *Zifar* y se despliega, en sus *estorias*, tal y como se ha advertido, en cuatro núcleos narrativos principales, dejando de lado los nexos que unen a la pareja protagonista, a Zifar y a Grima, y que son atendidos desde diversas perspectivas: la “poridat” que el caballero inculca a su buena mujer una vez que la adoctrina con “exemplos”, el solaz a que se entregan en el vergel en el que Garfín es raptado por una leona,⁷⁵ el reencuentro ya en Mentón marcado por la sospecha de infidelidad cuando es sorprendida en la cama con aquellos dos mancebos que finalmente resultaban ser sus hijos;⁷⁶ sin embargo, lo que interesa es analizar el modo en que el amor puede servir de vínculo para resolver conflictos — el matrimonio que se concierta entre la señora de Galapia y el hijo del señor de la hueste— y para coronar un ascenso linajístico —el enlace entre Roboán y Seringa—, frente a aquellos casos en los que prevalece la pasión concupiscible —el descenso del Caballero Atrevido al Lago Solfáreo— o en que el deleite cortesano deja paso a la tentación que destruirá las virtudes del caballero —Roboán en las Ínsulas Dotadas. Hay, así, cuatro historias amorosas que se van contraponiendo —las dos aceptables suceden en el orden de la realidad y las dos rechazables en el Otro Mundo— y que se construyen mediante integración de escenas, acotadas con gestos que tienen que servir para interpretar esas situaciones.

⁷⁵ Con un gesto que tiene que ajustarse a la realidad social a la que el texto se dirige para ser reconocido como propio: “E después que ovieron comido, acostóse el cavallero un poco en el regaço de su muger, e ella espulgándole, adormióse” (p. 85). Este grado de ocio es el que propicia la pérdida del primer hijo.

⁷⁶ Es la única ocasión en que el rey no actúa conforme a la justicia que él garantizaba; hay una gestualidad que explica las reacciones sufridas: “El portero lo contó todo el fecho así como lo vio, e el rey quando lo oyó fue mucho espantado, como aquel a que teñía la desonra de su dueña [...] E el rey con grant saña e como salido fuera de sentido, non sabía qué se dezir, e non quiso más preguntar de su fazienda, e mandó que la fuesen quemar luego comoquier que se doliese mucho d’ella, ca sabía que aquélla era su muger” (p. 186).

En la primera de las secuencias, la relación sentimental solucionará el conflicto bélico; Zifar ha desbaratado al ejército que cercaba la ciudad de Galapia y ha apresado al hijo del señor de Éfeso, que mantiene un primer encuentro con la señora de Galapia, marcado por los signos visuales del acatamiento⁷⁷ y por las primeras señales de un interés amoroso —“E ella sonrióse un poco e díxole” (p. 70)— que el recitador ayuda a concretar en sus primeras impresiones: “E ella fincó los ojos en él e començólo a catar, e non le dixo más; pero que el cavallero era mançebo e mucho apuesto e muy bien razonado e de muy grant lugar, e demás que su padre non avía otro fijo sinon éste” (p. 71).

Anticipada la resolución de la guerra por este apunte sentimental, la negociación del enlace se somete a un meticuloso protocolo curial que se va concretando en las fases necesarias: es Zifar, el vencedor de la batalla, quien lo propone al consejo y es él quien recibe a los mensajeros del señor de Éfeso y garantiza las condiciones para que los acuerdos lleguen a buen término;⁷⁸ no puede además la señora pedir directamente consejo a sus hombres, sin comprometer su honra, aunque ella se muestre deseosa de alcanzar ese arreglo; la intriga generada debe plasmarse en las señales de su rostro: “La señora de la villa estando con aquellos omes buenos non dezía ninguna cosa e estava como vergoñosa e enbargada; e los omes buenos estávanse maravillando entre sí, e teniendo que era mal en tardar la respuesta, ca non era cosa en que tan grant acuerdo oviese aver, faziéndoles Dios tanta merçed como les fazía” (pp. 74-75).

Estos reparos tienen que corresponderse a situaciones reales; cabe recordar la negativa de doña María a casarse de nuevo con el infante don Pedro de Aragón, tal y como le propusiera repetidas veces el infante don Enrique para quitársela de en medio; no es lo que ocurre en el orden

⁷⁷ “E luego enbieron por él, e él vino mucho omildosamente e fincó los inojos ante ella” (p. 70).

⁷⁸ Siempre el marco de las reuniones es mostrado con todo detalle: “E ellos dixieron que se asentasen todos e que dirían su mandado, e luego fiziéronlo así e estovieron muy asesegados” (p. 73).

de la ficción y la cautela de la señora de Galapia se ajusta a los límites de la vergüenza y de la honestidad:⁷⁹

“Pero señora”, dixo el cavallero, “¿qué me dezides de lo que vos enbía rogar el señor de la hueste sobre el casamiento de su fijo?”. E ella calló e non le respondió ninguna cosa. E preguntógelo otra vegada e calló. E los otros veyendo que ella non quería responder a esta demanda, dixo el tío de la señora de la villa: “Cavallero, yo vos fago seguro en esta demanda que vós fazedes d’este casamiento, que cuando el señor de la hueste se viere con mi sobrina, que se faga de todo en todo, e se conplirá lo qu’él quesiere en esta razón, conpliendo a su fijo aquello que vós dixistes e de su parte” (pp. 76-77).

Estas condiciones no podía negociarlas directamente la señora de Galapia —que ya había sufrido la pasión particular de morir y de resucitar—, sino el miembro de su linaje de mayor autoridad.

Una vez celebradas las nupcias pacificadoras, las alegrías colectivas, exhibidas en las plazas de la villa y en sus calles, se describen con las correspondientes expresiones de gozo,⁸⁰ así como con los gestos propios de la recepción cortesana, vista en la formación de los grupos de figuras que tienen que ser situadas en el escenario en el que el matrimonio es garante de la paz: “E asentáronse amos a dos en el su estrado e todos los cavalleros en derredor, e él començóle a dezir palabras de solas e de plazer, e preguntóle: ‘Fija señora, ¿perdonástesme de coraçón?’. ‘Çertas’, dixo ella, ‘sí, si vós verdaderamente me guardáredes lo que enbiastes prometer’” (p. 79).

El motivo del silencio —visto como gesto propio de la vergüenza femenina— instiga una rápida viñeta humorística⁸¹ que preludia el ágil

⁷⁹ Bien afirmaba François Garnier: “La bouche fermée ne correspond pas au silence”, *op. cit.*, p. 136.

⁸⁰ “E todas las plaças de la villa e las calles eran de estrados de juncos, e todos los cavalleros le salieron a resçebir muy apuestamente, e las dueñas e las donzellas de la villa fazían sus alegrías e sus danças por la grant merçed que Dios les feziera en los librar de aquel embargo en que estavan” (pp. 78-79).

⁸¹ El señor de la hueste se queda desconcertado al ver que la señora de Galapia

debate en el que la señora de Galapia se asegura el dominio que ejercerá sobre quien iba a convertirse en su esposo; de nuevo, la risa sirve de signo liberador de la tensión narrativa,⁸² en un proceso que exige gestos que permitan visualizar esa liberación para alcanzar la unión matrimonial:

E enbiaron por el capellán, e preguntó al fijo del señor de la hueste si resçebía a la señora de la villa que estava y delante por muger como manda Santa Elesia. Él dixo que sí resçebía. E preguntó a ella si resçebía a él por marido, e ella dixo que sí. Cuando esto ella vio, demandó la llave de la presión que él tenía; e la presión era de una çinta de fierro con un candado. E abrió ella el cannado e cayóse la presión en tierra, e dixo el capellán: “Cavallero, ¿sodes en vuestro poder e sin ninguna presión?”. “Sí”, dixo él. “Pues ¿resçebides esta dueña como Santa Elesia manda por muger?”. Dixo él: “Sí resçibo”. Allí se tomaron por las manos e fueron oír misa a la capiella, e desí a yantar (pp. 80-81).

Ahora es cuando puede tener lugar el despliegue de la alegría cortesana, asumible porque corona un delicado proceso de pacificación: “E después fueron los cavalleros a bofordar e a lançar e a fazer sus demandas e a correr toros e a fazer grandes alegrías. Allí fueron dados muchos paños e muchas joyas a joglares e a cavalleros e a pobres” (p. 81).

Esta manifestación de la alegría curial es muy distinta a la que se exhibirá en el interior del Lago Solfáreo, mostrada de modo previo a cualquier vínculo social o político, y en ella destaca la figura de Zifar, presentado como “un cavallero mançebo” (p. 8), visto a través de los ras-

nada dice a la propuesta del matrimonio: “E fija señora, ¿qué será de lo que vos enbié rogar con mis cavalleros en razón del casamiento de mio fijo?”. E ella calló e non le respondió ninguna cosa. E el señor de la hueste fincó engañado, ca tovo que a ella non deviera fazer esta demanda”, *id.*

⁸² El padre había argumentado que su hijo debía quedar libre una vez firmadas las paces: “‘Çertas’, dixo la señora de la villa, ‘esto non entró en la pletesía, e mio preso es e yo lo devo soltar cuando me yo quesiere; e non querría que se me saliese de manos por alguna maestría’. ‘Çertas’, dixo el señor de la hueste reyendo mucho, ‘me plaze que-l ayades sienpre en vuestro poder’” (p. 80).

gos de su superioridad sobre el señor de la hueste cuando va a entrevistarse con él.⁸³

La aventura del Lago Solfáreo encubre, en realidad, dos peripecias amorosas que giran en torno a la seducción y que conducen al “ejemplo” de San Jerónimo con el debate entre el padre y su hija sobre los riesgos de la pasión amorosa. El episodio se engasta en la segunda de las *estorias*, la dedicada a la guerra que Garfín y Roboán moverán contra el conde Nasón y su sobrino; se funden, así, el análisis de la soberbia de la nobleza con el desvelamiento de los componentes negativos del amor humano; se describe, por este motivo, el proceso de seducción a que es sometido el Caballero Atrevido con una sensualidad gestual que acaba apoderándose de su voluntad:

E ella le dixo que el ome que ella más amava que era él, por el grant esfuerzo que en él avía, e que non sabía en el mundo tan esforçado cavallero. Quando estas palabras oyó semejóle que mostrava cobardía si non feziése lo que quería, e díxole así: “Señora, si esa agua non fuese mucho alta, llegaría a vós”. “Non”, dixo ella, “ca en el suelo ando, e non me da el agua fasta el toviello”. E alçó el pie del agua e mostrógelo. E al cavallero semejóle que nunca tan blanco nin tan fermoso nin tan bien fecho pie de dueña viera, e cuidó que todo lo ál se seguía así segunt que aquello paresçía, e llegóse a la oriella del lago, e ella fuelo tomar por la mano e dio con él dentro (p. 227).

El silencio gestual con que se amparaba la señora de Galapia funciona ahora de manera contraria, ya que quienes lo guardan son los habitantes de ese espacio sobrenatural y la dueña del lago es quien impone a su caballero la prohibición de hablar con cualquier persona, bajo la amenaza de perderla. Este marco paradójico es el que acoge la expresión de una alegría curial negativa por la entrega absoluta al dominio de unos

⁸³ “E él cuando lo sopo que el señor de la hueste enbiava por él, temióse de aver alguna afruenta; pero con todo fuese para allá muy paso e de buen continente” (p. 81).

placeres procurados por arte de encantamiento.⁸⁴ Con todo, lo que importa es explorar la gestualidad propia de la seducción; a pesar de los límites fijados, el Caballero Atrevido se topa con una mujer más hermosa que la dueña y transgrede la prohibición, siendo amonestado por aquella dama,⁸⁵ cuya voluntad es forzada finalmente por una “cobigera” que apoya sus razones en los signos de la apostura del caballero.⁸⁶ De ahí, el valor en la presentación de la “fija del buen conosçer”, acomodada a una descripción contraria a la de la Dama del Lago, casi carente de gestos o de movimientos, afianzada sólo en sus palabras para construir el discurso de la enseñanza con el que se va a desbaratar el marco del amor pecaminoso.⁸⁷

El tercer episodio en que se examinan estas relaciones amorosas ocurre ya en la *Estoria del infante Roboán*, ajustado al proceso de formación caballeresca a que se somete el segundogénito de Zifar, enfrentado a los riesgos del placer cortesano y de una relación matrimonial que le hubiera impedido completar la configuración de su personalidad heroica, sirviéndose tanto de la palabra como de las armas; de este modo, cuando llega al reino de Pandulfa, el primer rival con el que contiene no es con un caballero, sino con una dueña, de nombre Gallarda, que anuncia en

⁸⁴ Puede acotarse esta mirada del orden de la ficción con José Gaspar Birlanga Trigueros, “Los márgenes sensualistas de la estética medieval”, en Inés Monteiro Arias, Ana Belén Muñoz Martínez y Fernando Villaseñor Sebastián (eds.), *Relegados al margen. Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, pp. 143-153, quien recuerda: “La simbología medieval es arrolladora. Hace de todo un símbolo incluso de lo sensual, de las sensaciones, lo hace símbolo para que transformado sea signo, índice de la dirección trascendente a seguir. Todo, pues, remite a otra cosa superior” (p. 151).

⁸⁵ “¿Pues cómo vos atrevistes’, dixo ella, ‘a pasar su defendimiento? Çertas, muy mal mandado le fuestes’. ‘Señora’, dixo el cavallero, ‘non lo tengades a maravilla, ca forçado fui de amor’. ‘¿De cýo amor?’, dixo ella. ‘Del vuestro’, dixo él” (p. 233).

⁸⁶ En un proceso que incide en la dimensión gestual: “¿E non vedes cuán apuesto es, e cuán de buen donario, e cómo da a entender que vos quiere grant bien?”, *id.*

⁸⁷ Tal es su presentación: “E dize así: que un ome bueno avía una fija muy fermosa e muy leída e de buena palabra e de buen resçeibir, e plaziale mucho de dezir e de oír, e por todas razones era muy visitada, e era familiar de muchas dueñas cuando ivan a los santuarios en romería, por muchas plazenterías que les sabía dezir” (p. 235).

público su intención de probar el ingenio de Roboán; la infante Seringa ya había trazado una semblanza del recién llegado en la que destaca gestos vinculados a su atractivo cortesano: “La infante començó a favlar con sus dueñas e con sus donzellas e díxoles así: ‘¿Vistes un cavallero tan mançebo e tan apuesto nin de tan buen donario, e de tan buena palabra, e atán aperçebido en las sus respuestas que ha de dar?’” (p. 389).

Gallarda confirma el parecer de su señora⁸⁸ y anuncia su deseo de comprobar si se ajusta en verdad al carácter que de él habían fijado, a fin de verificar la unidad entre el comportamiento elocutivo y ese donaire o prestancia física; en este episodio se examina otra dimensión curial, puesto que esta dueña quiere servirse de su “buen dezir” para ver si puede causar enojo al infante mediante el recurso elocutivo del “jugar de palabra”, es decir, procede a afrentarlo para examinar el modo en que responde a su provocación;⁸⁹ por supuesto, la situación se invierte y será Roboán quien se burle de la dueña, que prorrumpe en un alarido al verse contradicha; la punición era necesaria, porque Roboán logrará extirpar de la curia de Seringa estos excesos elocutivos, que podían convertirse en un grave defecto que se asocia, también, a los movimientos interiores del espíritu;⁹⁰ a partir de ese momento, Gallarda se convertirá en su princi-

⁸⁸ Y añade nuevos rasgos desde su experiencia como dueña: “‘Çertas, señora’, dixo la dueña Gallarda, ‘en quanto oí d’él agora, seméjame de muy buen entendimiento, e de palabra sosegada, e muy plazentero a los que lo oyen’”, *id.*

⁸⁹ Roboán en este punto se va a ajustar a uno de los rasgos de la enseñanza recibida en los *Castigos del rey de Mentón*, cuando su padre les advierte, a él y a su hermano, sobre los riesgos que entraña la relación con las dueñas que no dudan en maltratar de palabra a los caballeros, aun dentro de un orden de cortesía que exige los comportamientos contrarios: “e devedes onrar a las dueñas e donzellas sobre todas las cosas, e quando ovierdes a fablar con ellas devedes vos guardar de dezir palabras torpes nin nesçias, ca vos reprehenderían luego, porque ellas son muy aperçebidas en parar mientes a lo que les dizen e en escatimar las palabras. E quando ellas fablan, dizen pocas palabras e muy afeitadas e con grant entendimiento, e a las vegadas con punto de escatima e de reprehensión. E non es maravilla, ca non estudian en ál” (pp. 289-290).

⁹⁰ Tal y como le amonesta: “E creo que esto vos viene de muy grant biveza de coraçón e de muy grant atrevimiento que tomades en la vuestra palabra; e verdat es que si ninguna dueña vi en ningunt tiempo que de buenas palabras fuese, vós aquella sodes.

pal defensora e inducirá a Seringa a unirse a Roboán,⁹¹ un hecho que comenzará a plantearse una vez resuelta la guerra con el rey Grimalde. Siendo ésta una relación amorosa positiva, basada en los vínculos linajísticos y en las ventajas políticas, como ocurriera en el caso de la señora de Galapia, el casamiento será movido por un intermediario, el conde Rubén, no sin que antes se afiancen entre ellos las sospechas del amor que se pueden profesar, exhibidas con los correspondientes gestos:

“¡Ay amigo señor!”, dixo la infanta, “non sea tan aína la vuestra ida, por el amor de Dios, ca bien çiertamente creed que si vos ides de aquí, que luego me vernán a estragar el rey de Grimalet e el rey de Brez su suegro, ca es casado con su fija”. E el infante Roboán paró mientes en aquella palabra tan falaguera que le dixo la infanta; ca quando le llamó “amigo señor”, semejóle una palabra atán pesada que así se le asentó en el corazón. E como él estava fuera de su seso, enbermesçió todo muy fuertemente e non le pudo responder ninguna cosa (p. 411).

Este intercambio de gestos amorosos será después explorado por los textos de la ficción sentimental, perfilando el ámbito de una curia en la que las reacciones de los personajes son valoradas por aquellos que poseen mayor experiencia, como le sucede al conde Rubén,⁹² a quien se presenta acercándose a la infante con cautela —“e díxole a la oreja” (p. 411)— para pedirle que le dejara mover su matrimonio con Roboán; la respuesta gestual de la infante es idéntica a la de Roboán: “E la infanta

Comoquier que [a] algunos omes quiere Dios poner este don, que sean de buena palabra, a las vegadas mejor les es el oír que non mucho querer dezir; ca en oyendo ome puede mucho aprender, onde deziendo puede errar” (p. 396).

⁹¹ Todas estas facetas se plantean para ser examinadas: “La dueña Gallarda dixo así: ‘Señora, qué bien andante sería la dueña que este ome oviese por señor, e cuánto bien aventurada sería nascida del vientre de la su madre’” (p. 399).

⁹² “E el conde Rubén, tío e vassallo de la infante, que estava allí con ellos, paró mientes a las palabras que la infante dixiera al infante Roboán, e de cómo se le demudó la color que le non pudo dar respuesta, e entendió que amor creçía entre ellos”, *id.*

se paró tan colorada como la rosa, e díxole: ‘¡Ay, conde, e cómo me ave-des muerto!’” (p. 411)

El juego de equívocos —cinésicos— es delicioso y genera una mínima intriga argumental; Roboán, que se ha dado cuenta de esa reacción, confirma el interés que Seringa podía sentir por él, pero cree que el conde la está reconviniendo, cuando sucede justamente lo contrario: “Pero cuando vido que se le movió la color cuando el conde fablava con ella en poridat, tobo que de todo en todo con grand amor le dixiera aquella palabra, e coidó que el conde la reprehendía d’ello” (p. 412).

Ahora los oyentes tienen más datos para interpretar correctamente esos gestos que no las figuras que los muestran; en cualquier caso, la situación sirve para que Roboán anuncie su intención de permanecer en esa curia hasta dejar el reino sosegado, cerrándose la escena con un cruce de réplicas de clara intención humorística por los dobles sentidos implícitos: “‘Dios vos dexé acabar todas aquellas cosas que començardes’. ‘¡Amén!’, dixo Roboán. ‘E yo amén digo’, dixo la infanta. ‘Pues por amén non lo perdamos’, dixieron todos” (p. 412)

La victoria que se cobra ante sus enemigos se confirma con un nuevo intercambio de gestos amorosos, en la recepción en la que Seringa recibe, como rehén, al hijo del rey enemigo, que encarece las virtudes caballerescas de Roboán: “E çierto con estas palabras que dezíen mucho plazíe a la infanta Seringa, e bien dava a entender que grand plazer rescíbíe; ca nunca partíe los ojos d’él, reyéndose amorosamente, e dezíe: ‘Biva el infante Roboán por todos los mis días, ca mucha merçed me ha fecho Dios por él’” (p. 421).

Tanta importancia se concede a este proceso de codificación de gestos amorosos que el recitador, por primera vez, llama la atención sobre esta relación signica, a fin de que los receptores aprendan a descifrar la escena desde las señales advertidas por la mirada de los personajes y que tienen que hacer suya para interpretar correctamente la escena:

Otro día en la mañana cuando vino el infante Roboán a se espedir d’ella, dixo la infante: “Sed aquí agora e rédreñe los otros, e yo hablaré conbusco

lo que vos dixे que tenía de falar”. E todos los otros se tiraron afuera, pero que paravan mientes a los gestos e a los adamanes que fazían, ca bien entendían que entr’ellos avía muy grant amor, comoquier que ellos se encobrían lo más que podían e non se querían descubrir el uno al otro el amor grande que avía entr’ellos (p. 427).

La diferencia entre “gestos” y “adamanes” es difícil de establecer; quizá el primer término se refiera sobre todo a los movimientos del rostro, mientras que el segundo —de raíz árabe, *dāmān*— puede aludir a los generales del cuerpo; pero la escena es importante, ya que al contrario de la señora de Galapia, Seringa —porque pertenece a otro entorno cortesano— sí se va a declarar a Roboán, instándolo a guardar el secreto con refranes certeros:⁹³

“E porque non sé si [a] algunos de mis regnos a que plazería, o por aventura si querrían que se llegase, este pleito non me quis’ descubrir a ninguno e quis’ me atrever ante a la vuestra mesura a vos lo dezir; ca mejor era que nós amos a dos solos lo supiésemos, en manera que si non se feziese que fuese callado entre nós; ca çiertamente si otros fuesen en el fecho no podría ser poridat; ca dizen que lo que sabe tres, sábelo toda res. E lo que vos he a dezir, comoquier que lo digo con grant vergüença, es esto: que si el vuestro casamiento e el mío quesiese Dios allegar, que me plazería mucho. E non he más a dezir, ca a ome de buen entendimiento pocas palabras cunplen”. Desí abaxó los ojos la infante e púso-los en tierra, e non lo pudo catar con grant vergüença que ovo de lo que avía dicho (p. 428).

Roboán le pedirá que le aguarde un año y ella le ofrecerá tres de plazo, coronada la escena de amor mutuo con gestos que se fijan porque en ellos se encierra el cumplimiento de una promesa: “E quísole besar las

⁹³ Una “poridat” que evoca la escena en la que Zifar amonestaba a Grima con “exemplos” para que hiciera lo propio.

manos e los pies, e ella non los quiso dar, ante le dixo: ‘Aún tienpo ver-ná’ que ella gelos besaría a él” (p. 429).

Pero antes de que ello ocurra, Roboán se tendrá que someter a la prueba de unirse a la emperatriz Nobleza para conocer el deleite cortesano —sus riesgos: las tres tentaciones que es incapaz de resistir— y perderla. En esta aventura se repiten los gestos que ya se habían mostrado en la relación con Seringa, como sucede con el besamanos amoroso, que enmarca el casamiento de ambos: “E cuando llegó el infante a la enperatriz, quísole bessar las manos, e ella non gelas quiso dar, ante lo fue tomar por la mano e fue a posar cabe ella, ca así lo avíen por costunbre. E allí rescibió ella a él por suyo, e él a ella por suya, e santiguólos un arçobispo que allí era e dioles la bendición” (p. 460).

Más adelante, cuando ya le ha pedido el azor y el alano, será la emperatriz la que se someta a ese gesto de acatamiento, sabiendo que va a perderlo irremisiblemente, y Roboán fingirá no darse por enterado para que ella cumpla su objetivo:

“¡Ay señor!”, dixo la enperatrís, “¿aún non sodes castigado de la otra vegada que me fezistes ensañar? Çertas grant sabor avedes de me perder”. “¿E cómo perder?”, dixo el enperador. “Perder”, dixo la enperatrís, “si las vuestras manos non me dades a besar”. Abaxó los ojos en tierra el enperador como cuidadoso, e la enperatrís le tomó las manos e besógelas muchas vegadas (p. 470).

Nuevamente es el recitador el que valora esta relación sentimental, encareciendo el amor que se profesaban, para que los oyentes interpreten el sentido al que deben ajustarla, con argumentos de raíz senequista:

E bien creo que éste fue el mayor amor que nunca ome sopo entre dos que se grant bien quisiesen; pero por mala guarda del enperador la su alegría tornósele en pesar, e así se conplió la palabra del sabio que dixo que después de grant alegría se sigue grant tristeza las más vegadas. E como ome de fuerte ventura, non parando mientes a la merçed grande que Dios le avía fecho nin sabiendo

guardar nin sofrir la buena andança en que era, fue caer en mala andança, que ovo a sofrir maguer non quiso, como agora oiredes (pp. 470-471).

La formación caballeresca a que se está sometiendo Roboán exige esa transición de la “alegría” al “pesar” y ese proceso, tal y como ya se ha descrito, requiere una gama gestual en la que se recorren los registros de la aflicción que desembocan en ese doble “planto” que devuelve ya a Roboán a la realidad en la que se convertirá en el heredero del imperio de Trigrida y en la que se casará con la infante Seringa. Son situaciones que se valoran desde las perspectivas que los gestos sugieren.

3.5. *Los grupos iconográficos*

Se han reservado para el final dos secuencias que demuestran el valor que el autor del *Zifar* concedía a la gestualidad como red de signos para interpretar la acción narrativa y, sobre todo, el modo en que su imaginación remitía a programas o series iconográficas que le servían de modelo para la construcción de las escenas.

Tal es lo que sucede en el primero de los prólogos, el dedicado a perfilar el marco histórico al que remite este texto, no sólo porque la semblanza de la reina doña María se constituya en imagen iconográfica que luego será repetida en el caso de Grima,⁹⁴ sino porque la recepción del cuerpo del cardenal don Gonzalo permite construir un cuidadoso retablo cortesano, en el que aparecen todos los personajes históricos que en ese compás de años en que se crea el *Zifar* son favorables —con bue-

⁹⁴ Por la majestad y autoridad que derivan de su figura: “e otrosí por ruego de doña María, reina de Castiella e de León que era a esa sazón, que-l’ enbió rogar —la cual fue muy buena dueña e de muy buena vida, e de buen consejo, e de buen seso natural, e muy conplida en todas buenas costumbres e amadora de justiçia e con piedat, non argullesçiendo con buena andança nin desesperando con mala andança quando le acaesçia, mas muy firme e estable en todos los sus fechos que entendie que con Dios e con razón e con derecho eran, así como se cuenta en el libro de la estoria” (pp. 3-4); es casi una imagen miniada la que se consigue con un detallismo que abunda en los valores por los que se moverá el resto de las figuras.

na intención o no— a la opción dinástica representada por doña María y su descendencia; sólo figuran aquellos de los que se quiere fijar este encomiástico retrato y aparecen en el curso de unas procesiones que ponen de manifiesto la veneración sentida también hacia la figura de Pérez Gudiel:

E después que llegó a Logroño descubriólo, e fue y resçebido mucho onradamente de don Ferrando, obispo de Calahorra, que-l' salió a resçebir vestido con sus vestiduras pontificales e con toda la clerezía del obispo de vestiduras de capas de seda, e todos los omes buenos de la villa con candelas en las manos e con ramos. E fasta que llegó a Toledo fue resçebido mucho onradamente, e de toda la clerezía e de las órdenes e de los omes buenos de la villa. E ante que llegasen con el cuerpo a la çibdat de Burgos, el rey don Ferrando, fijo del muy noble rey don Sancho e de la reina doña María, con el infante don Enrique su tío, e don Diego, señor de Vizcaya, e don Lope su fijo, e otros muchos ricos omes e infançones e cavalleros le salieron a resçebir fuera de la çibdat, e le fizieron mucha onra. E por do ivan salien[le] a resçebir todos los de las villas como a cuerpo santo, con candelas en las manos e con ramos (pp. 4-5).

Ni se menciona al infante don Juan ni a los miembros del linaje de Lara: sólo se registran, envueltos en las candelas y los ramos, los perfiles de los cortesanos que apoyan en estos momentos a la reina.

La segunda escena es más importante y pertenece al orden de la ficción; si ya antes el recitador había advertido a su audiencia de que tenía que fijarse en los “gestos” y en los “adamanes”, ahora no dudará en componer un grupo escultórico para celebrar la unión familiar con que se despide la obra, contemplándose todos en una felicidad extática, nacida del mejoramiento estamental conseguido; es esta circunstancia la que hace subir a una suerte de pedestal a los principales personajes para que sean, a su vez, vistos con estos valores por el público; así sucede cuando en la última de las secuencias, Roboán y Seringa visitan a Zifar, a Grima y a Garffn, reuniéndose todos en el monasterio de Sancti Spi-

ritus, que es donde se modela este conjunto de figuras, más visual que literario:

E çertas non deve ninguno dudar si ovo grant alegría e grant plazer entre éstos, que dize el cuento que en siete días que moraron con el rey de Mentón, non fue noche ninguna que escura paresçiese, ca tan clara era la noche como el día; e nunca les venía sueño a los ojos, mas estavan catando los unos a los otros como si fuesen imágenes de piedra en un tenor, e non se moviesen. E çiertamente esto non venía sinon por merçed de Dios que los quería por la su bondat d'ellos (p. 515).

En S, el impreso de 1512, se añade: “y esso mesmo fazien los que los miravan”, porque de eso se trataba: de fijar la mirada en un grupo escultórico formado con palabras y acciones narrativas, para reflexionar sobre el modo en que se habían cumplido en estas figuras los principios claves del molinismo; tal es lo que tienen que conseguir ver, con los ojos corporales, los oyentes que se convierten, por este motivo, en espectadores.

4. CONCLUSIONES

Del análisis de la trama de gestos —y de los afectos expresados— con la que se articulan las tres *estorias* —más los *Castigos*— con que se arma la unidad final que conforma el *Libro del caballero Zifar* se pueden sacar, provisionalmente, tres principios que permiten descubrir los mecanismos a que se ajusta el primer orden narrativo que se adentra en el ámbito de la ficción en prosa castellana:

1) El *Libro del caballero Zifar* es una obra en la que se fija, por primera vez, una teoría sobre la ficción a fin de enseñar a asimilar las imágenes que van a generarse en el curso de la lectura y de la recepción del texto y que tienen, siempre, que ser interpretadas desde el “seso natural” —uno de los principios de la cultura molinista— y no desde una fantasía engañosa.

2) Del mismo modo que el Rey de Mentón señala que “los omes son como letras”, así la construcción de las imágenes del *Libro* se ajusta a esquemas iconográficos que se corresponden con una percepción visual de las expresiones artísticas de que se rodearía la corte de la reina doña María; por ello, el *Libro* se lee para ser “visto”, para que las figuras y las situaciones argumentales que protagonizan se conviertan en secuencias visuales, ajustadas a unos “gestos” —la cara— y “ademanos” —el cuerpo— que deben ser percibidos a fin de interpretar de forma correcta esos núcleos argumentales.

3) Conforme a este proceso, a lo largo del *Libro* se ha ido desplegando una teoría —parcial, pero completa— sobre el modo en que las imágenes tienen que ser recibidas y recreadas; se ofrece, como clave principal, la idea de que la ficción supone un “ver como por espejo” para que el orden de la realidad externa pueda ser reconocido en el de la interna del texto; se establece la necesidad de que los “signos” mostrados tienen que ser sometidos a una correcta exégesis; se enseña, como se ha indicado, a distinguir entre “gestos” y “adamanes”, sobre todo para que las secuencias amorosas —las más cuidadas— sean valoradas según los principios que las tornen en tolerables o rechazables; se construye, por último, una escena en la que los personajes —de palabras— son equiparados a figuras —de piedra— de un grupo escultórico, con el que se fija y se da permanencia a la alegría y a la perfección alcanzadas por unos seres —reales y ficticios— que han sabido regir sus vidas por los principios señalados en el prólogo. Tal es lo que los oyentes tienen que lograr “ver” para acomodar también sus vidas a esas circunstancias inventadas, aunque creíbles y verosímiles porque han participado en su desarrollo.

EL EPISODIO CÓMICO EN EL *ZIFAR* Y LAS FORMAS DE LA RISA EN EL *ZIFAR* II

Karla Xiomara Luna Mariscal
El Colegio de México

1. EL EPISODIO CÓMICO EN EL *ZIFAR*

Este trabajo forma parte de una investigación más amplia sobre las formas de la risa en el *Zifar*; el complejo universo al que ésta remite se acrecienta por los pensamientos que convoca y transmite y por su relación con términos cuyo significado es difícil de delimitar con precisión, pues expresan realidades huidizas y de fronteras inciertas (como humor, ironía, burla, broma; términos, además, frecuentemente empleados por la crítica de manera imprecisa). Para allanar tantas dificultades, el presente estudio parte de la distinción que Jacques Le Goff plantea entre la problemática de la risa (aquella que aparece en el texto con sus referentes y funciones) y la problemática de lo cómico (la construcción narrativa que busca hacer reír),¹ dos cosas diferentes y no siempre complementarias. De ahí que en la primera parte de este trabajo estudie el episodio cómico, mientras que en la segunda, aborde la cuestión de la risa en el *Zifar*.²

¹ Jacques Le Goff, “Rire au Moyen Âge”, *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 3 (1989), p. 3.

² Se trata de la segunda parte de un estudio que presenté en “Las formas de la risa en el *Zifar*. I”, en *Actas del IX Colóquio da Secção portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval “O Riso” (Évora 8, 9 novembro de 2012)*, [en prensa]. Me ocupé allí de las risas en las aventuras de Zifar y de Roboán. En esta ocasión estudio las risas en los Castigos, las risas femeninas e incluyo las tablas de recurrencias.

Entenderé por “episodio” cada una de las acciones parciales o partes integrantes de la acción principal, es decir, como unidad estructural de la trama; y por “cómico”, su sentido general de “aquello que divierte y hace reír”, siempre como categoría estética relativa al fenómeno de la risa; el episodio cómico provoca la risa, pero no sólo en los lectores, sino fundamentalmente en los personajes, y no siempre coincide con la nuestra, dada la naturaleza histórica de la risa y del fenómeno literario. Su risa es frecuentemente para nosotros motivo de asombro y un misterio.

La presencia de la risa en el *Zifar*, explícita o sugerida, está vinculada a algunos de los aspectos más intrigantes del libro. María Jesús Lacarra,³ Kenneth R. Scholberg,⁴ Marie Cort Daniels⁵ y Juan Manuel Cacho Bleuca se ocuparon de algunos de los más interesantes.⁶ Sin embargo, pese a que la crítica ha señalado con frecuencia la importancia de la faceta humorística en la obra,⁷ especialmente aquella centrada en

³ María Jesús Lacarra, “De la risa profética a la nostalgia del paraíso en el *Libro del Cavallero Zifar*”, en Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro (eds.), *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, Lisboa: Cosmos, 1993, t. 4, pp. 75-78.

⁴ Kenneth R. Scholberg, “La comicidad del Caballero Zifar”, *Homenaje a Rodríguez-Moñino: estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*, Madrid: Castalia, 1966, t. 1, pp. 157-163; y “A half-friend and a friend and a half”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 35 (1958), pp. 187-198.

⁵ Marie Cort Daniels, *The function of humor in the spanish romance of chivalry*, New York-London: Garland, 1991, pp. 57-72.

⁶ Juan Manuel Cacho Bleuca, “La configuración literaria del ribaldo en el *Libro del cavallero Zifar*: modelos cultos y folclóricos”, en Margarita Freixas, Silvia Iriso y Laura Fernández (eds.), *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Año Jubilar Lebaniego- Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2000, t. 1, pp. 426-440; “La entrada en el reino de Mentón: intercambio de papeles en el *Libro del cavallero Zifar*”, en Manuel José Alonso García, María Luisa Dañobeitia Fernández y Antonio R. Rubio Flores (eds.), *Literatura y cristiandad. Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez (con motivo de su jubilación). Estudios sobre hagiografía, mariología, épica y retórica*, Granada: Universidad de Granada, 2001, pp. 613-625. En los que se puede encontrar una amplia bibliografía.

⁷ Juan Manuel Cacho Bleuca, “Los problemas del *Zifar*”, en *El libro del caballero*

el personaje del Ribaldo,⁸ hasta el momento, los citados siguen siendo los únicos que han dedicado un artículo particular al tema:⁹ centrada en la explicación del tabú de la risa como explicación del paraíso perdido, Lacarra; en el estudio de algunos juegos de palabras y situaciones cómicas, Scholberg;¹⁰ en la ejemplaridad cómica, Daniels; y en la reelaboración de la tradición folclórica y culta, Cacho Bleuca. En el presente trabajo comentaré dos episodios cómicos y algunas de sus implicaciones en la trama argumental del libro; el primero, el del robo de los nabos, uno de los más conocidos y que cuenta con más bibliografía, implica una propuesta de valoración de la ficción; el segundo, el encuentro del Ribaldo con el fantasma imaginario, repercute en la caracterización del personaje.

Conviene precisar el significado que daré a ciertos términos equívocos, para lo que sigo la delimitación establecida por Philippe Ménard.¹¹

Zifar: Códice de París, estudios publicados bajo la dirección de Francisco Rico y al cuidado de Rafael Ramos, Madrid: Moleiro Editor, 1996, p. 91; (véase también nota 4); Cristina González, “El cuento del medio amigo y la articulación onírica del *Zifar*”, *Revista de Literatura Medieval*, 14:1 (2002), pp. 53-61; Fernando Gómez Redondo, quien advertía, en nota a pie de página, del valor de la risa en la evolución de la trama argumental del libro, “Los modelos caballerescos del *Zifar*”, *Thesaurus*, 54 (1999), p. 119; y James F. Burke en su *History and vision: the figural structure of the “Libro del Cavallero Zifar”*, London: Tamesis, 1972, quien menciona la estructura cómica de ciertos episodios del *Zifar*.

⁸ Cacho Bleuca, “La configuración literaria” y “La entrada en el reino”, art. cit.

⁹ Ahora contamos con la brillante aportación de Fernando Gómez Redondo, “Gestos y afectos en el *Libro del caballero Zifar*”, incluido en este mismo volumen. Rosa Navarro Durán dedicó unas páginas al estudio del episodio del emperador que no se reía en “Dos episodios del *Libro del caballero Çifar* a la luz de sus fuentes: el emperador que no se reía y la buena dueña espulgando la cabeza del caballero”, en Odette Gorsse y Frédéric Serralta (eds.), *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse: Université de Toulouse II- Le Mirail- Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 613-626.

¹⁰ Scholberg estudia cuatro ‘situaciones cómicas’; por los ejemplos que da entiende situación en el sentido actual de la teoría narrativa como ‘relaciones mutuas entre los actantes en un momento determinado del desarrollo de la historia’.

¹¹ Philippe Ménard, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, Genève: Droz, 1969, pp. 12-13.

Por ironía entenderé no únicamente la antífrasis (pues también puede presentar un indicio franco y directo) sino la burla socarrona (la astucia o disimulo acompañado de una burla encubierta) y la burla sarcástica (amarga, malvada). Por sarcasmo entiendo la burla sangrienta con que se ofende o se maltrata algo o a alguien, la ironía mordaz es, pues, un sarcasmo. En el *Libro del caballero Zifar* aparece bajo el nombre de “escarnio”.¹² Pero la complejidad del campo semántico aludido por el término “ironía” no termina aquí, pues existe también en el libro una ironía ligera, amable, que se encuentra en los confines del humor. La frontera entre humor e ironía, como se puede comprobar en las reflexiones que periódicamente ha suscitado, no es fácil de establecer. En nuestro caso hablaré de humor para calificar tres actitudes:¹³ a) la sonrisa simpática e indulgente que no busca herir, b) la sonrisa delicadamente velada bajo la apariencia de lo serio, y c) la autocrítica y la mirada sonriente de la propia debilidad, no complaciente, sino crítica, insisto; este último sentido es el que más me interesa destacar en el *Zifar*.

En su artículo sobre la comicidad en el *Zifar*, Scholberg distinguía entre juegos de palabras y escenas cómicas;¹⁴ en el presente análisis los considero a ambos como parte del episodio cómico en la medida en que esos juegos de palabras o “humorismo verbal”¹⁵ implican una situación narrativa en que acciones y personajes se encuentran en relación dialéctica, y en la medida en que la ‘comicidad’ propia de estos equívocos y juegos de palabras sólo puede ser entendida por referencia a la acción narrativa en la que se insertan. Aunque me referiré a ellos,

¹² La vinculación del término con la injuria, codificada en la legislación, fue estudiada por Marta Madero en *Manos violentas, palabras vedadas. La injuria en Castilla y León (siglos XIII-XIV)*, Madrid: Taurus, 1992. Señalaba ahí cómo las formas trágicas, sangrientas y demoledoras de la injuria eran el reverso (popular) de la comicidad (popular) a la que se refiere Bajtin: “La comicidad y la injuria a menudo tienen las mismas formas, con sentidos opuestos”, p. 22.

¹³ Sigo a Ménard, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴ Scholberg, “La comicidad”, art. cit., p. 158.

¹⁵ *Id.*

por motivos de espacio daré prioridad a los episodios en los que la acción es el primer responsable detonador de la risa, en sus distintas formas.

También desde el estudio de las funciones y el significado del episodio cómico en la obra se comprueba la notable unidad de pensamiento que ésta denota, sin que ello impida que, como advirtió Cacho Blecua en contra del rigor casi geométrico que algunos críticos le han atribuido,¹⁶ “se puedan detectar algunos desajustes producidos por la combinación de esquemas argumentales a veces difíciles de conciliar”.¹⁷ Así, contabilizo hasta catorce episodios cómicos referidos a las aventuras y adversidades de Zifar, sólo dos en los Castigos, y nueve en las aventuras de Roboán, aceptando la terminología de la edición de 1512. Éstos se encuentran ubicados —comentario aparte merecen los Castigos— en los momentos fundamentales de la evolución de la trama argumental y establecen entre ellos numerosas conexiones que complementan y explican mutuamente sus sentidos. En este último aspecto, los Castigos tienen un papel fundamental, porque formulan teóricamente, de manera extensa (pues podemos encontrarla en todo el libro reflejada en las acciones de los personajes), una didáctica de la palabra, expresión de la mesura y del ‘buen seso’ que guía la construcción de los personajes y que constituye uno de los aspectos ideológicos fundamentales del libro. Nos interesa aquí porque ilumina la concepción de lo risible y sus límites en la obra. En efecto, los límites de lo risible (es decir, de aquello que provoca la risa en un sentido positivo, en el ámbito de lo cómico, frente a aquello que provoca la burla en un sentido negativo, en el campo del sarcasmo y la irrisión) están dados aquí por una serie de comportamientos que tienen, en última instancia, como denominador común el buen o el mal “uso de la palabra”. A partir de esta ‘didáctica de la palabra’ se polarizan los distintos matices que adquieren los términos ‘risa’ y ‘burla’ en el libro en torno a dos tipos principales: la risa humorística, por

¹⁶ Cacho Blecua, “Los problemas del *Zifar*”, art. cit., p. 60.

¹⁷ *Ibid.*, p. 81.

un lado, y la burla escarnecedora, por otro. La risa humorística (en sus tres acepciones fundamentales ya señaladas antes: la simpática e indulgente que no busca lastimar, la dibujaba sutilmente bajo el velo de lo serio y la risa autocrítica)¹⁸ es la propia del episodio cómico; la burla sarcástica, su antítesis, propia del episodio escarnecedor, produce en cambio dolor e indignación. Si en los Castigos, dada su naturaleza doctrinal, sólo podemos encontrar dos episodios cómicos (el del cazador y la calandria y el del fisionomista),¹⁹ se elaboran aquí, en cambio, seis de los siete episodios escarnecedores que aparecen en el *Zifar*. Todos ellos se configuran negativamente y corresponden a personajes y a conductas

¹⁸ Es esta última risa la que encuentro más original en el *Zifar*, pues aparece precisamente respecto al tratamiento del tema del pecado y de la culpa humana en el episodio de la expulsión de Roboán de las Islas Dotadas. En el episodio se oponen justamente el valor positivo de la risa humorística, en este caso autocrítica, frente al carácter negativo de la risa burlona, sinónimo del engaño y la mentira, simbolizada en la risa escarnecedora de la dueña diablo.

¹⁹ La comicidad nace, en este caso, de la interpretación literal de la simbología astral presente en los dos negros del ascendente del sabio Filemón. No he podido encontrar algún comentario sobre este episodio cómico, pese a que su configuración lo hace uno de los más interesantes. Celoso del éxito del maestro fisionomista Filón, un hombre llama a sus alumnos para convencerlos de la falsedad de su doctrina: los rasgos de su cara lo acusan de los mismos vicios que condena (frente, ojos y cejas lo delatan como envidioso, lujurioso y mentiroso, respectivamente). Cuando los alumnos lo cuestionan, éste responde: “Fijos, sabet que todas aquellas cosas que la mi cara demuestra, esas mesmas cosas codiçio yo todavía, e aquellas me vienen al coraçon. E yo forçelo de guisa que non paso poco nin mucho a nada de quanto la natura del cuerpo codiçia, e puno todavía en esforçar el alma e en la ayudar, porque cunpla quantos bienes deue conplir. E por esto so yo atal qual vedes, maguer muestra mi bulto” (p. 267). Defendiendo así, no sólo la verdad de su ciencia, sino el poder del alma -voluntad- sobre el cuerpo. El caso de Filón es paradigmático porque tiene serios agravantes, pues, como explica a continuación, y es donde aparece lo cómico, apelando a la ciencia astrológica estas inclinaciones le vienen de su signo, cuyo ascendente determina su afición obsesiva por los negros: “*E sabet que en la fas del mi açendente suben dos negros pequeños, e non se en este mundo que mas codiçie en mi voluntad que los ver ante mis ojos cada día; e porque entiendo que non es bien, forçe mi voluntad e mande que nunca entrase omne negro en mi casa nin paresçiese ante mi*” (p. 268).

deleznable, pues si la risa cómica es siempre la del personaje positivo, la burla escarnecedora lo es del negativo. Nunca nos identificamos con el “escarnecedor”. A continuación enumero las situaciones narrativas en las que surge este tipo de episodio, los personajes a los que se atribuye el escarnio, aquéllos sobre los que se ejerce y el núcleo temático o ideológico sobre el que incide. A pie de página incluyo las citas textuales de los episodios a los que me refiero:²⁰

*Los límites de lo risible a partir de la “Didáctica de la palabra”:
El episodio escarnecedor en los Castigos*

Episodio 1

<i>Situación narrativa:</i>	Ejemplo de Cam que <i>escarnece</i> a su padre Noé y en castigo es maldecido por éste; una maldición ratificada por Dios. ²¹
<i>Escarnecedor:</i>	Cam, hijo de Noé
<i>Escarnecido:</i>	Noé
<i>Consejo:</i>	Amar y respetar a los parientes
<i>Núcleo temático o ideológico:</i>	<p>“De commo cada vno deue de amar a todos, y mas a los suyos e castigarlos muy bien” (p. 281).</p> <p>1. Programa educativo: Comportamiento hacia el clan familiar y hacia la educación de los vástagos.</p> <p>2. Solidaridad familiar, obediencia a los padres y educación de los hijos.</p>

²⁰ Cito por la edición de Charles Philip Wagner, *El libro del cauallero Zifar (El libro del Cauallero de Dios). Edited from the three extant versions. Part I. Text*, New York: Kraus Reprint Co., 1971. Todas las cursivas son mías.

²¹ “E sabet que non deue ome desamar a los suyos, quier sean pobres quier ricos, non se dando a maldat por que los parientes resçiban desonrra [...] e non los deue descubrir nin meter en verguença; ca pesa a Dios quando algunos descubren a los suyos del yerro en que cayeron por ocasion, asy commo mostro quel peso quando Can, fijo de Noe, descubrio a su padre quando salio del arca e se enbeodo con el vino de la viña que planto, e lo fallo descubierta de aquellos lugares que son de verguença, e dixolo a sus hermanos en manera de *escarnio*. E el padre quando lo sopo, maldixolo, e Dios confirmo lo que dixo Noe” (p. 282).

Episodio 2

<i>Situación narrativa:</i>	Honrar a dueñas y doncellas y evitar especialmente con ellas el uso ‘torpe’ y ‘necio’ de la palabra.
<i>Escarnecedor:</i>	Las mujeres
<i>Escarnecido:</i>	Los hombres
<i>Consejo:</i>	Honrar a dueñas y doncellas. Evitar el uso frívolo de la palabra en su conversación con las mujeres.
<i>Núcleo temático o ideológico:</i>	“De commo el rey de Menton demostraua a sus fijos de todas las cosas que pertenesçen a las buenas costumbres” (p. 289). 1. Programa educativo ‘cortesano’ del comportamiento masculino ante las mujeres. ²²

Episodio 3

<i>Situación narrativa:</i>	Consideraciones previas a la demanda de consejo y formulación del mismo: evitar revelar los yerros. ²³
<i>Escarnecedor:</i>	Enemigos
<i>Escarnecido:</i>	Hijos del Zifar
<i>Consejo:</i>	Guardar el secreto
<i>Núcleo temático o ideológico:</i>	“De commo el rey de Menton dezia a sus fijos que catassen primeramente sy derian su poridat a alguno” (p. 324). 1. Programa educativo: No revelar el secreto. Elección del consejero 2. Silencio prudente. Contención en la palabra.

²² “E deuedes onrrar a las dueñas e donzellas sobre todas las cosas, e quando ouierdes a fablar con ellas deuedes vos guardar de dezir palabras torpes nin nesçias, ca von reprehenderian luego; porque ellas son muy aperçebidas en parar mientes a lo que les dizen e en *escatimar* las palabras. E quando ellas fablan, dizen pocas palabras e muy afeytadas e con gran entendimiento, e a las vegadas con punto de *escatima* e de reprehensión. E non es marauilla, ca non estudian en al” (pp. 289-290). Cf. edición de 1512: “que ellas son mucho aperçebidas en parar mientes en lo que los hombres dizen, y en *escarnescer* las palabras, que quando ellas fablan dizen pocas palabras e muy afeytadas e con gran entendimiento. E a las vezes con puntos de *escarnio* y de reprehension y no es marauilla, que no estudian en otra cosa” (fol. 54v).

²³ “E otrosy, ante que demandades consejo a los otros, parat mientes sy se puede escusar por alguna manera de non descubrir vuestra poridat a ninguno, sy non entenderdes que por consejo de otros podedes mejor vuestra condiçion auer, ca de otra guisa nin amigo nin amiga non deuedes de dezir vuestra poridat, nin doscobrir vuestro pecado nin vuestro yerro en que cayestes; ca oyrvos-yan de grado muchos dellos, e catarvos-han e commo en defension de vos e de vuestro yerro, *sonrreyse-han en manera de escarnio*, e punaran de vos lo leuar a mal” (p. 324).

Episodio 4

<i>Situación narrativa:</i>	Los judíos como enemigos naturales de los cristianos y provocadores de la muerte de Cristo. ²⁴
<i>Escarnecedor:</i>	Judíos
<i>Escarnecido:</i>	Jesucristo
<i>Consejo:</i>	No dar cargos a judíos ni tenerlos como consejeros
<i>Núcleo temático o ideológico:</i>	De como se deuen de guardar los reys de poner sus fechos en poder de judios nin de otro estraño de ley” (p. 329). 1. Programa educativo: Elección del consejero. 2. Evitar dar cargos y demandar consejo e enemigos naturales y traidores.

Episodio 5

<i>Situación narrativa:</i>	Ejemplo de la muerte del rey de Éfeso a manos de sus súbditos, en pago a su comportamiento soberbio, engañoso y cruel. ²⁵
<i>Escarnecedor:</i>	Rey de Éfeso
<i>Escarnecido:</i>	Conde de Éfeso
<i>Consejo:</i>	Los reyes y señores no deben engañar a sus súbditos
<i>Núcleo temático o ideológico:</i>	“Del enxemplo que dixo el rey de Menton a sus fijos de lo que le contesçio a vn rey de Efeso con vno de los sus vasallos” (p. 346). 1. Programa educativo: Comportamiento del rey hacia sus súbditos. 2. Ser verdadero en palabra y acción.

²⁴ “E quando el rey Herodes enbio sus caualleros a saber de la nasçençia de Iesu Cristo despues que sopo que era nasçido, los fariseos, que se tenian por sotiles de engaño, enbiaron sus mensajeros con ellos muy castigados de lo que dixiesen e feziesen, e con lisonja dezian a los caualleros del rey Herodes, *asy commo en manera de escarnio*, que sopiesen çiertamente que el rey Herodes era el Iesu que yuan a demandar, e que lo creyesen, lo que nunca fue fallado por escriptura ningunas” (p. 333).

²⁵ El comportamiento engañoso del rey provoca que uno de los condes más ricos y poderosos de su reino planee su venganza. Difunde así falsamente la noticia de que hará quemar a su hija (para atraer al pueblo y también al rey, a quien, en efecto, le place tal idea: “e començo el rey a *escarnesçer* e a dezir mucho mal del conde, plaziendole porque queria matar a su fija” (p. 348). Una vez todos reunidos, el Conde descubre el engaño y consigue que el pueblo lo mate a pedradas: “de guisa que lo cobrieron de piedras e mataronlo, non catando los mesquinos de commo cayeron en trayçion, que es vna de las peores cosas en que ome puede caer. E çertas esto podiera escusar el rey sy el quesiera mejor guardar e beuir con los de su tierra *asy commo deuia*, non les mentiendo nin queriendo andar con ellos en maestrias de engaño” (pp. 349-350).

Episodio 6

<i>Situación narrativa:</i>	Comportamiento ante los cuatro tipos de hombre para tener vida holgada y segura. ²⁶
<i>Escarnecedor:</i>	Hipócritas
<i>Escarnecido:</i>	Maldicientes
<i>Consejo:</i>	Hablar con la verdad y evitar la maledicencia.
<i>Núcleo temático o ideológico:</i>	“Del enxemplo que dixo el rey de Menton a sus fijos de lo que le contesçio a vn rey de Efeso con vno de los sus vasallos” (p. 346). 1. Programa educativo: Comportamiento ante todos los hombres. 2. Hipocresía. Ser verdadero y evitar la maledicencia.

Como se puede ver, los núcleos ideológicos de estos episodios son fundamentales en la obra y están referidos a la solidaridad familiar y la obediencia (episodio 1); la correcta elección de los consejeros (episodios 3 y 4); la doctrina sobre el mal hablar: el de la mentira y la maledicencia (episodios 4, 5 y 6); la doctrina sobre el buen hablar: el de la verdad y el del silencio adecuado (episodios 2, 3, y 6). Todos ellos no sólo están directamente relacionados con el “buen seso” y con la humildad, virtudes primordiales en el *Zifar*, sino que se configuran precisamente en torno a una ‘didáctica de la palabra’ que deviene así la piedra de toque del programa educativo de *Zifar* hacia sus hijos. En el primer caso, el pecado de Cam (la falta de respeto a su padre y la transgresión, con ello, de

²⁶ 1. El que no hace ni dice mal (pacífico). 2. El que calla pero hace mal (hipócrita). 3. El que dice mal, pero no lo hace (cobarde). 4. El que hace y dice según la razón y el derecho (esforzado): “Onde, mios fijos, sy bien quisierdes parar mientes en estas quatro cosas e maneras de omes, sabervos-hedes guardar de beuir entrellos muy bien a onrra de vos, non queriendo fablar con ninguno con maestria de engaño, mas onrrandolos e faziendoles graçia e merçed, segunt que cada vno lo meresçiere, nin queriendo oyr mal de ninguno nin loar qui gelo dize, nin gelo defender que lo non diga, *en manera de escarnio*, deziendole: ‘Calla, non lo digas asy,’ e desy tomar e preguntarle: ‘Dy otra vegada, commo dixiste?’”, queriendo e auiendo sabor que lo diga, asy commo aquellos que han sabor de mal obrar e de maldezir, e se delectan en ello, pudiendo oyr e dezir otras cosas en que podrian tomar mayor deleyte, e mas a pro e a onrra de sy para los cuerpos e para las almas” (p. 351).

la solidaridad familiar) es, en última instancia, un pecado de falta de discreción; otro ejemplo del mal hablar en lugar de guardar silencio, de mantener en ‘secreto’ la falta de Noé. El segundo episodio involucra, en torno a esta ‘didáctica de la palabra’, una caracterización implícitamente negativa de la mujer ‘cortesana’ como especialista en el ‘escarnio’; de ahí que Zifar aconseje a sus hijos la contención:

e quando ouieres a fablar con ellas deuedes vos guardar de dezir palabras torpes nin nesçias, ca vos reprehenderian luego; porque ellas son muy apercebidas en parar mientes a lo que les dizen e en *escatimar* las palabras. E quando ellas fablan, dizen pocas palabras e muy afeytadas e con gran entendimiento, e a las vegadas con punto de *escatima* e de reprehensión. E non es marauilla, ca non estudian en al (pp. 289-290).

El paralelismo con la dueña Gallarda es evidente. El tercer episodio incide directamente en el ‘secreto’ (tan importante en el ejemplo del medio amigo y en el carácter no risueño del viejo Emperador de Trigrida); saber guardar el secreto se vincula aquí intrínsecamente con la correcta elección de los consejeros, tema que tendrá un nuevo desarrollo en el episodio cuarto, esta vez de tintes antisemitas: evitar demandar consejo a los judíos, ‘escarnecedores’ por excelencia y enemigos naturales de los cristianos. Los dos últimos episodios cifran en el buen hablar (uso verdadero y discreto de la palabra) y en el mal hablar (el de la maledicencia, la mentira y el engaño) el comportamiento correcto del rey hacia sus súbditos, y del hombre en general hacia sus congéneres. A través del ejemplo inverso del ‘engañoso’ y ‘artero’ Rey de Éfeso, se muestran las trágicas consecuencias del ‘decir engañoso’. En el mismo capítulo Zifar vuelve a insistir sobre este tema, relacionándolo ahora con el comportamiento adecuado ante los diferentes tipos de hombres, aconsejando nuevamente a sus hijos no querer “hablar con ninguno con arte de engaño” y evitar la maledicencia. Significativamente, en esta tipología, el uso de la palabra vinculado a la acción es el criterio de clasificación: 1) El hombre pacífico: aquel que no hace ni dice mal. 2) El hombre hipócrita: aquel que

calla pero hace el mal. 3) El hombre cobarde, aquel que habla mal, pero que no lo hace. 4) El hombre esforzado: aquel que hace y dice según la razón y el derecho.²⁷

En ninguno de estos episodios el ‘escarnio’ provoca la risa. Como antítesis del episodio cómico, la burla escarnecedora caracteriza al personaje negativo: Cam, las mujeres ‘cortesanas’, el enemigo, el judío, el rey ‘artero’, los maldicientes y los hipócritas. El escarnecido, en cambio, en la mayor parte de los casos es positivo. Sólo en los dos últimos episodios se identifica con personajes negativos, el regicida Conde de Éfeso y los hipócritas. Esta excepción se explica por ser también ellos ‘escarnecedores’ y por las implicaciones que este comportamiento real tiene en la doctrina moral y ética de un ‘espejo de príncipes’.²⁸ En efecto, si abstraemos las distintas connotaciones semánticas del término ‘escarnio’ en los episodios anteriores se descubre claramente su identificación con la traición y la hipocresía, vicios prácticamente sinónimos en el texto, como se puede ver especialmente en los últimos cuatro episodios. Particularmente reveladora es su vinculación con el concepto de herejía, pronunciada por los fariseos en el ejemplo cuatro (n. 24). Y el término “escatima” del ejemplo dos

²⁷ “La vna es el ome que non dize mal nin faze a ninguno, mas ha sabor de beuir en pas e seruir lealmente al que ha de seruir [...]; la otra manera es el que calla e fiere, e codicia fazer golper mortales, e non fuelga sy non faze sangre [...]. E destos atales vos guarde Dios, ca estos sufren mucho e non responden; e quando veen que ha tienpo muerden e fieren e fazen golpes syn piedat, non catando sy fazen mal, queriendo complir su voluntad asy commo fizo el conde al rey de Efeso, como ya oyestes. La otra manera de omes es el que dize e non faze; e este atal non puede mucho enpesçer, e por el mucho dezir del se aperçibe aquel contra quien dize, o por aventura dize mucho por meter miedo con grant miedo que el ha [...]. E la otra manera de ome es el que dize e faze en la plaça con razon e con buen esfuerço. E este atal es esforçado e de buen coraçon, teniendo sienpre razón e derecho, que es cosa que esfuerça mas el coraçon para yr por su fecho adelante” (pp. 350-351).

²⁸ El regicidio con el que termina el ejemplo es valorado de manera compleja, pues nunca se justifica: “e mataronlo, non catando los mesquinos de commo cayeron en traycion, que es vna de las peores cosas en que ome puede caer. E çertas esto podiera escusar el rey sy el quesiera mejor guardar e beuir con los de su tierra asy commo deuia, non les mentiendo nin queriendo andar con ellos en maestrías de engaño” (pp. 349-350).

(n. 22), sustituido por el de ‘escarnio’ en el impreso de 1512, comprende los sentidos de agravio, injuria, insulto y denuesto.²⁹ Significativamente, la única ocurrencia del vocablo ‘escarnio’ registrada fuera de los Castigos aparece en el incidente de la dueña-diablo y su burla de Roboán y del Emperador de Trigrida, tras su expulsión de las Ínsulas Dotadas: “E ella començo a reyr e a fazer *escarnio* dellos” (p. 483). Elocuentemente, la dueña-diablo personifica aquí todos y cada uno de los vicios criticados en los ejemplos anteriormente estudiados, que conforman la ‘teoría del escarnio’ en los Castigos: desobediencia, engaño, traición, mentira e hipocresía. Quien escarnece es nada menos y nada más que el diablo.

Por otra parte, el episodio cómico del cazador y la calandria en los Castigos se revela esencial por las resonancias significativas que adquiere en el libro, ya que atañe a uno de sus núcleos temáticos e ideológicos fundamentales: el saber seguir el buen consejo y evitar el malo, metáfora y justificación de esta parte doctrinal, con resonancias en los dos episodios maravillosos del texto, pues ni el Caballero Atrevido ni Roboán supieron hacerlo.³⁰ La presencia del saber zoológico es característica en el *Zifar*, como resultado del interés mostrado en el ámbito teológico-científico, significativo de la nueva concepción del saber y de lo didáctico promovida por Sancho IV, propia de la élite intelectual formada en torno al arzobispo de Toledo, Gonzalo Pétrez.³¹ Significativamente, dentro de la producción alfonsí, como ha destacado Montero Moreno,

²⁹ Las relaciones entre estos términos fueron estudiadas por Marta Madero, *op. cit.* Véase nota 12.

³⁰ El Caballero Atrevido no sigue el consejo de no hablar a los habitantes del Lago Sulfúreo, mientras que Roboán, por su parte, sigue el mal consejo de hacer la pregunta prohibida al rey y, por el contrario, no escucha los consejos de Nobleza de no demandar los dones prohibidos. Respecto a este último caso y en relación con la risa de la dueña-diablo es significativo recordar que gran parte del humor de la literatura sapiencial es el humor discreto que descansa sobre el ingenuo y el necio que se deja engañar y que provoca la risa.

³¹ Ámbito al que ha sido atribuida la autoría del *Zifar*, véase Germán Orduna, “La elite intelectual de la escuela catedralicia de Toledo y la literatura en la época de Sancho IV”, en Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías (eds.), *La literatura en la época de Sancho IV*, Alcalá: Universidad de Alcalá, 1996, pp. 53-62; y José Luis Pérez López, “*Libro*

una parcela del saber aparentemente desatendida fue la de los libros naturales dedicados exclusivamente a los animales.³² Por el contrario, en la época sanchina parece impulsarse conscientemente el saber zoológico proveniente de la *Reproducción de los animales* de Aristóteles y del primer bestiario traducido al castellano, incluido en el *Libro del tesoro* de Brunetto Latini.³³ Saber que tampoco se encontraba libre de controversias, como se puede ver en este episodio cómico, en el que la calandria ríe del ingenuo cazador que ha creído en la absurda idea de que en su vientre esconde una piedra preciosa “tan grande commo vn hueuo de estrus” (p. 260),³⁴ idea que infringe los principios de una lógica elemental; transgresión en la que se apoya lo cómico y que se potencia más adelante cuando el cazador cree poder volar al pegarse plumas al cuerpo. Aparece aquí una crítica velada a ciertas creencias zoológicas que se hallaban fuera del “seso natural”, y que sirve para construir la comicidad del episodio. Cacho Blecua ya había señalado la presencia de la ironía en este ejemplo.³⁵

Ahora bien, como antítesis del episodio escarnecedor, el episodio cómico, en cambio, testimonia la capacidad del autor y de sus receptores para percibir con sentido lúdico los aspectos defectuosos, deformes o insólitos de la realidad, capacidad directamente relacionada con el nacimiento de la ficción literaria novelesca, que requiere de esta misma disposición lúdica,³⁶ como veremos en uno de los episodios cómicos más interesantes del libro, el del Ribaldo y los nabos.

del caballero Zifar: cronología del Prólogo y datación de la obra a la luz de nuevos datos documentales”, *Vox Romanica*, 63 (2004), pp. 200-228.

³² Ana M. Montero Moreno, “La divulgación de la ciencia en el *Lucidario* de Sancho IV”, *Lemir*, 11 (2007), p. 192.

³³ *Ibid.*, p. 186.

³⁴ En el impreso de 1512: “Si tu supieras la piedra preciosa que yo tengo en mi cabeça, que es tan grande como vn hueuo de grifo” (fol. 49r.)

³⁵ Cacho Blecua, “Del ‘exemplum’ a la ‘estoria ficticia’: la primera lección de Zifar”, en Juan Paredes y Paloma Gracia (eds.), *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, Granada: Universidad de Granada, 1998, p. 229.

³⁶ Al episodio cómico pertenecen entonces todos los juegos de palabras caracteri-

Se trata, sin duda, de uno de los episodios más conocidos y comentados; Scholberg lo considera de los más gratos del libro³⁷ y señala su valor: a) cómico (asentado en el ingenio del Ribaldo y en el enredo de conocimientos), b) caracterizador del personaje (episodio al que debe más que cualquier otro su fama de pícaro y, a tal punto importante en la delineación del personaje, “que no se podría prescindir de él”),³⁸ y c) novelesco (al ofrecer un momento de relieve cómico en medio de acontecimientos graves y peligrosos, tras una serie de aventuras arriesgadas: el ataque de los ladrones que intentan matarlos, la acusación falsa contra el Ribaldo y la lucha con los lobos en la torre).³⁹ Para Walker esta serie de aventuras tiene como propósito la delineación de un importante aspecto en el carácter del Ribaldo, el de su sentido práctico. El episodio del robo de los nabos ilustra, además, la pericia mundana del escudero (“worldly *savoir faire*”), que lo hace perfecto complemento del caballero ideal; y, por otro lado, también nos prepara para los episodios futuros en los que el Ribaldo hace gala de un saber militar estratégico.⁴⁰ En esta línea de interpretación M. C. Daniels, destaca el significado del episodio como la última lección del aprendizaje práctico recibido por el caballero Zifar.⁴¹ Cristina González, por otra parte, resaltó su valor cómico a partir de su vinculación con el ejemplo del medio amigo y la escena del falso canibalismo, otro de los episodios cómicos más interesantes del texto. En ambos, la comicidad se auxilia de los sentidos que en el ámbito simbólico y folclórico se le otorgan a los alimentos. González ve, en las aventuras previas al robo de los nabos, una gradación de los alimentos —de menor a mayor: pez, faisán, ciervo—, que hacen de los nabos un alimento anticlimático.

zados por esa risa humorística. Si el Ribaldo establece un sentido de continuidad y unidad entre las varias secciones del romance (como señaló Robert M. Walker, *Tradition and technique in “El Libro del Cavallero Zifar”*, London: Tamesis, 1974, pp. 98-99), la concepción de la comicidad presente en la obra, también.

³⁷ Scholberg, “La comicidad”, art. cit., p. 161.

³⁸ *Id.*

³⁹ *Id.*

⁴⁰ Waker, *op. cit.*, p. 114.

⁴¹ Daniels, *op. cit.*, p. 64.

En efecto, lo que correspondería aquí, en consonancia con las fuentes por un lado, y siguiendo la semántica gradatoria y simbólica del texto (dado el tamaño y la naturaleza de la comida), por otro, sería la carne humana:

En lugar de eso, el autor introduce una anécdota aparentemente inocente en la que el ribaldo entra en una huerta de nabos, los cuales arranca y mete en un saco, cocinándolos después con cecina. En la fuente francesa de esta anécdota no se menciona la cecina, que es una carne seca y salada, normalmente de cerdo (Wagner: 91). La huerta, el saco, los nabos, la cecina apuntan al episodio del medio amigo, en el cual se juega con el canibalismo a base de comparar la carne de hombre y la carne de cerdo.⁴²

La reelaboración cómica de la antropofagia fue estudiada por Harriet Goldberg, quien destaca el canibalismo como el único tabú que ha sido tratado con humor en la literatura.⁴³ Pero lo que me interesa subrayar de la aproximación de González es que ve en este episodio una clave para entender el proceso de composición del *Zifar*, pues revela el secreto de la creatividad de su autor: la transformación creativa de sus fuentes. En este sentido, Cacho Blecua estudió el episodio a la luz de sus modelos cultos y folclóricos, destacando, por su vinculación con la tradición, el valor hiperbólico de la excusa del Ribaldo: “por miedo a ser arrastrado a un mal lugar se ha agarrado a los nabos”. Este ‘mal lugar’, como demuestra, es el infierno, lo que añadiría nuevos matices cómicos al incidente, por su hiperbólica exageración.⁴⁴ También relaciona el episodio del robo de los nabos con la entrada en el reino de Mentón, “pues el ribaldo idea la estratagema [de la locura fingida] para atravesar las huestes enemigas”; en ambos casos se han obtenido “unos pingües beneficios de las mentiras ‘fermosas’”.⁴⁵

⁴² González, art. cit., p. 59.

⁴³ Harriet Goldberg, “Cannibalism in iberian narrative: the dark side of gastro-nomy”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 74:1 (1997), pp. 107-122.

⁴⁴ Cacho Blecua, “La configuración literaria del ribaldo”, art. cit., p. 435.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 436.

Como se ha visto, la importancia de este episodio cómico ha sido señalada en distintos niveles por la crítica. Ahora bien, la lectura que propongo aquí, proyectada sobre la escena inicial de la aventura de las Islas Dotadas, en la que aparecen las “doncellas leyentes”, tiene que ver con la elección de un episodio cómico para plantear una aproximación y una valoración de la ficción dentro de la obra. La enseñanza moral del episodio del robo de los nabos no deja de ser problemática; por un lado, Zifar extrae la siguiente lección:

“Certas”, dixo el cauallero, “e tu fueste de buena ventura en asy escapar, ca esta tierra es de grant justiçia; e agora veo que es verdat lo que dixo el sabio, que a las vegadas aprouecha a ome mentir con fermosas palabras. Pero amigo guardate de mentir, ca pocas vegadas açierta ome en esta ventura que tu açertaste, que escapaste por malas arterias” (p. 135).⁴⁶

La respuesta afirmativa del Ribaldo no deja de presentar un tono de cínica moral, como bien señaló Daniels,⁴⁷ surgido, sobre todo, de su lamento final (aquí en cursivas):

“Çertas señor,” dixo el ribaldo, “de aqui adelante mas querria vn dinero que ser artero, ca ya todos entienden las arterias e las encobiertas. El señor de la huerta por su mesura me dexo, que luego me entendio que fablaua con maestria; e non se quiera ninguno engañar en esto, ca los omes deste tiempo luego que nasçen son sabidores mas en mal que non en bien. *E poren- de ya vno a otro non puede engañar, por arterias que sepa, commoquier que a las vegadas non quieren responder nin dar a entender que lo entienden.*

⁴⁶ Repárese en la modificación del término ‘artería’ por ‘osadía’ en el impreso sevillano: “Amigo,’ dixo el cauallero, ‘tu fueste de buena ventura en escapar assi deste hecho, que esta tierra es de gran justiçia. E agora veo que es verdad lo que dize el sabio: que a las vezes empesce la mentira e a vezes aprouecha con fermosas palabras, pero amigo guardate de mentir, que pocas vezes açierta el hombre en esta ventura que tu açertaste, que bien escapaste por tal osadia” (f. 26r).

⁴⁷ Daniels, *op. cit.*, p. 64.

E esto fazen por encobrir a su amigo o a su señor, que fabla con maestria e arteria de mal, e non por lo non entender nin porque non ouiese y respuesta qual conuenia. *Onde muy poco aprouecha el arteria al ome pues que la entienden*” (pp. 135-136).

Por su parte, Cacho Blecua señaló, en su estudio sobre la tradición oral de este episodio, la posibilidad de que la coda final del robo de los nabos (motivado por la respuesta a la última pregunta del hortelano ¿quién metió los nabos en el saco?) sea original del *Zifar*. Así, frente a las demás tradiciones, “su resolución y gracia ya no sólo consiste en que el ladrón no sea castigado, sino en que obtenga el fruto de su ingenio, lo que también es común en la tradición folclórica”:⁴⁸

“Pues ¿quién metio estos nabos en este saco?”, dixo el señor de la huerta. “Çertas señor”, dixo el ribaldo, “deso me marauillo mucho”. “Pues tu te marauillas”, dixo el señor de la huerta, “bien das a entender que non has en ello culpa. Perdonote esta vegada”. “Ay señor!”, dixo el ribaldo, “e que mes-ter ha perdon al que es syn culpa? Çertas mejor fariades en me dexar estos nabos por el lazerio que leue en los arrancar, peroque contra mi voluntad, faziendome el grant viento”. “Plazeme”, dixo el señor de la huerta, “pues atan bien te defendiste con *mentiras apuestas*; e toma los nabos e vete tu carrera, e guardate de aqui adelante que no te contesca otra vegada si non tu lo pagaras” (pp. 134-135).

Las ‘mentiras apuestas’ del Ribaldo, llamadas en el impreso de 1512 ‘mentiras tan hermosas’,⁴⁹ remiten a una dimensión mucho más rica y compleja, por la configuración cómica que establecen en relación con la ‘verdad’ de los acontecimientos y por la disposición lúdica de su inventor y, sobre todo, de su receptor. En efecto, este ingenio del Ribaldo es

⁴⁸ Cacho Blecua, “La configuración literaria del ribaldo”, art. cit., p. 436.

⁴⁹ “Plazeme”, dixo el señor de la huerta, ‘porque tan bien te defiendes con mentiras tan hermosas. Y toma los nabos y ve tu camino e guardate de aqui adelante que no te contesca otra vegada sino tu lo pagaras muy caramente’” (fol. 26r).

de un tipo muy específico y diferente de todos los que ha demostrado en el libro; sus ‘mentiras hermosas’ constituyen una de las definiciones más bellas y certeras de lo que es la literatura, la ficción. En efecto, el Ribaldo es un excelente contador de historias y su mentira hermosa es esencialmente distinta a las ‘malas arterías’ y a la ‘mentira’ en general por dos hechos consustanciales: el primero es que produce placer, a tal grado que incluso un hortelano decide ‘pagar’ con los nabos por el deleite que ha recibido al escucharlas; el segundo, y más importante desde el punto de vista moral, es que se trata de una mentira en la que el engañado no sólo es consciente del engaño, sino que lo disfruta. Precisamente porque la mentira es ‘hermosa’ y porque sabe que es ‘mentira’ se deja ‘engañar’, y lo hace con gusto. Estamos ante una actitud que en la terminología literaria actual llamaríamos “pacto narrativo”.

En este sentido, el episodio de los nabos presenta un paralelismo contrapuesto con la escena inicial de las “doncellas leyentes” en las Islas Dotadas, con el que establece una conexión fundamental en tanto que en ambos se introduce una valoración de la ficción. Las doncellas leen la *Estoria de don Yvain*, libro perteneciente al ámbito de la ficción por excelencia, el artúrico; aquí, sin embargo, es un texto al que un poco antes se ha hecho referencia para señalar el linaje de la emperatriz Nobleza —“E quien fue su padre?”, dixo el ynfante. ‘Señor’, dixieron ellas, ‘don Yuan fue casado con ella, segund prodredes saber por el libro de la su estoria, sy quisieredes leer por el’” (p. 458) —, es decir, para justificar la veracidad del episodio. El cual, como bien señaló Gómez Redondo, “alberga las claves del dominio en el que Roboán ha penetrado. La escena es una prodigiosa metáfora sobre el valor que se debe conceder a la audición de estas estorias”,⁵⁰ es decir, al valor que se le debe conceder a la ficción. En el episodio maravilloso la ficción no sólo enseña buenos ejemplos, también da solaz y placer. Se establece además entre ambas finalidades una relación causal, en la que, no obstante, se subrayaba especialmente el placer como finalidad de la lectura de la ficción (que desta-

⁵⁰ Gómez Redondo, “Los modelos caballerescos del *Zifar*”, art. cit., p. 147.

co en cursivas) y que se enuncia incluso antes que la de la enseñanza de las buenas costumbres:

E la donzella lleuaua el libro de la estoria de don Yuan e començo a leer en el. E la donzella leye muy bien e muy apuestamente e muy ordenadamente, de guisa que entendie el infante muy bien todo lo que ella leye, e *tomaua en ello muy grand plazer e grand solaz, ca çiertamente non ha ome que oya la estoria de don Yuan que no resçiba ende muy grand plazer*, por las palabras muy buenas que en el dizie. *E todo ome que quisiere auer solaz e plazer*, e auer buenas costumbres, deue leer el libro de la estoria de don Yuan (p. 459).

Lo que se lee en el libro es verdadero dentro de las coordenadas significativas establecidas en el episodio. Si, desde el episodio maravilloso, se justifica así la ficción de tipo ‘culto’, el Ribaldo nos ofrece otra justificación, más práctica e inmediata, de la ficción de tipo popular, pues finalmente, la literatura (‘las mentiras hermosas’), aunque nabos, les dio de comer. Literatura popular y literatura culta, los dos registros reelaborados en el libro, encuentran así su justificación.⁵¹

El segundo episodio cómico que comentaré brevemente, pues Cacho Bleuca lo estudia desde la perspectiva de la maravilla en su artículo presentado en este mismo volumen, se refiere al del encuentro del Ribaldo con el fantasma imaginario, que determina definitivamente al personaje en dos aspectos caracteriológicos constantes en la obra: su fértil imaginación, como acabamos de ver, y su naturaleza temerosa; ambos atributos, recursos tradicionales de la comicidad. Éste último, además, esencial en la compleja caracterización del Ribaldo.

⁵¹ El valor de la lectura se reivindica también en la primera parte del libro, constituyendo incluso una de las virtudes que caracterizan a Zifar como buen rey: “E asy el rey non se trabaja de otra cosa sy non de fazer leer ante sy muchos libros buenos e de muchas buenas estorias e buenas fazañas” (p. 173). Cf. impreso de 1512: “E assi el rey no trabaja de otra cosa sino hazer leer siempre ante sus pueblos buenos libros de muchas buenas hystorias y de buenas hazañas” (fol. 33r).

El contexto narrativo donde aparece este episodio cómico es el de la ayuda que el Caballero Amigo presta a Garfín y Roboán en su guerra contra el conde Nasón. El Ribaldo aconseja a Roboán antes de acometer al conde Nasón pensar en la mejor manera de hacerlo y se ofrece para ir de espía al campamento enemigo. Durante la noche descubre que 150 caballeros enemigos irán en secreto a correr el campo, pero al intentar adelantarse para avisar a los hijos de Zifar su caballo relincha:

E los çiento e çinquenta caualleros quando oyeron aquel renincho de aquel cauallo marauillaronse mucho, e *los vnos dezian que era gente del rey, e los otros dezian que era algunt cauallo que se auia soltado de la hueste e que andaua radio por el campo.* E vn cauallero que era entrellos, a que llamauan Gamel, mucho atreuido, dixoles que sy ellos quesiesen, que yria saber nueuas de aquel cauallo en commo andaua, e recudria a ellos en la mañana a aquel lugar do ellos yuan, e ellos touieronlo por bien (p. 193).

El atrevimiento de Gamel pronto será castigado, cuando su encuentro con el Ribaldo, en el que los caballos tendrán un papel fundamental, termine en una cómica derrota:

El cauallero se fue derechamente al renincho del cauallo, e quando fue çerca del començo de reninchar el suyo, e tan escura noche fazia que non podian ver. El Cauallero Amigo començose de yr quanto pudo, cuidando que era mayor gente, e el cauallero Gamel cuydo que el cauallo yua suelto, e començo a llamar e a siluarle segunt uso de aquella tierra. *E el Cauallero Amigo, cuydando que era alguna pantasma quel queria meter miedo, atendio e non oyo estruendo mas de vn cauallero, e puso la lança so el sobaco e fue ferir al cauallero,* de guisa quel derribo del cauallo mal ferido e tomo su cauallo e fuese para los suyos (pp. 193- 194).

La comicidad del episodio reside en la particular elaboración de la serie de malentendidos que culminarán en la imaginación de un fan-

tasma.⁵² Esta cadena de confusiones se construye básicamente a partir de sonidos, pues los relinchos de los caballos, y en especial los silbidos, desatan el mecanismo cómico del *quid pro quo*. Aunque lo propicia, no es el relincho del caballo el que hace imaginar un fantasma al Ribaldo, sino el silbido particular de Gamel, un silbar “*segunt vso de aquella tierra*”, tan extraño para el Ribaldo, que lo toma por expresión de un ente sobrenatural, y tan ridículo para nosotros, que nos provoca el reír. No podemos evitar pensar en el episodio aquel de Rocinante en celo y las yeguas gallegas, que tan desafortunadas consecuencias tendrá para don Quijote y para su caballo. También en este caso, los caballos del Ribaldo y de Gamel son los principales actores del episodio cómico.

La actitud del Ribaldo, ahora Caballero Amigo, merece otro comentario. Sólo *a posteriori* él mismo aclarará su reacción y sentimientos:

dixo [Gamel]: “Ay! cauallero, creo que vos sodes el que me feristes”. El Cauallero Amigo le dixo: “Que queriedes el mio cauallo que nunca viera-des nin conoçierades e veniades siluando? E bien vos digo que quando oy el estruendo de vuestro cauallo que venia en pos de mi, e vos siluando el mio cauallo commo si lo ouierades criado, que me yo marauille mucho que cosa podria ser, e fuy mucho espantado, cuydando que era el diablo que me que-ria espantar; ca la noche era tan oscura que vos non podia deuisar. *E digovos que sy vos ferí, que mas lo fis con miedo que con grant esfuerço, e non vos puedo fazer mayor hemienda que está*” (p. 195).

El miedo del Ribaldo potencia la comicidad del episodio y del personaje, pero no lo ridiculiza, por un hecho fundamental: su actuación, aunque interpretada ahora bajo el código del ‘miedo’ y no del ‘esfuerço’, sigue siendo esencialmente positiva, pues no huye, como dictaría el comportamiento del cobarde en la épica. En ésta, la cobardía es exclusivamente de

⁵² Confundir a un hombre con un ser sobrenatural es uno de los numerosos malentendidos cómicos que aparecen en el *roman* artúrico, según el estudio de Ménard, *op. cit.*, p. 336.

signo negativo, pues su única función es ridiculizar y escarnecer al personaje enemigo del héroe. La cobardía cómica, en cambio, de carácter positivo, que es la del Ribaldo, y que está ausente, según estudió Ménard, en el *roman* antiguo,⁵³ es en cambio común al *roman* artúrico. La enmienda que constituye su confesión es, en este sentido, invaluable, como elemento caracterizador que da profundidad novelesca al personaje.

El Caballero Amigo vencerá su miedo nuevamente en otros tres episodios cómicos que presentan una clara gradación. Todos ellos tienen como común denominador el envío del Ribaldo como mensajero ante reyes enemigos cada vez más poderosos e irascibles: rey Grimalded, rey de Brez y finalmente, subrayando con la duplicación esta gradación, los reyes de Garba y Záfira. En todos estos casos el Caballero Amigo expresa su temor en continuas ocasiones y de manera creciente:⁵⁴

1. Caballero Amigo como mensajero ante el rey de Grimalded

“e porque dubde vn poco de fazer omenaje mandauame cortar la cabeça”. “Çertas, Cauallero Amigo”, dixo el infante Roboan, “bien estades, ya que auedes pasado el su miedo”. Dixo el Cauallero Amigo: “Bien creed señor, que avn cuydo que delante del esto”. “Perdet el miedo”, dixo el infante, “ca perderlo soliedes vos en tales cosas commo estas”. “Aun fio por Dios”, dixo el Cauallero Amigo, “*que vere yo en tal lugar que abra el tan grant miedo de mi commo yo del*” (p. 400).

2. Caballero Amigo como mensajero ante el rey de Brez:

“Pero tanto vos digo, que sy non lo ouiese prometido a la infanta, que yo non fuese alla, ca me semeja que vos tenedes enbargado comigo e vos querriedes desenbargar de mi; ca non vos cunplio el peligro que passe con el rey de Grimalet, e enbiadesme a este otro que es tan malo e tan desmesurado commo el otro, e mas auiendo aqui tantos buenos caualleros e tan entendidos commo vos auedes para los enviar, e que recabdaran el vuestro

⁵³ Ménard, *op. cit.*, pp. 325-326.

⁵⁴ Las cursivas son mías.

mandado mejor que yo” [...]. “Cauallero Amigo”, dixo el ynfante Roboán, “nunca vos vi couarde en ninguna cosa que ouiesse de fazer sy non en esto”. “Señor”, dixo el Cauallero Amigo, “vn falago vos deuo; pero *ssabe Dios que este esfuerço que lo dexaria agora sy ser pudiesse syn mal estança, pero a fazer es esta yda maguer agra, pues lo prometi*” (p. 413).

3. Caballero Amigo como mensajero ante reyes de Garba y Záfira:

E el Cauallero Amigo, veyendo que esta mandaderia era muy peligrosa, dixole: “Señor, sy la vuestra merçed fuese, escusarme deuides de tales mandamientos e mandaderias commo estas; ca todo ome para ser bien razonado delante de grandes señores deue auer en sy seys cosas [...]” (p. 489).

Y enumera a continuación el seso natural, la elocuencia, la alta sangre, la riqueza, el ser amado de los hombres, la buena fe y la verdad. Roboán lo convence al recordarle que a él sólo le falta ser rico y señor y que pronto lo será (sin aclarar el obvio y llamativo asunto de la “alta sangre”). Así, el miedo del Ribaldo, elaborado en las tres ocasiones en clave cómica, culminará la elaboración caracteriológica del personaje. En todas estas situaciones logrará vencer el temor y cumplir con la función encomendada, revelando nuevamente una notable agudeza en el uso de la palabra y, más importante aún, su carácter complejo. Si el enfrentamiento con el fantasma imaginario se debió más a miedo que esfuerzo, ahora, como mensajero, se invertirán los términos de esta relación, también en clave cómica.

Ahora bien, el estudio del episodio cómico como detonador de la risa lleva necesariamente al estudio de la concepción que de la alegría y del sufrimiento aparece en el texto, y que también está estrechamente vinculada a la ‘didáctica de la palabra’, central no sólo en los Castigos, en los que, como ya vimos, define los límites del humor frente al escarnio, sino en los episodios fundamentales de las aventuras de Zifar y de Roboán, así en: 1. El ejemplo del medio amigo, que gira en torno al saber guardar el secreto; 2. Cuestionamientos del Ribaldo al Zifar y de la due-

ña Gallarda a Roboán, episodios paralelos considerados como verdaderas pruebas del ‘buen seso natural’ y del ‘entendimiento’ de Zifar y de la ‘agudeza cortesana’ de Roboán, respectivamente. En ambos incidentes la palabra es el principal elemento caracterizador de la virtud de los personajes; 3. Episodios maravillosos del Lago Sulfúreo y las Ínsolas Dotadas, cuyos puntos de inflexión giran en torno al motivo *C400. Speaking tabu*,⁵⁵ en el que saber o no callar determina la transgresión de la prohibición, cuyo castigo será la destrucción o la expulsión. El Caballero Atrevido inicia el proceso de su destrucción al transgredir la prohibición de hablar con los habitantes del espacio mágico, y Roboán, el de su castigo, al formular la pregunta prohibida. La tristeza y la alegría que se desprenden de sus acciones reposan entonces, en última instancia, en torno a la sabia o torpe utilización de la palabra.⁵⁶

De la alegría al sufrimiento hay la misma distancia que de la risa a su opuesto, que no es la seriedad, sino la burla sardónica, el escarnio, como se le llama en el libro. Si bien es cierto que, como veremos al final de la obra, en los dos episodios cumbres de la realización de los personajes (el matrimonio de Roboán con Seringa y la reunión familiar conclusiva) la alegría perfecta trasciende estas manifestaciones mundanas y no tiene nada que ver con lo cómico ni con su manifestación inmediata, la risa, sino con la inmovilidad estática de la contemplación beatífica. Así, tras la reunión de Seringa y Roboán, quien ha salido ha recibirla a la ciudad, significativamente llamada ‘Leticia’, se cuenta cómo todos

quantos los veyan ser amos ados en su estrado, que se non fartauan de los catar, nin auian sabor de comer nin de beuer nin de dormir; ante estauan commo omes oluidados que de sy mesmos non se acordauan, synon quando

⁵⁵ Stith Thompson, *Motif-index of folk literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends*, Bloomington-London: Indiana University Press, 1955-1958. Motivo que estudié en “La pregunta prohibida y el silencio impuesto en el *Zifar* (*C400. Speaking Tabu*)”, en Logroño: Asociación Hispánica de Literatura Medieval, [en prensa].

⁵⁶ Tema al que actualmente estoy dedicando un estudio más amplio.

ellos se leuantauan del estrado para yr folgar. Mucho se touieron por bien auenturados los de la tierra por aquel casamiento tan egual en onrra e en apostura e en amor verdadero que entrellos auia (p. 514).

Nada más lejano de la risa folclórica —con sus hiperbólicas manifestaciones gestuales— vinculada al matrimonio como fuente generadora de prosperidad, población y riqueza. Aquí tenemos, en cambio, la alegría beatífica de un matrimonio bendito, en el que la inmovilidad gestual y corporal es llevada a sus últimas consecuencias, como expresión, esta vez, de la alegría perfecta cristiana, que no necesita nada más al estar en comunión con Dios. El movimiento y el fluir temporal son así expresión de lo imperfecto. Las necesidades humanas han desaparecido en la contemplación de estos dos cuerpos ‘santos’; el milagro se interrumpe cuando Roboán y Seringa se levantan de sus estrados, donde han permanecido cual imágenes dispuestas a la adoración.⁵⁷ Esta contemplación extática llega a su máxima expresión en el capítulo final, cuando Roboán y Seringa se reúnen con Zifar, Grima y Garfín:

E çertas non deue ninguno dudar sy ouo grant alegría e grant plazer entre estos; que dize el cuento que en syete dias que moraron con el rey de Menton, non fue noche ninguna que escura pareçiese, ca tan clara era la noche commo el dia; e nunca les venia sueño a los oios, mas estauan catando los vnos a los otros commo sy fuesen ymagines de piedra en vn

⁵⁷ Remito al artículo de Cacho Bleuca, en este mismo volumen, quien estudia el episodio a la luz de los indicios de lo ‘maravilloso’ en la obra y sus referentes históricos y culturales: “Desde el principio hasta el final de la ficción, la merced de Dios se articula como gracia concedida por la divinidad omnipotente, una merced que debe obtenerse por sus propios méritos. A su vez, como se reitera en la tradición hagiográfica, el cuerpo se percibe como lugar de santificación, si bien en este caso el autor recrea una escena colectiva en la que el espacio adquiere un notable protagonismo. El milagro se ubica en el monasterio de Santi Spíritus, de tan gran importancia en el *Zifar*, y es posible que se aluda implícitamente al cardenal fallecido don Gonzalo Pétrez, quien habría pedido ser enterrado en la capilla del Espíritu Santo de la catedral de Toledo, además de que un monasterio homónimo estaba vinculado al entorno mozárabe”, p. 28.

tenor, e non se mouiessen. E çiertamente esto non venia sy non por merced de Dios que los queria por la su bondat dellos. E desy tornaronse para su inperio, do mostro Dios por ellos muchos miraglos, de guisa que a toda aquella tierra que estos ouieron a mandar; e dizenle oy en dia la Tierra de Bendición (p. 515).

La alegría aquí no solamente está explícitamente relacionada con este quietismo extático, con la detención del tiempo y con ello, de las necesidades naturales, sino con la manifestación del milagro, entendido éste como bendición de Dios. El paso sobrenatural del tiempo en el Paraíso es un motivo muy conocido, las almas pasan su tiempo en la alegría perfecta de la contemplación beatífica. De muy distinto signo es otro transcurrir sobrenatural, el antiguo feérico aquí cristianizado como diabólico, me refiero al tiempo del reino del Lago Sulfúreo, el de la engañosa alegría o, mejor dicho, el del falso placer, único término empleado en el episodio, y que se contrapone violentamente a este final: no sólo árboles, flores y frutos crecen en siete días, sino también los seres humanos. Aceleración temporal que no puede ser sino de signo infernal; no podía considerarse de otra forma en un texto en el que la virtud de la paciencia es uno de los ejes temáticos fundamentales de su construcción.⁵⁸ Este transcurrir desenfrenado del tiempo revela la falsedad de este mundo y se opone al quietismo extático, símbolo de la alegría perfecta.⁵⁹ Ya en uno de los capítulos fundamentales de los Castigos (“de commo todos los omes deuen de ser firmes en todos sus fechos”) se había relacionado alegría y sufrimiento con la noción de mudanza y la de perseverancia:

⁵⁸ El tema es esencial en las aventuras de Zifar y en los Castigos, uno de cuyos conceptos ideológicos fundamentales es el no ‘desesperar’ de acabar una obra “muy luen-ga e de trabajo”, idea reiterada también en el prólogo.

⁵⁹ Tampoco transcurre así el tiempo mágico de las Islas Dotadas, en el que como ha señalado Gómez Redondo, la inactividad es la que empuja a Roboán “progresivamente, a adentrarse en el ‘plazer’ que representa la caza”, “Los modelos caballerescos”, art. cit., p. 149. La codicia y el placer desmedido que lo hacen perder el “buen seso” (“que semejaue commo ome salido de entendimiento” p. 469) son expresión del afán vehemente que nunca se sacia, y en esa medida, de la imperfección y de lo incompleto,

Onde, mios fijos, non deuedes mudar por cosa que vos non contesca, quier de buen andança quier de mal andança, mas deuedes estar firmes e paravros alegremente a qualquier aventura que vos venga, syn ningunt mudamiento que los omes vos puedan entender; ca la natura mouible e desuariada non es sy non de malos omes flacos (p. 363).

El estatismo espacial y temporal, expresión de la alegría perfecta con la que concluye el *Zifar*, expresa así un concepto caro a la obra relativo a la constitución moral del hombre y a su comportamiento frente al dolor. Pero en el ámbito de lo mudable, el de lo plenamente humano, por imperfecto, se inserta el territorio de la comicidad y de la risa por ella suscitada. El episodio cómico, más allá de las funciones estructurales y ejemplarizantes, sirve para construir la ‘distensión novelesca’ y para ‘proponer’ una de las más bellas definiciones del hecho literario: la ‘mentira fermosa’.

2. LAS FORMAS DE LA RISA EN EL *ZIFAR* II

Presento a continuación la segunda parte del estudio sobre las formas de la risa en el *Zifar*,⁶⁰ se analizan aquí las risas de los Castigos y las risas femeninas. Se incluyen también, en el anexo, las tablas de recurrencias del término con sus contextos narrativos.

2.1 *Las risas de los Castigos*

Quizá la mejor prueba de la importancia de la risa en la configuración de la ficción novelesca es que en este compendio ideológico sólo encontramos dos manifestaciones explícitas de la misma. Ambas aparecen,

imagen conceptual y simbólica del violento transcurrir temporal del reino del Lago Sulfúreo.

⁶⁰ Para el estudio de las risas presentes en las aventuras de *Zifar* y de *Roboán*, véase Karla Xiomara Luna Mariscal, “Las formas de la risa en el *Zifar* I”, art. cit.

además, en la dimensión expositiva de los castigos. La primera tiene una función puramente caracteriológica de la ira regia y se ubica en la secuencia temática inicial, que incide en el comportamiento del estamento nobiliario.⁶¹ Zifar previene a sus hijos de evitar enojar al rey, pues éste “reyendo manda matar, y jugando manda destruir” (p. 279). Se trata de uno de los primeros conceptos de índole práctica que regulará el estamento de la aristocracia; este carácter pragmático de la vida social que se privilegia explica la imagen voluble del temperamento regio que se advierte en el consejo. Significativamente, Roboán no logrará seguirlo con el emperador de Trigrida, y elocuentemente esta ira regia, cifrada en el motivo de la pregunta fatídica, tendrá que ver también (ya en la dimensión plenamente novelesca) con el universo de la risa.⁶²

La segunda risa explícita surge en la esfera práctica del arte de la gobernación política, esta vez dirigida al estamento de la realeza, y se ubica en el ámbito temático del secreto, el no revelar la “poridad” ni a amigos ni a enemigos, como uno de los elementos inherentes de la exploración de la dimensión del consejo:

no deuedes de dezir vuestra poridat, nin descubrir vuestro pecado nin vuestro yerro en que cayestes; ca oyrvos-yan muy de grado muchos dellos, e catarvos-han, e commo en defension de vos e de vuestro yerro, *sonrreyrse-han en manera de escarnio*, e punaran de vos lo leuar a mal (p. 324).

⁶¹ Sigo la división de las secuencias temáticas de los Castigos establecida por Gómez Redondo, quien, desde el punto de vista de la recepción, distingue tres núcleos temáticos fundamentales dirigidos al: a) Estamento de la nobleza, b) Estamento de la monarquía y c) Estamento de la caballería, en *Historia de la prosa medieval castellana*, II, Madrid: Cátedra, 1999, p. 1443. Al episodio cómico se encarga, en cambio, el desarrollo de la orientación práctica de varios de los contenidos sapienciales de esta segunda parte, algunos de los cuales se estudiaron en la primera parte de este artículo.

⁶² Con la elaboración de los motivos C460. *Laughing tabu* y C410. *Asking questions*, Thompson, *op. cit.*

Recuérdese que, para el caso del impreso S y del manuscrito P, se trata de la única vez que aparece explícitamente el término ‘sonrisa’, el resto de los casos se refieren como ‘risas’ (si bien para significar en muchas ocasiones la sonrisa, dada la imprecisión semántica ya aludida anteriormente). Sin embargo, el hecho de que en este contexto se presente la distinción vinculada al término ‘escarnio’ privilegia alguno de sus sentidos etimológicos, vinculados con la ironía. Se trata de una sonrisa burlona y sarcástica que manifiesta aquí la sanción del que no sabe guardar el secreto, y en cuyo sustrato encontramos también el eco del tema bíblico de la burla como castigo. Estamos ante el segundo caso de una risa grupal, lo cual potencia el escarmiento.⁶³ El saber guardar el secreto es una de las virtudes fundamentales en la obra (anteriormente puesto en relación con el cumplimiento del destino de Zifar y la caracterización positiva del protagonista y de Grima), pues constituye la expresión del dominio de sí que sólo puede tener quien se guíe con ‘buen seso’, principio esencial del buen gobernante.⁶⁴

Pero será sobre todo la risa implícita, en la mayor parte de los casos grupal y articulada alrededor del concepto de ‘escarnio’, la que predomina.

⁶³ Como había ocurrido con el sobrino del conde Nasón, cuya soberbia ameritaba una pena ejemplar subrayada por la burla grupal. Xavier Theros advierte cómo para el guerrero medieval “no era suficiente vencer, también se tenía que humillar, castigar con la risa al enemigo”, Xavier Theros, *Burla, escarnio y otras diversiones en la Edad Media: historia del humor en la Edad Media*, Barcelona: Tempestad, 2004, p. 148. A partir del siglo XIII, el tormento y la ignominia pública desplazan a la ordalía como práctica legal y se incorpora el escarnio al repertorio de penas judiciales: la burla grupal convierte en más infamante y degradante cualquier delito (pp. 143-159), pues equivale “prácticamente a una segregación definitiva de la comunidad. Una forma ritualizada de expulsar del seno de la sociedad el pecado a través del pecador” (p. 161). Si la risa irónica de Zifar y de sus hombres es, en el caso del conde Nasón, un arma que se emplea para castigar al soberbio, la risa burlona de aquellos a quienes se ha descubierto el ‘secreto’ es un castigo hacia el que no ha sabido tener ‘buen seso’: traición y no saber guardar el secreto se equiparan aquí a través el mismo castigo: la risa grupal.

⁶⁴ “[...] e asy quien guarda su poridad guarda su poder. Onde mas segura cosa es callar ome su poridat que non dezirla a otro e rogarle que lo calle; ca el que a sy mesmo

mine en los Castigos. El término aparece aquí hasta seis veces para referirse, como se ve en el siguiente esquema, a contenidos ideológicos que pueden agruparse alrededor de una ‘didáctica de la palabra’, la cual aglutina varios principios cardinales del comportamiento nobiliar y regio.

Didáctica de la palabra: el escarnio en los Castigos

<i>Contexto narrativo del término ‘escarnio’</i>	<i>Contenido ideológico</i>
a) Ejemplo: Cam escarnece a Noé	Obediencia: amar y respetar a los parientes
b) Programa educativo de Zifar a sus hijos: uso de la palabra y caracterización de la mujer en relación con la palabra	Honrar a las dueñas, evitar las burlas y el hablar de más
c) No revelar el secreto para evitar el escarnio	Valor del silencio (en la dimensión del consejo)
d) Los judíos escarnecen a Cristo	La traición en la dimensión del consejo: los judíos no deben ser consejeros
e) Ejemplo: Conde de Éfeso escarnece a rey mentiroso	Guardar la verdad: los señores no deben engañar a súbditos
f) Consejo: Hablar con la verdad y evitar la maledicencia	Evitar la mentira y la hipocresía

El buen uso de la palabra (saber cuándo hablar —y hacerlo con verdad—, cuándo callar, saber elegir a los consejeros y dar consejo) remite

non puede castigar, nin ouo poder sobre sy, commo puede auer poder sobre el que le guarde la poridat quel descubrio? Çertas quien en sy mesmo non ha poder de razon, non lo puede auer sobre otro” (p. 324). Un poco antes ya se había expresado el alcance del ‘seso natural’ oponiéndolo al de la ‘ciencia’: “E porende dizen que mas val vna onça de letradura con buen seso natural que vn quintal de letradura syn buen seso; ca la letradura faze al ome orgulloso e soberuio, e el buen seso fazelo omildoso e paçiente. E todos los omes de buen seso pueden llegar a grant estado, mayormente seyendo letrados, e aprendiendo buenas costumbres; ca en la letradura puede ome saber quales son las cosas que deue vsar e quales son de las que se deue guardar [...] Ca estas dos cosas, seso e letradura, mantienen el mundo en justiçia e en verdat e en caridat” (p. 298).

nuevamente al buen seso, cuyo principio se ubica aquí: “ca el seso del ome yaze so su lengua” (p. 290), como han demostrado, en distintas ocasiones, Zifar, el Ribaldo y Roboán. Errar en este precepto atrae los castigos más temibles: la maldición divina sobre Cam y los judíos; la burla vejatoria y la muerte vil del rey de Efeso; o la mofa sarcástica de las mujeres “porque ellas son muy aperçebidas en parar mientes en lo que les dizen e en escatimar las palabras” (pp. 289-290).⁶⁵ En todos hay una falta de mesura penalizada con la vergüenza pública y la burla afrentosa. Una falta que también se opone a la virtud de la paciencia.⁶⁶

2.2 *La risa de las mujeres en el Zifar*

En el *Zifar* aparecen riendo, o mejor dicho, sonriendo, los nobles, y, sobre todo, los hombres (la risa explícita del Ribaldo, el principal personaje asociado a las situaciones cómicas, y que provoca la risa en los personajes y los receptores, no se narra en el texto). De las veinte risas explícitas que se mencionan en el libro, sólo cinco corresponden a mujeres, y una de ellas, no lo olvidemos, es el diablo. Fuera del caso de la dueña Gallarda y de la dueña-diablo, cuyas risas están más rígidamente codificadas en aras de la ejemplificación de ciertos principios doctrinales, nos quedan entonces sólo tres risas femeninas (de la viuda Grima de

⁶⁵ Cf. impreso S: “que ellas son mucho aperçebidas en parar mientes en lo que los hombres dizen y en escarnescer las palabras” (f. 54v.). Significativamente, el término ‘escarnio’ vuelve a aparecer en relación con la dueña-diablo, personificación de todos los vicios ejemplificados en el esquema antes citado.

⁶⁶ “[...] e porende seredes mesurados en razonar, ca el mucho fablar non puede ser syn yerro, e finca ome envergonçado por el yerro en que cayo por mucho querer dezir, mayormente deziendo mal de otre e non guardando la su lengua. Ca el seso del ome yaze so su lengua. E porende commo non faze buen callar al que fabla sabiamente, asy non faze buen fablar al que fabla torpemente. Ca dizen que Dios escucha por oyr lo que dize cada lengua, e porende bien auenturado es el que es mas largo de su auer que de su palabra. [...] E porende mejor es al ome que sea mudo, que non que fable mal, ca en el mal fablar ay daño e non pro, tan bien para el alma commo para el cuerpo. [...] E sabet que una de las peores costumbres que ome puede auer es auer la lengua presta para recodir al mal” (pp. 290-291).

Galapia, de Grima y de la infanta Seringa). Aunque en todos los casos se configuran principalmente para reconocer a los protagonistas masculinos, Zifar y Roboán, las risas femeninas contribuyen a darles cierta profundidad psicológica a los personajes.

La sonrisa de la viuda Grima de Galapia surge ante la confusión del hijo de su antiguo enemigo sobre la identidad de Zifar, pues éste último porta la armadura del esposo de la viuda:

“E vuestro padre,” dixo ella, “ferido fue?” “Çertas, señora,” dixo el. “E quien lo ferio?” dixo ella. “Vn cauallero,” dixo el, “lo ferio que andaua muy afinadamente en aquel fecho, e bien me semejo que nunca vy cauallero que atan bien vsase de sus armas commo aquel.” “E conosçerlo-yedes?” dixo ella. “Çierto,” dixo el, “non, mas traye las armas del vuestro marido.” E ella *sonrriose vn poco* (p. 70).

Se trata pues, por un lado, de una sonrisa de complacencia triunfante ante la superioridad guerrera de Zifar, reconocida por el prisionero; y por otro, de una sonrisa que caracteriza cortésmente a la señora de Galapia, quien gusta de la ambigüedad de los juegos de palabras y de sentidos (subrayados en este caso por la onomástica). Así la veremos hacer reír a su antiguo enemigo y futuro suegro Roboán en el encuentro previo a la boda con su hijo, con el cruce de sentidos que elabora alrededor de los conceptos matrimonio-prisión-libertad,⁶⁷ y que manifiesta, por su sutil ironía, su buen sentido del humor. Scholberg destacó el episodio por el ingenio de la mujer, a través del cual se expresa un humor de lo inesperado: “Lo que agrada en la interlocución es que surge de la situación misma, sin parecerse forzada. Al mismo tiempo, la firmeza de la señora, quien se mostraba tan titubeante poco antes, sorprende por lo

⁶⁷ “Sy mesura valiese, suelto deuia ser el mio fijo sobre tales palabras commo estas, pues pas auemos fecho.’ Çertas,’ dixo la señora de la villa, ‘esto non entro en pletesia, e mio preso es e yo lo deuo soltar quando me yo quesiere; e non querria que se me saliese de manos por alguna maestria.’ Çertas,’ dixo el señor de la hueste *reyendo mucho*, ‘me plaze quel aya-des sienpre en vuestro poder” (p. 80).

inesperado”.⁶⁸ En otras palabras, agrada la construcción más completa del personaje.

Al igual que la de la viuda de Galapia, la risa de Grima tendrá implícito el reconocimiento complaciente de las virtudes de Zifar, rey de Mentón, además del valor anagnórico ya analizado anteriormente.⁶⁹ En este sentido, la risa anagnórica debe ponerse en relación con los distintos “presentimientos”⁷⁰ que Grima experimenta a lo largo del libro (siempre referidos a la realización heroica de los personajes masculinos) y con su “buen seso natural”.

Pero la más interesante desde el punto de vista de la construcción ficcional es la risa de Seringa, una de las primeras sonrisas amorosas de la ficción novelesca castellana. Seringa ríe al escuchar el reconocimiento de la supremacía caballeresca de Roboán por boca de sus enemigos vencidos: “con estas palabras que dezien mucho plazie a la ynfanta Seringa, e bien daua a entender que grand plazer resçibie; ca nunca partie los ojos del, *reyendose amorosamente*” (p. 421). Esta risa es un signo de la armonía general del personaje femenino, que implica no sólo su belleza física y moral, sino, ante todo, su disposición abierta al amor.⁷¹ Por un lado, su risa anticipa la futura proposición amorosa y matrimonial que la doncella hará a Roboán, y, por otro, la caracteriza positivamente, pues la sonrisa amorosa, como estudió Cerquiglini, representa para la mujer un dominio del cuerpo (se trata de una risa educada, trabaja-

⁶⁸ Scholberg, “La comicidad”, art. cit., p. 161.

⁶⁹ Remito a Luna Mariscal, “Las formas de la risa en el *Zifar I*”, art. cit.

⁷⁰ La forma privilegiada de la inteligencia femenina, según una larga tradición literaria y cultural.

⁷¹ En su artículo sobre la risa amorosa en la Edad Media, Jacqueline Cerquiglini-Toulet, observó cómo la risa amorosa es el signo “d’une attente, voire d’une invite” que incide sobre todo en la capacidad relacional del sujeto y que sugiere la apertura al otro: “l’œil riant ne renvoie pas forcément à un cœur riant mais toujours à un sujet capable d’aimer ou apte à susciter l’amour”, Jacqueline Cerquiglini-Toulet “Une parole muette: le rire amoureux au Moyen Âge”, en J. Claude Faucon, Alain Labbé y Danielle Quéruel (eds.), *Miscellanea mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, Paris: Honoré Champion, 1998, t. 1, p. 326.

da, discreta),⁷² y por ello, necesariamente un dominio del alma: la armonía ante el entorno y ante el mundo que simboliza significa también la posesión de la gracia divina. De hecho, la sonrisa amorosa de Seringa se opone a la risa burlona de la dueña Gallarda, no en balde la de la viuda constituye la primera prueba (de carácter cortesano)⁷³ a la que deberá enfrentarse Roboán; los episodios se disponen además casi consecutivamente. Una risa de disyunción, negativa, la burla que amplía la brecha con el otro,⁷⁴ frente a una risa de conjunción, positiva, la sonrisa amorosa. En este contexto comprendemos mejor la reacción de la atrevida viuda Gallarda, cuando recibe la lección de Roboán, quien para reprenderla utilizará sus mismas armas:

La dueña quando oyo esta palabra tan cargada de escatima, dio vn grant grito el mas fuerte del mundo, de guisa que todos quantos y estauan se marauillaron. “Dueña,” dixo la infante, “que fue eso?” “Señora,” dixo la dueña, “en fuerte punto nascio quien con este ome fabla, sy non en cordura; ca atal respuesta me dio a vna liuiandad que auia pensado, que non fuera mester de la oyr por grant cosa” (p. 395).

El grito de Gallarda, como consecuencia del castigo a su constante actividad parlanchina y burlona, se opone a la risa contenida y discreta de Seringa,⁷⁵ y nuevamente se vincula a la didáctica de la palabra antes

⁷² “Ce rire travaillé représente pour la femme une maîtrise du corps et du sens. Il n’a rien du rire libérateur qui débride et qui ferait communiquer avec une vérité corporelle antérieure au langage”, *ibid.*, p. 333.

⁷³ Gómez Redondo estudió el episodio en “Los modelos caballerescos”, art. cit., pp. 139-141.

⁷⁴ Cuando con su palabra Roboán “vence a la dueña, la corte recupera una ‘mesura’ que ha estado a punto de quebrarse”, el héroe la recupera así para la armonía social que logra preservar, Gómez Redondo, *ibid.*, p. 140. El incidente constituye también “una faceta más del auxilio que debe prestar a dueñas y doncellas”, *id.*

⁷⁵ Cerquiglini-Toulet señala la proyección semántica que en la Edad Media tuvo la sonrisa sarcástica con el sentido de ‘rebuznar’, ‘berrear’, “Une parole muette”, art. cit., p. 332 y n. 31. Por lo que podría vincularse también con la *gesticulatio*.

señalada.⁷⁶ Las burlas de Gallarda invierten una jerarquía que también existe en el ámbito de la risa.⁷⁷

Las risas femeninas positivas suponen bien una prueba del ‘buen seso’ de los héroes (risa de Gallarda: Roboán supera la prueba cortesana; risa de la dueña-diablo: redención y reconocimiento de Roboán como sucesor del imperio), o bien una afirmación de sus valores guerreros y gubernamentales (risa de la dueña de Galapia: Roboán resuelve el conflicto bélico; risa de Grima: Zifar como rey de Mentón).⁷⁸

La risa en el *Zifar* surge así en los momentos fundamentales de la evolución de la trama narrativa, estableciendo una serie de paralelismos que contribuyen a darle coherencia y unidad a la obra. Pero su función más importante tiene que ver con la creación del universo ficcional, pues ahí donde surge la risa se amplía la dimensión novelesca de los personajes y los episodios; especialmente importante en el libro es su papel en la introducción y la construcción del episodio maravilloso.

⁷⁶ Gómez Redondo advirtió su importancia en el contexto de la medida cortesana, “Los modelos caballerescos”, art. cit., pp. 139-141.

⁷⁷ “La risa (más propiamente la sonrisa) ha de reservarse para el hogar, para el marido. Una risa benévola y paciente, obvia muestra de sumisión y dedicación hacia su esposo. Nunca mostrada en público y, mucho menos, con la intención de burlar o escarnecer a nadie. Eso es competencia de varón”, Theros, *op. cit.*, p. 134.

⁷⁸ Véase la tabla IV del anexo.

ANEXO. LAS FORMAS DE LA RISA EN EL *ZIFAR*

Tabla I. Vida, adversidades, prosperidades de Zifar

<i>Los rientes y sus formas</i>	<i>Causa de la risa y tipo de risa</i>	<i>Contexto narrativo y función</i>
<p>1.El medio amigo</p> <p>“e el ome bueno quando lo oyo <i>començose a reyr</i>, e entendio que su amigo quiso prouar a su fijo” (p. 21)</p>	<p>Ante la ingenuidad del hijo de su amigo (y del ingenio de la broma de su padre)</p> <p>*Risa alegre (sonrisa) Broma con finalidad ejemplar (risa folclórica)</p>	<p>Ejemplo del medio amigo</p> <p>Importancia del secreto: Destino de Zifar</p>
<p>2.El abuelo de Zifar</p> <p>“E el me respondio reyendose mucho [...] e <i>dexose luego murir</i>, reyendose ante aquellos que y eran” (p. 34)</p>	<p>Ante el deseo del niño Zifar de llegar a ser rey y después de bendición del abuelo</p> <p>*Risa alegre (sonrisa de complacencia)</p> <p>*Risa profética: Destino de Zifar (llegará a ser rey)</p>	<p>Revelación del secreto de Zifar y partida en búsqueda del linaje perdido</p> <p>Estructural: antecedente y futuro narrativo: Destino de Zifar</p>
<p>3. La viuda Grima de Galapia</p> <p>“e ella <i>sonrriose vn poco e dixole</i>” (p. 70)</p> <p>Cf. impreso S: “E la señora <i>se reyo</i>”; ms. P: “<i>se rrio</i>”</p>	<p>Risa ante la confusión de su antiguo enemigo y reconocimiento de la superioridad guerrera de Zifar</p> <p>*Risa alegre (sonrisa de complacencia triunfante ante la superioridad guerrera de Zifar)</p>	<p>Núcleo narrativo: superación de prueba: Liberación del cerco de Galapia. Zifar ha vencido al enemigo de viuda Grima</p> <p>*Anuncio de la primera resolución del primer conflicto bélico (nivel guerrero)</p>

Tabla I. Vida, adversidades, prosperidades de Zifar (*continúa*)

<i>Los rientes y sus formas</i>	<i>Causa de la risa y tipo de risa</i>	<i>Contexto narrativo y función</i>
<p>4. Conde Roboán, padre del futuro esposo de viuda Grima</p> <p>“‘Çertas,’ dixo el señor de la hueste <i>reyendo mucho</i>, ‘me plaze quel ayades siempre en vuestro poder’” (p. 80)</p>	<p>Ante el juego de palabras hecho por viuda Grima: matrimonio-prisión-libertad</p> <p>*Risa cortés</p>	<p>Boda de viuda Grima con el hijo (vencido y prisionero gracias a Zifar) del antiguo enemigo Conde Roboán</p> <p>*Expresión de la segunda resolución del primer conflicto bélico (nivel político). *Confirmación de pacto de paz</p>
<p>5. Zifar</p> <p>“El caullero <i>començo a reyr commo en desden</i>, e el ribaldo touolo por mal ca, le semejo quel tenia en nada todo lo quel dezia” (p. 117)</p>	<p>Ante noticia que le da el ribaldo (posibilidad de convertirse en rey de Mentón)</p> <p>*Risa de incredulidad ante el propio valor (sonrisa desdenosa)</p>	<p>Encuentro con el Ribaldo: Zifar ante sus cuestionamientos</p> <p>*Última prueba de la trama episódica de la pérdida de la identidad familiar y linajística (punto culminante anterior al comienzo de su recuperación)</p>
<p>6. El viejo rey de Mentón</p> <p>“E dixo el rey: ‘Estas palabras non quiere Dios que se digan balde’ [...] E el <i>començo de reyr</i>” (p. 152)</p>	<p>Cuando se entera de que Zifar se hizo pasar por loco para entrar en la villa de Mentón y la burla que hacían de él, llamándolo “rey de Mentón”</p> <p>*Risa profética: Destino de Zifar (llegará a ser rey)</p>	<p>Zifar ha matado en combate a los hijos del rey de Ester y a su sobrino, descercando así al rey de Mentón (se casará con su hija y se convertirá en rey)</p> <p>*Resolución del segundo conflicto bélico (nivel guerrero y político)</p>

Tabla I. Vida, adversidades, prosperidades de Zifar (*continúa*)

<i>Los rientes y sus formas</i>	<i>Causa de la risa y tipo de risa</i>	<i>Contexto narrativo y función</i>
<p>7. Grima</p> <p>“La buena dueña <i>se començo a reyr</i> e dixo: ‘Por Dios, ome bueno, la bondat mas deue caber que la maldat’” (p. 173)</p>	<p>Cuando escucha hablar del virtuoso rey de Mentón (Zifar) y ante ingenuidad del anfitrión del hospital (juego de palabras con sentido literal y metafórico: caber en el reino/ bondad y maldad)</p> <p>*Risa ante la ingenuidad del otro *Risa alegre (sonrisa de complacencia) *Risa de reconocimiento (anagnórisis)</p>	<p>Grima llega a Mentón en busca de Zifar. Escucha virtudes del rey y bondades del reino</p> <p>Anuncio de la anagnórisis</p>
<p>8. Zifar</p> <p>“por las señales que oyo della, dubdo sy era aquella su muger, e <i>començo a sonrrreirse</i>. ‘Señor,’ dixo la reyna, ‘<i>de que vos reydes?</i>’ ‘Río de aquella dueña,’ dixo el rey, ‘que de tan luengas tierras es venida.’ (p. 177)</p> <p>Cf. imp. S y ms. P: “<i>començose de reyr</i>”</p>	<p>Cuando escucha a su esposa hablar de Grima</p> <p>*Risa de reconocimiento (anagnórisis)</p>	<p>La esposa de Zifar le habla de Grima y le pide un solar para que ella haga su hospital</p> <p>Anuncio de la anagnórisis. Recuperación de la identidad familiar</p>
<p>9. Zifar</p> <p>“e plazia al rey muy de coraçon de lo oyr, e <i>sonrrriose</i> e dezia: ‘Çertas creo que estos dos caualleros mançebos querran ser omes buenos, ca buen comienço han.’ (p. 190)</p> <p>Cf. imp. S: “<i>reyasse</i>”; ms. P: “<i>reyese</i>”</p>	<p>Al escuchar las buenas caballerías de sus hijos</p> <p>*Risa alegre (sonrisa de complacencia) *Risa profética (destino de hijos)</p>	<p>Tras la investidura caballeresca de sus hijos y antes de que éstos venzan al conde Nasón y sus hombres</p> <p>Estructural: futuro narrativo (conclusión de 1ª parte y enlace con la 3ª: recuperación de la identidad linajística)</p>

Tabla I. Vida, adversidades, prosperidades de Zifar (*concluye*)

<i>Los rientes y sus formas</i>	<i>Causa de la risa y tipo de risa</i>	<i>Contexto narrativo y función</i>
<p>10. Zifar</p> <p>“E quando vio el rey [...] los vnos las cabeças atadas e los otros entre costales, pesole mucho, pero en solas dixo a Roboan, <i>sonriendo</i>: ‘Roboan, do fallestes tan presto el obispo que vos esta gente crismo?’ (p. 216) Cf. imp. S: “<i>riéndose</i>”, ms. P: “<i>reyéndose</i>”</p>	<p>De las heridas de Roboán y de sus hombres</p> <p>*<i>Gab</i> (+): broma sobre cicatrices guerreras (juego de palabras: golpes/confirmación)</p> <p>*Risa humorística (sonrisa humorística entre compañeros de armas) Humor militar</p>	<p>Triunfo de Roboán sobre el sobrino del conde Nasón</p> <p>Confirmación de la identidad caballeresca y cortesana de Roboán</p>
<p>11. Zifar y sus hombres</p> <p>“e maldita sea mano de obispo tan pesada que asy atruena e tuelle a quien confirmar quiere!’ E <i>començaronse todos a reyr</i>. ‘Çertas,’ dixo el sobrino del conde, ‘todos podedes <i>reyr</i>, mas a mi <i>non se me rie</i>, e en tal se vea a quien plaze’” (p. 218)</p>	<p>De las heridas del sobrino del conde Nasón, quien ha quedado ciego en combate contra hijos de Zifar</p> <p>*<i>Gab</i> (-): Ironía sarcástica sobre cicatrices infligidas al enemigo (juego de palabras: golpes/confirmación).</p> <p>*Risa irónica triunfante. Risa burlona del enemigo vencido. Humor militar</p> <p>Risa grupal</p>	<p>Risa grupal ante enemigo vencido, reprensión del enemigo orgulloso</p> <p>*Conclusión de los episodios bélicos</p> <p>Expresión del triunfo en la recuperación de la identidad caballeresca, cortesana, familiar y linajística</p>

Tabla II. Castigos

<i>Los rientes y sus formas</i>	<i>Causa de la risa y tipo de risa</i>	<i>Contexto narrativo y función</i>
<p>1. La risa del rey</p> <p>“sabet que non ha mayor saña nin mas peligrosa que la del rey; ca el <i>reyendo manda matar</i>, e jugando manda destruir” (p. 279)</p>	<p>Consejo para evitar la ira regia</p> <p>*Risa cruel</p>	<p>“De commo el rey de Menton castigaua a sus fijos de que guissa se auian de mantener con el rey sy con el beuissen” (p. 279)</p> <p>Comportamiento del estamento nobiliario Definición de la ira regia</p>
<p>2. Enemigos</p> <p>“non deuedes de dezir vuestra poridat, nin descubrir vuestro pecado nin vuestro yerro en que cayestes; ca oyrvos-yan de rado muchos dellos, e [...] <i>sonreirse-ban en manera de escarnio</i>, e punaran de vos lo leuar a mal” (p. 324)</p>	<p>Los enemigos al conocer las faltas de quien se las confesó</p> <p>Consejo: guardar el secreto en el contexto de pedir y dar consejo</p> <p>*Sonrisa escarnecedora Risa grupal</p>	<p>“De commo el rey de Menton dezía a sus fijos que catassen primeramente sy derian su poridat a alguno” (p. 324)</p> <p>Comportamiento del estamento real Guardar el secreto como elemento fundamental de la exploración de la dimensión del consejo</p>

Tabla III. Caballerías y prosperidades de Roboán

<i>Los rientes y sus formas</i>	<i>Causa de la risa, tipo de risa</i>	<i>Contexto narrativo y función</i>
<p>1. La dueña Gallarda</p> <p>“mucho me plazeria [...] que non quisiesedes dezir tanto commo dezides, <i>nin riyesedes de ninguno</i> [...]. E porende dizen que la picaça en la puente <i>de todos rie</i>, e todos de su fuente. Çertas muy grant derecho es <i>que quien de todos se rie, que rian todos del</i>” (pp. 395-396)</p>	<p>De Roboán y los hombres de la corte</p> <p>*Risa burlona cortesana</p> <p>Refranes: *La picaça en la puente <i>de todos rie</i>, e todos de su fuente *<i>quien de todos se rie, que rian todos del.</i></p>	<p>Reprehensión de Roboán, quien enfrenta exitosamente la primera prueba de sus aventuras</p> <p>Superación de prueba cortesana (pericia en la palabra)</p> <p>*Advertir de los peligros para la ‘mesura cortesana’</p>
<p>2. Seringa</p> <p>“con estas palabras que dezien mucho plazie a la ynfañta Seringa, e bien daua a entender que grand plazer resçibie; ca nunca partie los ojos del, <i>reyendose amorosamente</i>” (p. 421)</p>	<p>Seringa ríe amorosamente al escuchar la supremacía caballeresca de Roboán de boca de sus enemigos vencidos</p> <p>*Risa amorosa</p>	<p>Roboán ha vencido al rey Grimalde y está a punto de pacificar el reino de Seringa</p> <p>Superación de prueba militar (pericia en las armas)</p> <p>*Desarrollo de la ficción novelesca (recompensa)</p>

Tabla III. Caballerías y prosperidades de Roboán (*continúa*)

<i>Los rientes y sus formas</i>	<i>Causa de la risa, tipo de risa</i>	<i>Contexto narrativo y función</i>
<p>3. Roboán</p> <p>“El infante <i>començo a reyr mucho</i>, e dixo: ‘Por Dios Señora, los cansados e los quebrantados los que fincaron en el canpo son; ca estos fincaron alegres e bien andantes, e non podrian mejor refrescar en la su tierra, nin tan bien, commo en esta lo refrescaron; ca agora estan ellos frescos e abibados en las armas para fazer bien” (pp. 422-423)</p>	<p>*Risa ante ingenuidad de Seringa (en torno al juego de sentidos: descanso-lucha en el combate)</p> <p>*Risa humorística en torno al valor guerrero en combate. Humor militar</p>	<p>Antes de atacar al rey de Brez y finalizar así la pacificación del reino</p> <p>* Caracterización de la disposición militar y de la destreza en las armas de la ‘nueva caballería’</p>
<p>4. El emperador que no ríe Roboán hace la pregunta prohibida</p> <p>“veo que mengua en vos vna cosa, la que ha en todo aquellos que de solas se pagan.’ ‘E qual es esa cosa?’ dixo el enperador. ‘Señor,’ dixo el infante, ‘que vos nunca vy reyr por grant solaz en que estouiesedes; e querria saber, sy la vuestra merçed fuese, que me dixiesedes qual es la razon <i>por que non reydes?</i>” (p. 454)</p>	<p>¿Por qué no ríe el emperador? C410. Asking questions. C411.1. Tabu: asking for reason of an unusual action C460. <i>Laughing tabu</i></p> <p>*La pérdida de la risa (*Risa folclórica)</p>	<p>Roboán cae en la trampa: escucha el mal consejo</p> <p>*Justificación del episodio maravilloso (Las Islas Dotadas), que anticipa</p> <p>*Estructural: relación con el otro episodio maravilloso de la obra (Lago Sulfúreo: C400. <i>Speaking Tabu</i>)</p>

Tabla III. Caballerías y prosperidades de Roboán (*continúa*)

<i>Los rientes y sus formas</i>	<i>Causa de la risa, tipo de risa</i>	<i>Contexto narrativo y función</i>
<p>5. Imposibilidad de reír. Roboán no ríe</p> <p>Emperatriz Nobleza: “e non tomaredes plazer nin alegría, <i>nin reyredes asy como soliedes</i>” (p. 477)</p> <p>Viejo emperador de Trigrida: “<i>reyd</i> agora comigo, sy ayades plazer.’ Çertas,’ dixo el infante, ‘<i>non podria reyr</i> por alguna manera’” (p. 481-482)</p>	<p>*La pérdida de la risa: la pérdida del paraíso: Lacarra (*Risa folclórica)</p>	<p>Expulsión de Islas Dotadas: Fracaso de Roboán</p> <p>* Adquisición de madurez espiritual y moral (peligros del plazer cortesano), que le permitirá convertirse en emperador de Trigrida</p>
<p>6. Recuperación de la risa:</p> <p>a) Diablo dueña.</p> <p>b) Roboán y emperador.</p> <p>“E ella començo a <i>reyr</i> e a fazer escarnio dellos, e finco la cabeça en el suelo de la fuente, e començo a tunbar en el agua, de guisa que non podieron estar que non <i>reyesen</i>; pero el infante <i>non podia reyr de coraçon</i>, mas de ally adelante <i>reyeron</i> e ouieron grant plazer e grant solas en vno” (p. 483)</p>	<p>a) Diablo dueña escarnece a Roboán y al emperador por haber fracasado en la prueba</p> <p>b) Roboán y el emperador ríen de las muecas del diablo dueña</p> <p>*Risa escarnecedora del diablo: ruptura de la maldición (Lacarra)</p> <p>*Reír del diablo: vencerlo</p>	<p>Antes de convertirse en heredero del emperador. Aprendizaje del error</p> <p>*Consuelo en el dolor compartido: el emperador de Trigrida reconoce en Roboán a su sucesor</p> <p>*Victoria sobre la traición</p>

Tabla III. Caballerías y prosperidades de Roboán (*concluye*)

<i>Los rientes y sus formas</i>	<i>Causa de la risa, tipo de risa</i>	<i>Contexto narrativo y función</i>
<p>7. El conde Farán</p> <p>“E el conde Farán <i>se començo a reyr</i> quando vido al Cauallero Amigo, e dixo a los reys: ‘Señores, agora veredes la soberuia e el engaño del enperador, ca este es todo el fecho del enperador, ca este es su consejero, e el por este se guía. E non vos fablara si non con maestría e con engaño e con soberuia” (p. 490)</p>	<p>Del Caballero Amigo, como mensajero de Roboán</p> <p>*Risa burlona, de menosprecio</p>	<p>Roboán envía al Caballero Amigo como mensajero a los reyes de Garba y Záfira</p> <p>*Caracterización guerrera final del Ribaldo: vence su miedo, definitivo en su ascenso</p>

Tabla IV. El signo positivo y negativo de la risa en el *Zifar*

<i>I. Zifar</i>		<i>II. Castigos</i>		<i>III. Roboán</i>	
1. El medio amigo (sonrisa por broma)	+	1. La risa del rey	+ -	1. Dueña Gallarda (risa burlona)	-
2. Abuelo de Zifar (sonrisa profética)	+	2. Sonrisa (risa escarnecedora)	-	2. Seringa (sonrisa amorosa)	+
3. Viuda Grima (sonrisa por equívoco)	+			3. Roboán (risa cortés)	+
4. Conde Roboán (risa cortés)	+			4. El emperador que no ríe La pregunta prohibida	-
5. Zifar (sonrisa incrédula)	-			5. Roboán no ríe: la expulsión	+ -
6. Viejo rey de Mentón (sonrisa profética)	+			6. La recuperación de la risa *Diablo-dueña: risa escarnecedora *Roboán y emperador ríen de gestualidad diabólica: consuelo en el fracaso	- +
7. Grima (sonrisa por renocimiento)	+			7. Conde Farán del Caballero Amigo (risa burlona)	-
8. Zifar (sonrisa por rconocimiento)	+				
9. Zifar (sonrisa de complacencia)	+				
10. Zifar (risa burlona: <i>gab</i>)	+				
11. Zifar y sus hombres (risa burlona: <i>gab</i>)	+ -				

LA GORDURA DE ZIFAR:
INDICADOR NARRATIVO,
SIMBÓLICO Y DIDÁCTICO
EN EL *LIBRO DEL CABALLERO ZIFAR*

*Axayácatl Campos García Rojas**
Universidad Nacional Autónoma de México

*A Nezahualcóyotl Campos Baranda,
in memoriam*

En *El libro del caballero Zifar* tenemos una breve y minúscula, aunque reveladora mención que se refiere a la gordura de Zifar. Debido a una maldición heredada, nuestro caballero protagonista había abandonado, con su esposa Grima y sus dos hijos el hogar en que vivían; parten, así, en busca de su linaje perdido. Tras una serie de calmidades, los miembros de la familia se separan involuntariamente y sólo después de transcurrir varios años, la Providencia vuelve a reunirlos. Las condiciones en que Grima se reencuentra con su marido Zifar son singulares, pues éste ya había vuelto a contraer matrimonio y había obtenido el reino de Mentón.

Grima, por su parte, había vivido experiencias extraordinarias y maravillosas que la habían llevado a ser considerada como una mujer santa. Cuando un día decide buscar a su familia perdida y emprende nuevamente su viaje hacia otras tierras, escucha sobre el virtuoso monarca del reino de Mentón:

* Quiero agradecer a la Dra. Wendy Jaqueline Phillips Rodríguez por los comentarios y sugerencias que me dio para la elaboración de este trabajo. La elaboración de este artículo contó con el apoyo del Proyecto PAPIIT “Estudios sobre Narrativa Caballeresca” (núm. IN403411, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, UNAM), en el marco del Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca (PIFFyL2006-017) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

E ella estaua pensando en su marido sy lo podria fallar biuo lo que non cuydaua sy non fuese por merçed de Dios que lo podria fazer (p. 106).¹

[...] aquel regno de Menton, do ay vn rey de uirtud, que tenemos los omes que fue enbiado de Dios; ca mantiene su tierra en pas e en justiçia, e es muy buen cauallero de sus armas e de buen entendimiento, e defiendese muy bien de aquellos quel quieren mal fazer (p. 169).

Por las virtudes de aquel rey, Grima sospecha que se trata de su marido. Estamos ante lo que podríamos denominar una *anagnórisis de oídas* postergada: “La buena dueña penso mucho en esto quel auia dicho aquel ome bueno, e luego fue caer el pensamiento en el su coraçon, dubdando sy era aquel su marido o non [...]” (p. 170). Grima recuerda las cualidades de su esposo, aunque de él no se menciona la apariencia física; la atención del narrador está puesta, sobre todo, en la caracterización de Zifar como guerrero y como rey. Pero efectivamente coinciden con lo que Grima recordaba.

En Mentón, la fama de Grima como mujer santa es apreciada por la joven reina, quien la invita al castillo y es ahí cuando ocurre el reencuentro con Zifar:

La reyna enbio por aqulla buena dueña [...]. E ellas estando en esta fabla entró el rey por la puerta. E asy commo la vio luego la conoçio que era su muger, e demudosele toda la color pensando que ella diria commo ella era su muger. E ella dubdo en el, porque la palabra auia cambiada, e non fablaua el lenguaje que solia, e demas que era mas gordo que solia e que le auia creçido mucho la barba. E sy le conoçio o non, commo buena dueña non se quiso descubrir, porque el on perdiese la onrra en que estaua (p. 177).

¹ Todas las citas de *El libro del caballero Zifar* proceden de la edición de Wagner: *Libro del cauallero Zifar (El Libro del Cauallero de Dios)*. Edited from the three extant versions. Part. I. Text, ed. de Charles Philip Wagner, New York: Kraus Reprint, 1971.

La descripción de este momento y la percepción de Grima son reveladoras. También Zifar cuando previamente había escuchado sobre la fama de aquella mujer santa y las tierras de donde procedía, albergó sospechas de que fuera su perdida esposa;² sin embargo, la *anagnórisis de oídas* es postergada nuevamente y no es sino hasta el momento del encuentro en persona cuando ambos, al verse, se reconocen. Zifar inmediatamente advierte que se trata de Grima, quien aparentemente no ha cambiado: “asy commo la vio luego la conoşcio que era su muger” (p. 177). Sin embargo, Grima duda, pues aquel rey que ahora está ante sus ojos, tiene otras características: “[...] la palabra auia cambiada, e non fablaua el lenguaje que solia, e demas que era mas gordo que solia e que le auia cresçido mucho la barba” (p. 177). No obstante las dudas, también ella lo reconoce y la conducta con que reacciona es ejemplar: “[...] commo buena dueña non se quiso descubrir, porque el on perdiese la onrra en que estaua” (p. 177).

La gordura de Zifar tiene varios sentidos y funciones en este breve, pero poderoso episodio. Podemos analizar esta caracterización del caballero, ahora rey, en tres niveles: Un nivel narrativo, un nivel simbólico y un nivel didáctico.

1. NIVEL NARRATIVO

Desde una perspectiva narrativa, la gordura de Zifar responde a una intención de apego a la realidad. Es natural que después de tanto tiempo, el caballero haya cambiado físicamente, y, entre otras cosas, se vea “mas gordo que solia”. Sin embargo, los rasgos que ahora conforman al

² La reina informa a Zifar que la santa mujer era “[...] de las tierras de India do predicara sant Bartolomé, [...]. E el rey por las señales que oyo della dubdo sy era aquella su muger, e començo a sonreyre” (p. 177). Hay que recordar que en el principio de la obra, cuando el narrador presenta a Zifar también mencionó que era “caullero de las Yndias do andido predicando sant Bartolomé apostol [...]” (p. 8). Por lo tanto, no es gratuita la coincidencia y sí un muy poderoso indicio.

rey de Mentón resultan definitivos en cuanto al desarrollo de los acontecimientos.

La descripción de Zifar corresponde claramente con su nueva condición regia; mientras fue caballero y estaba al servicio de un señor, no se menciona detalles de su complexión, ni de su físico.³ Se trata de un caballero en acción, activo, en movimiento; un caballero no puede ser gordo, pues su quehacer se contrapone a la conducta sedentaria que lleva a la obesidad. En este mismo sentido, Juan Manuel Cacho Blecua señala que el caballero no puede permanecer por mucho tiempo inactivo en la corte paterna:

El reino de los padres es el lugar de la ociosidad, aunque sea debido a intereses narrativos. [...] Las andanzas caballerescas deben estar marcadas por la acción del personaje en busca de la gloria y del honor. En Gaula, ambos elementos vienen ya dados por las condiciones del linaje y los héroes difícilmente pueden ser caballeros “andantes”.⁴

Esta concepción de la corte permite entender la gordura de Zifar. Aunque en su caso no se trata exactamente de la corte paterna, pues justamente sus ancestros la habían perdido, sí es posible considerar que con la reconfirmación de su linaje regio y haber ganado un reino, Mentón constituya para él una nueva patria, una “corte paterna” recuperada. Así, la corte de Mentón sería un espacio de la ociosidad.

Cuando Zifar era caballero, no estaba ocioso, no era sedentario y la muerte de sus caballos así lo manifestaba, pues eran el continuo recordatorio de aquella maldición que lo obligó al movimiento; podríamos

³ Desde el principio de la obra, no hay referencias al aspecto físico de Zifar; más bien son subrayadas sus virtudes morales y espirituales: “[...] era conplido de buen seso naturañ e de esforçar, de justiçia e de buen consejo, e de buena verdat, [...]” (p. 8).

⁴ Juan Manuel Cacho Blecua, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid: Cupsa, 1979, p. 137.

inferir que entonces Zifar, como caballero, se mantenía en lo que actualmente concebimos como *estar en forma*.⁵

Hay que recordar que en la Edad Media, quienes engordaban eran justamente los miembros de los grupos sociales en el poder, quienes podían comer más:⁶

El desequilibrio es más social que estrictamente nutritivo, más cuantitativo que cualitativo. La distinción social pasa por la alimentación. Prestigio de la gordura y del apetito (“No es digno de reinar sobre nosotros quien se contenta con una comida parca”, dijo al parecer el arzobispo de Metz a duque de Spoleto cuando vino a reclamar la corona del rey de los francos), banquetes y festines: la aristocracia guerrera y nobiliaria exalta la abundancia, cuyo equivalente imaginario y popular es el país de Cuaña.⁷

De Zifar no se dice que antes de su partida haya pasado hambre, pero sí se advierte que era “en grant pobreza” (p. 11). Sabemos que él y Grima poseían prácticamente nada, pues cuando se marchan “vendieron aquello poco que auian [...]” (p. 40). La muerte de los caballos que efectivamente les acarrea problemas políticos y económicos fue la situación que detonó las intrigas cortesanas en su contra y la razón por la cual Zifar deja de recibir el apoyo regio.⁸ La muerte de los caballos lo orilló al movi-

⁵ Si Mentón es el reino de la ociosidad y de ello posiblemente se desprenda la gordura de Zifar, es importante precisar, como indica Luciana de Stéfano, que se trata de un “reino del buen ocio”, en “*El caballero Zifar*: novela didáctico-moral”, *Thesaurus*, 27:2 (1972) pp. 173-260, pues además de ganar peso corporal, Zifar es el rey de una tierra ideal, casi utópica; aspecto que analizaré con detalle más adelante.

⁶ Para la alimentación en la Edad Media, véase Johannes Bühler, *La cultura en la Edad Media: El primer renacimiento de Occidente*, trad. Adolfo Steiner, Barcelona: Círculo Latino, 2005, pp. 227-239; Robert Fossier *Gente de la Edad Media*, trad. Paloma Gómez Crespo y Sandra Chaparro Martínez, Madrid: Taurus, 2008, pp. 70-80; y Jacques Le Goff, *La civilización del Occidente medieval*, trad. Godofredo González, Barcelona: Paidós, 1999, pp. 317-322.

⁷ Jacques Le Goff y Nicolas Truong. *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, trad. Josep M. Pinto, Barcelona: Paidós, 2005, p. 114.

⁸ Antonio Contreras Martín, “La muerte de los caballos en el *Libro del caballero*

miento, a la partida y podemos entonces suponer, que Zifar no estaría precisamente gordo. De hecho, durante su estancia con el ermitaño y las andanzas con el Ribaldo, el narrador sí refiere la frugalidad del primero y las penurias que vivió con el segundo (pp. 106-107, 111, 124-125, 138).

Por otra parte, la gordura de Zifar responde también a las necesidades argumentales de la historia, pues gana peso en tanto que recupera su nuevo linaje, gana un reino y se casa por segunda ocasión. Como sabemos, el autor de la obra cuida que el segundo matrimonio de éste ocurra como un reconocimiento de sus hazañas caballerescas. Zifar se convierte en el protector de Mentón y de la joven princesa; tan joven, que será precisamente esa la razón por la cual Zifar no habría de consumar el matrimonio y esperarían dos años para que la reina fuera mayor. Pasado ese tiempo, Zifar recapacita sobre su oculta situación bimatrimonial y pide dos años más de abstinencia sexual, con la intención de expiar un supuesto pecado que no hace público;⁹ penitencia que la reina decide afrontar con él y acompañarlo como esposa leal y obediente. Su conducta es ejemplar y podríamos considerarla como una nueva Grima:

Zifar", en María Isabel Toro Pascua (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV, 1994, t. I, pp. 261-268.

⁹ Wendell Smith ha estudiado y documentado puntualmente la doble situación matrimonial de Zifar ("Marital Canon-Law Dilemas in *El libro del cauallero Zifar*", *La Corónica*, 27:3 (1999), pp. 187-206) deja claro que no procede de fuentes orientales islámicas vinculadas con la poligamia, sino que el rey de Mentón se halla justamente en el marco legal previsto para aquellas personas cuyo cónyuge estaba ausente o perdido por un muy largo tiempo, lo que permitía suponer su muerte y dar, así, legalidad a un segundo matrimonio. Además, el matrimonio no consumado, permite que ante el regreso de Grima y la muerte de la joven reina, Zifar recupere su primera esposa. "Zifar is neither an adulterer nor a bigamist according to the *Partidas*, because of his ignorance of Grima's fate", (Wendell Smith, "Marital Canon-Law Dilemas", art. cit., p. 200). Por otra parte, si el amor sentimental está poderosamente relegado en el *Zifar*, el matrimonio constituye un punto fundamental para la reflexión y las consideraciones legales de la época: "Al autor le interesa el tema del matrimonio, desarrollado como causa de debate por las ramificaciones legales de su formación y mantenimiento" (Juan Manuel Cacho Blecua y María Jesús Lacarra, "*El libro del cavallero Zifar: la asimilación de modelos heterogéneos*", *Historia de la literatura española. 1. Entre oralidad y escritura: La Edad Media*, Barcelona: Crítica, 2012, p. 520).

Estando el rey vn dia folgando en su cama, vino se le emiente de commo fuera casado con otra muger, e ouiera fijos en ella, e commo perdiera a los fijos e la muger. Otrosy le vino emiente las palabras que dixiera su muger quando lo el contara lo que le acaesciera con su auuelo. (p. 165).

Estando en este pensamiento començo a llorar porque la su muger que non veria plazer desto en que el era, e que segunt ley que non podia auer dos mugeres, synon vna, e que asy beuia en pecado mortal (p. 165).

“Tomad vos la meytad e tomare la otra meytad, e cumplamosla”. [Dijo la reina] “non somos amos ados fechos vna carne del dia que casemos aca, segunt las palabras de santa elesia? Çertas non podedes vos aure pesar en que yo non aya mi parte, nin plazer que non aya eso mesmo. E sy en la vña del pie vos dolierdes, dolermê yo en el coraçon; ca toda es una carne, e vn cuerpo somos amos dos. E asy non podedes vos auer nin sentir ninguna cosa en est emundo que por mi parte non aya” (p. 166).

Más adelante, cuando Grima reconoce a Zifar, guarda silencio y no declara la verdadera identidad a su marido. Prefiere callar y de ese modo no perjudicar la nueva y medrada situación del rey de Mentón. Como en toda la obra, Grima es un personaje ejemplar; construido siempre para respetar y obedecer a su esposo. Es leal a él y también a la joven reina, quien le tiene afecto. Grima guarda silencio.

En toda la obra, el carácter sentimental del amor está prácticamente excluido y se enfatiza la importancia del amor conyugal, donde “[...] todo está fijado, todo se obtiene en nombre del deber y de la propiedad, y no por el riesgo que lleva consigo la pasión”;¹⁰ lo que es evidente en la conducta de Grima, quien por derecho propio y como primera esposa, tiene prioridad legal.¹¹

Narrativamente debe ocurrir de este modo, pues sólo así podría restituirse el orden que la obra originalmente había planteado y que Zifar buscaba; sólo así puede recuperar su linaje y su reino. El nuevo rey de

¹⁰ Luciana de Stéfano, art. cit., p. 206.

¹¹ Wendell Smith, art. cit.

Mentón debe entonces confiar en la Providencia para la resolución de ese conflicto moral:¹²

La gran prueba para Grima consistirá en saber guardar el secreto del marido. Y tan bien lo guarda, que está a punto de perecer en las llamas por no despegar los labios y dejar salir de ellos la verdad, una verdad que perjudica la situación a que si marido ha llegado. Y ni siquiera a los propios hijos, en la impulsiva alegría del encuentro después de la separación, confía Grima el secreto de la verdadera identidad del rey de Mentón.¹³

Paralelamente, hay que señalar que la mención de la gordura de Zifar es tan importante para los fines de la obra, que no fue pasada por alto en los tres testimonios que actualmente se conservan. En el manuscrito de Madrid, que Lucía Megías describe como una copia poco fiable y descuidada,¹⁴ la referencia a la gordura está presente. Sin embargo, en el manuscrito de París, se ha omitido este dato en la descripción física de Zifar: “E ella dubdo en el porque auje mudado la palabra e non fablaua el lenguaje que solie, e le auje cresçido mucho la barua”¹⁵

¹² Efectivamente la Providencia resuelve el problema moral en que se halla Zifar. La muerte repentina de la reina es necesaria para que Grima pueda ocupar su lugar como esposa de Zifar, pues la profecía de la recuperación del reino y del linaje solamente estaría completa con la presencia de Grima: “Just as Zifar was moved by this divinely-inspired prophecy, so was Grima. This means that she will share in its completion. Thus Zifar has completed a portion of the prophecy at this point [...], but he realizes that it will not be complete until Grima can share it with him” (Smith, art. cit., p. 202)

¹³ Justina Ruiz de Conde, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Madrid: Aguilar, 1948, p. 73. En toda la obra, el carácter sentimental del amor está prácticamente excluido, lo que es evidente en la conducta de Grima.

¹⁴ José Manuel Lucía Megías, “Los testimonios del Zifar”, en *El libro del caballero Zifar: Códice de París*, estudios publicados bajo la dirección de Francisco Rico y al cuidado de Rafael Ramos, Madrid: Moleiro Editor, p. 130.

¹⁵ *Libro del Cauallero Çifar*, ed. de Marilyn Olsen, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1984, p. 53.

Lucía Megías señala que *París* es una copia “que se ha realizado con mayor esmero y cuidado que el código M”,¹⁶ y respecto a la omisión de la gordura de Zifar, él mismo advierte:

Al margen de las [omisiones] habituales y mecánicas, en el diasistema P parece existir una voluntad de omitir todas aquellas frases que no se consideran aceptables dentro de su propia concepción caballerisca de la obra.¹⁷

Por otra parte, en la edición de Sevilla —impresa por Jacobo Cromberger en 1512 y procedente del mismo manuscrito del que fue elaborado el código de París— notamos que igualmente se omitió la gordura de Zifar.¹⁸ En el impreso es evidente la intervención del impresor, pues buscaba adecuar el texto para su venta como libro de caballerías.¹⁹ Cabe entonces preguntarnos ¿por qué en el impreso se conserva la referencia a la gordura del nuevo rey de Mentón? Si como dice Lucía Megías, esta omisión corresponde a un ideal caballeresco donde la gordura no es bien aceptada, cabría indicar entonces que en *Sevilla* se conservó, ya por un descuido de Cromberger o, más probablemente, porque el impresor quiso mantener una imagen regia de Zifar acorde con aquellos ideales caballerescos presentes en los libros de caballerías del siglo XVI. En ellos un rey debe ser el mejor caballero y puede, como Amadís de Gaula a lo largo del ciclo amadisiano o el rey Trebacio en el ciclo de Espejo de príncipes y caballeros, volver a las aventuras y batallas cada vez que sea necesario y sin importar su edad.²⁰ Por lo tanto, no es relevante ni condenable que Zifar haya engordado. Como rey tendría, con ese físico,

¹⁶ José Manuel Lucía Megías, “Los testimonios del *Zifar*”, art. cit., pp. 130-131.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 130-131.

¹⁸ *Libro del cavallero Zifar*, ed. de Jacobo Cromberger, Sevilla, 1512, cap. 34, fol. 33va.

¹⁹ José Manuel Lucía Megías, “Los testimonios del *Zifar*”, art. cit.

²⁰ José Julio Martín Romero, “Amadís de Gaula humanizado: vejez y melancolía en la obra de Feliciano de Silva”, *Letras*, 5:60 (2009), pp. 251-262.

una imagen más realista y en concordancia con la recuperación de su linaje y de un reino:

[...] en el diasistema S, el sistema, tanto lingüístico como estilístico, por no hablar del ideológico, del impresor tiene una total supremacía sobre el sistema que presentaba la copia medieval que le sirvió de modelo. [...] se presenta como un documento de primer orden para comprender los gustos estilísticos y culturales de la Castilla de principios del siglo XVI, [...].²¹

Por otra parte, la gordura de Zifar, también en el impreso, es un detonador excelente para reforzar las acciones ejemplares de Grima, lo que resulta idóneo para aleccionar a un público femenino lector de libros de caballerías en el siglo XVI. Grima, puede así, funcionar como una leal y obediente esposa de su marido, y como una leal súbdita de la joven reina. Valores ideales y vigentes para las esposas del siglo XVI, aunque se trate de una obra del siglo XIV.²²

El amor de Grima por su esposo es una afecto tierno y callado que está dispuesto a todo. [...] Grima es una mujer real, muy completa y entera; es como un ideal de mujer casada que debía tener la época, frente al tipo de esposa infiel. [...] Grima calla cuando ve a su marido casado con otra, se deja acusar por él injustamente y no dice ni una palabra en su defensa cuando él la condena a muerte. Su amor es un amor callado, heroico en estos momentos, y no derrama ni una sola lágrima, ni siquiera se nos dice que esté triste.²³

²¹ José Manuel Lucía Megías, “Los testimonios del *Zifar*”, art. cit., p. 133.

²² Para el tema de los libros de caballerías y su lectura por un público femenino, véase Marín Pina, “La aventura de leer y las mujeres del *Quijote*”, *Boletín de la Real Academia Española*, 85:291-292 (2005), pp. 417-441; y “La mujer y los libros de caballerías. Notas para el estudio de la recepción del género caballeresco entre el público femenino”, *Revista de Literatura Medieval*, 3 (1991) pp. 129-148.

²³ Justina Ruiz de Conde, *op. cit.*, pp. 70, 72-74.

2. NIVEL SIMBÓLICO

Al retomar la gordura de Zifar y el supuesto de que el personaje, siendo caballero se mantuvo en forma, tenemos que poner atención en sus actividades. Es lógico que siendo rey y pasados los años, su complexión haya cambiado. Como monarca posee la riqueza necesaria para una alimentación abundante, aunque no necesariamente de mejor calidad. Es realista pensar que al dejar o disminuir su actividad caballeresca, el rey de Mentón haya engordado; se trata de un hombre en paz y asentado, casi sendetario. Ha envejecido y todo ello ha impactado en su aspecto físico.²⁴ Al ganar un reino, Zifar recuperó en cierta medida el bienestar perdido, lo que se hace evidente en la prosperidad de Mentón, su riqueza y su poder.²⁵ Zifar ha medrado: “La alimentación es la primera oportunidad para las capas dominantes de la sociedad de manifestar su superioridad en este ámbito esencial del prestigio. El lujo alimentario es el principal lujo”:²⁶

²⁴ Incluso es curioso advertir que en las ilustraciones de *París*, el rey de Mentón, si no gordo, sí es representado sedente y como un hombre grave, maduro y otoñal (Josefina Planas Badenas, “El manuscrito de París. Las miniaturas”, en *El libro del caballero Zifar: Códice de París*, estudios publicados bajo la dirección de Francisco Rico y al cuidado de Rafael Ramos, Madrid: Moleiro Editor, pp. 137-192; Carmen Bernis, “El manuscrito de París. Estudio arqueológico”, en *El libro del caballero Zifar: Códice de París*, estudios publicados bajo la dirección de Francisco Rico y al cuidado de Rafael Ramos, Madrid: Moleiro Editor, pp. 193-242).

²⁵ Cabe recordar que sobre Zifar recaía la maldición de la muerte de los caballos, situación que desaparece en cuanto se convierte en rey de Mentón y se casa con la joven reina (Contreras Martín, “La muerte de los caballos”, art. cit.). Sin embargo, esa maldición es sustituida por su desasosiego ante el supuesto pecado de tener dos esposas, lo que lo conduce a una penitencia de abstinencia sexual. En la obra, la continencia es bien acogida y se presenta como un estado idóneo: ante el temprano matrimonio de la joven princesa de Mentón y como una estrategia de Zifar para postergar la consumación del matrimonio; de ese modo, consigue un plazo temporal por si reaparece Grima: “If they [Zifar and Grima] have been separated for nine years, then Zifar’s request for a two-year period of chastity from the Princess of Mentón would clear his culpability in the second marriage” (Smith, art. cit., p. 201 n. 15).

²⁶ Jacques Le Goff, *op. cit.*, pp. 319-320.

[...] aquel regno de Menton, do ay vn rey de uirtud, que tenemos los omes que fue enbiado de Dios; ca mantiene su tierra en pas e en justiçia, e es muyy buen cauallero de sus armas e de buen entendimiento, e defiendese muy bien de aquellos quel quieren mal fazer (p. 169).

E por la grant bondat de la tierra, e justiçia, e pas, e concordia que es en ella, toma [el rey de Mentón] y muy poco trabajo el nin sus juezes de oyr los pleitos, ca de lieue non les viene ninguno, asy commo podredes ver en esta çibdat do estades, sy quesierdes; ca pasa vn mes que non verna ante los juezes vn pleito (p. 173).

Las virtudes de Zifar, como caballero y rey, han conducido aquel reino a la prosperidad. De cierto modo, él es la personificación de aquel bienestar, tanto en los territorios, como en la esfera política y en la impar-tición de justicia. Es posible que el rey, como su reino, pueda tener una vida mucho más tranquila y donde puede dedicar tiempo a las actividades no solamente guerreras, sino de esparcimiento, entretenimiento y, sobre todo, aquellas que alimentan el espíritu:

E asy el rey non se trabaja de otra cosa sy non de fazer leer ante sy muchos libros buenos e de muchas buenas estorias e buenas fazañas, saluo ende quando va a monte o a caça, do lo fazen los condes e todos los de la tierra mucho seruicio e plazer en sus lugares; ca non les toma ninguna cosa de lo que han, nin les pasa contra sus fueros nin sus buenas costumbres; ante gelas confirma e les faze graçias a aquellos que entiende que puede fazer syn daño de su señorío. E por todas estas razones sobredichas se puebla toda la tierra mucho; [...] (p. 173).

James Burke analiza estos aspectos y confiere a Mentón un sentido simbólico donde es posible considerarlo como una respresentación del Paraíso.²⁷ En la obra, el narrador habla del reino de Mentón como un

²⁷ En este mismo sentido y vinculado con el supuesto origen oriental de los

lugar donde lo espiritual es también un aspecto de la prosperidad. El mejoramiento de Zifar no solamente ha ocurrido en un sentido material, sino también en cuanto al intelecto y el espíritu. Mentón y su rey son la representación espacial y la personificación de aquella bonanza. Los viajes que Zifar emprendió y experimentó, en palabras de Burke, pueden ser considerados como un medio de redención: “The trials of this life presuppose better times on this earth just as those of purgatory mean that eventually the soul must pass into paradise”²⁸

The reader is being asked to see the adventures of Zifar, until the time when he marries the daughter of King of Mentón and finally becomes king himself, as a sort of earthly purgatory which will restore his family line as well as improve his own personal fortunes.

The author, by giving names heavy with symbolic meaning [...], has outlined the figural progress which Zifar accomplishes and thereby makes it possible to understand how his journey can stand as a symbol for personal as well as general redemption.²⁹

Paralelamente a estas consideraciones simbólicas, hay que insistir en que Zifar hace un voto de abstinencia sexual, lo que en principio coloca su gordura en una aparente, aunque importante contradicción. En la Edad Media, gula y lujuria tradicionalmente estaban asociadas: “En la icono-

topónimos en la obra, Roger Walker sostiene al desentrañar el significado de la ciudad de Grades donde está Zifar: “The King of Mentón is being besieged in Grades, ‘e dízenle asy porque está en alto e suben por gradas allá’ [...] It is certainly very curious that, if the *Zifar* is a Castilian original (as Riquer, for example, dogmatically asserts), its author should take the trouble to explain the etymology of some of his Romance place names whilst giving no clue whatsoever towards helping his audience to understand the symbolic meaning of those derived from the Arabic.” (Roger Walker, *Tradition and Technique in “El Libro del Cavallero Zifar”*, London: Tamesis, 1974, p. 38).

²⁸ James Burke, *History and vision: The figural structure of the “Libro del Cavallero Zifar”*, London: Tamesis, 1972, p. 57.

²⁹ *Id.*

grafía de los vicios, la gula es el distintivo de los señores”.³⁰ Lo que entonces contrasta con el estado regio y espiritual que hemos descrito en el personaje.³¹

Como no podemos dudar de Zifar y dado que tampoco legalmente ha incurrido en adulterio ni bigamia, la situación contradictoria se resuelve justamente en el nivel simbólico. También debemos entender esa gordura no sólo desde las necesidades narrativas de la obra, sino en cuanto al mejoramiento del caballero en términos linajísticos, políticos, territoriales, judiciales, económicos y, sobre todo, espirituales.

Los rasgos y tradiciones orientales en el *Zifar* han sido ampliamente analizados y discutidos por la crítica; por lo que considero que es justamente en esos aspectos semíticos de la obra donde se puede hallar la clave. En Oriente, específicamente en la India —de donde curiosamente es originario Zifar— la gordura tiene un valor ambivalente. Por un lado, los maestros espirituales, que llevan una vida asceta y retirada, son extremadamente delgados, justamente por su tipo y calidad de vida; en ellos el cuerpo es reflejo de ese estado espiritual. Mientras que por otro lado, es también posible advertir la gordura como una representación de prosperidad material y espiritual. El dios Ganesha, por ejemplo, posee un gran vientre porque come dulces que representan las cosas buenas y malas del mundo. El dios las come en nombre de los seres humanos y por eso engorda:

This huge belly also means that a man who makes efforts to follow a path of spiritual progress, looking for Truth, may eat and digest all the needed

³⁰ Jacques Le Goff, *op. cit.*, pp.

³¹ Incluso como caballero, la glotonería sería inaceptable: “Glotonia engendra debilitat de cors per sanfoniment e embriagament; e glotonia aduu pobresa per trop dependre en manjar e en beure; e glotonia carregue tant lo cors de viandes que engene peresa e flaqueza. On, con tots aquests vicis sien contraris a cavayler, per assò lo forts coratge del cavayler se combat ab abstinència e ab continència e atrapansa contra gola e contra sos valadors” (Ramón Llull, *Llibre de l’orde de cavalleria*, a cura d’Albert Soler i Llopart, Barcelona: Barcino, 1988, p. 211)

experiences that he is living. Heat or coldness, war or peace, birth or death, as well as all the other concerns and misfortunes can't pull him down neither exalt him. Throughout all these changes, he [Ganesha] maintains a balanced and unaffected attitude. In a figurative meaning, one can explain that as the ability to endure and digest all the kinds of experiences.³²

Si consideramos esta posibilidad de la gordura en Oriente como una representación de un estado espiritual, entonces la contradicción respecto a este asunto en el *Zifar* se entiende y disuelve.³³ Como rey de Mentón, la prosperidad material podría conducirlo a la gordura, pero del mismo modo su alimento espiritual tendría un referente en los orígenes orientales de la obra, donde sería posible la convivencia de ambos estados: la gordura por prosperidad económica y buena alimentación, con un crecimiento y una madurez espirituales. Así, la gordura de Zifar nada tendría qué ver con lujuria, ni con gula, y la penitencia sexual seguiría siendo válida. Por eso mismo, el rey de Mentón puede recibir respuesta y ayuda de la Providencia. Dudar de Zifar no es factible, pues la obra insiste en la prosperidad moral del rey.³⁴ La aparente contradicción vendría desde una dificultad narrativa e ideológica al querer conjugar la tradición oriental con la occidental: “Although the author has Christian goals in mind and thus has appropriated the material, the Eastern roots are still identifiable”.³⁵ Es evidente el sincretismo en tanto que otros aspectos culturales de Oriente han nutrido también la obra.

³² Eckard Schleberger, *Los dioses de la India. Forma, expresión y símbolo: Diccionario temático de iconografía hinduista*, Madrid: Abada, 2004.

³³ Otro ejemplo curioso, pero ilustrador, de la gordura como representación de prosperidad espiritual y alegría es el Buda Hotei (Buda sonriente o Buda gordo).

³⁴ Este sentido espiritual de la gordura de Zifar coincide también con el ideal de la caballería promovida por el molinismo: “La caballería [...] ha de ser camino de perfección religiosa, de purificación interior; [...]” (Fernando Gómez Redondo, “Los modelos caballerescos del *Zifar*”, *Thesaurus*, 54:1 (1999), p. 120).

³⁵ “The book is chronologically situated between the open exchange of ideas present in Al-Andalus and the Fifteenth-century crisis of the Inquisition and the *limpieza de sangre*. It is a period of history in which European colonization is in full process

Tres aspectos más advierte Grima como novedad en la nueva caracterización de su esposo: “la palabra cambiada”, “no fablaua el lenguaje que solía” y “le auia cresçido mucho la barba” (p. 177). La barba crecida es altamente simbólica en cuanto a la sabiduría y la madurez que posee el Rey; tradicionalmente asociada a conceptos como fuerza, virilidad, valentía y sabiduría; frecuente en la imagen regia y caballeresca. Igualmente la barba crecida refuerza la idea de que Zifar es también ahora un rey sabio, en correspondencia con el estado espiritual, intelectual y justo del reino de Mentón: “Zifar’s great beard symbolizes his capability of ruling his people well and of dealing with their enemies”.³⁶ Grima también detecta la palabra cambiada de su marido y que habla otra lengua. Zifar, además de haber conseguido un reino, de haber afirmado su linaje regio y haber alcanzado un estado próspero, se ha adaptado a la

emphasizing the duplication of the Latin Christian culture. Although this process did not intentionally include repression, we see that by the end of the Fourteen Century a subordination of the Jewish and Muslim peoples is in effect. During that period, tolerance was the political means to balance the pluralism, diversity and interchange evident in the frontier lands such as Spain. It was a period when rulers chose to foster relationships of mutual benefit between the cultures, although giving the greater benefits to the ruling group. [...] Writers in the period also attempted to balance the cultures. Faced with the complexity of the Other, the symbiotic relationships of attraction, rejection, and the need to know, writers chose to adopt some characteristics of the cultures around them while avoiding the religious markers.” (Nieves Neryamm R., “The centrality of the Oriental in the *Libro del Caballero Zifar*”, *Romance Quarterly*, 49:4 (2002), p. 278).

³⁶ Para el tema de la barba, ver James Burke, *op. cit.*; Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona: Herder, 2003, pp. 177-178; Robert Fossier, *op. cit.*, p. 85; y Desmond Morris, *El hombre desnudo*, trad. Núria Pujol Valls, Buenos Aires: Emecé Editores, 2009, pp. 127-148. “The beard was often used by medievals to imply strength, virility, and courage. It was obviously necessary for the king or knight, whose duty was the defense of the realm, to possess these qualities. There was, however, another tradition involving the beard which reinforced the natural tendency to associate it with the protection of the commonwealth. This tradition derived from a striking image taken from Psalm 132v. ‘Ecce quam bonum, et quam jucundum, habitare fratres in unum. Sicut unguentum in capite, quod descendit in barba. Aaron’” (James Burke, *op. cit.* 78).

cultura y la vida en el reino de Mentón. Ha modificado su modo de hablar y ahora habla un lenguaje diferente. Aspectos lingüísticos que igualmente contribuyen a configurar su retrato como rey, como el esposo que fuera, pero que ha cambiado al pasar de los años y al haber vivido nuevas experiencias. Cabe señalar, curiosamente, cómo Grima no ha cambiado en esos mismos términos.

3. NIVEL DIDÁCTICO: CONCLUSIONES.

En definitiva ambos niveles narrativo y simbólico están fusionados en el *Zifar*. La gordura del Rey es un elemento que sirve para representar ambas perspectivas y pone de manifiesto los posibles orígenes orientales de la obra. Por otra parte, la gordura confiere a la historia un aspecto de realidad y credibilidad. Cuando el autor describe a Zifar visto por Grima ofrece un retrato realista, donde podemos entender y constatar su nuevo estado regio y de bienestar. Un Zifar gordo permite al narrador insistir paralelamente en el retrato de Grima como esposa ideal, fiel y obediente, silenciosa y juiciosa, “con buen seso natural”, imagen que de ella se conserva desde los primeros párrafos de la obra. Ese elemento realista en la configuración del Rey de Mentón posibilita también que la joven reina y segunda esposa funcione como un espejo de Grima, que proyecta un modelo deseable en la conducta femenina. La gordura de Zifar es un eslabón fundamental en el avance y desarrollo del personaje, es la muestra del fin de su jornada y del comienzo de su nueva condición. Junto con su barba, con la palabra cambiada y el hablar otro lenguaje, la gordura pone de manifiesto la madurez de Zifar, su cambio, su plenitud. Esta condición del rey permea y se transfiere al espacio donde reside, desde donde gobierna: Mentón se erige simbólicamente como un *Paradisus Regnum*.³⁷ Grima sólo debe ser discreta y respetar el ascenso de su marido. El nivel didáctico resume los otros dos: lo narrativo y lo sim-

³⁷ James Burke, *op. cit.*, pp. 83-103.

bólico. Zifar es ahora un rey gordo y sabio, que se alimenta como corresponde a su estado, a su estamento, pero que no descuida el alimento del espíritu, del intelecto y la razón. Por eso, gordo y sedente en magestad sabrá dar útiles consejos a sus dos recuperados hijos en lo que llamamos: “Los castigos del rey de Mentón”.

LA FÁBULA “EL ASNO Y EL PERRILLO”:
DE LA TRADICIÓN ESÓPICA LATINA MEDIEVAL AL
LIBRO DEL CABALLERO ZIFAR
AL *LIBRO DE BUEN AMOR*¹

María Luzdivina Cuesta Torre
Universidad de León

Dos de las obras de mayor relevancia redactadas en castellano en el siglo XIV, una en verso y la otra en prosa, hacen uso de una misma fábula de origen esópico.² Ambas se sitúan en el primer tercio del siglo en el ámbito de la narrativa de ficción. La primera, el *Libro del caballero Zifar*, pertenece al género de la ficción caballeresca medieval, etiquetada a veces bajo la denominación de *roman* o romance medieval.³ La segunda, el

¹ Este trabajo se ha desarrollado en el seno de los proyectos de investigación, “La transformación y adaptación de la tradición esópica en el *Libro de buen amor*”, subvencionado por la Junta de Castilla y León, con referencia: LE020A10-1 y “La fábula esópica en la Literatura Española del siglo XIV”, subvencionado por el Ministerio de Economía y Competitividad (Subprograma de Proyectos de Investigación Fundamental no orientada de la convocatoria 2012), con referencia FFI2012-32265, ambos dirigidos por María Luzdivina Cuesta Torre.

² La fábula figura en los diversos índices de motivos folclóricos: Frederic Tubach, *Index exemplorum. A handbook of medieval religious tales*, Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1981, ref. 372: “Ass and dog”; Gerd Dicke y Klaus Grubmüller, *Die Fabeln des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Ein Katalog der deutschen Versionen und ihrer lateinischen Entstprechungen*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1987, ref. 96; Stith Thompson, *Motif-index of folk-literature*, Bloomington: Rosenkilde & Bagger- Copenhagen e Indiana University Press, 1955-1958, ref. J 2413.1: “Ass tries to caress his master like the dog”; John Esten Keller, *Motif-index of mediaeval spanish exempla*, Tennessee: University of Tennessee Press, 1949, ref. J 2413.1 “Ass tries to caress his master”. Francisco Rodríguez Adrados, *Historia de la fábula greco-latina (III) Inventario y documentación de la fábula greco-latina*, Madrid: Universidad Complutense, 1987, pp. 107-108, traza el *stemma* de la fábula desde sus orígenes.

³ Como señala Cristina González, *El caballero Zifar y el reino lejano*, Madrid: Gredos 1984, pp. 127-131, el didactismo de la obra no impide considerarla un libro de

Libro de buen amor, es una ficción autobiográfica o una autobiografía ficticia de tema amoroso. En ambos casos la fábula se inserta en una obra narrativa más extensa que, aunque incorpora otras fábulas y apólogos, no es una colección fabulística. Ello conlleva que la fábula sea narrada por personajes de la obra principal a otros personajes de la misma, bien con una finalidad ejemplar, es decir, para ejemplificar lo que puede suceder en una situación determinada si se sigue un modo de actuar similar al modelo de comportamiento que ofrecen los protagonistas del relato fabulístico, o bien para entretener y divertir. Es preciso destacar que los personajes usan la fábula como un relato oral en el curso de una conversación en la que se valen de ella para ilustrar su opinión y tratar de lograr alguna reacción determinada por parte de su interlocutor. Se trata, por tanto, de una fábula que se inserta en un contexto narrativo concreto y por ello estos relatos castellanos difieren en cuanto al tratamiento de la fábula de sus precedentes latinos e incluso de otras colecciones de fábulas en romances tanto anteriores como posteriores.

1. EL MARCO NARRATIVO EXTERNO A LA FÁBULA

En *Zifar* el arcediano de Madrid Ferrán Martínez, si es cierta la hipótesis de Buceta, González Muela y Hernández,⁴ o un autor anónimo, si aciertan las voces críticas que consideran a este personaje sólo protagonista del ejemplo inicial, pero no autor de la obra, o el cardenal Gómez

caballerías, si bien con especiales características respecto a los del siglo XVI por responder a otro contexto literario e histórico.

⁴ Erasmo Buceta, "Algunas notas históricas al prólogo del *Cavallero Zifar*", *Revista de Filología Española*, 17 (1930), pp. 18-36 y "Nuevas notas históricas al prólogo del *Cavallero Zifar*", *Revista de Filología Española*, 17 (1930), pp. 419-422; Francisco Javier Hernández, "Ferrand Martínez, 'Escribano del rey', canónigo de Toledo y autor del *Libro del Cavallero Zifar*", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 81:2 (1978), pp. 289-325; Joaquín González Muela, "¿Ferrand Martínez, mallorquín, autor del *Zifar*?", *Revista de Filología Española*, 59 (1977), pp. 285-288.

Barroso, como propone Mercedes Vaquero,⁵ incorpora al relato una conocida fábula en la que un asno quiere ocupar junto a su amo el lugar del perro de compañía.

El episodio del *Zifar* en el que se inserta la fábula es el que introduce como nuevo personaje del relato al Ribaldo y se inicia con un diálogo entre este y el ermitaño que ha acogido al caballero tras perder a sus hijos y esposa. Mediante la fábula, el ermitaño justifica su consejo anterior, en el que instaba al Ribaldo a abandonar su intención de probar la paciencia del protagonista dirigiéndole palabras ásperas y graves.

En la choza del pescador avía un ribaldo, e quando se iba el su señor, veníe el ribaldo a la hermita [a] haber solas con el hermitaño. E ese día que llegó y el caballero, vino y el ribaldo y preguntole quién era aquel su huésped. E él díxole que un caballero viandante que llegara y por su ventura, e que luego que y fuera llegado, le dixiera que se había de murir el su caballo, e que le non durava ninguna bestia más de diez días e que se cumplíen ayer, e que non podría más vevir el su cavallo, e luego que cayera en tierra muerto.

“Çertas”, dijo el ribaldo, “creo que es algunt caballero desaventuraqdo e de poco recabdo, e quiero me ir para él e decirle he algunas cosas ásperas e graves, e veré si se moverá a saña, o cómo me responderá”.

“Ve tu vía, ribaldo loco”, dijo el hermitaño. “¿Cuidas fallar en todos los otros omes lo que fallas en mí, que te sufro en paçiencia quanto quieres decir? Çertas, de algunos querrás decir las locuras que a mí dices, de que te podrás mal fallar, e por aventura que te contesçerá mal con este caballero, si te non guardares de decir neçedat”.⁶

⁵ Mercedes Vaquero, “Relectura del *Libro del cavallero Çifar* a la luz de algunas de sus referencias históricas”, en José Manuel Lucía Megías, Paloma Gracia y Carmen Martín (eds.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Segovia, del 5 al 19 de Octubre de 1987)*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1992, t. II, pp. 857-871. La autoría podría atribuirse al cardenal Pedro Gómez Barroso, a quien se atribuye también el *Libro del consejo*.

⁶ Utilizo la edición de *Libro del Caballero Zifar*, ed. de Cristina González, Madrid: Cátedra, 1998, pp. 152-153, que reedita el texto fijado en por Wagner. Modernizo algunas grafías, la puntuación y añado tildes.

El Ribaldo equipara, en su réplica al ermitaño, paciencia y sabiduría y considera loco y desaventurado a quien no sabe sufrir pacientemente las palabras ásperas y contra su voluntad, al tiempo que establece la comparación de su conversación con Zifar con una prueba que demostrará la cordura o insensatez del protagonista.

“Verdad es lo que vos dezides”, dixo el ribaldo, “si este caballero es loco de sentido; ca si cuerdo es e de buen entendimiento, que non me responderá mal. Ca la cosa del mundo en que más prueba el ome si es de sentido y loco, sí es en esto: que cuando le dizen alguna cosa áspera y contra su voluntad, que se mueve aína a saña e responder mal, e el cuerdo no: ca cuando alguna cosa le dizen desaguisada, sabe lo sofrir con paçiencia e dar respuesta de sabio. E por aventura”, dixo el ribaldo, “que este cavallero es más paçiente quanto vos cuidades”.

“Dios lo mande”, dixo el hermitaño, “e que non salga a mal el tu atrevimiento”. “Amén”, dixo el ribaldo, “pero que me conviene de lo provar, que non empeççe provar ome las cosas, si non si la proeva es mala” (p. 153).

La discusión pasa entonces a considerar si la prueba puede ser perjudicial para quien la realiza. El ermitaño ejemplifica sus argumentos con la fábula, que demuestra la inconveniencia de probar determinadas cosas, equiparando lo que le sucedió al asno con lo que podría sucederle al Ribaldo y estableciendo una equivalencia entre la situación de Zifar y la del amo del perrillo y entre el Ribaldo y el asno.

“De eso he yo miedo”, dixo el hermitaño, “que la tu prueba sea non buena; ca el loco, en lo que cuida facer plaçer a ome, en eso le faze pesar; por ende no es bien resçevido de los oes buenos. E guárdete Dios no te contesca como contesçió a un asno con su señor”.

“¿E cómo fue eso?”, dixo el ribaldo.

“Yo te lo diré”, dixo el ermitaño.

“Un ome bueno había un caramiello que tenía en su cámara, de que se pagaba mucho e tomava plaçer con él. E avía un asno en que le traían leña

e las cosas que eran mester para su casa. E un día estando el asno en su establo muy folgado, e avía días que non trabajava, vio a su señor que estava trebejando e jugando con aquel caramiello, e falagándolo, e el caramiello poniéndole las manos en los pechos de su señor, e saltándole e corriendo delante él. E pensó entre sí el asno, e semejole que, pues él más servía a su señor que aquel caramiello, que non fazía ál sino comer e folgar, que bien podría él ir a trebejar con él. E desatose e fuese para su señor, corriendo delante dél, alzando las coçes, [e púsole las manos en los pechos de su señor,⁷] e púsole las manos sobre la cabeza, de guisa que le ferió mal. E dio muy grandes voces el señor e vinieron sus sirvientes e diéronle palancadas al asno fasta que lo dejaron por muerto. E fue con grant derecho, ca ninguno non se deve más atrever de quanto la natura le da. Onde dize el proberbio que "lo que la natura niega, ninguno lo debe cometer".

E tú sabes que non te lo da la natura, nin fueste criado entre los omes buenos, nin sabes bien razonar; e este caballero paresçe como de alhaja e de buen entendimiento, e por aventura que cuidases dezir algo ante él e dirás poco recabdo" (pp. 153-154).

El ermitaño asocia la naturaleza del entendimiento y educación del Ribaldo con la del asno, remitiendo a la simbología de este animal como torpe, poco inteligente, y a su destino a las tareas del campo, excluyéndole de la más civilizada vida del interior de las mansiones. El paralelismo con el Ribaldo se destaca al máximo al ser este ayudante de un pescador, es decir, por dedicarse el personaje a tareas que se desarrollan al aire libre, en medio de la naturaleza, y no requieren de habilidades sociales ni de grandes conocimientos o inteligencia. Además, al igual que el asno sirve a un señor, también el Ribaldo está al servicio de otro, situándose ambos en una posición subordinada e inferior. La mayor diferencia se encuentra en que Zifar, el señor al que el Ribaldo pretende

⁷ Tomo la referencia a las manos del asno sobre los pechos del señor de la edición *Libro del caballero Zifar*, ed. de Joaquín González Muela, Madrid: Castalia, 1982, p.131, basada en el manuscrito de Madrid. BNE 11.309 del siglo xiv. Para el resto del texto sigo la edición de Cristina González.

molestar, no es su señor, mientras el asno incomoda a su propio amo. Sin embargo, poco después en el curso narrativo de la obra, Ribaldo se convertirá en servidor del protagonista, en parte a consecuencia de la conversación que en este momento se dispone a iniciar con él. Lograr la atención de Zifar y evaluar si el caballero puede convertirse en un buen amo para él, parece la intención oculta del Ribaldo al emprender contra el consejo del ermitaño un diálogo que él mismo considera osado.

“Andad, ome bueno”, dijo el ribaldo, “que necio me faría siempre si non provase las cosas. ¿E non sabes”, dijo el ribaldo, “que la ventura ayuda aquellos que toman osadía? E por aventura que puedo yo aprender buenas costumbres de este caballero a ser bien andante con él”.

“¡Dios lo mande!”, dijo el hermitaño, “e vete e séy cortés en tus palabras, ¡sí Dios te ayude!”.

“Así lo faré”, dijo el ribaldo (p. 154).

A pesar de la última advertencia del ermitaño, el Ribaldo no comienza su conversación de forma cortés, sino impertinente, regresando a su primera intención de convertir el diálogo en una prueba de la paciencia de su interlocutor.

e fuese para el cavallero, e en lugar de dezirle: “¡Sálvevos Dios!”, díxole estas palabras que ahora oiredes.

“Cavallero desaventurado, ¿perdiste tu cavallo e non muestras ý pesar?”

“Non lo perdí yo”, dixo el cavallero, “porque non era mío; ca lo tenía en acomienda fasta dies días e non más”.

“¿Pues crees”, dixo el ribaldo, “que lo non peches a aquel que te lo acomendó, pues en tu poder murió e por aventura por mala guarda?”.

“Non pecharé”, dixo el cavallero, “ca aquel lo mató cuyo era e avía poder de lo fazer”.

“Pues así es”, dijo el ribaldo, “yo te dó por quito de la demanda” (p. 154).

Zifar demuestra con sus respuestas que es un hombre paciente y que ha sabido valorar de forma acertada y justa el entendimiento del Ribaldo. Supera por lo tanto la prueba a la que le ha sometido el Ribaldo y el resultado de la conversación insolente desarrollada en el plano narrativo es muy distinto del que se producía en la fábula contada por el ermitaño. El Ribaldo ha demostrado no ser igual que el asno, ha demostrado tener entendimiento y saber razonar, a pesar de que el ermitaño no creía que pudiera hacerlo. La equivalencia entre el plano narrativo en el que se desarrolla la historia de Zifar y el plano didáctico en el que se desarrolla la fábula introducida por el ermitaño, y que parecía tan sólida, se rompe al final.

“Muchas gracias”, dixo el cavallero, “porque tan buen juicio diste, e bien semeja que eres ome de entendimiento, ca sin buen entendimiento non podría ser dado atan buen juicio”.

E el ribaldo díxole al cavallero: “Non me respondas con lisonja o con maestría, cuidando así escapar de mí, ca mucho más sé de cuanto vos cuidades”.

“Çertas”, dixo el cavallero, “a cada uno dio Dios su entendimiento. Bien creo que pues ome te fizo, algúnt entendimiento te dio, e tengo que con entendimiento dezides quanto dezides”.

E el ribaldo se partió dél muy pagado e fuese para su cabaña (pp. 154-155).

La relación del asno con su señor se romperá a consecuencia de su imprudencia. La del Ribaldo con Zifar se iniciará a consecuencia de su atrevimiento.

Casi por las mismas fechas, si nos atenemos a la datación propuesta para el *Zifar* por Orduna, Cacho Blecua y Gómez Redondo,⁸ o unos

⁸ La fecha del *Libro del caballero Zifar* podría ser más próxima de lo que en principio se creyó a la de la redacción del *Libro del buen amor*, al menos en la versión que conservamos, si se demuestra cierta la hipótesis de una remodelación y ampliación sucesiva de la obra que propone Germán Orduna, “Las redacciones del *Libro del caballero Zifar*”, en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona: Quaderns Cre-

treinta años antes, si aceptamos la propuesta por Wagner, Buceta y Levi,⁹ el Arcipreste de Hita recogía la misma fábula en una situación parecida en su *Libro de buen amor*.¹⁰ allí la fábula se encuentra incorporada en el curso de una conversación entre la alcahueta Urraca, que sirve al protagonista, y la monja Garoza, en la que la primera molesta a la segunda con sus constantes intervenciones para lograr que esta acepte al Arcipreste como enamorado.¹¹ La alcahueta encuentra a la monja en misa y comienza su conversación reprochándole que: “nunca vos he fallado jugando nin rreyendo; / verdat dize mi amo, a como yo entiendo” (vv. 1397cd) y le

ma, 1991, t. IV, pp. 283-299. Fernando Gómez Redondo, en su *Historia de la prosa medieval castellana II: El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid: Cátedra, 1999, pp. 1375-1380, adhiriéndose a las tesis de Orduna, propone una fecha poco posterior a 1295 para las aventuras de Zifar, el contexto del reinado de Fernando IV para la *estoria* de Garfín y Roboán y el de la minoridad de Alfonso XI (1312-1321) para las aventuras de Roboán: la parte en la que se desarrollan planteamientos más próximos a la materia artúrica y al amor cortés. Juan Manuel Cacho Bleuca, “Los problemas del *Zifar*”, en *Libro del caballero Zifar. Códice de París*, estudios publicados bajo la dirección de Francisco Rico y al cuidado de Rafael Ramos, Madrid: Moleiro Editor, 1996, pp. 55-94, en pp. 57-68, y Vaquero, art. cit., tienden a retrasar la fecha de composición en la forma en que lo conservamos a los años 1332-1333, lo que lo haría contemporáneo de la obra de don Juan Manuel, en la que se advierten preocupaciones similares, y del *Libro de buen amor*.

⁹ Charles Philip Wagner, “The sources of *El cavallero Çifar*”, *Revue Hispanique*, 10 (1903), pp. 5-104; Buceta, art. cit., pp. 9-10 y E. Levi, “Il giubileo del MCCC nel piu antico romanzo spagnuolo”, *Archivio della Reale Società Romana di Storia Patria*, 56-57 (1933-1934), pp. 133-155.

¹⁰ No me detengo a considerar el problema de la posible doble redacción del texto y de la fecha. Un comentario actual sobre este problema puede verse en José Luis Pérez López, *Temas del Libro de buen amor (el entorno catedralicio toledano)*, Toledo: Ediciones d. b., 2007, pp. 63-119, correspondientes al cap. II: “La fecha del *Libro de buen amor*”.

¹¹ Para el texto de la fábula del Arcipreste de Hita remito a la edición: *Libro de buen amor*, ed. de Alberto Bleuca, Madrid: Cátedra, 1992, pp. 355-357, estrofas 1400-1408. Se encuentra en prensa la edición de María Jesús Lacarra, “Fábula 21: El asno y el perrillo”, en María Luzdivina Cuesta Torre (ed.), *La adaptación y transformación de la fábula esópica en el Libro de Buen Amor. Estudios y edición comentada y anotada*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, [en prensa].

pide que vaya con ella al estrado, donde pueda darle el recado de su señor. El narrador advierte de la alegría de la monja al ir “del coro al parlador” e interpreta que “quiere oír la monja nuevas del entendedor” (v. 1399c). La vieja le promete entonces contarle “un juguete” y pide a cambio el premio de oír la reír: “diré vos la fablilla, si me dades un risete” (1400d). La situación que enmarca la fábula es muy distinta de la del *Zifar*. En este caso la fábula se va a contar para hacer reír, para divertir, no para aconsejar. Sin embargo, Urraca cuenta la fábula a sabiendas de que el relato puede enojar si no se interpreta con buen humor. Es decir, la misma narración de la fábula equivale a la conversación molesta que tenía lugar entre el Ribaldo y Zifar, y en ambos casos, la conversación molesta equivale en el relato didáctico al comportamiento desmesurado e involuntariamente violento del asno que pone sus patas y su peso sobre su señor.

En este caso la fábula se encuentra protagonizada por una dueña para remarcar la correspondencia entre el personaje del relato fabulístico y el de la narración extensa que le sirve de marco, mientras la propia narradora se equipara al burro del ejemplo “non me contesca como al asno con el blanchete, / que él vio con su señora jugar en el tapete” (1400b), algo que no ocurre en el *Zifar*, donde no es el narrador, sino su interlocutor, el que debe identificarse con el jumento.

En ambos casos, la fábula ilustra la situación externa al relato, pues se establece una correspondencia, entre los protagonistas de la novela marco y los de la fábula. Tanto Garoza como Zifar son señores, pertenecen a un grupo social superior al de sus interlocutores (Urraca y Ribaldo), a los que en su papel de servidores se les hace corresponder con el asno, simbolizando así su pertenencia al grupo social inferior y subordinado a los primeros, de los que en alguna manera dependen para obtener un beneficio, ya sea este la aceptación de su servicio como escudero o la aceptación de la propuesta amorosa de la alcahueta. Ciertamente que en las dos ocasiones son servidores de otras personas: ni Garoza es el ama de Urraca, que sirve libremente al Arcipreste a cambio de una recompensa, ni Zifar es todavía el amo del Ribaldo, que en este momento sir-

ve a un pescador. Ambos se diferencian en esto del asno, cuyo amo es el señor que protagoniza la fábula. Además, en ninguno de los dos casos el perrillo encuentra correspondencia en el plano superior del relato novelesco, al menos como entidad concreta, pues falta un tercer interlocutor agradable al caballero o a la monja. Urraca, al desear que no le suceda lo que al asno con el perrillo, aparentemente identifica a Garoza con el perro y no con la señora, de forma ilógica. Pero en realidad trata de advertir a esta de que su intención es agradaarla, como era la intención del asno agradar a su señor imitando al perrito. Se podría establecer un paralelismo más abstracto en el *Zifar* en el que el perrillo equivaldría a la conversación agradable y entre iguales, como resalta el ermitaño posteriormente.

Y tú sabes que no te lo da la natura, ni fuiste criado entre los hombres buenos, ni sabes razonar; y este caballero parece como de alhaja, y de buen entendimiento, y por ventura que cuidases decir algo ante él y dirás poco recaudo (p. 154).

El ajuste entre la situación del relato marco y la de la fábula es más estrecho en el *Zifar*, pues el propósito del Ribaldo es acercarse al caballero buscando una relación de servicio, aspecto que no se revela todavía pero que resultará patente más adelante, cuando le proponga irse con él como su escudero. Por lo tanto, actúa de forma similar al asno que se acercó a su amo con intención de servirlo mejor, mientras la alcahueta del *Libro de buen amor* cuenta la fábula para sugerir que teme molestar cuando esa no fue su intención, como el asno ofendió a su dueño cuando pretendía agradaarle, recogiendo, como ahora veremos, la moraleja de la fábula en Gualterio Inglés.

En un caso la fábula se utiliza para convencer y dirigir la actuación de otro personaje en un sentido determinado, en el otro, se usa para obtener una actitud más piadosa y positiva del receptor, concitando su aprobación.

Tanto el *Zifar* como el *Libro de buen amor* hacen uso de una fábula preexistente, perteneciente a la tradición esópica medieval, pero a dife-

rencia de otras obras de dicha tradición, no se limitan a encuadrar la fábula en un compendio fabulístico en el que estas se ensartan sin establecer ninguna relación entre ellas o con un marco narrativo externo apenas dibujado, sino que siguen la línea, iniciada en la literatura castellana en el siglo XIII, de ofrecer las fábulas dentro de una novela marco de mayor o menor complejidad. El marco que ofrecía el *Calila e Dimna* es muy esquemático en la narración principal, aunque algo menos en el caso de las fábulas incorporadas al relato relativo a los dos lobos, pero el del *Sendebar* es ya más complejo. En el primer tercio del siglo XIV encontramos tres niveles de complejidad en tres importantes obras recopilatorias de fábulas y ejemplos: el *Libro de buen amor* adapta las fábulas a los propósitos de los narradores y modifica muchas veces la moraleja de las mismas para obligarlas a encajar en situaciones o en significados que no eran aquellos transmitidos por la tradición, como sucede con la del caballo y el león, en la que las malas consecuencias del mucho comer y beber ocupan el lugar de la reflexión sobre la inconveniencia de aparentar ser lo que no se es;¹² el *Conde Lucanor* ofrece un marco nimio, a la manera del *Calila*, en el que los cuentos se insertan para aplicarse a la situación de uno de los protagonistas del marco, que se narra de manera muy esquemática y que no constituye una historia completa; en el *Zifar*, en cambio, la novela marco, como en el *Libro de buen amor*, se encuentra plenamente desarrollada, pero el ejemplo se aplica a la situación de los protagonistas con mayor eficiencia, pues el paralelismo entre la historia didáctica y la ficcional es más completo y el desarrollo argumental no queda ahogado por el discurrir del diálogo, como ocurre en el episodio de doña Garoza, casi una disputa o debate más que un relato. No es este, sin embargo, el caso en el que el uso del material didáctico en el *Zifar* alcanza una mayor imbricación en el relato novelesco: el cuentecillo sobre los nabos robados se inserta de forma tan completa en el relato principal

¹² María Luzdivina Cuesta Torre, “El ensiemplo del león y del caballo y la crítica a la caballería en el *Libro de Buen Amor*”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 84 (2008), pp. 109-133.

que pasa a ser protagonizado por el mismo Ribaldo, en lugar de ser narrado por uno de los personajes. El *Zifar* avanza en este terreno de la incorporación de la literatura didáctica al marco ficcional en una medida muy superior a la de ninguno de sus contemporáneos.

2. LOS MATERIALES FABULÍSTICOS DEL *LIBRO DEL CABALLERO ZIFAR* Y EL *LIBRO DE BUEN AMOR*

La comparación entre el *Zifar* y el *Libro de buen amor* no es nueva. Ya Deyermond y Walker en 1969 destacaron la posibilidad de que el *Zifar* pudiera haberse encontrado entre las fuentes utilizadas por el Arcipreste, apoyándose entre otras razones en el uso de esta fábula.¹³ Más recientemente, Joset¹⁴ sopesa esta posibilidad, junto con las objeciones a la propuesta, y destaca nuevos paralelismos, aunque matiza la hipótesis de Deyermond y Walker, ya rechazada por Morreale en su estudio sobre esta fábula en el *Libro de buen amor*,¹⁵ para concluir que existen semejanzas que han de atribuirse a la reelaboración de la fábula en un mismo entorno y a estar destinadas a similares ámbitos de recepción.

Como ya se ha visto, el primer aspecto en el que coinciden ambas obras en un nivel más general es en la incorporación de materiales fabulísticos a un relato consistente y extenso, con un argumento complejo, y en boca de personajes de este relato, que usan las fábulas para un propósito argumentativo propio. Sin embargo, ambas obras se distancian

¹³ Alan D. Deyermond y Roger M. Walker, "A further vernacular source for the *Libro de buen amor*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 46 (1969), pp. 193-200.

¹⁴ Jacques Joset, "Del *Libro del Caballero Zifar* al *Libro de buen amor*", *Boletín de la Real Academia Española*, 73 (1993), pp. 15-23. Se publicó una primera versión de este artículo en "Del *Libro del Caballero Zifar* al *Libro de Buen Amor*: ¿Qué intertexto?", en María Isabel Toro Pascua (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1994, t. 1, pp. 61-67.

¹⁵ Margherita Morreale, "La fábula del asno y el blanchete en el *Libro del Arcipreste* (1401-1408)", en Elizabeth Luna Traill (ed.), *Scripta Philologica in Honorem Juan M. Lope Blanch*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, t. III, p. 351.

en este mismo aspecto, en cuanto a la cantidad de los materiales recibidos de la tradición esópica.

En su inolvidable estudio sobre las fuentes del *Zifar*, que ha servido de orientación a tantos estudiosos que con posterioridad se han acercado a la obra, Wagner recogía en el apartado destinado a cuentos y fábulas la del asno y el perrillo, a cuyo comentario dedica una extensión de algo menos de una página,¹⁶ siendo la primera en un conjunto de cuatro fábulas, 17 anécdotas (de la 5 a la 21), tres milagros y dos facecias. En este amplio grupo de historietas didácticas incorporadas a la obra, las fábulas son una minoría, pues a la del asno y el perrillo acompañan tan solo la del pájaro y el cazador, y la del lobo y las sanguijuelas, pues la del Viento, el Agua y la Verdad se aviene mal a la clasificación como fábula. Podría añadirse quizá la que Wagner considera anécdota del lobo y el cordero, pero aunque contiene una primera parte en la que intervienen protagonistas animales, Wagner acierta al clasificarla como anécdota por ser un cuento basado supuestamente en un suceso real, como indica la versión recogida en la *Carta del rey don Pedro que le envió un mozo del Andalucía*. Sin embargo, la del lobo y las sanguijuelas es una fábula esópica que aparece ya en la *Retórica* de Aristóteles, libro II, capítulo XX y que se difunde en la Edad Media a través de la versión muy distorsionada que transmite la *Gesta romanorum* y el *Espejo de los legos* (f. 15, ms. 94, BNE). La del pajarillo no tiene origen esópico, sino que comienza su andadura en la *Disciplina Clericalis* y el *Barlaam y Josafat* griego, situándose la del *Zifar* en la línea de las versiones procedentes del *Barlaam*, en las que el personaje que conversa con el pájaro es un cazador y no el dueño del jardín y con el que coincide en los preceptos mostrados por el pájaro.

Frente a esta situación, el *Libro de buen amor* reúne un importante corpus de treinta y cuatro cuentos, clasificados por Lecoy en las modalidades de fábulas animalísticas, *exempla* o cuentos morales, cuentos eruditos, cuentos o fábulas de animales de origen medieval, cuento oriental

¹⁶ Wagner, art. cit., cap. VI: “The interpolated tales fables”, pp. 74-92.

y cuento bíblico,¹⁷ los cuales cumplen diversas funciones en el conjunto de esta obra. De estos cuentos, veinticinco han de ser considerados fábulas, veintiuna de las cuales han podido ser identificadas con fábulas de la tradición esópica, coincidiendo en parte con la versión metrificada Gualterio Ánglico y, en menor medida, con las diferentes versiones del *Romulus*.¹⁸ El *Libro de Buen Amor* constituye, por ello, una obra fundamental para el estudio de la incorporación de las fábulas esópicas a la literatura castellana, hasta el punto de ser considerado por Morreale un *Esopete* castellano.¹⁹

El conjunto de géneros narrativos breves incluido en ambas obras es, por lo tanto, abundante en ambas, pero bastante superior en el caso del *Libro de buen amor* (en proporción 34/26, casi un tercio más) y esa diferencia se hace ostensiblemente mayor si se consideran únicamente las fábulas. El interés de Juan Ruiz por este género no tiene parangón en el *Libro del caballero Zifar*. La distancia es todavía mayor si se tienen en cuenta únicamente las fábulas pertenecientes a la tradición esópica medieval, a la que pertenece la del asno y el blanchete, pues frente a las veintiuna de la obra del Arcipreste, el *Libro del caballero Zifar* tan solo ofrece dos. De ello puede deducirse que su autor no era tan versado en este género ni tan afecto a él.

El interés de la crítica por estos materiales es proporcional a la abundancia de los mismos. Mientras las fuentes de las fábulas del Arcipreste han recibido cierta atención (recuérdese el clásico y valioso estudio de Lecoy, además de un conjunto no despreciable de artículos de diversos

¹⁷ Félix Lecoy, *Recherches sur le "Libro de buen amor" de Juan Ruiz*, Paris: Droz, 1938, reed. *Recherches sur le 'Libro de buen amor' de Juan Ruiz, with a new prologue, supplementary bibliography and index by A. D. Deyermond*, Framborough: Greg International, 1974, cap. V: "Juan Ruiz fabuliste", pp. 113-149.

¹⁸ Véase también María Jesús Lacarra, "El *Libro de buen amor*, ejemplario de fábulas a lo profano", en Juan Paredes y Paloma Gracia (eds.), *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, Granada: Universidad de Granada, 1998, pp. 237-252.

¹⁹ Margherita Morreale, "La fábula en la Edad Media: el *Libro* de Juan Ruiz como representante castellano del *Isopete*", en Aurelio Pérez Jiménez y Gonzalo Cruz Andreotti (eds.), *Y así dijo la zorra. La tradición fabulística en los pueblos del Mediterráneo*, Madrid: Ediciones Clásicas, 2002, pp. 209-238.

estudiosos sobre fábulas concretas),²⁰ en el caso del *Zifar* sólo ha habido tímidos apuntes, que se reducen apenas a las mencionadas comparaciones entre el *Libro de buen amor* y el *Zifar*, al apartado que dedica Wagner a este tipo de materiales y al comentario de Cacho Blecua sobre la dificultad de señalar la procedencia de los *exempla* insertados en la obra "tanto por la complejidad de las interrelaciones de estos textos, empleados para el aprendizaje de la gramática y de la retórica, como por la inserción de detalles originales" y por el empleo de procedimientos amplificatorios, el diferente uso de los recursos retóricos y la incorporación de detalles y resoluciones originales, comprobable en los ejemplos que es posible contrastar con textos próximos. Cuando ello no es posible, ya sea por desconocerse la tradición previa o por haber sufrido transformaciones tan importantes que vuelven el ejemplo irreconocible, Cacho Blecua considera que es muy probable que algunos sean creaciones originales.²¹

3. LA TRADICIÓN ESÓPICA MEDIEVAL Y SU CONOCIMIENTO EN LA PENÍNSULA IBÉRICA

La razón fundamental de las semejanzas entre la fábula del *Libro de buen amor* y la del *Zifar* se encuentra, por lo tanto, en el uso del mismo *corpus* fabulístico, del que la Edad Media conoce múltiples versiones. La fábula del asno y el perrillo llega en compañía de otras fábulas en los compendios atribuidos a Esopo, figura legendaria del siglo sexto antes

²⁰ Félix Lecoy, *op. cit.*, pp. 113-149. En cuanto a los trabajos de otros estudiosos, destaca el pionero de Otto Tacke, *Die Fabeln des Erzpriest von Hita im Rahmen der mittelalterlichen Fabelliteratur nebst einer Analyse des LBA*, tesis, Breslau: Junge & Sohn, 1911, reimpresso en *Romanische Forschungen*, 31 (1911-1912), pp. 550-705, y, más recientemente, varios artículos de María Jesús Lacarra, Ian Michael, María Teresa Míaja, Margherita Morreale, Bienvenido Morros, Juan Carlos Temprano, Louise Vasvári, algunos de los cuales se citan en este estudio, además de los que yo misma le he dedicado.

²¹ Juan Manuel Cacho Blecua, "Los problemas del *Zifar*", art. cit., p. 76.

de Cristo a quien se atribuye, desde el siglo IV a.C., la recopilación de una tradición anterior. Los datos biográficos acerca de este personaje, tal vez ficticio, se deben a una *Vida de Esopo*, basada a su vez en una perdida obra griega compuesta en Egipto en el siglo I a. C. en la que el famoso cuentista era presentado como un esclavo de la isla de Samos que conseguía fama y libertad gracias a sus dotes narrativas. La obra de Esopo fue recopilada en prosa griega por Demetrio de Falero (ca. 345-283 a. C.), pero sólo se conservó hasta el siglo X d. C., de modo que las fábulas pervivieron en la Edad Media gracias a las recopilaciones realizadas por Fedro, en latín, y Babrio, en griego. Ello determina la existencia en este periodo de dos líneas de transmisión de las fábulas esópicas, a las que los distintos coleccionistas irán añadiendo otras fábulas de distintas procedencias, haciendo que pasen de ser unas ciento cincuenta a más de doscientas.

En lo que se refiere a la zona occidental de Europa, fue la colección latina de Fedro, poeta romano del siglo I (ca. 18 a. C.- 54 d. C.), la más difundida, ya que se convirtió en un volumen de referencia para los retóricos. La versión más completa de las conservadas contiene 94 de las 150 fábulas que él compuso. Se conocen otras 30 por un manuscrito hoy perdido. Otras son conocidas únicamente a través de su paráfrasis en prosa: 62 por el *Aesopus ad Rufum* (s. X), 67 por la colección de Ademaro de Charbannes (988-1030) (conocida como *Anonymus Nilanti*) y 80 por el *Romulus*.

Esta última es la colección más difundida, hasta el punto de que el conjunto de los manuscritos con distintas variantes es conocido como los *Romuli*. El nombre se debe a un tal Rómulo al que se atribuye esta recopilación en la que se añaden doce fábulas que parecen haber sido creadas a partir de la imitación del estilo de Fedro, reuniendo un total de noventa y ocho fábulas. Según Bizzarri, “En el *Rómulo*, las fábulas siguen un esquema que puede ser transgredido. Las encabeza una sentencia, llamada *promitio*, le sigue el relato y finalizan con otra sentencia llamada *epimitio*.”²² Entre estos *Romuli* destaca el atribuido a Walter el

²² *Cuentos latinos de la Edad Media*, ed., introd. y notas de Hugo O. Bizzarri, Madrid: Gredos, 2006, p. 66.

Inglés o Gualterius Anglicus, quien se sirvió a su vez del *Romulus vulgaris*, el más difundido de los *Romuli* en prosa, y en el siglo XII versifica fábulas de los tres primeros libros del *Romulus* (58 fábulas) y añade moralizaciones en su obra conocida como *Esopus Moralisatus* (llamado también *Anonymous Neveleti* por haberlo publicado Isaac Nevelet en 1610).

En cuanto a la presencia de manuscritos de las fábulas esópicas en la Península Ibérica, Burrus y Goldberg²³ resumen la situación aceptando que con anterioridad al siglo XIV solo existe la disquisición de las *Ety-mologiae* (l.xl) sobre la fábula y una referencia a una copia de Aviano del siglo IX. La situación cambia en los siglos XIV y XV, pues hay varios manuscritos de esa datación de la popular colección de fábulas en verso latino de Gualterio Inglés y del *Specula Historiale et Doctrinale* de Vicent de Beauvais, además de un *quesopete* en latín en el inventario de la biblioteca de Alvar García de Santa María (1460), referencias a *Isopets* en inventarios de Navarra y Aragón y un *Aesopus* en griego en la biblioteca de la Universidad de Salamanca, más dos copias de un “Isopete en romance” en el inventario de la biblioteca de Isabel de Castilla. Keidel cree posible que se trate de un manuscrito,²⁴ como efectivamente se demuestra en la consulta del “Inventario de los libros propios de la reina doña Isabel que estaban en el alcázar de Segovia a cargo de Rodrigo de Tordesillas... en el año 1503”, donde se señala que los dos *Isopetes en romance* son libros de mano y se añade la referencia a otro *DIsope* más en papel de mano.²⁵

La circulación de la obra en el siglo XIV en el ámbito del castellano es reseñada por Juan Ruiz en la estrofa 96, en el que una dueña “mucho letrada”, “sotil e entendida”, cuenta una fábula “de Isopete sacada”, y el mismo incluye en su obra la principal colección de fábulas esópicas en

²³ *Esopete ystoriado (Toulouse 1488)*, ed. de Victoria A. Burrus y Harriet Goldberg, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990, p. xii.

²⁴ Georg C. Keidel, “Notes on the aesopic fable literature in Spain and Portugal during the Middle Age”, *Zeitschrift für romanische Philologie*, 25 (1901), pp. 721-730, en p. 730, número 15 de las 16 obras esópicas descritas por el investigador.

²⁵ *Esopete ystoriado*, ed. Burrus y Goldberg, *loc. cit.*

castellano de este momento histórico, tarea en la que le acompañan, con menor dedicación, don Juan Manuel en *El conde Lucanor* y los anónimos autores de *El caballero Zifar* y *El libro de los gatos*, aunque en este último caso el conocimiento de las fábulas esópicas se produce a través de la versión de Odo de Cheriton.

Los estudios realizados por Marguerita Morreale permiten deducir que el Arcipreste conoció el *Romulo vulgar*, usado en combinación con la obra fabulística en verso de Gualterio Ánglico o Walter el Inglés.²⁶ Bienvenido Morros es también partidario de suponer el conocimiento en la península de varias recopilaciones de fábulas esópicas, con sus correspondientes anotaciones y comentarios que se habrían combinado, por ejemplo, en las fábulas sobre el león doliente y el viejo león del *Libro de buen amor* (en este caso, cree combinadas las versiones de Odo de Cheriton y de Gualterio Ánglico y el *Romulus* de Nilant).²⁷

Por la misma época debió circular el *Rómulo ánglico completo* o LBG, como demuestra el uso de esta versión por parte de don Juan Manuel en el ejemplo de “La raposa e del cuervo” de *El conde Lucanor*. Estas versiones conocieron un éxito relativo entre los autores del siglo XIV.²⁸ En mi opinión, no puede descartarse en algunas fábulas, por ejemplo, en la de

²⁶ Morreale, art. cit., pp. 374-376. También llega a la misma conclusión en “La fábula del ‘alano que llevaba la pieza de carne en la boca’ en el *Libro del Arcipreste: Lectura sincrónica y diacrónica contra el fondo de la tradición latina*”, *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 14-15 (1989-1990), pp. 207-233, especialmente en p. 221. Morreale, en “‘Enxiemplo de la raposa e del cuervo’ o ‘la zorra y la corneja’ en el *Libro del Arcipreste de Hita* (1437-1443)”, *Revista de Literatura Medieval*, 2 (1990), p. 70, aporta como pruebas de la dependencia de Juan Ruiz respecto a Gualterio Ánglico la ausencia de mención a la ventana, la mención al hambre en el exordio y la comparación del cuervo con el cisne, además de la denominación del queso en Gualterio como *esca*, que dio pie a “carne” en el *Libro de buen amor*, v. 1438a, a pesar de lo cual considera, en p. 80, que algunos rasgos que no tienen antecedente en Gualterio sí ofrecen una correspondencia más remota en el promitio y epimitio del *Romulo vulgar*.

²⁷ Bienvenido Morros Mestres, “Dos fábulas esópicas del *Libro de buen amor*: la del león doliente y la del viejo león”, *Boletín de la Real Academia Española*, 82 (2002), pp. 113-129.

²⁸ Ramón Menéndez Pidal, *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid: Espasa-Calpe, 1973, pp. 150-157 (texto original en *Bulletin Hispanique* (1938), pp. 337-423, en

“El lobo y la grulla” el conocimiento por parte del Arcipreste de la versión que incorpora el *Rómulo ánglico completo*.²⁹

Otros investigadores, como Rodríguez Adrados,³⁰ han resaltado la confluencia en la tradición fabulística peninsular, ya en época anterior, de la fábula occidental y de la oriental del *Panchatantra* hindú, transmitida esta última a través de la literatura árabe al *Calila e Dimna* castellano y representada, en el siglo xv, por el *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*,³¹ la traducción castellana de la versión latina del *Calila*, el *Directorium humanae vite* de Juan de Capua. Rodríguez Adrados cree que Juan Ruiz no utilizó para algunas de sus fábulas ninguna de las colecciones fabulísticas latinas mencionadas anteriormente, sino “una serie de fábulas diferentes: a veces no llegadas a nosotros en versión latina, a veces en versiones latinas derivadas de la seguida por él o bien de fecha más tardía” y que estas “fábulas que podríamos llamar independientes son, a veces, simples fábulas griegas que de alguna manera penetraron en Occidente desde el siglo ix; otras, son fábulas de la tra-

pp. 151-152, y Margherita Morreale, “Enxiemplo de la raposa e del cuervo’ o ‘La zorra y la corneja’ en el *Libro del Arcipreste de Hita* (1437-1443)”, art. cit., p. 51.

²⁹ María Luzdivina Cuesta Torre, “Tradición y originalidad en una de las fábulas esópicas del *Libro de Buen Amor*: El lobo, la cabra y la grulla”, en Francisco Toro y Laurette Godinas (eds.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el Libro de Buen Amor. Congreso Homenaje a Jacques Joset*, Alcalá la Real: Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2011, p. 78. “Otra diferencia se encuentra en la moralización, pues el *Libro de buen amor* desarrolla en la estrofa 255 el tema de la avaricia, aspecto en el que se aproxima a la moralización del *Romulus ánglico completo* conocido como LBG (texto 7), difiriendo netamente de la moralización de Walter y del *Romulo vulgar* y Nequam (textos 3, 4 y 5), que advierten sobre la vacuidad de hacer bien al malo, pero también del texto 6 del *Romulus Nilant*, que avisa sobre el peligro de enseñar al insensato”. También opinaba así Lecoy, *op. cit.*, pp. 136-137, quien en p. 137 señaló a propósito de la huida de las liebres (vv. 1449ab) que en esa actitud puede haber influjo de LBG, “où la fable, transformée, a un tout autre sens et où les lièvres voient dans les grenouilles un exemple à suivre, non un danger à éviter”.

³⁰ Francisco Rodríguez Adrados, “Aportaciones al estudio de las fuentes de las fábulas del Arcipreste”, *Philologica Hispaniensi in honorem Manuel Alvar*, t. III: *Literatura*, Madrid: Gredos, 1987, pp. 459-473.

³¹ *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, ed., estudio y dir. Marta Haro, Valencia: Universitat de València, 2007.

dición latina, fedriana, adaptadas al ambiente occidental y sus temas; o de la tradición griega igualmente adaptadas”.³²

La escasez de datos documentales sobre la presencia en bibliotecas ibéricas de las colecciones fabulísticas latinas ha llevado a la crítica a intentar demostrar el conocimiento de estas a partir de los textos literarios que ofrecen versiones de las fábulas presentes en ellas, pero determinar la colección o colecciones exactas a las que recurren los autores castellanos es una cuestión dificultosa. Las coincidencias en detalles no prueban de manera absoluta el uso de una fuente. Las fábulas tuvieron también difusión oral: precisamente el *Libro de buen amor* y el *Libro del caballero Zifar* ofrecen datos a favor de que esta forma de difusión es la preferida, pues las fábulas se incluyen en el diálogo de los personajes.³³ Y no siempre pueden atribuirse a la existencia de una fuente variaciones que pueden deberse a la voluntad de un autor concreto. Por otra parte, en el caso del *Libro de buen amor*, el uso como fuente de una fábula determinada de una colección concreta no implica que para la reelaboración de otras fábulas el Arcipreste usara la misma fuente o no la combinara con otras, como de hecho sucede, por ejemplo, en la del asno (ciervo en otras versiones) sin orejas.³⁴ En consecuencia, es necesario estudiar cada fábula por separado, aun dentro de la obra del mismo autor.

4. LA FÁBULA DEL ASNO Y EL PERRILLO EN LA TRADICIÓN ESÓPICA

Esta fábula se encuentra en el *Panchatantra*, en las *Fabulae Antiquae* de Fedro y sus derivados y en los moralistas medievales: *Romulus*, Adema-

³² Rodríguez Adrados, “Aportaciones al estudio”, art. cit., p. 467.

³³ Morreale, “La fábula en la Edad Media”, art. cit., pp. 220-221, habla de la oralidad inherente al género.

³⁴ María Luzdivina Cuesta Torre, “La monarquía en las fábulas del *Libro de buen amor*: ‘El asno sin orejas’ y la combinación de la tradición fabulística oriental y occidental”, en María Luzdivina Cuesta Torre (ed.), *La adaptación y transformación de la fábula esópica en el Libro de Buen Amor. Estudios y edición comentada y anotada de las fábulas*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, [en prensa].

ro, Marie de France, *Isopete de Lyon*, Jacques de Vitry, *Gesta romanorum*, Vicente de Beauvais en su *Speculum historiale*, Odo de Cheriton, Vignay, y la *Gesta Romanorum*.³⁵ En castellano, además del *Libro de buen amor* y el *Zifar*, la recoge también en su edición de Toulouse de 1488 el *Esopete ystoriado*. La fábula tuvo suficiente repercusión en el occidente medieval como para dar origen a un proverbio inglés: *An ass was never cut out for a lap-dog*. En la literatura castellana posterior Chevalier localiza otros testimonios hispánicos: Lope de Vega, *El más galán portugués*, Cervantes, *El coloquio de los perros*, Jerónimo de Alcalá Yáñez, *El donado hablador*, etc.³⁶ Por encontrarse entre las fábulas recreadas por La Fontaine, mantiene su vigencia en las recopilaciones que toman su obra por modelo.

Morreale recuerda que Tacke ya señaló la gran difusión de la fábula, que en sus diferentes reelaboraciones mantiene una notable uniformidad, pero advierte igualmente de la adición de motivos particulares en el caso del *Romulus Anglicus extensus* (*Rómulo anglico completo* o manuscrito LBG) y en el *Romulus Nilantii*. Entre las reelaboraciones en verso destaca la de Neckam, aunque considera difícil que Juan Ruiz llegara a conocerla a causa de su exigua difusión.³⁷

Morreale estudió las fuentes de varias fábulas del *Libro de buen amor*, no con el propósito de recaer en la denostada “crítica hidráulica”, sino, a través de la comparación con otras versiones de la misma, advertir lo original y característico de la presentación que adquiere en esta obra.³⁸

³⁵ *Esopete ystoriado* (Toulouse 1488), *op. cit.*, p. 38.

³⁶ Maxime Chevalier, *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica, 1983, p. 42.

³⁷ Morreale, “La fábula del asno y el blanchete”, *art. cit.*, p. 374, comentando opiniones de Tacke. *Les Fabulistes latins, depuis le siècle d’Auguste jusqu’à la fin du Moyen Âge. Vol. 2, Phèdre et ses anciens imitateurs directs et indirects*, Léopold Hervieux (ed.), Paris: Firmin-Didot, 1893-1899, reimp. Hildesheim: Georg Olms, 1970, edita 19 versiones de la fábula, entre ellas las mencionadas en pp. 576 (LBG), 523 (Nilant), y 394 (Neckam).

³⁸ El propósito de la autora es “conocer tanto la fábula latina en prosa que el Arcipreste había ‘decorado’ en sus días escolares, como el texto literario que escogió

Las escasas indicaciones sobre la posible fuente de esta fábula del *Zifar* (en este concepto extenso de fuente) se deben precisamente a quienes, estudiando el *Libro de buen amor*, han apuntado algunas indicaciones sobre el *Zifar* al comparar ambos textos.³⁹

La fábula del asno y el perro no difiere mucho, aparentemente, en el *Zifar* de otras versiones latinas medievales, pero los pequeños cambios realizados son suficientes para otorgar una nueva apariencia al relato, mientras que en el *Libro de buen amor* implican el acceso a tradiciones textuales diferentes combinadas de una manera creativa, original. En cuanto a los textos de la tradición latina medieval que manifiestan una mayor proximidad con los castellanos del Arcipreste y del *Zifar*, Morreale y Morros coinciden en destacar la influencia de la versión de Gualterio Ánglico, complementada por el conocimiento de los *Romuli*.

Para Morreale la fuente indudable de Juan Ruiz es el *Rómulo vulgar*, “que le era familiar por sus lecturas escolares” combinado con el de Gualterio, que es la versión que escoge para su imitación.⁴⁰ Aunque ve alguna coincidencia con las versiones de Babrio y Neckam, cree que pueden ser casuales, desdeñando la supuesta filiación del *Isopet de Lyon* de los versos propuestos por Tacke.⁴¹

Morreale compara la fábula del Arcipreste con los cuentos en prosa del *Zifar* y del *Isopet* y señala que el primero ahorra muchos detalles particulares que el lector podía suplir fácilmente, pero que no realiza ningún agregado verbal que no esté en estas versiones prosis-

como reto a su arte de metrificar. Esto, para el establecimiento del texto, como testimonio adicional al de los manuscritos, y a veces más decisivo, y como término de comparación para aquilatar el arte del autor castellano como traductor y como narrador”. Margherita Morreale, “La fábula del caballo y el asno en el *Libro del Arcipreste de Hita*”, *Revista de Filología Española*, 71 (1991), p. 24.

³⁹ Véanse los estudios ya citados de Deyermond y Walker, de Joset y de Morreale, “La fábula del asno y el blanchete”, art. cit., p. 396, y Bienvenido Morros Mestres, “El episodio de doña Garoza a través de sus fábulas (*Libro de buen amor*, 1332-1507)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 51:2 (2003), pp. 417-464.

⁴⁰ Morreale, art. cit., “La fábula del asno y el blanchete”, p. 374.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 377-378.

ticas, excepto el del verso 1408b, relativo a “hacer servicio y placer con su hecho”.⁴²

En cuanto a la moraleja o *epimitio*, para Morreale, Juan Ruiz se distingue del *Zifar* por incluir el contenido didáctico sin fórmula introductiva.⁴³ Por lo que se refiere al contenido, el *Libro de buen amor* comparte con el *Zifar* y el *Isopet* la eliminación del particular de la limpieza del burro en la bebida, seguramente por la manera en que estaba expresada en el *Rómulo vulgar*.⁴⁴ El *Libro de buen amor* suprime, probablemente por los requisitos de su naturaleza versificada, los detalles que podían ser fácilmente suplidos por el lector, mientras que el *Zifar* es más prolijo. Los puntos en común son las labores del asno y la forma de expresión del epimitio.

También Bienvenido Morros analiza con detalle la relación de la fábula de Juan Ruiz con la que cree su fuente, una versión comentada de la obra de Gualterio Ánglico, en la que las anotaciones del comentador permiten aclarar la procedencia de aquellos puntos en los que el Arcipreste parecía desviarse del texto.⁴⁵ Al mismo tiempo señala los paralelismos con el *Zifar*, que cree igualmente deudor de la versión de Gualterio, especialmente en el epimitio. Por lo demás, cree que ambos autores cuatrocentistas debieron tener en cuenta otros *Romuli*, por la alusión del asno a sus méritos como trabajador. Sin embargo, en el *Zifar* estos méritos no se explican y pasan bajo una alusión de tipo general del asno sobre que “él servía más a su señor que aquel perrillo”, que puede inspirarse en Gualterio sin dificultad, aunque Morros lo relaciona con la versión de Ademaro. Las labores realizadas en el campo, que aparecen en el *Zifar* en la introducción del relato fabulístico y en el *Libro de buen amor* en boca del asno como méritos suyos, cree que pueden proceder

⁴² *Ibid.*, p. 396.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 385.

⁴⁵ Bienvenido Morros Mestres, “El episodio de doña Garoza a través de sus fábulas (*Libro de buen amor*, 1332-1507)”, art. cit. Véase nota 13, dedicada enteramente al tema de las fuentes de esta fábula del *Libro de buen amor*.

de alguna fuente común similar a un manuscrito del siglo xvi inspirado en Babrio, aunque Morreale creía que forman parte de la tópica medieval sobre los trabajos del burro en el campo. Morros, siguiendo a Morreale, considera especialmente importante la coincidencia sintáctica entre el *Libro de buen amor* y el *Zifar* en las represalias contra el asno. Las coincidencias con Neckam, señaladas y descartadas por casuales por Morreale, cree que se deben a las glosas del comentarista de Gualterio.

Efectivamente, en un panorama textual en el que podemos suponer la existencia de 7 manuscritos perdidos por cada manuscrito conservado,⁴⁶ el investigador se encuentra con un puzle tan falto de piezas que cualquier afirmación acerca de la fuente concreta de la fábula esópica recreada en el *Zifar* es aventurada. Como en el caso del *Libro de buen amor*, tan sólo es posible apuntar semejanzas que lo aproximen a una tradición textual, pero teniendo en cuenta que el manuscrito concreto usado por el autor podría haber contenido anotaciones marginales o alteraciones que conectaran esa versión con la de otra rama textual.

5. ORIGINALIDAD DE LAS VERSIONES CASTELLANAS

La confrontación de la versión del *Zifar*, por una parte, con la tradición latina anterior en la que hubo de inspirarse el autor, y de otra, con la versión del *Libro de buen amor*, casi contemporánea, elaborada por Juan Ruiz en las estrofas 1401-1408, que desarrollan la misma sustancia esópica, puede ofrecer datos indicativos no sólo de la intención que subyace a las alteraciones introducidas, sino también sobre el conocimiento y uso de la fábula en el siglo xiv en un contexto letrado y en un círculo de producción similar, si hemos de creer la teoría de George Martin que sitúa al Arcipreste en el partido político de la reina María de Portugal, la

⁴⁶ Lourdes Soriano Robles, “La literatura artúrica de la península Ibérica: entre *membra disiecta, unica* y códices repertoriales”, *e-Spania*, 16 (2013), parr. 4-5. Consultado en: <http://e-spania.revues.org/22792>; DOI: 10.4000/e-spania.22792 (1 de mayo de 2014).

esposa legítima del rey Alfonso XI, abandonada por la concubina Leonor de Guzmán,⁴⁷ siendo Alfonso XI, como comenta Cuesta, precisamente el rey que potenció la caballería, y desarrolló el código caballeresco con su Ordenamiento de la Banda.⁴⁸ Ambas obras podrían haber sido destinadas a la lectura de miembros de la familia real. El *Zifar* lo fue posteriormente, sin duda, como demuestra el códice de París pues se trata de un manuscrito regio destinado para el uso de Enrique IV.⁴⁹ Precisamente, Vaquero plantea que el *Libro del caballero Zifar* fue escrito por algún personaje del círculo de consejeros de Alfonso XI, a manera de regimiento de príncipes, como un manual de gobernante y pone de manifiesto las similitudes entre el *Zifar* y el reinado de Alfonso XI, que no se limitan a las doctrinas políticas del buen gobernar y a su realización, sino que se refieren también a idéntica actitud hacia ciertos pro-

⁴⁷ George Martin, "Juan Ruíz político. La realeza en el *Libro de buen amor*", *Revista de Poética Medieval*, 19 (2007), pp. 115-129. Entre los argumentos con los que Martin sustenta su hipótesis se encuentra una crítica especialmente virulenta contra el rey Alfonso XI, que advierte, entre otros pasajes de la obra, en algunas fábulas. María Luzdivina Cuesta Torre, "Las fábulas esópicas sobre leones en del *Libro de buen amor*", en Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro (eds.), *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, Salamanca: Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2012, p. 485, señala que no todos los elementos de crítica al monarca que aparecen en dichas fábulas son creación de Juan Ruiz, pues en algunos casos proceden de la tradición literaria, y que incluso los rasgos antimonárquicos de la fábula del león doliente han sido suavizados.

⁴⁸ María Luzdivina Cuesta Torre, "Los caballeros y don Amor: una aproximación a la imagen de la caballería en el *Libro de Buen Amor*", en Louise Haywood y Francisco Toro (eds.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el "Libro de Buen Amor": Congreso Homenaje a Alan Deyermond*, Alcalá la Real: Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2008, pp. 129-140, y "El ensiemplo del león y del caballo y la crítica a la caballería en el *Libro de Buen Amor*", art. cit.

⁴⁹ Según Juan Manuel Cacho Bleuca, "Texto e imagen en el *Libro del cavallero Zifar*", en Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y Josep Miquel Manzanaro (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Alacant, 16-20 setembre de 2003)*, Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, t. I, pp. 31-71. También es de esta opinión Fernando Villaseñor Sebastián, "Los artistas del Rey: documentos iluminados para Enrique IV de Castilla (1454-1474)", *Reales Sitios*, 169 (2006), pp. 2-17.

blemas políticos (despoblación de los reinos) y hacia determinados grupos sociales (hidalgos, judíos).⁵⁰

Respecto a la fábula del asno y el perrillo, partiendo de las versiones latinas que parecen haber circulado en el entorno castellano del siglo XIV y que contienen la fábula, corresponde ahora ver qué se ha preservado de las fuentes principales y qué se ha alterado, bien de forma original o tomándolo de otras fuentes, para ponerlo al servicio de dos recreaciones profundamente diferentes de la misma que tienen en cuenta el contexto de la narración principal en la que se insertan.

Como ya se ha dicho, las diferentes versiones derivadas de Fedro presentan una historia muy similar en la que las variaciones se deben fundamentalmente a la adición o supresión de elementos de detalle.⁵¹

En el *Rómulo vulgar*, el asno ve al perro jugar con su amo y recibir alimento y obsequios.⁵² Ello suscita su reflexión sobre sus mayores méritos, destacando su utilidad para el amo. Pensando en esto, ve a su amo y le pone las patas sobre los hombros, le lame, le mancha el vestido y le aplasta con su peso. A los gritos del amo acude toda la familia que arroja piedras al asno y lo golpea hasta dejarlo medio muerto. La moraleja o epimitio subraya que quien se sepa indigno, no haga el oficio de quienes son mejores que él.

La nota distintiva de esta versión es el protagonismo del asno: el asno ve en primer lugar jugar al perro con el amo; el asno se da cuenta de que el perro obtiene provecho material de esta actividad; el asno piensa que él es más digno de ocupar ese puesto porque ayuda más a su amo y que debe tener mayores honores (el beneficio es material). Como consecuencia de esta secuencia (ve, comprende, piensa), el asno actúa: se dirige

⁵⁰ Vaquero, art. cit.

⁵¹ Juan Carlos Temprano, "Hacia una morfología de los cuentos populares del *Libro de Buen Amor*", *Texto crítico*, 33 (1985), pp.78-99, p. 95, traza un esquema de la fábula ateniéndose a las funciones que presenta. Todas las versiones de la fábula se ajustan a su esquema, con la única salvedad del género del amo, que varía en el *Libro de buen amor*, y del perro, que cambia en el *Esopete ystoriado*.

⁵² Hervieux, *ed. cit.*, pp. 201-202.

a su amo, vocífera, se sube sobre el amo (pone sus patas en los hombros, carga sobre él su peso). Sólo tras esta larga secuencia en la que el asno es el sujeto, se traslada la acción a otros personajes: el amo se queja y es defendido por sus sirvientes, quienes golpean al protagonista hasta dejarlo casi muerto. El epimitio aconseja al que se sabe indigno no intentar tomar el lugar de los que son mejores que él.

Otros aspectos distintivos son que el beneficio al que aspira el asno es material y que cuando el asno ve a su amo este no se encuentra en compañía del perro.

En el *Rómulo ánglico completo* o ms. LBG se ha convertido al amo en un rico.⁵³ Se elimina el recuento del asno de sus propios méritos y se añade su consideración de su comportamiento actual como estúpido por no halagar al amo, buscando su favor como hace el perro. En este caso el asno planifica su actuación, observando cuidadosamente el comportamiento del perrillo para imitarlo y actúa un día cuando el rico y el perrillo juegan. Es decir, a diferencia de la anterior versión, el perro está presente cuando el asno decide actuar. El aspecto más distintivo de esta versión es la actitud ridícula del asno al imitar al perro, que resulta cómica. El final de la fábula es similar, pero no así la moraleja, que no se centra en la indignidad del asno, sino en su imprudencia y falta de buen juicio, que hace que se equivoque en la forma de buscar el agrado de su amo. Los versos de Gualterio inspiran de forma manifiesta esta prosificación, en la que, tras el *promitio* la acción recae primero en el amo, pues se presenta en primer lugar al señor que juega con el perro, y únicamente después se menciona que el asno envidia al perrillo su posición de confianza. En este caso, por lo tanto, el beneficio perseguido es inmaterial, de carácter social. En la siguiente sección de la fábula, como en la versión del *Rómulo vulgar*, el sujeto es el asno: considera estúpido su comportamiento, decide comportarse como el perro para obtener los mismos beneficios y cree que obtendrá mayor honor. Pero la planificación de su futura actuación es más elaborada y se basa en la observación del juego

⁵³ *Ibid.*, p. 576.

del perro, al que ve saltar, moverse alrededor del señor y menear el rabo. A continuación sus actos se centran en imitar los gestos del perrillo: decide actuar un día que el amo y el perro están jugando y espera complacer al amo poniendo sus patas sobre él y moviendo orejas y cola. El final del relato es similar: el amo y los sirvientes son los sujetos, el primero se queja y los segundos golpean al asno hasta dejarlo casi muerto. El epimitio señala el daño que se hacen sí mismos quienes se entrometen en aquello que la naturaleza no les permite.

Gualterio comienza directamente con la escena de juego entre el perro y el amo, destacando el amor del animal.⁵⁴ El amo y quienes le rodean premian al perro. De forma similar a LBG, el asno siente que su trabajo no agrada al amo y pretende agradarle imitando al perro, por lo que se acerca al amo cuando este juega (con el perro) e intenta divertirse con sus rebuznos y poniendo sus patas en sus hombros. Por ello es castigado por los siervos con palos y latigazos. La sucesión de sujetos es similar a la del *Rómulo ánglico completo*. El *epimitio*, sin embargo, resalta cómo, cuando la naturaleza no otorga inteligencia, quien pretende agradar, ofende. El comentarista del Gualterio añade en su explicación de la fábula las equivalencias alegóricas: “*Spiritualiter per canem intellige spirituales et bonos homines, per azinum seculares et malos homines*”.

En el *Libro de buen amor* la fábula cobra un marcado matiz picante y de humorismo obsceno, mediante la transformación del amo en ama, que permite también una más fácil identificación del personaje de la fábula con doña Garoza, y por la postura erguida en pino que adopta el perrillo y que pretende adoptar el asno, cuya embestida contra la dueña se compara con la de un animal en celo.⁵⁵ La narradora es consciente de este matiz sexual, por lo que pide disculpas por anticipado y advierte que se trata de una fábula para reír, de tipo cómico. Esta transformación tan acorde con el carácter general de la obra, que trata del amor loco (y loco

⁵⁴ *The fables of “Walter of England”*, ed. de Aaron E. Wright, Toronto: Centre for Medieval Studies by the Pontifical Institute of Medieval Studies, 1997, pp. 56-58.

⁵⁵ Como ha señalado Louise O Vasvári, “A tale of ‘tailling’ in the *Libro de buen amor*”, *Journal of Interdisciplinary Library Studies*, 2 (1990), p. 30.

se denomina explícitamente el comportamiento del asno), hace que la versión de Juan Ruiz sea la que se distancia en mayor medida de sus modelos latinos y la más original.

Se destaca en primer lugar la actuación del perrillo, insistiendo en el amor que tiene a su dueña. La fábula, a diferencia de las demás versiones, no comienza hablando ni del dueño ni del asno, sino del blanchete. Se añade también el detalle de la raza del perro, que es la más apreciada por las damas. Como en Gualterio, el perrillo no recibe su premio específicamente de su ama, sino de todos. El asno ve lo que sucede y piensa neciamente que su servicio, que se describe específicamente como el transporte de la leña y la harina, merece obtener el premio de permitirle halagar a su dueña lo mismo que el blanchete. A diferencia de otras versiones, el premio al que aspira es de índole afectiva, no social ni material. La actuación del asno se equipara por parte de la narradora de forma explícita a la de un garañón loco e incluye rebuznos, cabriolas y el cambio de lugar, del establo al estrado. Finalmente el asno pone sus brazos en los hombros de la dueña y es golpeado con piedras y mazos hasta que estos se rompen. La moraleja es doble, aunando la de Gualterio y la del *Rómulo inglés completo*: no se debe emprender lo que no está en la naturaleza propia y el necio hace pesar y despecho y dice locura cuando piensa agradar y hablar bien.

El *Libro del caballero Zifar* se caracteriza por añadir múltiples detalles propios: el lugar íntimo donde juegan amo y perro, el que la utilidad del asno sea mencionada por el narrador y no por el protagonista, el que la oposición entre la situación del perro y el asno se revele por el lugar que ocupa cada uno en la casa, que el narrador destaque los beneficios materiales que el asno obtiene con su comportamiento actual... Además el asno ve cómo juega el perrillo, pero no lo observa con propósito de imitarlo y el perro no mueve la cola, el asno envidia al perro la actividad de juego que realiza, no su posición de confianza ni un bienestar material, y se considera más digno que el perro de recibir esta atención. Jugar con el amo no es un medio para obtener algo, sino el fin en sí mismo. El asno tiene un comportamiento mucho más digno, pues lo único que

hace es poner las patas sobre el señor y herirle, involuntariamente, en la cabeza (no lo lame, no lo aplasta con su peso, no salta y hace cabriolas alrededor del señor, ni mueve las orejas y el rabo). La moraleja se centra únicamente en el reproche del atrevimiento de actuar contra natura.

6. LAS FÁBULAS LEÍDAS A LA LUZ DE SU ORIGINALIDAD RESPECTO A LA TRADICIÓN

El *Libro de buen amor* presenta la fábula como un cuentecillo humorístico, renunciando aparentemente a la finalidad didáctica de la misma. El término ‘fablilla’ hace referencia precisamente a esta intención cómica.⁵⁶ Vasvári considera que tanto la denominación de “fablilla” como la de “juguete”, empleadas por la alcahueta para referirse a su cuentecillo, anuncian y ponen en el horizonte de expectativas del lector unas connotaciones sexuales para el relato así identificado.⁵⁷ Los elementos sexuales, de carácter humorístico, presentes en la fábula y que se derivan del comportamiento zalamero del perrillo, son también la base del comentario de la fábula por parte de Haywood.⁵⁸ La narración del *Zifar*, sin embargo, hace de la finalidad de aconsejar mediante el ejemplo su razón de ser. Incluso rasgos humorísticos propios de la tradición, como la imitación por parte del asno del movimiento de cola del can, han sido suprimidos. La seriedad domina en la intención con que se relata la fábula, en correspondencia con la personalidad del enunciador.

⁵⁶ Fernando Gómez Redondo la define como una “narración breve, de intención humorística” en “Géneros literarios en don Juan Manuel”, *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, 17 (1992), p. 121. Morreale, “La fábula en la Edad Media”, art. cit., en p. 221, indica que el uso de *fablilla* aplicado a esta fábula, “podría deberse al carácter risible del contenido, si ha de entenderse como diminutivo”, aunque este término a menudo “por su extensión menor designa al refrán”.

⁵⁷ Vasvári, “A tale of ‘tailling’ in the *Libro de buen amor*”, art. cit., p. 20. Véase también, sobre *risete* y *juguete*, Morreale, art. cit., p. 222.

⁵⁸ Louise M. Haywood, *Sex, scandal and sermon in fourteenth-century Spain: Juan Ruiz’s ‘Libro de buen amor’*. *The new Middle Ages*, New York: Palgrave Mcmillan, 2008, pp. 85-90.

En el caso del *Zifar*, llama la atención en primer lugar que no se presente como primer dato el del juego del amo con el perrillo y el beneficio obtenido por este, sino que la atención se centre en el hombre y se presente al perro y al asno como dos servidores que cumplen funciones distintas: trabajar en el campo y divertir y distraer. En esto el *Zifar* se separa de las versiones latinas con el propósito de que el ermitaño pueda hacer ver de este modo al Ribaldo que su función en la vida es un tipo de servicio diferente al de la conversación con el caballero, servicio que identifica con el trabajo del burro, pues así como este ayuda a su señor trayendo la leña, el Ribaldo también ayuda a su señor, el pescador, con las labores propias de su oficio. Como se desprende de la conversación anterior, el Ribaldo puede charlar con el ermitaño porque este tiene paciencia con él, pero no podría hacerlo con el caballero sin perjuicio suyo, porque este podría perder la paciencia y, se intuye, golpearle. Mediante este cambio de lugar de la referencia a las labores realizadas por el asno y el perro, el paralelismo de la situación del Ribaldo con la situación del asno de la fábula se percibe con mayor claridad. El *Rómulo inglés completo* adelanta también la mención al hombre rico antes de presentar la escena de su diversión con el perrillo, e introduce a este inmediatamente después, pero no menciona al asno en ese primer momento. El asno sólo aparece cuando, después de contar las fiestas del pequeño can, el narrador se detiene a expresar la visión de estas por el asno y su envidia. Ambas versiones difieren del cuento de Gualterio, que se inicia con los juegos del perrillo, y del *Rómulo vulgar*, que comienza con la envidia del asno que los ve.

Un aspecto coincidente entre las versiones castellanas es la adición del lugar donde se desarrolla el juego del amo/ama y el perrillo. Esto tendrá su importancia posteriormente, ya que revela la distancia social que separa al perro y al asno y sitúa al asno en el mundo silvestre y campesino, mientras incorpora al perrillo al mundo civilizado, al mundo humano.

En el caso del *Libro de buen amor* la escena se inicia con el juego del perrillo con la dueña. El cambio de sexo del protagonista humano, siempre masculino en la tradición latina anterior y también en el *Zifar*, se debe

a la intención de la narradora de la fábula de conseguir una mayor identificación de su oyente, también femenino, con la dama de su relato. Esta modificación motiva otras, pues el perrillo se convierte en un blanchete, un tipo de perro de compañía de pequeño tamaño habitualmente usado por las damas medievales, que se servían de él para evitar el frío en manos y pies, y no sólo disfrutaban de la diversión que ofrecía.⁵⁹ El género complementario de ama y can permite, a su vez, introducir el tema sexual de tipo humorístico tan agudamente comentado por Vasvári. Una inversión de género similar, pero esta vez sin connotaciones sexuales ni humorísticas, se da en el *Esopete ystoriado*, donde se mantiene el género más masculino para el dueño, pero se transforma al animal en una perrilla.⁶⁰

En la fábula del Arcipreste el perro es el sujeto de la oración principal, quedando la señora relegada a un segundo término. Ello se debe a que en el marco se ha presentado la fábula como “lo que le aconteció al asno con el perro”; “no-m cunta conbusco como al asno con el blanchete / que él vio con su señora jugar en el tapete”. El comentarista de Ánglico, de acuerdo con lo expuesto por Morros,⁶¹ identifica al perro con lo espiritual y al asno con lo material, de ahí que en el marco se establezca una identificación, de escasa aplicación después, entre Garoza, como monja dedicada al mundo espiritual y el perro.

Al convertir al perro en el sujeto, el relato se centra no en el disfrute de su ama sino en las demostraciones amorosas de este. El perro pasa a ser así una imagen del buen amor de Dios, centrándose en la devoción por el ama por parte del blanchete y no expresando en absoluto los sentimientos o el agrado de la señora, excepto de un modo general “tomavan con el todos solaz e alegría”. También las dádivas que recibe el perro son generales y no proceden propiamente de la dueña.

El segundo aspecto que destaca en el *Zifar* es la alusión al descanso del asno, que entra en correspondencia con el descanso del Ribaldo, que

⁵⁹ Linda Davidson, “The use of *Blanchete* in Juan Ruiz’s fable of the ass and the lap-dog”, *Romance Philology*, 33 (1979), pp. 154-160.

⁶⁰ *Esopete ystoriado*, ed. cit., p. 38. Libro 1, fábula 17.

⁶¹ Morros, *loc. cit.*

ha ido a visitar al ermitaño en su tiempo de ocio. La idea de dirigirse a su señor para intentar servirle de otro modo surge en el asno durante el momento de ociosidad, como ha surgido en el Ribaldo la de probar al caballero. Al contrario que en las versiones latinas en las que el asno destaca sus trabajos, el asno del *Zifar* sólo hace una referencia general a los mismos como parte de sus méritos, mientras el narrador pone el énfasis en la recompensa que recibe el jumento por ese trabajo (el descanso los días que no trabajaba y el encontrarse gordo y holgado) a diferencia de las versiones latinas y del *Libro de buen amor* que hablan del obsequio alimenticio que recibe el perro, aquí es el asno el que parece obtener mejor alimento. El comportamiento del asno resulta entonces más estúpido, al cambiar una buena vida de trabajo físico, que le corresponde por naturaleza, con sus recompensas, para intentar ocupar el lugar que no le pertenece y recibir por tanto el castigo a su ambición excesiva, ambición surgida de los pensamientos necios que ha tenido durante su ociosidad. Se destaca así indirectamente el valor del trabajo físico, que también forma parte de la doctrina benedictina del *ora et labora*.

El asno del *Libro de buen amor* ve lo que hace el perro y considera que él debe disfrutar del juego con la dueña al igual que este, pues sus méritos como trabajador son mayores. Al igual que ocurrió antes con el perro, la narración se centra en los sentimientos del asno y no en el deseo del jumento de obtener el favor del señor (“maio rem honorem” en el *Rómulo vulgar*) por otros medios diferentes a su trabajo.

En esto existe coincidencia con el *Zifar*, pues también el asno del *Zifar* considera que debe disfrutar del juego con el amo como parte de la recompensa a su trabajo. Pero el juego que busca el asno adquiere en el *Libro de buen amor* un matiz obsceno del que carecen las restantes versiones y que puede encontrarse sugerido por la oposición entre espiritualidad y materialidad, entre perro y asno. Efectivamente, los matices eróticos que pueden percibirse en la actitud del perrillo parecen haber sido introducidos para que el lector los aplique más tarde al comportamiento del asno, quedando sin efectividad en la interpretación de los movimientos del blanchete.

Si el blanchete representa el amor espiritual y la devoción religiosa por el ama, el asno representa el amor físico, loco y de marcado componente sexual que es rechazado por la protagonista de la fábula como fue rechazado por Garoza. Es preciso notar en la versión del Arcipreste la ausencia de contacto físico, excepto por el beso en las manos, símbolo de servidumbre y vasallaje (“con su lengua e boca las manos le besava”, v. 1401b), entre la dama y el perro, mientras el burro coloca sus dos brazos en los hombros de ella, es decir, la abraza, pero no la hiere o daña como hacía el asno a su amo en las versiones latinas. El can demuestra su devoción por la dueña, mientras que el asno va a intentar establecer un tipo de contacto sexual (“como garañón loco el nesçio tal venía”, v. 1405b) al haber contemplado y malinterpretado los gestos que intenta imitar.

Aunque el abrazo aparece también en las versiones latinas (pone sus dos patas sobre los hombros del señor), no ocurre en el *Zifar*, donde el asno pone sus patas sobre la cabeza del señor y le produce heridas, es decir, es claramente agresivo y lesivo, por lo que el castigo posterior está más justificado. La relación con la situación externa a la fábula en el *Zifar* es clara: el Ribaldo no sólo pretende ir a conversar con el caballero, sino a molestarlo con sus palabras y probar su paciencia.

El castigo del asno del *Libro de buen amor* se debe a su intento de amor físico con la dama. Los villanos (de la establa) no deben intentar el amor cortés (en el estrado, en el tapete), porque lo convertirán en algo puramente físico, podría insinuar el relato. O bien, el amor espiritual no es para quienes tienen mal seso o son necios. En el caso del *Zifar*, el castigo se asocia al intento del asno de adoptar unas funciones sociales que no son las suyas. Se resalta tanto en el texto del Arcipreste como en el del *Zifar* que el asno ha salido de su lugar, que es el establo, para entrar en la cámara (*Zifar*) o en el estrado (*Libro de buen amor*). Estas referencias a la ubicación propia de cada personaje, ausentes en las versiones latinas, podrían haber sido sugeridas por el epimitio de la fábula, que en definitiva enseña que nadie debe salirse de su lugar, pero no se verbaliza así en ninguna versión. Es una más de las coincidencias que enlazan las versiones castellanas, surgidas de un mismo entorno de recepción y de producción.

La moraleja en ambos casos depende de Gualterio y sorprende además que tanto el *Zifar* como el *Libro de buen amor* la apliquen a la palabra, a la conversación. Naturalmente, esto se debe a la aplicación de la fábula a la situación del relato externo, en el que no hay que olvidar que la fábula se incluye como un relato oral en boca de un personaje que la usa como argumento para persuadir.

7. LA MINIATURA DEL *ZIFAR* QUE ILUSTRA LA FÁBULA

Resta por último considerar la relación del texto del *Zifar* con la miniatura que lo ilustra en el ms. de París, de hacia 1470. En primer lugar puede parecer sorprendente la presencia del perrillo en la imagen. Aunque el *Rómulo ánglico completo* menciona que el asno se acerca al señor cuando este juega con el perro, no suele aludirse al perro en este segundo tiempo de la fábula en el que se produce la actuación del asno y tampoco se hace así ni en el *Zifar* ni en el *Libro de buen amor*.

La imagen intenta representar en un solo plano dos momentos distintos: el del juego del señor con el perro y el del castigo del asno. La miniatura sí destaca la oposición entre el lugar humano y civilizado y el lugar silvestre y campesino correspondiente a los siervos y los animales de establo. Como comenta Josefina Planas:

La única imagen ilustrativa de este capítulo (f. 42 v) se divide en dos ámbitos diferenciados que no surgen de un deseo arbitrario: en la zona de la izquierda y ante un espacio relativamente tridimensional, gracias a la alternancia de diferentes bandas cromáticas, se halla un personaje masculino ricamente vestido, sentado sobre un cojín, sorprendido en el preciso instante de acariciar a un perro diminuto posado sobre su regazo, mientras alza la mano derecha enfatizando el gesto de estupor producido por la irrupción violenta del asno en un ámbito humanizado que no le pertenece, ya que buena parte de su cuerpo, así como los criados que lo apalean salvajemente, se disponen sobre la naturaleza, remarcando su adscripción al mundo

campesino, duramente criticado por la mentalidad medieval, siguiendo las líneas de pensamientos aristotélicas ancladas en la antigüedad que diferenciaban a los seres de la naturaleza en cuerpos superiores e inferiores. La habilidad representativa del artista parece concentrarse en la representación del pollino y del perrito, perfilado este último, con leves toques de pincel, contrapunto plástico de los pliegues metálicos que configuran los vestidos del hombre bueno.⁶²

Puesto que en el *Esopete ystoriado* se utiliza un grabado muy similar,⁶³ lo que ha permitido a Juan Manuel Cacho suponer la presencia de un modelo iconográfico común para el *Zifar* y el *Esopete ystoriado*,⁶⁴ podría haber existido una tradición iconográfica muy difundida que hubiera inspirado los comentarios al respecto tanto del *Zifar* como del Arcipreste.

Si existió tal modelo iconográfico (transmitido tal vez a través de un libro de modelos similar a los que usaban los artistas que pintaban o esculpían retablos para representar a los santos) y estuvo disponible para los autores del *Libro de buen amor* y del *Zifar*, podrían haber tomado de este algún aspecto coincidente, como la sustitución de las fustas o piedras de la tradición latina por palos y la oposición naturaleza/cul-

⁶² Josefina Planas, “El manuscrito de París: las miniaturas”, en *Libro del caballero Zifar. Códice de París*, estudios publicados bajo la dirección de Francisco Rico y al cuidado de Rafael Ramos, Barcelona: Moleiro Editor, 1996, p. 172.

⁶³ El grabado y su descripción puede verse en John Keller y Richard P. Kinkade, “La vida del *Ysofet* con sus *fabulas hystoriadas*”, *Iconography in medieval spanish literature*, Lexington, Kentucky: The University Press, 1984, p. 96. María Jesús Lacarra, “La fortuna de *Esopete* en España”, en José Manuel Fradejas Rueda, Déborah Dietrick Smithbauer, Demetrio Martín Sanz y María Jesús Díez Garretas (eds.), *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009) In Memoriam Alan Deyermond*, Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid- Universidad de Valladolid- Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2010, t. I, pp. 107-134, revela que los grabados usados por Pablo Hurus no son los originales del *Ulmer Aesop* de Heinrich Steinhöwel impreso entre 1476-1477 y que Hurus adquirió tacos para las ilustraciones de Alemania y Francia.

⁶⁴ Cacho Bleuca, “Texto e imagen en el *Libro del cavallero Zifar*”, art. cit., p. 47, nota 22 y pp. 65-66, figuras 27 y 28.

tura que subyace al contraste entre el espacio humano y el silvestre o rústico. El asno, como símbolo de la sexualidad desbordada, de la excitación sexual, aspecto que recalca la imagen del *Zifar* que sitúa la masculinidad del asno (con el pene erecto) en el centro visual del grabado, pero que el *Esopete ystoriado* ha eliminado, podría haber sugerido al autor del *Libro de buen amor* el carácter obsceno de su fábula en el caso de que hubiera tenido acceso a la visión de un modelo iconográfico similar al utilizado por el ilustrador del *Zifar* tanto tiempo después. El carácter obsceno de la miniatura del *Zifar* podría remitir a los modelos de representación de la fábula incluidos en las misericordias y otros lugares de los coros propicios para lecturas humorísticas, escatológicas u obscenas de lo allí representado. En cualquier caso, resulta sorprendente que la ilustración del *Zifar* en el manuscrito de París case mejor con la lectura sexual que hace el Arcipreste de la fábula que con la propia de la obra que ilumina.

CONCLUSIONES

Este breve recorrido permite ver que la fábula latina sirve de base a las versiones castellanas, pero que ambas la adaptan para sus propósitos y con pequeños cambios consiguen darle un significado nuevo y más preciso en relación con el asunto tratado en la trama principal, de vasallaje y servicio caballeresco en el *Zifar* y de servicio amoroso en el *Libro de buen amor*. En ambos casos hay correspondencia con el tema general de las obras: la una, un libro de caballerías medieval; la otra, un libro sobre el amor, como manifiesta el título tomado del v. 13. La incorporación de la fábula al argumento es, sin embargo, más precisa en el caso del *Zifar*, donde se integra con mayor facilidad, mientras en el *Libro de buen amor* se da una doble identificación de la dama con el perrillo en la introducción a la fábula y de la dama con la señora, en el cuerpo de la misma y en el epimitio. La intención con la que se narra la fábula exige también la identificación entre Garoza y la dueña, pues la alcahueta pre-

tende disculparse por las palabras que pudieran haberle molestado, adoptando la identidad del asno. Sin embargo, el desarrollo de la fábula, con sus componentes sexuales, alude al tema general de la obra y al propósito del discurso de la alcahueta: conseguir que la monja acepte una relación amorosa, por lo que puede percibirse también una identificación subliminal entre el asno y el personaje del Arcipreste que pretende a la dama. La imbricación de la fábula en el *Libro de buen amor* es más imperfecta porque mantiene abierta la posibilidad de varias lecturas, propósito que, por otra parte, defiende el autor para toda su obra.⁶⁵ En el caso del *Zifar*, es interesante el desarrollo posterior del relato, tras el final de la fábula.

En conclusión, el *Libro de buen amor* y el *Zifar* parten de un contexto literario común, el de la fábula esópica medieval latina, y de un contexto de producción y recepción similar para realizar, sin embargo, dos versiones profundamente diferentes de la misma fábula con objetivos distintos. La fábula del *Zifar* defiende la tesis del inmovilismo social, pero esta es negada por el destinatario de la misma, que no acepta la enseñanza y, a pesar de ello, contra lo que pronosticaba el epimitio, tiene éxito hasta el punto de acabar convertido en conde. En el *Libro de buen amor* tampoco Trotaconventos aplica su propia conclusión sobre la conveniencia de callar, pues usa la fábula como excusa para atraerse la buena voluntad de la monja.

En los dos casos la fábula se incorpora como adorno de una conversación y busca paralelismos con la situación del interlocutor. Pero la fábula parece quedarse en el adorno retórico y acaso en la demostración de la cultura de sus emisores, pues no alcanza aplicación práctica por parte de los destinatarios de la enseñanza que contiene y el lector no

⁶⁵ Ian Michael, "The function of the popular tale in the *Libro de buen amor*", en G. B. Gybbon-Monypenny (ed.), "*Libro de buen amor*" *Studies*, London: Tamesis 1970, pp. 177-218, en p. 211, en su breve comentario de la fábula del *Libro de buen amor*, la considera un buen ejemplo de cómo Juan Ruiz fuerza el sentido original de los cuentecillos que utiliza en su obra para ajustarlos a su función en la narración externa a ellos.

puede percibir en el desarrollo posterior del argumento las consecuencias negativas de no haber seguido la recomendación del epimitio. Por ello, la inclusión de la fábula acaba por destacar el buen juicio de los personajes que se habían identificado en el promitio con el burro. Su éxito demuestra que tal identificación fue errónea, y que su discurso no fue contra su natura.

REELABORACIÓN Y SIMBOLISMOS
EN EL “ENXIENPLO DEL CAÇADOR E LA CALANDRIA”
EN EL *LIBRO DEL CABALLERO ZIFAR*

Carmen Elena Armijo
Universidad Nacional Autónoma de México

El *Libro del caballero Zifar* es una obra difícil de catalogar en un género determinado, debido a que desde los últimos años del siglo XIII se han ido produciendo importantes alteraciones en los géneros literarios, que en definitiva reflejan cambios en la estética y la aparición de una nueva sensibilidad literaria, a la que no pueden ser ajenas las nuevas circunstancias políticas y socio-culturales. Un hecho literario importante es la aparición de la novela a comienzos del siglo XIV, el *Libro del caballero Zifar* (fecha entre 1301 y 1303, antes de 1343).

Esta obra, considerada por la crítica desde el siglo XIX como el primer libro de caballerías castellano, también podría ser el último ejemplario para educación de príncipes, ya que, como señala Juan Manuel Cacho Bleuca “entremezcla de forma original diversas tradiciones literarias —regimientos de príncipes, relatos hagiográficos, literatura artúrica y gnómica, *exempla*, sermones, filosofía moral, descripciones geográficas y reminiscencias líricas— procedentes del mundo oriental y del occidental”.¹

El *Libro* se puede dividir en cuatro partes: I. “El caballero de Dios” II. “El rey de Mentón” III. “Castigos del rey de Mentón” y IV. “Los hechos de Roboán”.

Sobre todo en la tercera parte, esta obra sigue la línea de regimiento de príncipes, de la misma manera que el *Calila e Dimna*, el *Sendebâr* o

¹ María Jesús Lacarra y José Manuel Cacho Bleuca, *Historia de la literatura española. 1. Entre oralidad y escritura. La Edad Media*, Madrid: Crítica, 2012, p. 514.

el *Barlaam y Josafat*, concebidos en su origen para el adoctrinamiento de príncipes, aunque con el paso del tiempo y con la difusión geográfica se fueron adaptando a las nuevas necesidades culturales, llegando a ser considerados colecciones de cuentos.² Todas estas obras son de procedencia oriental, traducidas del árabe a mediados del siglo XIII, en la época de Alfonso X.

Me centraré en esta ocasión en “Del *enxienplo* que dio el físico al rey del caçador e de la calandria”. Sin embargo, menciono los dos cuentos que le anteceden e inician esta parte del libro, ya que los tres están unidos y conservan la estructura de la cuentística hispánica de origen oriental. El primero, “*enxienplo* del predicador” y el segundo, “*enxienplo* del físico” están yuxtapuestos y tienen un mismo protagonista: el rey de Armenia. El tercero, “*enxienplo* del caçador y la calandria” está intercalado en el segundo.³

La intercalación de un cuento dentro de otro cuento que aparece aquí es un procedimiento que aparece también en el *Calila e Dimna* y en *Las mil y una noches*, entre otras obras. Este procedimiento se encuentra frecuentemente en las obras medievales de origen o de influencia árabe y puede compararse a la técnica de incrustación que se encuentra frecuentemente en las artes decorativas árabes.⁴

El “*enxienplo* del caçador e la calandria” del *Libro del caballero Zifar*, pertenece a los motivos, K 604 “Los tres consejos del pájaro”; J 21.12 “No te preocupes por lo pasado”; 21.13 “No creas lo imposible”; J. 21.14 “No intentes lo inalcanzable”; K. “Intento de vuelo con plumas de ave” Tipo 150.

De origen oriental pasó, a través de la *Disciplina clericalis* (XXII) y del *Barlaam*, a los ejemplarios latinos (*Gesta Romanorum*, 167; J. de

² Para profundizar en la transmisión, difusión, estructuras, técnicas narrativas y otros temas de la cuentística, véase: María Jesús Lacarra, *La cuentística medieval en España: los orígenes*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1979.

³ *Libro del Caballero Zifar*, ed. de Cristina González, México, REI, 1990, nota 377, p. 264.

⁴ *Ibid*, nota 75, pp. 91-92.

Vitry, 28) e hispánicos (*Libro de los exenplos*, 124 y 300; *Isopete*, VI). Las numerosas versiones conservadas se clasifican en dos familias distintas. La versión del *Zifar* se acerca más a las del *Barlaam*, pero el sorprendente final, con rasgos del mito de Ícaro, parece original.⁵ Un análisis de los cuatro sentidos en este *exemplum*, nos ayudará a la interpretación del mismo y su funcionalidad como espejo de príncipes.

1. SENTIDO LITERAL. LA HISTORIA QUE SE CUENTA

Un cazador atrapa a una calandria y saca su cuchillo para matarla y comerla. Ésta le dice que más le aprovechará dejarla libre y recibir tres consejos, los cuales son: 1° “que no creas a ninguno aquello que vieres e entendieres que non puede ser”, 2° “que no trabajes en pos la cosa perdida, sy entendieres que la non puedes cobrar” y 3° “que non acometas cosa que entendas que non puedes acabar” (p. 264). Después de darle los consejos, la calandria le dice al cazador que lo ha engañado, pues tiene una piedra preciosa en el vientre que es tan grande como el huevo de un avestruz y si él la tuviera sería rico para siempre.

El cazador, triste, va en pos de ella y la calandria prueba que non aprendió los consejos y no sabe sacarles el provecho, pues le dice, acerca del: 1° “as tu a creer que en tan pequeño cuerpo commo el mío, pudiese caber tan grande piedra commo el hueuo de astrus [avestruz]”, del 2° “‘Pues por que trabajas’, dixo la calandria, ‘en cuydar que me podras prender otra ves en tus lazos con tus *dulçes cantos*? E non sabes que de los escarmentados se fazen los arteros?’”, y del 3° dixo la calandria, “que yo ando bolando por do quiero en el ayre, e que tu non puedes sobir a mi, nin as poder de lo fazer, ca no lo has por natura, e non deuias acometer de yr en pos de mi, pues non puedes bolar asy commo yo”.⁶

⁵ *Cuentos de la Edad Media*, ed. de María Jesús Lacarra, Madrid: Castalia, 1989, p. 157.

⁶ El primer consejo en el *exemplum* de *Barlaam* es el último del *Zifar*, cambia el orden de los argumentos para poder continuar la historia.

El cazador le dice que no descansará hasta tomarla, ya sea por arte o por fuerza. La calandria le contesta que Dios de lo alto hace caer a los soberbios. Sin embargo, el cazador va con un trasechador (mago) para poder volar. Siguiendo el mal consejo sube emplumado y al querer volar cae a tierra y muere.

2. SENTIDO ALEGÓRICO O SIMBÓLICO. LO QUE ESTÁ ATRÁS DE LAS PALABRAS

El inicio del *exemplum* es el siguiente:

Dize el cuento que vn *caçador* fue a çaçã con sus redes, e tomo vna *calandria* e non mas, e tornose para su casa, e metió mano a vn *cuchillo* para la *degollar e comerla*. El la calandria le dixo: “Ay! Amigo, que grant pecado fazes en me matar! E non vees que te non puedes fartar de mi, ca *so pequeña vianda* para tamaño cuerpo commo el tuyo? E porende tengo que farias mejor en me dar de mano e *dexarme biuir*, e darte he *tres consejos buenos*, de que te puedes *aprouechar sy bien quisieres usar dellos*” (p. 264).

El simbolismo del “cazador” en este *exemplum* puede abordarse siguiendo la interpretación biológico-ética de Paul Diel (inversamente a la caza espiritual, que es una búsqueda de lo divino): la caza es el vicio de Dionisios Zagreus, el gran cazador, y revela el deseo insaciable de gozos sensibles. La caza sólo simboliza la persecución de satisfacciones pasajeras y una suerte de avasallamiento ante la repetición indefinida de los mismos gestos y placeres.⁷

Por otra parte, el simbolismo del “cuchillo” va frecuentemente asociado a la idea de ejecución judicial, de muerte, venganza y sacrificio. El cuchillo es el instrumento esencial de los sacrificios. Un cuchillo de hoja

⁷ Jean Chevalier, y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona: Herder, 1988, sv. “caza”.

corta sugeriría más bien las pulsiones instintivas del hombre, mientras que la hoja larga evocaría la nobleza y la altura espiritual de quien lleva la espada.⁸ Lo que el cazador desea es degollar a la calandria, comérsela y hartarse con su carne, para lo cual seguramente utilizará un cuchillo de hoja corta, siguiendo sus pulsiones instintivas, el cazador se aleja de una búsqueda espiritual.

En cierto punto del relato, la calandria habla de los “dulces cantos” del cazador. Esto nos remite a pensar en las danzas de caza, que se remontan a la más lejana antigüedad. Comparando sus gestos y su andadura con la danza, “el cazador se convierte en la pieza que él caza y así en ella transformado puede cazarla”. Otra lectura del mismo símbolo sería decir que el hombre imita el comportamiento de un animal para hacerle creer a otro animal que quien lo persigue no es un ser humano, sino uno de su misma especie.⁹

En el *exemplum*, el que seduce con sus “dulces cantos” es el cazador y no la calandria. Ya desde este acontecimiento se percibe la transformación que éste quiere alcanzar contra natura: convertirse en un ave. Esto difiere de las “avecillas que cantaban a coro con la varia modulación de sus trinos” en *Disciplina clericalis* o del “ruiseñor” que “sobre un árbol comenzó a cantar muy dulcemente” en el *Libro de los exemplos por A. B. C.* o el árbol “sobre el cual cantaba una avecilla muy suavemente” del *Isopete*. Por otra parte, en el *Barlaam y Josafat*, ni el “ruiseñor” ni el cazador emiten canto alguno.

El vuelo predispone a los pájaros para ser símbolos de las relaciones entre cielo y tierra. Aun más generalmente, las aves simbolizan los estados espirituales, los ángeles, los estados superiores.¹⁰

En el siglo XIII, Pierre Picard habla del rruiseñor. Sobre este pájaro pequeño, el *Fisiólogo* nos dice que “se encuentra fácilmente en bellos bosques y hermosos vergeles, donde canta toda la noche, pero con más fuer-

⁸ *Ibid.*, sv. “cuchillo”

⁹ *Ibid.*, sv. “caza”

¹⁰ *Ibid.*, sv. “ave, pájaro”

za que nunca cuando va a salir el sol, y a la llegada del sol manifiesta una gran alegría tanto en su persona como por su canto. Y es imagen del alma santa que en la noche de esta vida espera a Nuestro Señor, verdadero Sol de Justicia, y cuando siente que ha llegado a su corazón, siente tanta alegría que no puede silenciarla”.¹¹

En *Zifar* resulta significativa la presencia de la “calandria”,¹² de quien el *Fisiólogo* dice lo siguiente:

Existe un ave llamada caradrio, como está escrito en el Deuteronomio. *El Fisiólogo* ha dicho de él que es un pájaro completamente blanco, sin mancha alguna, cuyos excrementos curan los ojos de los ofuscados; se le encuentra en las cortes de los reyes. Cuando alguien está enfermo, *puede saberse* con la ayuda del caradrio *si el enfermo está destinado a vivir o a morir*: en efecto, lo llevan a presencia del enfermo, que está en el lecho, y *si la enfermedad es mortal, el caradrio aparta la mirada del enfermo, y todos comprenden que está destinado a morir*; pero *si la enfermedad tiende a su curación, el caradrio mira fijamente al enfermo y éste al caradrio, y el ave absorbe la enfermedad y la dispersa, y así se salvan juntos el caradrio y el enfermo*.¹³

Al darle los tres consejos al cazador, la calandria establece con él un contacto cercano e íntimo. Lo mira fijamente. Tal vez el cazador tenía la posibilidad de salvarse, pero no aprende ningún consejo, por lo que la calan-

¹¹ Pierre Le Picard, *Bestiaire*, apud., Louis Charbonneau-Lassay, *El Bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, trad. Francesc Gutiérrez, Barcelona: Sophia Perennis, 1996, pp. 530-531

¹² En *Disciplina clericalis* se trata de avencillas; en *Barlaam y Josafat* y en el *Libro de los ejemplos por A. B. C.* de un ruiñeñor.

¹³ “El caradrio”, *Phys. Griego*, apud. *Bestiario medieval*, ed. de Ignacio Malaxecheverría, Madrid: Siruela, 1986, pp. 115-116. Véase *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*, introd. y notas de Nilda Guglielmi, trad. Marino Ayerra Redín y N. Guglielmi, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971. Igualmente, Leonardo da Vinci menciona en sus *Cuadernillos* el mismo procedimiento pero ligado a la alondra, pájaro del sol, Marie-Madeleine Davy, *El pájaro y su simbolismo*, trad. Inés G. de Artega. Madrid: Grupo Libro, s/f., p. 25.

dria se aparta: se comprende que el cazador está predestinado a morir, su enfermedad era mortal. La calandria, entonces, funciona como un agujero.

En relación con el “tres”, universalmente un número fundamental, para los cristianos es el acabamiento de la unidad divina: Dios es uno en tres personas. Los reyes magos son tres: simbolizan, como señala Guénon, las tres funciones del Rey del mundo, atestiguadas en la persona de Cristo naciente: Rey, Sacerdote, y Profeta. Tres también son las virtudes teologales: fe, esperanza y caridad; tres los elementos de la gran obra alquímica: el azufre, el mercurio y la sal. El ternario se expresa con diversos símbolos gráficos como el triángulo solo, o también el ojo divino, es un símbolo de la Trinidad (la omnipotencia, la omnisciencia y la omnipresencia). En el dominio ético la cifra tres cobra igualmente una importancia particular: las cosas que destruyen la fe del hombre son tres: la mentira, la impudicia y el sarcasmo. Las que llevan al hombre hacia el infierno son también tres: la calumnia, la falta de sensibilidad y el odio. Tres cosas, por el contrario, guían al hombre hacia la fe: el pudor, la atención cortés y el miedo al día del juicio.¹⁴

Los tres consejos de la calandria significan un gran tesoro para el cazador. Sin embargo, él carece de sensibilidad y está cegado por la avaricia y la soberbia, no utiliza ni la razón ni el entendimiento, por lo que no saca provecho de ellos ni se guarda del mal y obtiene mal galardón.

La “piedra preciosa”, el tesoro que tiene la calandria en su vientre, guarda una relación estrecha con el alma, esto es, con la evolución interior, las etapas de un ser en vía de la perfección. Las piedras preciosas son símbolo de una transmutación de lo opaco en translúcido, del paso de lo imperfecto a lo perfecto. Es así como la nueva Jerusalén está completamente revestida de pedrería. “Las bases de su muralla están hechas de pedrería de toda clase: La primera hilada es de jaspes [...] la onceava de jacinto, la doceava de amatista. Y las doce puertas son doce perlas...” Eso significa que en este universo nuevo todas las condiciones y todos los niveles de existencia habrán sufrido una transmutación radical en el

¹⁴ Jean Chevalier, y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, sv. “tres”

sentido de una perfección sin igual aquí abajo y de naturaleza totalmente luminosa o espiritual.¹⁵

En el *exemplum*, la piedra significa la sabiduría que la calandria le brinda al cazador a través de los tres consejos que éste no percibe, desaprovechándolos e imposibilitando el alcance de lucidez y perfección. Él se va por lo material, a toda costa quiere asir “la piedra preciosa” que la calandria dice que tiene “en el vientre, que es tan grande commo vn hueuo de estrus” (p. 265), más grande que el cuerpo del ave. Con ironía, la calandria evidencia al cazador como un hombre sin razón ni entendimiento: un loco. El cazador quiere alcanzar a la calandria y obtener la “piedra preciosa”, pero esto sólo puede lograrlo a través del vuelo, por lo que recurre a un “trasechador”.¹⁶

Este final del cuento es una historia insertada, que no aparece en *Barlaam* ni en las otras obras citadas. Se refiere al cazador que desea volar para tomar a la calandria y toma sus redes y va para la villa y encuentra a un trasechador o mago que estaba trasechando ante la gente y le dice:

“Tu, trasechador, que muestras vno por al e fazes creer a los omes lo que non es, poderme yas fazer que semejase aue e podiese bolar?” “sy podría” dixo el trasechador. “Toma las peñolas (plumas) de las aues e pegalas a ti con çera, e finche de peñolas quando podieres.” E el çaçador fizolo asy, e quando salto de la torre cuidando bolar, non pudo nin sopo, ca non era de su natura, e cayo en tierra e quebró e murió. E grant derecho era, ca non quiso creer el buen consejo quel dauan, e crouo el mal consejo que non podía ser por razón de natura (p. 266).

Este sorprendente final, con rasgos del mito de “Ícaro”, parece original en el *Libro del caballero Zifar*. Ícaro, hijo de Dédalo y una esclava,

¹⁵ *Ibid*, sv. “piedra”. En *Disciplina clericalis* se especifica la piedra: amatista o jacinto; en *Isopete*, jacinto.

¹⁶ Trasechar. del lat. *Trans*, tras, y *sectāri*, seguir. Tr. Poner asechanzas. (Asechanza de *asechar*: engaño o artificio para hacer daño a otro) *Diccionario de la lengua española*, Madrid: Real Academia Española- Espasa Calpe, 1984.

muere por las invenciones de su padre, las cuales utiliza sin tener en cuenta advertencias de éste “Te prevengo, Ícaro, conviene llevar tu curso a una altura media. Vuela entre los dos.” Gracias a las alas que Dédalo le fabrica y que fija con cera sobre sus hombros, Ícaro echa a volar por encima del mar. Imagen de las ambiciones desmesuradas del espíritu, Ícaro es

símbolo de la inteligencia que peca de insensata... de la imaginación perversa; es una personificación mítica de la deformación del psiquismo, caracterizada por la exaltación sentimental y vanidosa respecto al espíritu. Ícaro representa al nervioso y su suerte. La insensata tentativa de Ícaro resulta proverbial por la nerviosidad a su más alto grado, por una forma de enfermedad de la mente: la locura de grandeza, la megalomanía (manía o delirio de grandezas).¹⁷

Ícaro es el símbolo de la desmesura y la temeridad, la doble perversión del juicio y el coraje. Los autores cristianos de los primeros siglos vieron en la desventura de Ícaro la imagen del alma que pretende elevarse hacia los cielos con las alas de un falso amor, mientras que solamente las alas del amor divino podrían favorecer su ascensión.¹⁸ Así el cazador peca de soberbia y se cumplirá lo que le dice la calandria: “e guardate, ca Dios de alto faze caer los soberuios”.

“El cazador [...] quando salto de la torre cuidando bolar, non pudo nin sopo, ca non era de su natura, e cayo en tierra e quebró e murió” (p. 266).

3. SENTIDO MORAL

Se refiere a las buenas costumbres que comprenden las siete virtudes (humildad, castidad...) que se deben seguir. La moraleja, además de apa-

¹⁷ Jean Chevalier, y Alain Gheebant, *op. cit.*, sv. “Ícaro”

¹⁸ *Ibid.*

recer en la fábula, está explícita, a la manera de don Juan Manuel, en el consejo que dice el sabio a su hijo: “Non creas que puedes ser noble por la alta sangre del linaje nin por las buenas costumbres dellos, mas por las tus buenas costumbres propias, sy en ty ouiere” (p. 267).

Por otra parte regresamos al nivel del primer ejemplo, “Enxiemplo del predicador”, donde el padre da consejos a sus hijos acerca del temor de Dios, de la importancia de la razón y el entendimiento para hacer el bien y tener buen galardón y guardarse del mal. Además de cumplir la voluntad de Dios.

4. SENTIDO ANAGÓGICO

Por no creer el buen consejo que le daba la calandria y creer el mal consejo del trasechador, que no podía ser por razón de natura, el cazador sube a lo alto, cae a tierra, muere y sufre las amarguras de las penas del infierno. No cumple la voluntad de Dios.

A manera de conclusión, teniendo en cuenta que es un ejemplo en el que se puede profundizar en los puntos que hemos tratado, podemos decir que el *Libro del caballero Zifar* funciona como un verdadero regimiento de príncipes y comparte con la cuentística medieval los motivos, la estructura y se adapta siempre a las nuevas circunstancias políticas y socio-culturales.

LA ESTRUCTURA ESPACIAL DEL *CABALLERO ZIFAR* DE 1512

Ignacio Navarrete

Universidad de California- Berkeley

A fines del siglo xv y principios del xvi en la historia del libro, la época de los incunables y pos-incunables, la imprenta se estableció como medio de difusión, no sólo de obras litúrgicas, teológicas, y legales, sino también lúdicas y estéticas, realizadas para el placer del lector. Entre las muchas revoluciones del conocimiento que la imprenta impulsó, una fue el sacar a la luz de un público mucho mayor una gran cantidad de obras que en la época medieval habían sido poco conocidas. Inclusive una tirada pequeña, de 300 ejemplares, representaría una producción de libros inconcebible en los siglos anteriores.¹ El *Zifar* de 1512 se puede clasificar dentro de la sub-categoría de producción bibliográfica de textos narrativos de origen asiático u oriental, concebidos pero poco divulgados durante el Medioevo, y que muestran en su organización narratológica un uso sofisticado de la estructuración espacial que promueve una lectura más centrada en el placer de la historia que la que sugieren las mismas obras en los manuscritos medievales que nos restan.

La capacidad popularizante de la imprenta posibilitó divulgar obras asiáticas que, aunque más o menos transformadas por su transmisión, reflejan sus orígenes en la materia que les ocupa y la forma narrativa. Una de las obras más conocidas dentro de esta categoría es el *Panchatantra*, una colección de relatos ejemplares transmitida desde la India hasta la

¹ Lucien Febvre y Henri-Jean Martin, *The coming of the book: The impact of printing 1450-1800*, ed. de Geoffrey Nowell-Smith y David Wootton, trad. David Gerard, London: New Left Books, 1976, pp. 216-218.

península ibérica por una serie de traducciones y trans-culturaciones, que conocemos hoy como *Calila e Dimna*. La versión que obtuvo más circulación y más lectores, a fines de la época medieval, no fue la hoy famosa producción del taller Alfonsí que se halla en dos manuscritos en la biblioteca del Escorial, sino el *Ejemplario contra los engaños y peligros del mundo*, publicado en Zaragoza y Burgos a fines del siglo xv.² Esta versión se deriva de una traducción castellana, hecha de la versión latina del converso italiano Juan de Capua, a su vez derivada de una hebrea del Rabí Joel, y que fue traducida a varias lenguas europeas.³ En todas las versiones, el libro presenta una organización espacial de cuentos enmarcados dentro de otros cuentos, que se puede describir como una caja china o una muñeca rusa. El *Panchatantra*, en sus muchas versiones, ha llegado a ser el modelo canónico de este tipo de organización narrativa,⁴ pero no es el único en la época que estudiamos. *Sendebar* es otra colección de ejemplos con organización espacial de cuentos enmarcados, originalmente traducida del árabe al castellano en el siglo XIII, pero más difundida a través de la versión llamada *Los siete sabios de Roma*, impresa en Sevilla por Cromberger en 1503. De manera semejante, *Barlaam y Josafat*, una trans-culturación de la vida del Buda convertido en santo cristiano, se organiza en forma de una serie de ejemplos o parábolas enmarcados dentro de la narración principal. El relato sobrevive en varias versiones medievales en castellano y fue impreso en Sevilla a principios del siglo XVI.⁵ Todas estas versiones muestran una disposición espacial

² Existe una edición moderna, aunque no facsímil: *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, Marta Haro Cortés (dir.), Valencia: Universitat de València, 2007.

³ Joseph Jacobs, *The earliest English version of the fables of Bidpai*, London: David Nutt, 1888, p. lxxx.

⁴ Viktor Shklovsky, *Theory of prose*, trad. Benjamin Sher, Illinois: Dalkey Archive, 1991, pp. 42-43.

⁵ La lectura de *Barlaam* como una narración compleja se estimula también por su inclusión en el manuscrito que además incluye las narraciones complejas de la leyenda del santo Grial, Salamanca, 1877 (BETA manid 2528); *Barlaam e Josafat*, ed. de John E. Keller y Robert W. Linker, intr. de Olga Impey y John E. Keller, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1979.

acorde con el principio de cuentos enmarcados. Sin embargo, esta estructura no es la única forma de organización narrativa que se encuentra en textos provenientes de Oriente y publicados a fines del siglo xv o principios del xvi. Otra forma de organización es la de episodios sucesivos o ensartados; si el *Panchatantra* y sus versiones constituyen el ejemplo por antonomasia de la primera estructura a que nos hemos referido, *El asno de oro* de Apuleyo es el modelo canónico de la segunda.⁶ Aunque escrito originalmente en latín, *El asno* se puede considerar oriental en su origen, por ser en Grecia o en la parte asiática del imperio romano, donde se desarrolla la historia, y su tema, especialmente el culto a Isis. Aunque en esta obra hay cuentos enmarcados por otro relato como la pequeña novela erótico-alegórica de Cúpido y Psyque, la mayor parte de la historia gira en torno a las aventuras picarescas del protagonista Lucio, convertido en asno, hasta que es restituido a su forma humana por la intervención de Isis, diosa cuyo culto fue originalmente egipcio. *El asno de oro* también fue publicado en Sevilla por Cromberger, en la primera traducción a una lengua europea moderna, de Diego López de Cortegana, en 1513.⁷ Otro ejemplo de una historia oriental con organización espacial es la versión de la *Hystoria de Apolonio*, divulgada a través de la península ibérica en varias versiones manuscritas medievales e impresa a fines del siglo xv.⁸

Todas estas obras hacen uso de una estructura narrativa compleja y su disposición espacial incluye técnicas como la sucesión hilada de relatos, el uso de cuentos enmarcados, y el entrelazamiento de diversos hilos narrativos. Los cuentos enmarcados son más evidentes en *Calila/Exemplario* y en *Sendebat/Los doce sabios*, aunque estas obras mantienen una narración lineal, en contraste con la estructura mucho más simple de cuentos enmarcados en el *Conde Lucanor*. El *Barlaam* nos cuenta la his-

⁶ Shklovsky, *op. cit.*, pp. 68-71.

⁷ Juan Gil, "Apuleyo en la Sevilla renacentista", *Habis*, 23 (1992), pp. 297-306.

⁸ *Apollonius of Tyre: two fifteenth-century spanish romances*, *Hystoria de Apolonio and Confisyón de Amante, Apolonio de Tyro*, ed. de Alan Deyermond, Exeter: University of Exeter, 1973.

toria de Josafat, hijo del rey de la India, en una forma que entrelaza enfoques de Josafat, a su padre el rey, y a su maestro, el ermitaño Barlaam. El libro también contiene varios ejemplos intercalados, notablemente el del pájaro cautivo con una perla en el vientre, que volverá a aparecer en *Zifar*. De forma semejante, dentro de un relato generalmente lineal, el *Apolonio* entrelaza detalles sobre la familia del protagonista, e incorpora desplazamientos temporales como la anticipación o las escenas retrospectivas. En *El asno de oro* hay menos entrelazamientos, pero en él figura la pequeña novela de Cúpido y Psique, y más cuentos enmarcados contados por varios personajes. Sin embargo, la totalidad de la obra sigue estando organizada según un patrón de hilar o ensartar aventuras que se puede considerar modelo para *El Lazarillo de Tormes* y *El coloquio de los perros*.

El caballero Zifar no es una obra asiática en el sentido de haber sido traducida o transmitida desde la India. Su autor usó como esqueleto narrativo de la primera sección la leyenda de San Eustaquio,⁹ patrón narrativo que se repite tres veces a lo largo de la obra y remedado de motivos del folclor universal, con analogías en las *Mil y una noches*, el *midrash* rabínico, y cuentos derivados de material de origen de la India pre-budista.¹⁰ Además del esqueleto hagiográfico, *Zifar* también incorpora material ejemplar y didáctico de origen árabe, con fuentes o analogías en colecciones como *Bocados de oro*, *Poridat de poridades*, la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso, etc.¹¹ De esta suerte, una narración cíclica y lineal es enriquecida por cuentos enmarcados y otras técnicas narrativas dentro de una compleja estructura espacial. Estas técnicas, no menos que los detalles temáticos de naufragios y secuestros, son un legado de la cuentística oriental.

⁹ Charles Philip Wagner, "The sources of *El Cavallero Çifar*", *Revue Hispanique*, 10 (1903), p. 29.

¹⁰ Hyppolite Delehaye, "La légende de saint Eustache", *Bulletins de l'Académie Royale de Belgique, Classe des lettres et de sciences morales et politiques*, 4 (1919), p. 203.

¹¹ Charles Philip Wagner, art. cit., p. 44.

1. LA FUENTES TEXTUALES DE LA HISTORIA

La *Coronica del muy esforçado y esclarecido cavallero Zifar* (título de la edición cincocientista) fue impresa poco después de las primeras continuaciones del *Amadís* (libros quinto y sexto, 1510), sin embargo los manuscritos medievales indican su composición en el siglo xiv, tal vez cerca de 1300, fecha de acontecimientos mencionados en el prólogo. Aunque ambos manuscritos están fechados en el siglo xv, son muy distintos: Biblioteca Nacional de Madrid 11309 (BETA manid 1428) es un libro modesto, difícil de leer, y con muchos errores en el texto, que llegó a la Biblioteca Nacional cuando se adquirió la colección de los duques de Osuna, y así puede haber pertenecido a la biblioteca del Marqués de Santillana.¹² Por otra parte, Bibliothèque Nationale de Paris Esp. 36 (BETA manid 1429) es un producto de lujo con muchas miniaturas, que probablemente perteneció al rey Juan II de Castilla; pasó por la línea de los Austrias a los duques de Borgoña, y fue adquirido por la colección nacional francesa en 1796.¹³ El texto en cada versión varía, con lagunas que editores modernos han subsanado con la edición impresa de Jacobo Cromberger en 1512 (BETA manid 5111).¹⁴ Dadas las muchas diferencias que existen entre las tres fuentes, no existe consenso entre su relación, pero los tres testimonios principales y las varias alusiones a otras copias durante el siglo xv sugieren que la obra existía al fin del Medioevo como manuscrito para lectura pública o privada, como tesoro real, y como impreso en folio según el modelo del *Amadís*.¹⁵ Las variaciones de

¹² Mario Schiff, *La bibliothèque du Marquis de Santillane*, Paris: Bouillon, 1905, pp. 388-389.

¹³ Ver los ensayos de Josefina Planes Bedenis, Juan Manuel Cacho Bleuca, y José Manuel Lucía Megías en Francisco Rico y Rafael Ramos (eds.), *Libro del caballero Zifar: Códice de París*, Barcelona: Moleiro Editor, 1996.

¹⁴ Hay dos ejemplares. El mejor está en la Bibliothèque Nationale de Paris, fue propiedad del cardenal Étienne Charles de Loménie de Brienne, ministro de finanzas del rey Luis XVI; el segundo ejemplar, múmero, está en la Real Biblioteca del Palacio en Madrid.

¹⁵ Roger M. Walker, *Tradition and technique in "El Libro del Cavallero Zifar"*, London: Támesis, 1974, pp. 2-5, 19-20.

formato y de función a la vez sugieren una evolución de su género, desde espejo didáctico para príncipes hasta novela de caballerías.¹⁶

Gracias a las variaciones del texto en las tres fuentes principales, cada una presenta la historia de una forma diferente, y es difícil establecer el parentesco entre ellas.¹⁷ Además de variantes y lagunas, otra diferencia clave es la forma en que el texto se divide.¹⁸ El manuscrito de Madrid tiene el menor número de divisiones, consta sólo de 34 capítulos que varían en su extensión, con títulos que enfatizan la intervención milagrosa de la Virgen María, la presencia de ejemplos intercalados, y los acontecimientos narrativos de los personajes principales. Por otra parte, el manuscrito de París, con sus espléndidos dibujos, es más objeto que texto y sus 223 capítulos reflejan no el contenido sino la estructura del libro, cada uno con título que se refiere a la material que aparece en su folio. La edición de Sevilla divide la historia en tres libros o partes, y en 110 capítulos cuyos títulos destacan los elementos principales de la narración. Cada uno de estos esquemas implica un lector diferente: el primero está principalmente interesado en materia religiosa y didáctica, mientras que el segundo puede estar ojeando un libro principalmente

¹⁶ Ver Juan Manuel Cacho Bleuca, “El género del *Çifar*” (Cromberger, 1512)”, en Jean Canavaggio (ed.), *La invención de la novela*, Madrid: Casa de Velázquez, 1999, pp. 85-105; Fernando Gómez Redondo, “Los modelos caballerescos del *Zifar*”, *Thesaurus*, 54:1 (1999), pp. 239-267 y “Los públicos del *Zifar*”, en Leonardo Funes y José Luis Moure (eds.), *Studia in honorem Germán Orduña*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 2001, pp. 279-298; y José Manuel Lucía Megías, “La *variance* genérica del *Libro del caballero Zifar*: del regimiento de príncipes al libro de caballerías”, en Barry Taylor y Geoffrey West (eds.), *Historicist essays in memory of Roger M. Walker*, London: Maney Publishing for the Modern Humanities Research Association, 2005, pp. 228-251.

¹⁷ En su edición, Wagner trata de desarrollar una *stemma* de las fuentes textuales. *El libro del cauallero Zifar (El libro del Cauallero de Dios)*, ed. de Charles Philip Wagner, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1929, pp. viii-xi.

¹⁸ José Manuel Lucía Megías, “Hacia la partición original del *Libro del Cavallero Zifar*”, en Juan Paredes Núñez (ed.), *Medioevo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada: Universidad de Granada, 1995, t. III, pp. 111-130.

para examinar los dibujos, pero la estructura de la edición de Sevilla puede sugerir un lector cuyo interés principal es el valor narrativo de la historia. Como argumentó Cacho Bleuca, en la producción del libro Cromberger privilegió las asociaciones con la literatura de caballerías, y promovió así la lectura en términos de argumento y estructura en vez de asociaciones figurativas. Las divisiones de este libro en particular sugieren imitación de las novelas de caballerías, especialmente del *Amadís de Gaula*, y reflejan a la vez las exigencias narratológicas de la historia, que cuenta las aventuras de Zifar, una serie larga de consejos que le ofrece a sus hijos ya mayores, y las aventuras subsiguientes de uno de los hijos, Roboán. Estas divisiones fueron desarrolladas a principios del siglo xx por el editor Charles Philip Wagner, quien introdujo una subdivisión de la primera parte, la más extensa, que tituló “El caballero de Dios” y “El rey de Mentón”. Al refinar las divisiones del libro de Sevilla, Wagner refleja aún más la estructura de la narración, en que se repiten ciclos de un reino en necesidad de rescate, culminando con el nombramiento de Roboán como emperador. Las características principales de la narración son el enmarcar o encuadrar ejemplos y otros cuentos dentro de una narración lineal, secuencial, y episódica; el uso del entrelazamiento narrativo, y una estructura espacial en que la fórmula narrativa de base se repite en ciclos que en su conjunto constituyen un argumento fundamentalmente lineal.

2. LA ESTRUCTURA ESPACIAL DE LA NARRACIÓN

El punto de partida del argumento es que Zifar, a pesar de ser un excelente caballero, tiene la desgracia de que cualquier caballo que monte habrá de morir diez días después. Esto lo hace tan costoso de mantener que el rey decide prescindir de su servicio, y Zifar se convierte por ello en caballero andante. Rescata a la señora de Galapia, injustamente sitiada, y la concilia con sus enemigos. Zifar y su familia prosiguen a otra ciudad, pero a lo largo del viaje se separa de su mujer, Grima, y de sus hijos Gar-

fin y Roboán. Cuando vive con un ermitaño, Zifar adquiere como compañero a un gracioso, Ribaldo, y juntos eventualmente llegan al reino de Mentón, cuyo rey también está sitiado. Zifar derrota a los enemigos de Mentón, contrae un matrimonio casto con la hija del rey, y hereda el reino. Mientras tanto, habiendo superado varios peligros, Grima, Garfín, y Roboán llegan a Mentón. Eventualmente la reina muere, y Zifar puede reconocer a Grima como mujer y a sus hijos. Reconoce además la lealtad de Ribaldo, dándole el nuevo nombre de Amigo y armándolo caballero. Juntos superan un desafío del Conde Nasón. Roboán indica su deseo de buscar gloria por sí mismo y, después de un largo sermón que le da Zifar, parte acompañado por Amigo. Roboán rescata a la princesa Seringa de un ataque injusto, pero pospone su oferta de matrimonio hasta que logre más aventuras. Llega al imperio de Trigrida y logra acercarse al emperador, pero es exiliado por hacer una pregunta impertinente. Entonces viaja a las Islas Dotadas, donde se casa con Nobleza, pero es obligado a partir después de haberla traicionado sexualmente con el diablo, disfrazado de mujer. Roboán regresa a Trigrida, donde es nombrado heredero, derrota a varios rebeldes, manda traer y se casa con Seringa, eleva a Amigo a conde, y se reúne con sus padres y su hermano.

A pesar de este argumento en gran parte lineal, el primer capítulo del libro cita la importancia genérica de los ejemplarios como modelo:

E los sabios antiguos, que fizieron muchos libros de grant prouecho, posieron en ellos muchos enxienplos en figura de bestias mudas e aues e de peços e avn de las piedras e de las yeruas, [...] que dieron entendimiento de buenos enxienplos e de buenos castigos, e fezieronnos entender e creer lo que non auíemos visto nin creyemos que podria esto ser verdat (p. 10).

Aunque hay ejemplos repartidos a lo largo de toda la obra, dentro de la narración principal del *Zifar* hay tres núcleos principales de cuentos enmarcados. El primero ocurre al principio del libro, cuando Zifar se entera de haber sido excluido por el rey, se siente humillado, y Grima le pregunta la razón de su congoja. Zifar comienza su respuesta contándo-

le varios ejemplos, entre ellos la historia del medio amigo y la de los dos amigos. La primera tiene que ver con el hijo pródigo de un hombre rico, que cree que por derrochar dinero ha logrado tener muchos amigos. Para demostrarle al hijo la naturaleza efímera de estas amistades, el padre pretende haber asesinado a un hombre, y le pide al hijo que, con sus amigos, se deshagan del cadáver. Los amigos del hijo se niegan a ayudarlo, pero un hombre, a quien el padre había llamado sólo un medio-amigo, reconociendo que es sólo una prueba, se compromete a ayudarlo. El hijo se da cuenta así de la superficialidad de sus amistades, y escarmentado o “castigado”, le pregunta al padre lo que un verdadero amigo es. El padre le responde con otra historia, la de dos amigos que fueron ambos ricos pero uno de los cuales ha perdido su fortuna y depende del otro. Uno de los amigos renuncia a casarse con la mujer que le han prometido cuando se entera que el otro está enamorado de ella, y este segundo confiesa un homicidio que el primero, desesperado, había asumido. Estas falsas confesiones hacen que el verdadero asesino, arrepentido, confiese su culpa, y que el emperador, viendo la honestidad y generosidad tanto de los amigos como del asesino, perdona a los tres. Existen aquí tres niveles de marcos narrativos, y aunque cada uno de los cuentos está incorporado dentro de otra narración por medio de una estrategia didáctica, ninguno está directamente relacionado con el marco narrativo del cual depende: por ejemplo, el hijo en la primera historia ya ha aprendido la lección de que sus amigos de hace tiempo no son verdaderos amigos, y Grima no necesita especialmente una lección sobre lo que es la amistad. Los cuentos son solamente un preludeo, un aplazamiento a la revelación de que Zifar descende de un rey malo que fue derrocado, y que Zifar y sus propios descendientes recuperarán su rango solo cuando con buenas acciones equiparen las malas de su antepasado.¹⁹

Otro grupo de ejemplos se hallan en la segunda parte de la obra (la tercera según Wagner), los “castigos” o consejos que Zifar ofrece a sus

¹⁹ Axayácatl Campos García Rojas, “Pre-history and origins of the hero in *El libro del caballero Zifar* and *Amadís de Gaula*”, *Medievalia*, 32-33 (2001), pp. 1-10.

hijos. Los “castigos” comienzan con una meta o ejemplo paradigmático que muestra el peligro de no hacer caso al buen consejo.²⁰ Por ejemplo, un rey de Armenia que, impaciente por ir a la caza, salió de una iglesia antes de que el sermón se terminara. Más tarde el rey, sintiéndose culpable, se encontró con un médico y le pidió que curara sus pecados. Éste le recetó una amarga medicina alegórica: temor de Dios y determinación de obedecer sus mandamientos, humildad, paciencia, castidad, etc. El rey consideró esta medicina demasiado amarga, y el médico le cuenta entonces la historia de un cazador que atrapó a un pájaro, el cual le ofrece por su libertad tres consejos: no creer lo que no puede ser, no gastar esfuerzo en lo imposible, y no anhelar lo que no se puede tener. El cazador suelta al pájaro, pero éste lo atormenta, diciéndole que perdió la oportunidad de hacerse rico porque llevaba una gran perla en el vientre. El cazador trata de atrapar al pájaro de nuevo hasta que éste le explica que no ha aprendido las lecciones, puesto que ningún ave puede tener joya en su vientre y en todo caso el cazador no podrá atraparlo de nuevo. A pesar de ello, determinado a atrapar al pájaro, el cazador le pide a un mago que le enseñe a volar. El mago le dice que se pegue plumas por todo el cuerpo, y que salte de una torre, lo cual el cazador hace, cayéndose y muriendo. El médico le explica al rey que el castigo fue apropiado, puesto que el cazador no supo aceptar un buen consejo. El rey comprende así que necesita tomar la medicina que se le ofrece, y no rechazarla como había hecho con el sermón, lección que Zifar le muestra a sus hijos por extensión. Este triple grupo de ejemplos introduce los “Castigos”, que contienen aún más ejemplos y enseñanzas en otros géneros didácticos. Así, aunque aquí la inclusión de los ejemplos esté mejor motivada que la del primer grupo (los cuentos superfluos sobre la amistad que Zifar le ofrece a Grima), el uso de historias para dar una lección moral no tiene la preeminencia que tenía en *Calila y Dimna*. El ejemplo

²⁰ Juan Manuel Cacho Bleca, “Del ‘exemplum’ a la ‘estoria’ ficticia: la primera lección de Zifar”, en Juan Paredes y Paloma Gracia (eds.), *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, Granada: Universidad de Granada, 1998, pp. 209-236.

tiene un lugar de honor, introduciendo a los otros “castigos” y enseñando la importancia del buen consejo, pero no es la única forma didáctica del libro. Por otro lado, la moraleja de cada historia es clara, sin la ambigüedad de las historias en *Calila*, y sobre todo, el uso de las historias siempre resulta eficaz.²¹

Ésto se ve en que las historias-dentro-de-otras-historias, la de los dos amigos y la del cazador y el pájaro, tienen el efecto deseado en su público inscrito dentro de la historia, el hijo pródigo que malentiende la amistad, y el rey de Armenia que se niega a tomar la medicina amarga, igualmente que en la narración principal, en Grima y en los hijos de Zifar. La eficacia de los ejemplos se vuelve especialmente destacada en la sección final del libro, dedicada a las aventuras de Roboán. Esta sección contiene varios ejemplos enmarcados que Roboán cuenta para aconsejar a los que conoce; en contraste con los ejemplos en los “castigos” de su padre, éstos son más políticos o prácticos que morales. Por ejemplo, al llegar a la tierra del atroz conde de Turbia, cuenta la historia de un rey cuya crueldad causaba tanto resentimiento en su pueblo que tenía que andar constantemente armado, aún en la cama. La reina le aconsejó que cambiara sus costumbres y le pidiera perdón al pueblo, pues si con ello no lograba recuperar su popularidad, siempre podría volver a andar armado. El rey tomó el consejo de la reina y consiguió el amor de su pueblo. El conde también tomó el consejo de Roboán y alcanzó lo mismo. De nuevo, la narración principal enmarca las circunstancias para la introducción del ejemplo, y un marco interno muestra la eficacia del consejo ejemplar que se ofrece. De forma semejante, cuando un médico va al emperador y le pide una gran cantidad de dinero para comprar una medicina secreta que curará cualquier enfermedad, Roboán cuenta un relato complicado sobre el hijo de un alquimista que quería ser caballero. En pos de una carrera caballerescas llegó a un país cuyo rey al enterarse de la profesión del padre, le pidió que convirtiera plomo en oro. El

²¹ Ésto es un contraste importante con *Calila e Dimna* y *Sendebar*, donde los ejemplos se usan en forma de debate o contienda con el efecto de anularse uno a otro.

caballero aspirante sabía que ésto es imposible, pero engañó al rey, pidiéndole una gran cantidad de dinero para un ingrediente secreto, y huyendo con el tesoro. Más tarde, mientras el rey caminaba disfrazado por su ciudad, escuchó a un joven que llamaba necio al rey sin saber que lo tenía delante. El rey lo hace prender, pero el joven se defiende explicando que el rey había malgastado su fortuna, dándola al alquimista. El rey le pregunta al joven qué pensaría si el alquimista regresara el dinero, y éste responde que entonces el alquimista sería más necio que el rey. El diálogo entre el joven y el rey aclara el sentido de la historia del hijo del alquimista y el emperador, haciendo explícito el paralelo con su propia situación, éste acepta el consejo, niega el dinero al médico, y le da a Roboán un galardón.

Cuando el *Zifar* se compara a *Calila e Dimna*, es notable que, a pesar de la mención de “enxienplos en figura de bestias” en el prólogo, el *Zifar* no incluye tales historias, ni cuentos de adúlteros, prostitutas, o ladrones. Por otra parte, el *Zifar* sí ofrece un marco más sofisticado de los ejemplos que se convierte en la narración principal, y que no depende ni de las conversaciones entre el rey Distes y su filósofo (como ocurre en *Calila*), ni de los cuentos enmarcados (como ocurre en el *Sendebbar*). Mientras *Calila* (especialmente en la versión de 1493, el *Ejemplario*, con su aparato de paratextos) y el *Sendebbar* facilitan que el lector se enfoque en un ejemplo u otro, no se puede decir lo mismo del *Zifar*. Esta característica es especialmente destacada en el manuscrito de París, que al contrario del *Ejemplario* de 1493, incluye representaciones visuales no de los ejemplos enmarcados, sino de Zifar contándolos a sus hijos. La edición de Sevilla contiene una tabla con títulos muy breves para cada capítulo (por ejemplo, “dela obediencia”), pero éstos son escasamente suficiente para permitirle al lector hallar algún cuento en particular. Así la estructura del libro y de la narración obligan al lector a enfocarse en la macrohistoria de Zifar y de sus hijos en vez de hacerlo en los ejemplos y otros consejos.

Los ejemplos no son el único tipo de cuento enmarcado en el *Zifar*. Hay además dos importantes episodios maravillosos que recuerdan en su extensión y en su carácter alegórico/erótico a la historia de ‘Cúpido

y Psyque' en *El asno de oro*. Como los cuentos intercalados de la novela romana, los del *Zifar* acaban teniendo marcos muy permeables en términos de su relación con la narración principal. El primero de estos episodios ocurre hacia el final de lo que Wagner llama la segunda parte: Zifar, ya rey de Mentón, ha suprimido la rebelión de su nuevo vasallo el conde Nasón, el cual, subsecuentemente condenado por traición, es quemado, y sus cenizas esparcidas en un lago hirviente y misterioso, sitio de maravillosas visiones de justas, batallas y ciudades en llamas. La narración ahora se desvía para explicar la historia del lago y contar sobre el Caballero Atrevido, que fue a comprobar las visiones del lago, y fue llamado a entrar en él por la voz de una hermosa doncella.²² Bajo el agua, ésta lo lleva a una ciudad maravillosa cuyos habitantes no le hablan, y ofrece casarse con él y hacerle señor de esa ciudad. Una de las características de la ciudad era que cualquier semilla sembrada crecería y daría fruto inmediatamente. Efectivamente, cumplidos siete días la dama le da un hijo al Caballero Atrevido, mismo que en una semana más había crecido. Un día, cuando padre e hijo andaban por la ciudad, se encuentran con una cortesana, a quien el padre trata de seducir. La narración divaga a continuación con una condena extra-diegética de las mujeres livianas y un ejemplo sobre ellas: Un padre le pregunta a su hija a qué hombre ama una mujer que ha tenido muchos amantes. A lo que la hija le contesta que tales mujeres son capaces de amar sólo al hombre con quien están, que su amor dura sólo mientras está con él, y que aún entonces ya están pensando en el próximo. Mientras que el ejemplo, en su marco, parecería referirse a la cortesana con quien el Caballero Atrevido coquetea, también se aplica a él y muestra la naturaleza esencialmente femenina de su inconstancia. Cuando el Caballero Atrevido regresa al palacio de su mujer, la encuentra transformada en diablo:

²² Sobre esta historia, véase Paloma Gracia, "Varios apuntes sobre el 'Cuento del caballero atrevido': la tradición del 'lago solfáreo' y una propuesta de lectura", *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 15 (1992), pp. 23-44.

E asentose en vn estrado e tenia el vn braço sobre el conde Nason, que dio el rey de Menton por traydor, e el otro braço sobre el visauuelo que fuera dado otrosy por traydor. [...] E quando entraron el cauallero e su fijo por la puerta del palaçio en sus palafres, vieron estar en el estrado vn diablo muy feo e mucho espantable, que tenia los braços sobre los condes, e semejava que los sacaua los coraçones e los comia (pp. 239-240).

Ella admite ser la maestra de la traición, y expulsa al caballero y a su hijo de su reino, a lo que sucede un terrible terremoto, después del cual el caballero se encuentra de nuevo al margen del lago, donde primero oyó la voz de la doncella, y donde sus vasallos lo han estado esperando desde que saltó al lago. Les cuenta su aventura y deciden partir lejos del lago, que desde entonces toma el nombre de Lago de la Traición.

La mención de Nasón, y aún del bisabuelo de Zifar, dentro de la historia de la Dama del Lago se pudiera deber a un error de copista en la transmisión de la historia, pero muestra también cómo la historia del Caballero Atrevido se compenetra con la narración principal de Zifar y Nasón. Es decir, la misma historia que explica cómo el lago adquirió el nombre de Lago de la Traición, y por qué entonces será el lugar apropiado para las cenizas del Conde Nasón, anticipa la traición en que la Maestra de la Traición ya se alimenta de su cuerpo. El Caballero Atrevido se escapa con un gran susto, pero su cuento sirve como analogía erótica a todos los episodios de traición de la narración principal. Es decir, aunque la historia del Caballero Atrevido sea erótica, sirve para explicar la naturaleza de la traición, que resulta de la falta de lealtad, de la cual el archimodelo es el ejemplo de la mujer promiscua que no ama a ningún hombre.

En este sentido, la historia del lago también es análoga a la otra historia maravillosa, que se enfoca en la aventura de Roboán en las Islas Dotadas.²³ En el palacio del emperador de Trigrida, los cortesanos, celo-

²³ Sobre este episodio véase Burke, "The meaning of the 'Islas Dotadas' episode in the *Libro del Cavallero Çifar*", *Hispanic Review*, 38 (1970), pp. 56-68; Juana Toledano Molina, "El elemento maravilloso en las aventuras de Roboán y en la leyenda del Caballero del Cisne", en María Isabel Toro Pascua (ed.), *Actas del III Congreso de la Asocia-*

sos de su amistad con el emperador, engañan a Roboán y lo convencen que formule la pregunta prohibida de por qué el emperador nunca ríe. El emperador inmediatamente lo destierra, llevándolo por una puerta a la orilla del mar y dejándolo en una barca sin timón ni remos que lo lleva milagrosamente a una isla lejana. Allá, es recibido por unas doncellas que lo llevan a la emperatriz de las Islas Dotadas, una mujer hermosa que ofrece casarse con él. Una vez consumado el matrimonio, él se vuelve emperador, pero un día, estando de caza, el diablo se le aparece disfrazado de mujer bella, y ella lo seduce prometiéndole un gran alano o perro de caza. Este perro resulta pertenecer a la emperatriz, y es necesario que Roboán se lo pida. De nuevo sale a cazar y es seducido, prometiéndole la mujer/diablo primero un azor, después un caballo. Cuando le pide éstos a su mujer, ella se da cuenta de su infidelidad y lo destierra, llevándolo a la barca que de nuevo lo regresa a Trigrida, donde el emperador lo espera. Roboán se da cuenta que el emperador nunca se ríe porque él también había estado casado con la bella emperatriz, y había sido seducido por el diablo. Pero la historia tiene un desenlace feliz, puesto que cuando Roboán vuelve a Trigrida, hay un nuevo vínculo aún más fuerte entre él y el emperador, que lo hace su heredero. Y cuando el diablo vuelve a aparecérselos en forma de una mujer bella, ambos se ríen de él, pues el emperador ya está curado de su melancolía por compartir su experiencia con Roboán, quien eventualmente se casará con su prometida, la Princesa Seringa.

Como la historia anterior de la tierra bajo el lago, el episodio de las Islas Dotadas incluye un matrimonio milagrosamente ventajoso, al que el protagonista masculino, incapaz de ser fiel, tendrá que renunciar. Ambos incluyen motivos similares como el demonio disfrazado de mujer

ción Hispánica de Literatura Medieval, Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV, 1994, pp. 1075-1083; Ana Castaño Navarro, "Las digresiones geográficas en *El libro del caballero Zifar*", *Medievalia*, 16 (1994), pp. 1-7; Ivy A. Corfis, "The fantastic in *Cavallero Zifar*", *La Corónica*, 27:3 (1999), pp. 67-86 y Simone Pinet, *Archipelagoes: Insular fictions from chivalric romance to the novel*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011, pp. 25-28.

bella y el cruce de un agua liminal, técnicas como el ejemplo insertado, y aún se hace mención durante el episodio de las Islas Dotadas del episodio del Lago de la Traición. Ambos relatos incluyen también un juego con el tiempo: en el Lago de la Traición, el tiempo pasa más rápido, de forma que un hijo nace en una semana y crece en otra, mientras que las acciones en las Islas Dotadas son un tipo de farsa, donde Roboán es sujeto a la misma experiencia que el emperador había experimentado. Éste espera a Roboán en el mismo lugar donde lo había dejado, como si no hubiera pasado más que un momento, al igual que para los hombres del Caballero Atrevido, que lo esperan al margen del lago. Pero a pesar de sus semejanzas (que pueden ser consecuencia de la emulación, en el segundo cuento, del primero), hay una diferencia fundamental: mientras que el episodio del lago sólo se cruza con el argumento principal al explicar por qué un lugar es apropiado para las cenizas de Nasón, Roboán mismo es también protagonista —aunque no es ni el único ni el primero— de la aventura de las Islas Dotadas. Curiosamente, no parece verse afectado por lo que le pasa. A nivel de la narración lineal, aprende algunas lecciones importantes: por qué el emperador no ríe, a reírse del diablo, y la lección de la fidelidad. Pero el hecho de haber estado casado con la emperatriz de las Islas no le impide casarse después con Seringa, ni parece problemático que la emperatriz haya estado casada con el emperador de Trigrida antes que con él.²⁴ No sólo se trata de consistencia narrativa, sino de la categoría narrativa del episodio, puesto que parece ser autónoma, casi alegórica, de forma que lo que pasa en la isla no parece afectar, salvo en un sentido moral o espiritual, las vidas reales de los personajes fuera de la isla. Por otra parte, el argumento insiste en la deconstrucción del marco narrativo y en hacer a Roboán mismo protagonista de la aventura en vez de contarla como un ejemplo en tercera persona, y en hacerle regresar de las islas con un pendón que después

²⁴ Curiosamente, Wendell Smith, “Marital canon-law dilemmas in *El Libro del Cauallero Zifar*”, *La Corónica*, 27:3 (1999), pp. 187-206, no hace mención de este episodio paralelo en su discusión de la bigamia de Zifar al casarse con la infanta de Menton.

usará para triunfar en una batalla que sin el pendón hubiera perdido. Estas características a la vez destacan el contraste con la historia principal de Zifar, que insiste que su matrimonio con la heredera de Mentón nunca se consuma, para que nunca traicione a su mujer Grima, con quien acabará finalmente reunido. Limitada por el cruce liminal del mar en la barca mágica, la aventura de las Islas Dotadas parece ocurrir fuera del tiempo diegético, y de ser más alegórica que parte de la experiencia de su vida actual. En este sentido, es implícitamente un cuento enmarcado más, que parte de la sucesión de cuentos encadenados o hilados. Pero la retención por parte de Roboán del pendón adquirido en las Islas Dotadas, y su uso en la batalla, hacen el tránsito diegético entre marco y relato posible y la frontera entre ambos más porosa de lo que pareciera.

Además de las historias enmarcadas, sean ejemplares/morales o alegóricas/eróticas, en el *Zifar* se encuentran otras técnicas de organización narrativa que se pueden considerar espaciales. Una de éstas es el entrelazamiento, el cambio de enfoque de un personaje a otro, intercalando perspectivas distintas en la sucesión progresiva de episodios encadenados. El entrelazamiento en el *Zifar* ocurre principalmente en la primera sección: después de que el caballero rescata a Galapia, una leona le roba su hijo mayor Garfín, mientras que su hijo menor Roboán se aleja de la familia y se pierde en la ciudad de Mela, y marineros secuestran a su mujer Grima. Zifar naturalmente desespera de éstas pérdidas, pero justamente cuando los burgueses de Mela discuten cuál de éstas es peor, un ciudadano anuncia que acaba de rescatar a un niño de una leona, y que ha adoptado a otro niño que andaba perdido por la ciudad. De esta forma aunque Zifar no sabe el destino de su familia (el burgués no lo puede encontrar para darle las noticias), el lector se entera que los niños están a salvo. El enfoque narrativo cambia de nuevo para mostrar a Grima, en un barco lleno de marineros. La Virgen María la protege y provoca una pelea entre los marineros, de manera que cuando Grima sale a la cubierta, los encuentra todos muertos. Buscando por el barco, descubre un tesoro, y en el mástil ve al Niño Jesús que conduce. Bajo su dirección llega a la ciudad de Orbín, donde usa el tesoro para fundar un conven-

to y para pagar la dote de las mujeres que no se pueden casar. Allí permanece nueve años hasta que se embarca de nuevo bajo la dirección del Niño Jesús.

La narración regresa a Zifar, quien se refugia en una ermita donde conoce a Ribaldo. Comienza así la sección de la historia que terminará con el casamiento de Zifar con la heredera de Mentón. De hecho, Grima no vuelve a aparecer sino hasta después del matrimonio, que no se consuma, primero por dos años en consideración de la juventud de la nueva esposa, y por dos años más porque Zifar le explica que necesita expiar un pecado grave. Después de dejar Orbín, Grima llega a la ciudad de Ester, donde reina un enemigo de Zifar. Los ciudadanos le hablan sobre su rey injusto, y del rey mucho más magnífico de Mentón, así que Grima viaja a esa ciudad. Al llegar, ella y Zifar se reconocen pero no admiten sus identidades. La narración entonces cambia a los hijos que fueron criados por el ciudadano que los adoptó, y quien los envía a Mentón para ser armados caballeros por su famoso rey. En Mentón, los niños y su madre se reconocen y se mudan con ella al hostel que ella mantiene. Zifar se entera que Grima comparte la misma alcoba con ellos, y celoso, la manda ejecutar por adulterio, pero al interrogar a los jóvenes, los reconoce y se da cuenta de su error. Libera a Grima y arma a sus hijos caballeros, Garfín y Roboán participan en la guerra de Zifar contra el conde Nasón, y reciben los bienes de éste después de su muerte. Poco después la reina joven muere, y Zifar queda libre de reconocer a Grima como esposa y a sus propios hijos como herederos.

El entrelazamiento en el *Zifar* no es una técnica estética de desace-leración de la narración, más bien, es un elemento necesitado por el argumento, puesto que el narrador requiere separar a Zifar de su primera esposa para que se pueda casar con una heredera y lograr el destino de ser rey, sin que Zifar sea adúltero. Que el entrelazamiento se use por necesidad se ve en que la técnica no vuelve a ser retomada por el resto del libro. Las aventuras propias de Roboán, tan estrechamente modeladas en las de su padre, sólo incluyen mínimos ejemplos de entrelazamiento, como cuando Amigo va en misión diplomática en nombre de Roboán.

Como se ha comentado, el matrimonio de Roboán con la dama de las Islas Dotadas y su adulterio con el diablo no parecen tener consecuencias, tal vez por no estar casado con Seringa, y no se entrelazan detalles de la vida de ella después de la partida de éste.

El argumento del *Zifar* es intrínsecamente repetitivo: tanto Zifar como Roboán restablecen el orden feudal superando vasallos rebeldes y defendiendo reinos débiles de vecinos agresivos, y ambos usan esto como una forma de promoción social, que culmina en que Roboán llega a ser emperador por encima de otros reyes que son sus vasallos.²⁵ El tema de movilidad social también aparece en la historia entrelazada de Ribaldo/Amigo, que llega a ser conde. Esto ha causado que la obra se lea como una alegoría iterativa de la virtud cristiana, una representación de la figura de la osadía, o una reflexión de los conflictos sobre la sucesión monárquica.²⁶ Pero si se considera como una técnica narrativa, el argumento repetitivo puede tomarse como una forma de organización espacial. Norris Lacy, por ejemplo, estudia la relación entre el caballero andante y la persona en cuyo beneficio actúa: según Lacy, este patrón establece en la novela de caballerías una estructura de semejanzas y diferencias que delinean la asociación figurativa entre los episodios. Para Lacy, esta asociación es ‘técnica’ o narratológica, en contraste con las asociaciones ‘psicológicas’ o subjetivas realizadas por algún lector particular de una novela moderna.²⁷ Con una aproximación más geométrica a la cuestión de la estructura espacial, Pierre Gallais²⁸ usa teorías de Robert Blanché, Propp y Greimas para argumentar para el *roman* francés medieval una

²⁵ Sobre la repetición como técnica didáctica, véase: Kenneth R. Scholberg, “The structure of the *Caballero Çifar*”, *Moden Language Notes*, 79 (1964), pp. 113-124 y James F. Burke, “The *Libro del Cavalleo Zifar* and the fashioning of the self”, *La Corónica*, 27:3 (1999), pp. 35-44.

²⁶ Francisco J. Hernández, “*El Libro del Cavallero Zifar*: Meaning and structure,” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 2 (1978), pp. 89-121.

²⁷ Norris Lacy, “Spatial form in medieval romance”, *Yale French Studies*, 51 (1974), pp. 160-169.

²⁸ Piere Gallais, “Hexagonal and spiral structure in medieval narrative”, trad. Vincent Pollina, *Yale French Studies*, 51 (1974), pp. 115-132.

estructura hexagonal alrededor de la cual el hilo narrativo crece como hélice o espiral, hasta que todas las carencias o faltas estén resueltas. Ambos modelos nos permiten reconciliar las repeticiones del *Zifar* con un argumento progresivo y lineal, y explicar por qué el libro termina como lo hace. Al principio Zifar es un caballero sin caballo, pero pronto aprendemos que también es rey heredero sin reino, debido al justo castigo de un antepasado. Precisamente cuando comienza a resolver estas carencias, Zifar pierde la familia, un detalle importante no sólo por los vínculos emocionales entre ellos, sino porque la familia, en sentido de dinastía, es la falta principal de toda la historia: Zifar no goza del reino que debía haber heredado debido al mal comportamiento de su bisabuelo. Los ciclos de la narración mueven a Zifar hacia la resolución de estas carencias, aún a costa de crear nuevas. Así, por ejemplo, el matrimonio de Zifar con la heredera de Mentón le quita su familia original, y su subsecuente reunión con ellos, y sus planes para que lo hereden sus hijos van a crear posibles conflictos futuros para ellos, lo cual Roboán resuelve con sus propias aventuras. Sin embargo, su partida deshace la unidad establecida por la reunión de la familia en Mentón. Las aventuras de Roboán introducen sus propias carencias o ausencias que se resuelven sólo al final cuando él hereda el reino de Trigrida, se casa con Seringa y se reúne con sus padres y hermano. Si buscáramos, con espíritu posmoderno, una metáfora espacial para describir este patrón de repetición y variación en el argumento, que siempre parece volver al principio con una historia que es semejante pero diferente, podríamos dejar atrás los hexágonos y espirales de Gallais, y compararlo con una banda de Moebio, en la que se desmiente la ilusión de progreso lineal al volver repetidamente al lugar de origen.

Los patrones narrativos recurrentes en el *Zifar* establecen vínculos entre episodios, que parecen insistir en una interpretación figurativa. En parte, esto refleja hábitos medievales de lectura, y en parte es legado del argumento hagiográfico de San Eustacio, modelo primitivo de la historia de Zifar. En comparación con *Calila y El asno de oro*, el argumento del *Zifar* puede ser tendencioso y engorroso, pero en el contex-

to de su composición a principios del siglo xiv, muestra la complejidad y sofisticación de la prosa narrativa española desde su principio. Aún para los lectores del siglo xvi, mostró cualidades que motivaron la producción de una edición impresa, una inversión considerable para la casa Cromberger, que raramente arriesgaba capital en una primera edición de obra caballeresca.²⁹ Como argumentó Cacho Blecua, en su producción del libro, Cromberger privilegió a las asociaciones con la literatura de caballerías en formas que promovieron una lectura por el argumento y por su estructura en vez de por las lecciones didácticas y las asociaciones figurativas que podrían derivarse de la obra. Esos lectores del siglo xvi, acostumbrados ya a la lectura de obras con narraciones complejas, eran más capaces de apreciar el *Zifar* y los placeres que su lectura les ofrecía. Como Gómez Redondo comentó, la lectura del libro va desplazándose de valores éticos o políticos hacia lo que llamaríamos valores lúdicos o estéticos.

Finalmente, ¿cuál es la importancia de estas estructuras espaciales en *Zifar* y en las otras obras orientales que se publicaron de forma contemporánea? La incorporación de cuentos enmarcados dentro de una narración lineal representa una forma de manejar la heteroglosia. Los marcos narrativos de los ejemplos con su propio propósito retórico les da doble voz, porque todo está narrado por un protagonista que tiene fines distintos a los de los personajes del cuento, que les da voz por medio de su propia voz. Esta técnica puede ser simple, pero cuando tenemos casos de dobles o triples cuadros narrativos, la cantidad de niveles y proyección de voces se hace tan complicada que casi es necesario un esquema gráfico para dibujar la relación entre ellas. De forma semejante, en los grandes cuentos alegóricos/eróticos del *Zifar*, la insistencia en la construcción y deconstrucción de marcos nos deja confusos en cuanto a su nivel diegético, y la situación de las voces dentro de los cuentos. El entrelazamiento de la narración es relativamente simple, pero aún así crea ironía en la

²⁹ Clive Griffin, *The Crombergers of Seville the history of a printing and merchant dynasty*, Oxford-New York: Oxford University Press-The Clarendon Press, 1988, pp. 152-153.

lectura, como cuando sabemos más que Zifar mismo sobre el destino de su mujer y sus hijos. Por eso, las metáforas espaciales que usemos para describir la narración del *Zifar* las debemos concebir como anticipaciones de la figura quijotesca del laberinto, representación de la imposibilidad de desatar las múltiples voces de la novela moderna.

PROCEDIMIENTOS TEXTUALES DE IMPRESOR
EN EL *LIBRO DEL CABALLERO ZIFAR*
(CROMBERGER, 1512): EL CASO DE LOS EPÍGRAFES¹

Juan Pablo Mauricio García Álvarez
El Colegio de México

*Para Xiomara Luna Mariscal,
Axayácatl Campos García Rojas
y Alejandro Higashi.*

La labor del impresor durante el siglo XVI fue relevante para el impacto que pudiera tener un texto literario dentro del mercado editorial, ya que su función no solamente se reducía a que su nombre apareciera en el colofón de los impresos sino que su trabajo era diverso, pues de la misma manera podía ejecutar tareas como librero e incluso, en algunos casos, logró desempeñarse como editor de obras que salían de su taller de imprenta.² Uno de los elementos que propiciaba este actuar del impresor fue el interés por la colocación de una obra dentro del gusto

¹ Agradezco al Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca (PIFFyL2006-017) de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad Nacional Autónoma de México), dirigido por Axayácatl Campos García Rojas, el apoyo para la realización de este trabajo. De igual forma, agradezco al proyecto CLARISEL. Base de Datos Bibliográficas, del Departamento de Filología Española de la Universidad de Zaragoza. Responsables: Juan Manuel Cacho Blecua y María Jesús Lacarra con la colaboración del Centro de Documentación Científica (clarisel@unizar.es), quienes amablemente me facilitaron la consulta de los dos testimonios manuscritos del *Libro del caballero Zifar*.

² El impresor, el editor y el librero fueron personas relevantes para la producción y para la difusión del libro, aunque, en algunas ocasiones, las tres funciones (imprimir, editar y vender) que desarrollaban éstos podía recaer en sólo uno de ellos, pues, como señala Lucía Megías, “en este proceso económico la posibilidad de controlar todo el proceso productivo, desde la impresión hasta la distribución, tenía como resultado unos mayores beneficios económicos”, “Otro modo de leer los libros de caballerías: el ejemplo

del público, ya que, y ciñéndonos a la prosa de ficción, este era el punto de partida para la creación de una serie de estrategias que pretendían la presentación de un producto atractivo a posibles compradores, lectores y oyentes.

El género editorial y literario de los libros de caballerías constituyó uno de los artículos que mayor rentabilidad ofrecían a los talleres de imprenta. El éxito de este tipo de obras produjo una especialización editorial para algunos impresores. Uno de éstos fue la imprenta sevillana de los Cromberger, quienes vieron en la reimpresión de títulos caballerescos una fórmula mercantil para incrementar sus ganancias,³ así como crear una respuesta parcial ante la demanda que el público tenía por estas narraciones, aspecto que resalta Griffin y que traspasa los límites de la corona hispánica: “Los Cromberger se especializaron en estas obras, de las que se conoce su extraordinaria popularidad en el siglo XVI no sólo en España sino en buena parte de Europa. El tono y los episodios narrativos, e incluso el lenguaje de estas obras eran arcaicos y tenían el encanto de lo tradicional para sus lectores”.⁴

De esta manera y aprovechando el auge de los libros de caballerías Jacobo Cromberger decide rescatar un texto medieval y revestirlo al uso de este género editorial. Esta acción, como ya ha señalado Cacho Blecua, nos demuestra la importancia que significaba para el impresor producir en su taller este tipo de obras, pues eran movidos por un claro interés económico que pudiera resultar en grandes ganancias; de ahí su

editorial de la ciudad de Sevilla”, en Aurelio González y Axayácatl Campos García Rojas (eds.), *Amadís y sus libros: 500 años*, México: El Colegio de México, 2009, p. 22.

³ Griffin resalta cómo el taller de imprenta de los Cromberger se regía por un sistema de especialización en sus contenidos: “Bien porque existiese el deseo de evitar una excesiva competencia entre las diferentes imprentas en un mercado limitado como el español, bien porque el mercado local tuviese influencia en la elección de los títulos que se publicarían o bien porque los impresores se limitasen a reproducir los manuscritos a su alcance, se ve que en determinados centros llegó a haber un cierto grado de especialización, rasgo que se acentuó aún más en el siglo XVI”, *Los Cromberger: la historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, Madrid: Cultura Hispánica, 1991, p. 31.

⁴ *Ibid.*, p. 193.

inclinación por adscribir dentro de esta nueva tendencia editorial y literaria al *Libro del caballero Zifar* más que en realizar un rescate estético-literario de éste:

Estas nuevas redes asociativas deberán necesariamente insertarse en un tiempo histórico determinado y dependerán no sólo del sistema en que la obra se integra, sino también de los complejos factores que intervienen en la recepción individual. Además, entre el texto y el público se interponen otros intermediarios, los editores, que pueden llegar a condicionar indirecta o directamente la lectura de una obra, como sucede con el *Çifar*, pues en 1512 la mediación editorial y el prólogo de Jacobo Cromberger supusieron un horizonte de expectativas diferentes de las del texto primitivo, decisivo para su interpretación posterior.⁵

Los elementos editoriales conforman algunas de las claves para comprender cuál fue la adaptación moderna de un sistema literario que parte de un texto manuscrito medieval y que concluye como un libro impreso mediante un soporte ya definido como lo era el de los libros de caballerías castellanos. De esta manera, podemos hablar de cómo la modernidad afectó la composición física del texto, con lo cual se pretendía tener mayor alcance en cuanto a los receptores.⁶ La construcción de elementos textuales y paratextuales que conforman al impreso caballe-

⁵ Juan Manuel Cacho Bleuca, “El género del *Çifar* (Cromberger, 1512)”, en Jean Canavaggio (ed.), *La invención de la novela*, Madrid: Casa de Velázquez, 1999, p. 90.

⁶ Con modernidad nos referimos a la producción y a la difusión masiva que los textos literarios tuvieron gracias a la aparición de la imprenta, con lo cual la importancia que cobraron los elementos físicos y textuales para hacer más atractivo el impreso fueron esenciales en la búsqueda de un público amplio y heterogéneo: “En la imprenta manual, en escasas ocasiones el autor controla el proceso de impresión de su obra; son numerosos los escritores que vendieron sus manuscritos a los librerías o impresores y son ellos —y sus componedores— los que les dan forma definitiva que hoy conocemos, en algunos casos alterando incluso la capitulación del original que el autor había ideado para su obra”, José Manuel Lucía Megías, *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid: Ollero y Ramos, 2000.

resco: la portada, el título del libro, el prólogo, la división en tres partes o libros, cuyo fin era imitar la segmentación característica del género editorial caballeresco, así como la subdivisión de los capítulos que integran la narración, muestran las novedades que sufrió *El Libro del caballero Zifar*.⁷ Curiosamente este texto medieval no sufrió ninguna refundición como sí la presentó la versión de Rodríguez de Montalvo del *Amadís de Gaula*, lo que nos puede explicar por qué no se volvió a reimprimir, advirtiéndonos como una posible respuesta la ausencia de un apego a la circunstancia temporal de las primeras décadas del siglo XVI.

Una de las principales características de los componentes mencionados arriba consistía en llamar la atención del público y en tratar de acrecentar su interés sobre el material novelesco de la obra, pero, sobre todo, estos elementos intentaban despertar en los lectores y en los oyentes el deseo por la lectura del texto. Uno de estos componentes son los epígrafes que intitulan los capítulos del texto y que representaron un papel importante al desempeñar la función de informar sobre el contenido de la narración a los posibles compradores de la obra, sobre todo al pensar en la tabla de capítulos que se encontraba al final del impreso y que acompañaba al texto. A su vez, los epígrafes que encabezaban la divi-

⁷ Para más detalles véase Juan Manuel Cacho Blecua, “El género del *Çifar* (Cromberger, 1512)” art. cit.; “Los problemas del *Zifar*”, en *El libro del caballero Zifar: Códice de París*, estudios publicados bajo la dirección de Francisco Rico y al cuidado de Rafael Ramos, Madrid: Moleiro Editor, 1996, pp. 57-94. Además, José Manuel Lucía Megías, “La *variance* genérica del *Libro del caballero Zifar*: del regimiento de príncipes al libro de caballerías”, en Barry Taylor y Geoffrey West (eds.), *Historicist essays on hispano-medieval narrative. In memory of Roger M. Walker*, Londres: Maney Publishing for the Modern Humanities Research Association, 2005, pp. 228-251; “La teoría de los diasistemas y el ejemplo práctico del *Libro del cavallero Zifar*”, *Incipit*, XVI (1996), pp. 55-114; “Los testimonios del *Zifar*”, en *El libro del caballero Zifar: Códice de París*, estudios publicados bajo la dirección de Francisco Rico y al cuidado de Rafael Ramos, Madrid: Moleiro Editor, 1996, pp. 97-136; “Hacia la partición original del *Libro del Cavallero Zifar*”, en Juan Paredes (ed.), *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada: Universidad de Granada, 1995, t. 3, pp. 111-130; y “Un folio recuperado del *Libro del cavallero Zifar*”, *Revista de Literatura Medieval*, IV (1992), pp. 163-175.

sión capitular del texto, los cuales a veces pueden coincidir con los que aparecen en la tabla de capítulos, se desempeñaban como una suerte de advertencia sobre lo que se narraría en ese segmento de la obra, a veces cumpliendo cabalmente lo que anunciaban y otras amplificando o dejando de lado información textual. A este respecto no debe olvidarse el principal medio de difusión de los libros de caballerías: la lectura en voz alta,⁸ la cual debe tenerse en cuenta al momento de analizar los distintos títulos de capítulos, ya que estos representarían un pacto de lectura entre el público y lo que se supone continúa de la línea argumental de la historia.

Por lo anterior, el objetivo de este trabajo es hacer una tipología de los epígrafes que aparecen en el testimonio impreso del *Libro del caballero Zifar*, para mostrar cómo la estructura de estos elementos paratextuales, que concentran e informan sobre el contenido narrativo de cada división de la obra, responden al intento de Jacobo Cromberger por revestir la adaptación de un texto medieval ante una nueva moda literaria. Esto nos permitirá observar cuáles fueron las estrategias que siguió para atraer a un público ya formado como lector de novelas de caballerías y, gracias a ello, darnos cuenta de cómo se elaboró la interrelación entre la obra literaria y los lectores y los oyentes, de la cual estos últimos esperaban estar en constante expectativa de lo que ocurriría en la historia. Para, en un segundo momento, comparar los epígrafes que intitulan el episodio del Caballero Atrevido en el impreso frente a los manuscritos medievales, lo que nos puede ayudar a entender cuál era la secuencia pragmática de cada testimonio al responder a unos intereses particulares acorde al contexto de producción de éstos.⁹ Con secuencia

⁸ Véase el interesante estudio de Margit Frenk sobre esta práctica de difusión, *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, México: Fondo de Cultura Económica, 2005 y “Las formas de leer, la oralidad y la memoria”, en Víctor Infantes, François López y Jean François Botrel (eds.), *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, pp. 151-158.

⁹ Véase sobre este aspecto el interesante trabajo de Fernando Gómez Redondo, “Los públicos del *Zifar*”, en Leonardo Funes y José Luis Moure (eds.), *Studia in honorem Germán Orduna*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2001, pp. 279-297.

pragmática nos referimos a las instancias textuales (información que se ofrece de la narración antes de ser leído el capítulo) que constituyen al epígrafe y la relación que gracias a éste se establece entre el público y el contenido del texto.

De esta manera, la secuencia pragmática de los epígrafes está constituida por los principales núcleos informativos de las acciones más importantes de la narración, ya sea por la amplificación o por la simplificación de éstas. La formación de este paratexto muestra la conexión y la dependencia entre cada uno de sus miembros, ya que la asociación de los elementos precedentes condiciona a los que siguen, configurándose con ello una relación jerárquica de la información con la que lectores y oyentes verán cumplidas o no las expectativas ofrecidas por esta estructura discursiva.¹⁰ Por tanto, la intención de un autor o de un impresor se basaba en unas estrategias pragmáticas idóneas para establecer un proceso de identificación entre el título del capítulo y el contenido de la narración; esto, mediante una serie de recursos de fácil accesibilidad, los cuales pretendían que el público lector y el que oía la historia retuviera en su memoria algunas de las informaciones textuales que se presentarían durante el desarrollo de la narración.

Antes de continuar, como nota aclaratoria, se señala que la transcripción de los epígrafes toma como base el impreso sevillano de Cromberger. Las abreviaturas se desarrollan sin ninguna indicación, se regulariza el uso de las mayúsculas y de la acentuación según las normas actuales. Para la puntuación de los epígrafes se seguirán los criterios que ha señalado Lucía Megías al respeto de la puntuación original de los libros de caballerías castellanos, ya que por medio de esta interpretación se intenta ofrecer al lector moderno un texto comprensible, además de mantener la prosodia original de estos textos, lo cual es relevante para el trabajo que aquí se pretende desarrollar por la auralidad que los epí-

¹⁰ Para profundizar sobre la jerarquía de información en el discurso escrito se puede consultar el trabajo de Marco A. de Gutiérrez, *Perfiles comunicativos de la oración simple. Estudios de gramática perceptivo-intencional*, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2004.

grafes contenían al construirse como pautas para la comprensión, por medio de la lectura en voz alta, de la obra en su totalidad. Para Lucía Megías la puntuación del *Libro del caballero Zifar* de 1512 ‘es obra del impresor’:

ya que su modelo medieval —hoy perdido—, así como sucede con los manuscritos conservados [de este texto] no presentaría signos de puntuación, a excepción del uso de la mayúscula y de los calderones, mostrando una sintaxis en donde predominara las cláusulas extensas dado que el discurso progresivo es el dominante en la Edad Media. De este modo, el calderón, la mayúscula, así como el propio uso expletivo de la conjunción copulativa (e y el signo tironiano), tan común como medios de interposición en los textos medievales, no tendrán su correlato en el nuevo sistema, el del impreso, que va a concretar el *colum* (.) y, sobre todo, en la *comma* (:), sus signos de puntuación.¹¹

De esta manera durante los inicios de la imprenta, estos textos que se basaban en modelos medievales muestran una puntuación que afecta directamente a la sintaxis del discurso. Del mismo modo, y como menciona este crítico, el discurso progresivo y largo de la literatura medieval influye para que las cláusulas resulten extensas en comparación, por ejemplo, con otros textos de caballerías originales de esta misma época. De ahí el interés por tratar de respetar, en lo posible, la puntuación original del testimonio impreso por los Cromberger. Cabe aclarar que se recurre, en algunas ocasiones, para aclarar cualquier duda de transcripción, a la edición preparada por Wagner, la cual sigue siendo de utilidad, aunque ésta no incluye variantes de los títulos de capítulos entre los testimonios manuscritos y el impreso.¹² En torno a la puntuación, este autor decide

¹¹ José Manuel Lucía Megías, “La edición de libros de caballerías castellanos: defensa de la puntuación original”, en Carmen Parrilla (ed.), *Edición y anotación de textos. Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos*, A Coruña: Universidade da Coruña, 1996, t. 2, p. 397.

¹² *Libro del cauallero Zifar (El Libro del Cauallero de Dios). Edited from the three*

modernizarla de acuerdo a los criterios que eran actuales en el momento en que salió su edición crítica, mismo juicio que utilizaron González Muela y Olsen, quienes editaron el manuscrito denominado M y el manuscrito denominado P, respectivamente.¹³ Por estas razones y dada la problemática que encierra la puntuación en los inicios de la imprenta y durante la primera mitad del siglo XVI, al no existir una sistematización para el uso de los distintos signos de puntuación, sigo las pautas establecidas por Lucía Megías ya mencionadas antes.

1. LOS EPÍGRAFES Y SU FUNCIÓN EN *EL LIBRO DEL CABALLERO ZIFAR* (1512)

De los 110 epígrafes que corresponden a la división del *Libro del caballero Zifar* [véase el apéndice 1] se encuentran: 1) aquellos que introducen a un personaje e inician con la fórmula “de como” seguida del nombre de quien realizará la acción y lo que se llevará a cabo, los cuales aparecen en 89 casos que representan el 81%;¹⁴ 2) aquellos que invierten el orden anterior, ya que se inician, nuevamente, con la fórmula “de cómo” pero inmediatamente es seguida por la acción y después de quién o quiénes la realizarán, estos epígrafes aparecen en cuatro ocasiones con el 4% del total¹⁵ y 3) epígrafes que utilizan una variante de la fórmula anterior: “de la”, “de”, “del”, “como” y “que” para singularizar un hecho puntual ejecutado por un personaje o para introducir las características

extant versiones. Part. I. Text, ed. de Charles Phipil Wagner, New York: Kraus Reprint, 1971.

¹³ *Libro del caballero Zifar*, ed. de Joaquín González Muela, Madrid: Castalia, 1982 y *Libro del Cauallero Çifar*, ed. de Marilyn A. Olsen, Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1984.

¹⁴ “De cómo Grima muger del caballero Zifar oyo las cosas...”, “De cómo el caballero Zifar con sus muger e hijos se partieron de su tierra...”, “De cómo el infante Roboán vino el reyno de Padulfa...”, por mencionar algunos.

¹⁵ “De cómo después de muerta la reina...”, “De cómo siempre ha de guardar...”, “De cómo estando el infante Roboán...”, por mencionar algunos.

que definen a un ente de ficción y lo singularizará a lo largo de la narración, este tipo de títulos capitulares aparece en 17 ocasiones con un porcentual de 15%¹⁶ [véase el apéndice 2].

Estos primeros números nos muestran una predilección por parte del impresor de componer los epígrafes que introducen de forma inmediata al protagonista del capítulo y de lo que se desarrollará narrativamente en éste. Pero habría que pensarse que esta obra, simulando ser un libro de caballerías, está dividida en tres partes. ¿Cuál es entonces el tipo de epígrafes que predomina en cada una de las divisiones de esta obra? La primera parte está formada por 47 capítulos, 39 títulos de éstos responden al primer tipo (83%), solamente uno al segundo tipo (2%), mientras que aparecen siete del tercer tipo (15%). Esto nos demuestra cómo la primera parte de la obra responde claramente a los intereses primarios del texto pensado para un público anterior, es decir, esta parte del texto nos muestra el camino que Zifar, caballero protagonista del texto, debe emprender para el restablecimiento de la honra de su linaje, un sendero ascendente que concluirá cuando se corone como rey. Por tanto, el primer tipo de epígrafe es claramente dominante en comparación con los otros dos, ya que importa resaltar, a lo largo de esta primera parte de la novela, el movimiento o la dinámica que los personajes realizan dentro de la historia. A su vez, la segunda parte muestra unas características similares al inicio del texto, pues el epígrafe del primer tipo aparece en 18 ocasiones (62%), frente al único del segundo tipo (3%) y los 10 casos que responden al tercero (35%). Por su parte, la última y tercera división de la obra presenta un caso similar, ya que de los 33 epígrafes que intitulan los capítulos de esta sección 32 son del primer tipo (97%) y solamente uno del segundo tipo (3%).

De acuerdo a estas estructuras iniciales y a la relación que establecen con la situación narrada en el capítulo se encuentran cuatro tipos de epí-

¹⁶ “Cómo el rey consejo a sus hijos...”, “De la muger e hijos del caballero Zifar...”, “Que los hombres deben tomar...”, “Que no debe el hombre quejar...”, por mencionar algunos.

grafe en el *Libro del caballero Zifar*: 1) epígrafes que informan sobre la situación narrativa del capítulo;¹⁷ 2) epígrafes que anuncian la acción narrativa, pero que se estructuran por la yuxtaposición de una información precisa, ya sea el lugar en donde se desarrolla la historia de esa parte textual o de la resolución del conflicto iniciado en ese capítulo;¹⁸ 3) epígrafes que resumen el capítulo del texto sin más¹⁹ y 4) epígrafes que sintetizan algunas acciones narrativas del capítulo anterior o siguiente y no corresponden con su contenido textual.²⁰ Lo que nos muestra esta tipología de los epígrafes del texto es el control que se tiene y que se quiere mostrar de la historia, lo cual responde a las intenciones iniciales por las cuales fue compuesto este texto, sobre todo al pensar en el contexto del molinismo al cual fue destinado.²¹ Por tanto, la adaptación que quiso hacer Cromberger de este texto medieval mostraba una adecuación errónea de las características temáticas propias de las novelas de caballerías que se venían escribiendo e imprimiendo en ese momento. Por ejemplo, el aspecto amoroso que se nos presenta en el *Amadís de Gaula* es concebido desde otra perspectiva en comparación con el *Libro del caba-*

¹⁷ Por ejemplo, al inicio del texto cuando Zifar se queja al no ser llamado por el rey para las guerras: “De cómo el caballero Zifar se queixa entre sí a Dios porque ya el re no le envía a llamar para las guerras como solía” [W. p. 9, fol. II r. a] En adelante en cada cita del epígrafe citaré entre corchetes con W. el título como aparece en la edición de Wagner, en caso de que éste sea ahí señalado, seguida de la ubicación en el impreso de Sevilla, folio, si es recto o vuelto y la columna a o b.

¹⁸ Por ejemplo, “De cómo el caballero Zifar con su muger e hijos se partieron de su tierra y de las cosas que se le aconstescieron hasta que entró en la villa de Galapia” [fol. VII v. b], “De cómo el infante Roboán con los suyos y con la gente de la infanta fue contra el rey de Grimalded, y lo vencio en el campo y prendió a su hijo” [W. 403, fol. LXXV v. b].

¹⁹ Por ejemplo, “De cómo el Caballero Amigo tornó con la respuesta que le dio el rey de Grimalded” [W. p. 399, fol. LXXV r. b].

²⁰ Por ejemplo, “De como estando el infante Roboán con la infanta Seringa hablando; le dieron nueuas cómo el rey de Grimalded corria y tomaba las tierras dela infanta, y de como el infante embio a el Caballero Amigo” [W. p. 401, fol. LXXIII v. a].

²¹ Para este aspecto véase Fernando Gómez Redondo, “El libro del caballero Zifar”, *Historia de la prosa medieval castellana II. El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid: Cátedra, 1999, pp. 1371-1459.

llero Zifar, ya que el protagonista de la primera novela responde a una concepción del amor cortesana y de vasallaje, en donde la dama se posiciona como un ente que permite la movilidad y el desarrollo de acción del caballero; por su parte, Zifar responde a otros parámetros amorosos, ya que para este personaje el amor no representa un móvil para concretar actos caballerescos.

La función de los epígrafes consiste en informar a quien lee y a quien escucha sobre el contenido del capítulo al resumir, en la mayoría de las ocasiones, las acciones principales que suceden en dicha división narrativa. Los títulos capitulares se convierten, de esta manera, en una herramienta textual que sirve de guía para la lectura del texto y que ayuda a crear una expectativa en los lectores y en los oyentes por la resolución del conflicto narrativo enunciado y sintetizado en estos elementos paratextuales. Uno de los rasgos caracterizadores de los epígrafes es la puesta en relieve de los hechos supuestamente más sobresalientes y puntuales que suceden en la narración de la historia.

Por ello, la estructura del epígrafe adquiere importancia en su sentido pragmático de composición,²² es decir, cada uno de los miembros que forman al epígrafe: las acciones que los personajes realizarán o la situación que se desarrollará en el capítulo, las cuales integrarán algunas de las estrategias textuales que intentan rescatar los pasajes narrativos más relevantes y llamativos de la historia (núcleos informativos principales) para ofrecer un primer acercamiento de ésta al lector y al oyente.²³ Los

²² A este respecto, Funes considera a los estudios sobre esta vertiente analítica como un factor “que se revela de suma importancia por las repercusiones que tiene sobre problemas literarios, tales como la coherencia, y unidad de la obra, la posible redacción, su probable carácter fragmentario, en suma, su estructura”, “La capitulación del *Libro de los Estados*, consecuencias de un problema textual”, *Incipit*, IV (1984), p. 71.

²³ El concepto de estrategia consiste en un proceso en el cual “el productor intentará utilizar todos los medios disponibles para conseguir que el receptor acceda al mensaje; a su vez, el receptor hará lo posible por acceder al mensaje a partir del texto”, Enrique Bernárdez, *Teoría y epistemología del texto*, Madrid: Cátedra, 1995, pp. 133-134.

epígrafes funcionarían como una especie de eslóganes publicitarios que lograrían, en el mejor de los casos, instaurarse en la memoria del público antes de la lectura del capítulo para recordar el conflicto inicial enunciado en los títulos capitulares y, con ello, esperar la consecuente resolución de éste. Además estos elementos paratextuales ayudaban a la fácil localización de algún acontecimiento de la narración que pudo haberse convertido en uno de los pasajes narrativos favoritos de los receptores. De acuerdo con lo anterior el epígrafe se forma por el número de miembros que refieren a una unidad de información enunciada en éste. Antes de continuar es pertinente hacer una distinción entre los epígrafes que aparecen en la tabla de capítulos que se encuentran al final del impreso de 1512 y los que encabezan cada uno de los segmentos de la obra.

Una de las pretensiones de Cromberger, como se ha dicho arriba, era investir como un libro de caballerías castellano a este texto medieval, por lo cual decidió dividir el texto en tres partes, formadas por 47, 29 y 34 capítulos respectivamente.²⁴ De los 110 epígrafes que aparecen en la tabla de capítulos del impreso, 83 tienen una estructura unimembre (77%) al aportar una unidad de información, mientras que 24 se constituyen como bimembres (20%) y, por último, aparecen tres trimembres (3%).²⁵ A continuación se muestra la relación de los epígrafes que aparecen en la tabla de capítulos de acuerdo a la división en partes que presenta la obra, así como la composición de éstos:

²⁴ Ante la problemática de la división capitular, Lucía Megías señala: “el manuscrito medieval que Jacobo Cromberger utilizó, debió poseer un número reducido de capítulos, que fueron ampliados en S [refiriéndose así al impreso que nos interesa] para adaptarlo a los hábitos de recepción de los lectores de los libros de caballerías, a cuyo género pretendió el impresor sevillano adscribir el *Zifar*”, “Los testimonios del *Zifar*”, art. cit., p. 119.

²⁵ La relación de la estructura de los epígrafes en cada parte del libro es la siguiente: primera parte, 28 epígrafes unimembres (60%), 17 bimembres (36%) y 2 trimembres (4%); segunda parte, 29 unimembres (100%); tercera parte, 26 unimembres (76%), 7 bimembres (21%) y uno trimembre (3%).

Tabla 1. Relación de la estructura de los epígrafes en la tabla de capítulos en cada parte del libro

<i>Estructura de epígrafes</i>	<i>Tabla de capítulos</i>			<i>Total</i>
	<i>Capítulos/Porcentaje</i>			
	Primera parte	Segunda parte	Tercera parte	
Unimembre	29 / 62%	29 / 100%	27 / 79%	85 / 77%
Bimembre	16 / 34%		6 / 20%	22 / 20%
Trimembre	2 / 4%		1 / 1%	3 / 3%

Los porcentajes de la tabla sobre el uso de ciertas estructuras que conforman a los distintos epígrafes nos enseñan cómo la intención de éstos consiste en ofrecer al público (compradores, lectores, oyentes) una información sintética y clara sobre el contenido de la obra. Estos datos demuestran una tendencia a optar por el epígrafe unimembre sobre otras estructuras en los títulos de capítulos de las tres partes del *Zifar* que aparecen en la tabla al final del impreso. De la segunda de éstas tres secciones de la obra, que trata sobre los castigos que Zifar dicta a sus hijos para que se comporten en su vida de manera ejemplar, se puede percibir una clara intención de transparencia entre el posible contenido del capítulo y su intitulación, pues la temática de este apartado de la obra así lo solicita. En cambio, en la primera y en la tercera parte de la obra se nota una mayor complejidad por la variedad de estructuras que se usan para componer los epígrafes debido a los rasgos novelescos con los que se construye la narración de estos dos apartados del texto.

En los epígrafes de la tabla de capítulos de la primera parte, si bien la tendencia se inclina por el epígrafe unimembre, no se omite el uso del bimembre y del trimembre. Con respecto al primero es clara la función que el epígrafe con una unidad de información desempeña al enunciar de manera sintética el contenido, completo o no, del capítulo. A su vez, el epígrafe de dos y tres miembros nos habla sobre varias unidades de información que parecen indispensables para que el público pudiera saber de qué trata el capítulo. En la primera parte aparecen 16 epígrafes bimembres (36% del total de la tabla de capítulos de esta sección de la

obra), los cuales en su mayoría entrelazan las características de un personaje y las actitudes que otro personaje puede tener hacia él, una primera acción hecha por un personaje y la consecuencia de ésta; mientras que los dos trimembres (4%) que aparecen en esta sección de la obra advierten sobre aspectos más novelescos y sobre el recuento que hacen los personajes principales de lo sucedido a lo largo de la historia de esta parte, lo que advierte sobre la necesidad de yuxtaponer más unidades de información en comparación con los epígrafes anteriores. En la tercera parte se leen seis epígrafes bimembres (20%), los cuales también unen la acción realizada por un personaje en particular y el acontecimiento que resulta de ésta, cabe señalar que estos epígrafes se suscriben a los principales temas de las novelas de caballerías: lides singulares y combates de interés judicial, la aparición de un personaje sobrenatural (el diablo) frente a un personaje real (la emperatriz) y el castigo a quien no respeta el ideal caballeresco junto con la recompensa a quien sigue fielmente los principios de la caballería; por su parte, el único epígrafe trimembre (3%) de esta sección advierte, como lo habían hecho los epígrafes anteriores compuestos con esta misma estructura y que intitulan algunos capítulos de la primera parte, sobre aspectos novelescos, en los que el aviso de una aventura completa (principio-medio-fin), sin duda, advertiría al público sobre la complicación narrativa de la historia, despertando con ello la curiosidad de los lectores y los oyentes por conocer lo sucedido.

Con este acercamiento a la estructura de los epígrafes que se ubican en la tabla de capítulos nos podemos dar cuenta de la importancia que tiene la simplicidad, claridad y el modo en que se sintetiza la información sobre la cual trata la obra en sus distintas partes. La tendencia por el uso del epígrafe unimembre advierte al público sobre aspectos puntuales, pues la intención de éstos es llamar la atención sobre aspectos que puedan ser de interés a los posibles lectores y compradores. En cambio, y de acuerdo a la complicación que se vaya presentando en la narración, podemos ver cómo la aparición del epígrafe bimembre y trimembre advierte sobre capítulos cuya complicación narrativa es mayor.

Pero ¿qué sucede con los epígrafes que encabezan los capítulos?, y los que interesan más para este estudio, ya que éstos por momentos condicionarán la recepción de determinados capítulos durante la lectura de la obra de acuerdo a la tipología y la función que desempeñan. Los 110 epígrafes capitulares, a diferencia de los que aparecen en la tabla de capítulos, tienen una tendencia mayor por componerse de dos unidades informativas, ya que los epígrafes bimembres se utilizan en 42 ocasiones (38%), seguido por los unimembres con 38 (35%), después los 27 epígrafes trimembres (24%), dos tetramembres (2%) y, por último, uno de cinco miembros (1%); estos números nos advierten sobre una intención por involucrar al lector desde el inicio con la lectura de estos elementos paratextuales debido a la propiedad pragmática que poseen al unirse con la narración del texto.²⁶ En la tabla siguiente se muestran los epígrafes que aparecen de acuerdo a su estructura encabezando cada uno de los capítulos del texto, y el porcentaje de éstos:

Tabla 2. Relación de la estructura de los epígrafes que encabezan los capítulos en cada parte del libro

<i>Estructura de epígrafes</i>	<i>Epígrafes de capítulos</i>			<i>Total</i>
	<i>Capítulos/Porcentaje</i>			
	Primera parte	Segunda parte	Tercera parte	
Unimembre	14 / 30%	17 / 59%	7 / 21%	38 / 35%
Bimembre	19 / 46%	9 / 31%	14 / 41%	42 / 38%
Trimembre	14 / 30%	3 / 10%	10 / 29%	27 / 24%
Tetramembre			2 / 6%	2 / 2%
Cinco miembros	2 / 4%		1 / 1%	3 / 3%

²⁶ La relación de la estructura de los epígrafes en cada parte del libros es la siguiente: Primera parte, 19 epígrafes bimembres (40%), 14 unimembres (30%) y 14 trimembres (30%); Segunda parte, 17 unimembres (59%), 9 bimembres (31%) y tres trimembres (10%); Tercera parte, 14 bimembres (41%), 10 trimembres (29%), 7 unimembres (21%), dos tetramembres (6%) y uno con cinco miembros (3%).

Como se observa en esta tabla, hay una clara preferencia por el uso del epígrafe bimembre, lo cual, como ha señalado Lucía Megías, es una particularidad editorial de los libros de caballerías castellanos.²⁷ Aunque parece constante, el uso de esta estructura del epígrafe no implica que no se pueda recurrir a otros tipos de composición para formar los títulos de capítulos, pues la aparición de epígrafes formados por la unión de mayores unidades de información y su relación con el capítulo que encabezan puede ofrecer claves interesantes al conocer a qué motivos responde la acción de intitular algunos segmentos del texto en particular con epígrafes de mayor extensión.

En la primera parte de la obra aparecen 19 epígrafes bimembres (46% del total de epígrafes que intitulan los capítulos de este apartado), los cuales están formados, principalmente, por dos unidades de información que avisan sobre una acción que sucede, ya sea realizada por un personaje en particular, ya sea la supuesta consecuencia de ésta, la cual verán confirmada o no los lectores y los oyentes durante el transcurso de la lectura que se haga del capítulo. Este epígrafe recurrente en las novelas de caballerías advierte principalmente sobre las líneas temáticas que configuran a este género literario. Por ejemplo, el epígrafe del primer capítulo intitulado “De la muger e hijos del caballero Zifar, y de las cosas que en este libro están no deben ser juzgadas hasta bien vistas” [W. p. 9, fol. II r. a] resulta un caso interesante: por un lado, se intenta llamar la atención del lector y del oyente al enunciar la historia de una mujer y los hijos del caballero, así como las aventuras que éstos desarrollarán a lo largo del texto; y por otro lado, se resalta textualmente la actitud de debería adoptar el público ante ésta, pues en este texto se relatarán sucesos de contenido ejemplar. Lo que más llama la atención de este título de capítulo es el intento por captar la atención del receptor, pues si bien podría sólo leer parte de la obra, el epígrafe es claro al señalar en su segundo miembro cómo se sacará un buen provecho de este capítulo, pues según lo ahí postulado después de la lectura se podrá elaborar un juicio sobre

²⁷ Lucía Megías, *Imprenta y libros de caballerías*, op. cit., pp. 258-263.

el contenido textual de este segmento. De esta manera, se cumple con el aspecto didáctico-ejemplar que postulaban los libros de caballerías castellanos, avisando sobre el provecho que esta clase de textos buscaban infundir en el público.

Pero lo que resulta curioso ante todo esto es cómo en esta primera parte del *Zifar* los epígrafes unimembres y trimembres tienen el mismo porcentual. De los epígrafes trimembres podemos decir que las tres unidades de información que lo conforman regularmente avisan sobre aspectos principales que inciden en la historia del capítulo. Por ejemplo, el episodio en el cual se narra cómo Zifar empieza su ascenso caballeresco mediante la defensa que realiza de manera bélica de la villa de Galapia y de la señora de ese lugar; en este capítulo décimo intitulado “De cómo el caballero Zifar entró en la villa de Galapia que estaba cercada; y por su buen seso y armas la villa fue desercada, y la señora de la villa con el hijo del conde que la tenía fue casada” [W. p.42 y 43 , fol. VIII v. a] se ven las tres unidades de información que se leen en el epígrafe, éstas nos avisan, en primer lugar, sobre el talante bélico del caballero protagonista, seguido de las características de éste, en el cual se resalta narrativamente su inteligencia y su destreza con las armas. Por último, se hace énfasis en la solución tomada ante el conflicto inicial. Cabe destacar que en este epígrafe, curiosamente, el final de cada unidad informativa hace rima con la siguiente:

De cómo el caballero Zifar entró en la villa de Galapia que estaba *cercada*;
y por su buen seso y armas la villa fue *desercada*, y la señora de la villa con
el hijo del conde que la tenía fue *casada*²⁸

Ya sea que se hayan compuesto deliberadamente por el impresor o no, ayudan a que el receptor conserve en su memoria cada uno de los acontecimientos que se narrarán en el capítulo. Si bien este sentido prosódico del epígrafe puede ser casual no debe pasarse por alto que lo con-

²⁸ El énfasis es mío.

tado en este capítulo décimo de la primera parte resulta esencial para que Zifar se caracterice, de nueva forma, como un caballero ejemplar en el plano bélico y en el plano moral. Además de que será ésta la primera vez que se muestre como guerrero ante los ojos de los lectores y los oídos de los oyentes. Otro ejemplo de este tipo de epígrafes que aparece en la primera parte y que resaltan aspectos propios de las novelas de caballerías, principalmente en cuanto al aspecto novelesco de la narración, sucede en el título que encabeza el capítulo decimotercero: “De cómo unos marineros con engaños pusieron a la muger del caballero Zifar en la nao diziendo que luego habían de volver por él, y después alçaron velas y se la llevaron” [W. p. 87, fol. xvi v. b]. En este epígrafe se nos informa de tres acciones que pasarán en el desarrollo de la narración de este capítulo, se resaltan algunos aspectos que ayudan a la complicación de la historia e incrementan el interés del receptor; se nos informa sobre las artimañas utilizadas por los marineros mencionados para engañar a Zifar y llevarse con ellos a Grima, su esposa. Lo interesante de este epígrafe es cómo lo que se enuncia en él incrementa la forma en que el público supone debe involucrarse con la narración, es decir, si bien en la novela se ha pretendido que el receptor tenga cierta afinidad con el caballero protagonista y teniendo en cuenta que este es posterior a los capítulos en los que se narra la pérdida de sus dos hijos, el público, suponemos, se mantendría alerta ante cualquier nueva información que aportara alguna clave para saber sobre el paradero de los jóvenes. En vez de que esto ocurra, el epígrafe informa sobre cómo Zifar y su mujer se separan por avatares del destino; se hace énfasis en la actitud del caballero, la cual resulta más estática al aceptar lo que se le presenta de manera ejemplar, pues no reprocha en ningún momento lo que le pasa. Nos hacemos testigos, desde esta perspectiva, de la actitud de Zifar, la cual lo llevará a acrecentar su honra y honor. Por estas razones, la importancia de este elemento paratextual reside en la identificación que se intenta proyectar de la visión del caballero con la que se intenta imponer a los lectores y a los oyentes.

En la segunda parte de la obra, siguiendo con los porcentajes que nos muestra la tabla, se puede observar, al igual que como sucede con

los epígrafes de esta sección que aparecen en la tabla de capítulos, cómo el título de capítulo de un miembro será la constante (59%). Esto parece claro al ser esta parte de la obra la que contiene un mayor aspecto ejemplar y didáctico, pues a lo largo de estos 29 capítulos Zifar dictará las formas en que el caballero debe comportarse mediante ejemplos. Aquí, en lo que nos debemos detener es en el uso que se le da a las otras dos estructuras del epígrafe en esta parte del texto. Por ejemplo, en las nueve ocasiones en que se utiliza un título de capítulo formado por dos unidades de información (31%) se destacan algunas de las principales ideas que ayudarían a la formación de un lector cortesano de la época.

Por ejemplo, en el capítulo cuarto intitulado “De la virtud de la castidad y que los que quieren ser virtuosos deben refrenar sus pasiones” y el epígrafe del capítulo siete: “De cómo cada uno debe de amar a todos, y más a los suyos y castigarlos muy bien” [W. p. 281, fol. LIII r. a] se nos muestra el interés que en esta parte de la obra se tiene por resaltar, mediante dos unidades de información que forman a los epígrafes: en el primero, el del capítulo cuarto, se hace énfasis sobre cómo el individuo debe tener un buen gobierno de sus propias pasiones para apaciguar sus deseos y poder ser más proclive a tener pensamientos claros que le ayudarán a resolver cualquier problema que se le presente. A su vez, el segundo epígrafe aquí aludido, el del capítulo siete, se muestra la continuidad de la relación de los castigos que Zifar dice a sus hijos, ya que aquí se narra como el individuo debe tener amor por sus semejantes, pero también debe ser capaz de proteger a su familia y a los individuos que forman parte del reino, así como insiste en cómo deben tener la inteligencia necesaria con la cual deben dar buenos ejemplos a éstos.

Estos dos ejemplos nos muestran cómo el epígrafe bímembre en esta parte del *Libro del caballero Zifar* sirve para ofrecer mayor información en aspectos esenciales para desarrollar una vida ejemplar y ser respetado al gobernar con buenas maneras, ya que en otros epígrafes bímembres de esta parte del texto se resalta cómo se narrará la adecuada actuación de los reyes frente a las adversidades que pongan en peligro la tranquilidad del reino y de las personas de las cuales debe

rodarse el soberano para poder tener buenos consejos (capítulos XI y XII),²⁹ también sobre otros valores como la amistad (capítulo XVII),³⁰ el agradecimiento y la valentía. En cambio, los tres epígrafes trimembres aprovechan al máximo su estructura, pues advertirán cómo el contenido de estos tres capítulos es importante en relación con lo que se desarrolla en la narración y al valor didáctico-ejemplar que se ofrece al receptor. Por ejemplo, el capítulo primero de esta segunda parte se intitula: “Cómo el rey consejo a sus hijos que amassen a Dios sobre todas las cosas, y le temiessen, y guardassen su mandamientos” [f. XLVIII r. b]. La importancia de este epígrafe, además de sintetizar el contenido del texto en ese apartado, radica en cómo se proyecta al lector y al oyente la imagen ejemplar que se desea ofrecer del caballero Zifar, quien a partir de la experiencia que se nos ha narrado en la primera parte de la novela puede educar a sus hijos para que éstos lleven una vida virtuosa. A su vez, los epígrafes restantes con esta estructura trimembre hacen énfasis en las partes que narrarán en sus respectivos capítulos sobre la capacidad de constituirse como un buen caballero: 1) dirigir ejércitos, 2) la prudencia necesaria para llevar en un estado óptimo a quien los sigue y, 3) anteponer los valores de la justicia, ya sea a amigos o enemigos.³¹

En la tercera parte del *Libro del caballero Zifar* hay una gran variedad de epígrafes. Si bien ya se ha hablado hasta este momento, sobre todo, de los títulos formados por una, dos o tres unidades de información, en esta última parte del texto aparecerán epígrafes cuya composición se da gracias a la unión de cuatro y hasta cinco unidades de

²⁹ “De cómo los reyes deben tomar siempre consejo, especialmente de los sacerdotes y tenerlos en su compañía, y para el consejo que es menester” [W. p. 312, fol. LIX r. a] y “De cómo los reyes deben mucho guardar. Y fazer guardar las leyes” [fol. LIX v. a].

³⁰ “De cómo los hombres deben trabajar de haber amigos, y habidos de conservarlos en la amistança” [fol LXIII r. a].

³¹ Me refiero a los capítulos XIX y XXVI, respectivamente, los cuales se intitulan: “De cómo los hombres han de ser dirigentes, y tener prudencia, y mirar bien lo que está por venir” [f. LXII v. b] y “De cómo siempre ha de guardar lo que se promete a los amigos, y enemigos. Y que la justicia se ha de guardar a todos. Y que todos los señores no deben despechar sus pueblos” [fol. LXIX r.v]

información. Por ejemplo, los capítulos XXX y XXXI son tetramembres y se intitulan de la siguiente manera: “De cómo el emperador con su gente entró en batalla con los reyes y el mató al rey de Garana, y el rey de Afira hizo salir del campo al emperador, y le mató mucha gente” [fol. xciv v. a] y “De cómo el emperador volvió otra vez contra el rey de Safira y lo venció, y lo prendió a el conde Farán. Y cómo no quedo ninguno de los contrarios del emperador que no fuesse muerto o preso” [fol. xciv v. a], respectivamente. Lo curioso de estos epígrafes es que revelan una cantidad de información que versa sobre lo bélico y las consecuencias de las batallas, ya sea la muerte de varios caballeros, así como, y esto es lo que más importa, se anuncia en estos títulos de capítulos lides entre los principales caballeros protagonistas y antagonistas, lo cual, sin duda, provocaría una expectativa mayor en el público, pues se alude a una posible confrontación bélica. Por último, en el capítulo intitulado: “De cómo el emperador mandó cortar la cabeça al conde Farán y dio su condado al Caballero Amigo y perdonó al rey de Safira, y dio el reino de Garba al caballero Garbel y los otros condados a los hijos, y aquí se pone la división de las tres partes del mundo” [fol. xcvi r. b], la carga informativa del capítulo es mayor a todas las que hemos visto hasta este momento. En este capítulo se narra una sentencia legal, el resultado de ésta, y la repartición de la tierra entre los principales caballeros que se han portado de manera virtuosa dentro y fuera del campo de batalla, lo que sin duda llamaría la atención del público, pues la resolución final, lo podemos decir, sería un final feliz. Cabe destacar que la estructura del título de este epígrafe acerca más el texto medieval del *Zifar* a la moda de los libros de caballerías castellanos originales, pues lo que se cuenta ahí cada vez, a la par de cómo avanza el siglo, se va amplificando.

La intencionalidad pragmática y poética que utiliza Jacobo Cromberger para la composición de los epígrafes tiene la intención de establecer un puente de comunicación entre el texto y el comprador, el lector y el oyente (véase apéndice 3). De esta manera verá la aceptabilidad o el rechazo que este texto medieval despierte en el público. La distinción entre los epígrafes capitulares y los epígrafes de la tabla de capítulo res-

ponde a las necesidades tanto de la obra, sentido y significado, como de las estrategias editoriales para hacer de este texto un libro de caballerías castellano de la época.

Este repaso de algunos de los epígrafes que aparecen en el texto nos muestra la gran variedad estructural de estos elementos y los distintos fines por los cuales fueron creados. En la tabla de capítulos, como se vio, cumplen con la función de informar de forma rápida y breve sobre lo que trata el texto (eslóganes publicitarios de contenido), mientras que los epígrafes que encabezan los capítulos adquieren dentro de un plano pragmático distintas funciones: la creación de una serie de expectativas que verá confirmadas el lector oyente, la caracterización de algunos personajes, así como la relación que se guarda entre el texto y el público de algunos presupuestos que se debieron aplicar en la cotidianidad, por mencionar algunos.

2. EPÍGRAFES EN LA TRADICIÓN DEL *LIBRO DEL CABALLERO ZIFAR*: EPISODIO DEL CABALLERO ATREVIDO

Dentro del *Libro del caballero Zifar* es recurrente la inserción y la yuxtaposición de otras narraciones para ilustrar de una manera particular algunos de los aspectos didácticos y ejemplares que se quieren resaltar; esto para ofrecer a los receptores una serie de conocimientos que puedan transportar a su vida cotidiana mediante una especie de personificación que busca la identificación del público con los personajes presentados en la narración. Un caso singular es el episodio del Caballero Atrevido. Esta narración insertada en la obra marco varía en cuanto su extensión en cada uno de los testimonios que se conocen de esta obra. En el impreso sevillano este episodio se narra en cuatro capítulos, mientras que en los dos manuscritos la extensión de esta historia es mayor. En el testimonio M el episodio del Caballero Atrevido ocupa un espacio de dos capítulos, cabe resaltar que la segmentación de este texto en este manuscrito es mucho menor y, por tanto, el contenido de cada una de las divisiones de

la obra es mucho mayor en comparación con el impreso y con el otro manuscrito. Por su parte, en el testimonio P este episodio ocupa cuatro secciones del manuscrito.³² En la tabla siguiente se detalla cada una de las secciones de los manuscritos y capítulos del impreso en donde este episodio es insertado:³³

Tabla 4. Epígrafes que intitulan el episodio del Caballero Atrevido en el Lago Sulfúreo en los testimonios del *Libro del caballero Zifar*^a

<i>Testimonio ms. M^b</i>	<i>Testimonio ms. P^c</i>	<i>Testimonio impreso S</i>
De cómo el rey de Mentón dio sentencia contra el conde Nasón su vasallo; mandó que le sacasen la lengua por el pescueço, por las palabras que dixiera contra su señor el rey e mando que le cortasen la lengua [...] e mando que le quemasen e le fiziesen poluos e que los cogiesen e que los echasen en el lago que era encima del su regno que le dizen lago sulfúreo que aquella es la su sepultura de un su bisauelo que cayó otrosi en otra traición. Et quando echaron los poluos en aquel lago los que estauan oyeron las mayores boces del mundo que dezían so aquel agua e non podían entender lo que dezían asi que come[n]zo abollir el agua e leua[n]tose vn viento muy grande de [uisa que todos q[ua]ntos y estauan cuydaron peligrar [f. lxxvi r. a-b]	De cómo el conde Nasón fue quemado e fecho poluo, e lanzaron los poluos en un lago fondo [f. lxxxvi r. a]	Capítulo xli. De cómo el rey oyo al conde Nasón y a su sobrino , y condenó al conde a muerte; y que su cuerpo fuesse quemado y los polvos echados en un lago [f. xli r. b – f. xlii v. b]

³² Véase Lucía Megías, “Hacia la partición original del *Libro del Cavallero Zifar*”, art. cit., pp. 111-130.

³³ He decidido tomar en cuenta el epígrafe anterior al episodio del Caballero Atrevido, ya que la sentencia en contra del conde Nasón da origen a dicha narración.

Tabla 4. (continúa)

<i>Testimonio ms. M^b</i>	<i>Testimonio ms. P^c</i>	<i>Testimonio impreso S</i>
De cómo entraron el caballero de porfilia e su fijo por la puerta del palacio, de su palafren vieron estar en un estrado un diablo muy feo, e mucho espantable e tenia los braços sobre la condesa e semejava que los saca los coraçones e los comia; e dio vn grito grande e muy fuerte. E dixo cauallero loco e atrevido ve con tu fijo e sale demi tierra, ca yo so la señora dela traición. E luego fue fecho un terremoto e semejo que todos [f. xc v. b] los pacaçios dela cibdat venian a tierra e tomó un torbellino fuerte al caballero e a su fijo e bien por do alli descendió el caballero por allí los subió muy de rezio, e dio con ellos fuera del lago [f. xci r. a]	Aquí dexa la historia de fablar dela compañía del rey, e fabla de un cauallero atrevido; de cómo que en él le acontecieron vino allí e entro en aquel lago [f. lxxxvi v. a]	Capítulo. XLII. De las cosas que vio vn caballero en este lago. De las cosas que en él le acontecieron [f. xliiii r. a – f. xliiii v. a]
	De cómo el Caballero Atrevido tomó por su muger ala señora de aquel lago [f. lxxxvii r. b]	Capítulo. XLIII. De ciertas preguntas que hizo un padre a su hija a cerca de la muger que a muchos ama [f. xliiii v. a – f. xlv r. b]
	De las marauillas quel caballero atrevido vido dentro en el lago de lo qu'él fue mucho maravillado [f. lxxxvii v. a]	Capítulo. XLIII. De cómo el Caballero Atrevido salió del lago con su fijo, y de las cosas que contó delo que visto había. [f. xlv r. b – f. xlvi r. a]
	De cómo el Caballero Atrevido ouo un fijo en aquella dueña señora de aquel lago en siete días [f. lxxxviii v. b]	
	De cómo el Caballero Atrevido fue luego engañado de una muger yendo por la ribera [f. lxxxix r. b]	

Tabla 4. *(concluye)*

De las preguntas que
fizo su fija sobre los
amores delas mugeres
[f. xc r. a]
De cómo el Caballero
Atrevido e su fijo salie-
ron, amos a dos, en un
punto lanzados fuera de
aquel lago por el mesmo
lugar por do entro [f. xc i
r. b]
De cómo fallarón los es-
cuderos del Caballero
Atrevido fuera del lago
muy espantado [f. xci
v. b]

^a Cito de acuerdo a los criterios de transcripción ya señalados arriba.

^b Cito por el manuscrito, aunque utilizo la edición de González Muela para aclarar dudas sobre la transcripción.

^c Cito por el manuscrito, aunque utilizo la edición de Olsen para aclarar dudas sobre la transcripción.

En el testimonio M aparecen sólo dos epígrafes para intitular los capítulos en los que se narra el episodio del Caballero Atrevido. En el primero de estos la información inicial del epígrafe no hace ninguna referencia ni al personaje, ni a la situación que se presentará más adelante, cuando éste baje al Otro Mundo. Pero lo que sí anuncia este título capitular son las características del Lago, el cual comienza a hervir al apenas lanzarse ahí las cenizas del conde Nasón, esta información es relevante porque caracterizará de alguna manera lo que continúa en la narración. Al no presentarse en este inicio alguna información sobre el protagonista del episodio que se está a punto de desarrollar se previene al lector sobre un espacio distinto en el cual se desarrollará la acción del episodio. Esto permite al receptor hacer un pacto de lectura diferente del que venía haciendo hasta ese momento, ya que ante sus ojos y sus oídos se narrarán situaciones con connotaciones maravillosas. Lo curioso de este epígrafe

inicial y su relación con el contenido del capítulo que encabeza es que no se ve una preocupación textual por incrementar la expectativa del público en la narración que se insertará en la obra marco, más bien se recurre a otra estrategia: la creación de un ambiente distinto y contrario que condicionará la línea argumental, con lo cual podemos hablar sobre una caracterización del espacio que permite al receptor imaginar un mundo distinto.

En el segundo epígrafe de este testimonio manuscrito se proporciona la información sobre la expulsión del Caballero Atrevido y de su hijo, el cual ha sido concebido en ese lugar. La salida de estos dos personajes del Otro Mundo, el Lago Sulfúreo, muestra una preocupación distinta, ya que se insiste en resaltar esta historia insertada dentro de la narración marco. Para ello, los derroteros que se siguen para la composición del texto serán diferentes en comparación con los otros dos testimonios, en donde sí hay una consciencia clara por seleccionar acciones particulares del relato. Por tanto, las unidades de información que forman este par de epígrafes privilegian otros aspectos con los cuales se informa al lector y al oyente, y que sirven para caracterizar el ambiente, el nuevo espacio en donde se desarrollará el episodio. En cambio, en el segundo de estos epígrafes la estrategia utilizada es distinta a la anterior, pues ya no se caracterizará un espacio, sino que se recurrirá a la personificación de un ente de ficción que intervendrá en el episodio con una carga altamente significativa. De esta manera, el diablo que aparece mencionado en el título del capítulo adquiere una naturaleza espectacular, es decir, la descripción de los gestos que hace, el tono de voz que utiliza al momento de dirigirse al caballero y a su hijo, así como las prácticas antinaturales que éste realiza permiten al receptor visualizar una figura demoníaca que intenta despertar el miedo de los lectores y de los oyentes, lo cual sería más sencillo por los efectos didácticos y ejemplares que se desean transmitir al público.

Por su parte, en el testimonio P este episodio se segmenta en nueve capítulos. Aquí el estadio físico de este manuscrito es esencial para comprender tal división de este relato, ya que la relación entre imagen, por

las miniaturas que ilustran este testimonio, y el texto delimitará la extensión y la división de este relato, como de otros más. De ahí la necesidad de tomar en cuenta cuál es el soporte en el que se difunde una obra particular, sobre todo pensando en su espacio de difusión: un ambiente cortesano. En el primer epígrafe intitulado: “Aquí dexa la historia de hablar de la compañía del rey, e fabla de un Caballero Atrevido; de cómo vino allí e entró en aquel lago”, las unidades de información que integran este título capitular anuncian al lector sobre la ruptura con la narración que se venía relatando hasta ese momento y la entrada de otra acción novelesca, en donde un personaje caracterizado como ‘atrevido’ y ‘valiente’ dará pie al desarrollo de otras aventuras, esta doble naturaleza de este ente de ficción será esencial para comprender la recepción de todo este episodio. Lo curioso de este epígrafe es que, en comparación con su contraparte del testimonio M que da inicio al episodio sobre el Otro Mundo, no se hace una particularización especial del nuevo espacio en el que se llevará a cabo el devenir narrativo, sino que simplemente se nombra. En los siguientes títulos de capítulos que intitulan cada uno de los acontecimientos que intervienen en este episodio se muestra un interés por sintetizar de manera clara y directa el contenido de estas divisiones capitulares. Estos epígrafes unimembres, como se puede apreciar en la tabla 4, permiten establecer de manera eficaz la relación entre el texto y las imágenes; y es que el contenido más corto de los capítulos ofrece una lectura dinámica tanto visual como auditiva. Las unidades de información que se anuncian en estos siete epígrafes giran en torno a lo maravilloso del suceso narrado y del protagonista de dicho episodio. Es decir, cada uno de los títulos de esta sección de la obra da la posibilidad al lector y al oyente de ubicarse en la perspectiva del Caballero Atrevido,³⁴ acción que permite

³⁴ De los siete epígrafes de los capítulos que narran dicho suceso tres refieren de manera precisa las acciones que el protagonista emprende: “De cómo el Caballero Atrevido ovo un fijo en aquella dueña señora de aquel lago en siete días”, “De cómo el Caballero Atrevido fue luego enganado de una muger yendo por la ribera” y “De cómo el Caballero Atrevido e su fijo salieron amos a dos en un punto lanzados fuera de aquel lago por el mesmo lugar por do entró”.

al receptor tener una noción vívida de lo que pasa en tales capítulos, sobre todo si hablamos de que todo sucede bajo un plano maravilloso. El interés que despierte la lectura de esta aventura singular consistirá en saber si este caballero podrá librar las leyes que responden a otra naturaleza, a otra dinámica de acción. De esta manera, cada uno de los epígrafes en los cuales se ve involucrado nominalmente el caballero implican una movilidad espacial y otra temporal; con respecto a la primera, el mero hecho de entrar al lago conlleva un desplazamiento, el cual será circular pues regresará al mismo lugar que le sirvió de entrada, mientras que la dimensión del tiempo estará en constante movimiento, el cual va desde que este personaje queda asombrado con lo que ahí ve, cuyas leyes responden a una velocidad mayor que la conocida por él, y con las experiencias que lo determinarán en su historia personal, recuérdese que su linaje no corresponderá con el usual de los caballeros. Pero hay que resaltar un último epígrafe que se presenta en este testimonio, el que versa sobre la enseñanza que se da dentro y fuera del texto sobre el amor apasionado.³⁵ El afán didáctico se hace presente en el episodio, lo que muestra una de las preocupaciones por integrar en este suceso maravilloso cierta información ejemplar.

Por último, los epígrafes que intitulan los capítulos de este episodio en el testimonio impreso S muestran una variabilidad en su estructura, aspecto que nos habla de la adaptación que se hizo de un manuscrito medieval de este texto dentro de los libros de caballerías. De los cuatro capítulos que conforman el episodio protagonizado por el Caballero Atrevido el primero es el que está encabezado por un epígrafe trimembre: “De cómo el rey oyó al conde Nasón y a su sobrino, y condenó al conde a muerte, y que su cuerpo fuesse quemado y los polvos echados en un lago”. La importancia de este título de capítulo, que resume de forma exacta el contenido del mismo, es esencial al formar en la cabeza del lector y del oyente una ordenación lineal del relato que le permitirá abrirse para dar cabida a una historia insertada. El segundo de los epí-

³⁵ “De las preguntas que fizo su hija sobre los amores de la mugeres”

grafes que intitula el segundo de los capítulos que forman parte del episodio nos deja ver una de las estructuras preferidas por los autores y por los impresores de los libros de caballerías: “De las cosas que vio un caballero en este lago. De las cosas que en él le aconstescieron”; este paratexto bímembre establece un pacto de lectura claro con quienes están habituados a la composición de este género, ya que la fórmula que constituye el segundo miembro de este epígrafe es común en las novelas de caballerías y exige que el receptor esté pendiente en todo momento de lo que sucederá en la narración: una cantidad mayor de información que se ha decidido develar paulatinamente,³⁶ sobre todo al tomar en cuenta al primer miembro del epígrafe que sugiere que lo visto por el caballero sale de lo cotidiano. Por tanto, en este epígrafe se puede observar cómo la estrategia textual reside en la creación de mayor interés en el receptor, así como la de elevar las expectativas sobre el conflicto narrativo del cual trata el relato, con lo cual se supone un lector y un oyente pendiente en todo momento en la historia. En el último de los capítulos, según nos dice el epígrafe, se hará un recuento en voz del Caballero Atrevido de lo que pudo ver en el Otro Mundo, además de que sale del Lago acompañado de su hijo, el cual posee una doble naturaleza.³⁷

Los tres testimonios presentan epígrafes de acuerdo a su composición y a la recepción que pretenden del texto. Los epígrafes en cada uno de éstos sirven para conectar de una forma óptima el texto con el lector, y si bien en el testimonio M el episodio del Otro Mundo no es referido

³⁶ Entre las distintas variantes que aparecen de este segundo miembro en distintos libros de caballerías se pueden señalar: “e cómo se lo embió”, “e lo que d’ello le avino”, “e de lo que después acontesció”, “e de lo que allí les acontesció”, “y de lo que les avino”, “e de lo que allí le se sucedió”, “e de que con ellas le conteció”, “e de lo que le respondió”, “e de lo que acontesció”, “e de lo que les acontesció”, “e lo que más le acontesció”, “e lo que en él acontesció”, “e lo que más acontesció”, “e que más acontesció”, “e lo que más acaeció”, “e de lo que fiz[er]on sobre ello” y “e de lo que más fizó”, lo que exige del receptor una mayor atención y un incremento en la expectativa sobre lo que sucederá en la narración.

³⁷ “De cómo el Caballero Atrevido salió del lago con su hijo, y de las coas que contó de lo que visto había”

de forma determinante, como sí sucede con los otros, sí hay una intención por crear un ambiente distinto con respecto al cual se venía narrando, así como la caracterización de un personaje endemoniado para que el receptor pudiera visualizar cada una de sus facciones y actitudes frente al Caballero Atrevido, cuyo fin consiste en ofrecer una imagen que despierte el temor y el miedo. Pero, sobre todo, mostrar de manera determinante leyes contrarias a las que se vivirían en la cotidianidad. Por su parte, el testimonio P estructura los epígrafes de los capítulos del episodio teniendo en cuenta la imagen que acompaña a la narración, de ahí que no exista mayor complejidad en la estructura de cada uno de los títulos que integran los capítulos de este suceso, ya que la síntesis sobre el contenido del capítulo se complementa con la imagen que refiere a éste, además de que la extensión de cada uno de éstos es mucho menor en comparación con el otro manuscrito y con el impreso. A su vez, este último, el impreso sevillano, si bien recupera el episodio, lo divide, y se estructuran los títulos de acuerdo al interés de Jacobo Cromberger por aproximarlos a los libros de caballerías. Esta es una de las razones por las que las unidades informativas de los epígrafes recurren a fórmulas propias y recurrentes del género, cuyo propósito es despertar el interés del receptor para que esté pendiente en todo momento de lo que sucederá.

Cada uno de los epígrafes de los distintos testimonios muestra fases de composición y de recepción diferentes, además de la evolución que consiste en trasladar un texto en distintos soportes materiales, por las exigencias físicas y por la adecuación del texto, de cada uno de sus elementos según el fin sobre el cual se ha pensado. La importancia de señalar estas diferencias radica en mostrar de forma detallada cómo estos elementos pueden condicionar una lectura, establecer una predeterminada actitud de acuerdo al segmento narrativo, supeditar ciertos significados de la narración, ya sea por la circunstancia temporal o por darle a la ficción una categoría mayor de la que realmente representa. Por ejemplo, el testimonio P, gracias al uso de imágenes, pretende dejar en la memoria de los lectores de mejor manera cada uno de los capítulos que

integran la obra, como en el ejemplo que hemos visto. Además de que sus características como soporte del texto nos sugieren un ambiente cortesano para su lectura. Por su parte, M presenta una división capitular pobre y exige una lectura larga y pausada, lo que denota el ambiente para el cual fue compuesto: un ambiente cortesano, por su afán didáctico y por el tiempo en que esta lectura se realizaría. A su vez, el testimonio impreso de Sevilla iba dirigido a un público heterogéneo, lo cual, probablemente, incidió en el fracaso editorial que tuvo, ya que no vuelve a reimprimirse en todo ese siglo. Además, la temática de esta novela, para esa época y en comparación con los libros de caballerías originales, parecía ajena a todo el género literario caballeresco que comenzaba a circular.

3. CONCLUSIÓN

La composición de los epígrafes que se estructura por distintas estrategias, cuya principal intención es llamar la atención del público y condicionar en algunas ocasiones la lectura y la recepción de ciertos pasajes del texto, nos muestra el interés de Cromberger por destacar algunos de los nudos novelescos, según él, más interesantes de la historia. Todo ello para despertar el interés del receptor, lo cual nos avisa de los parámetros, sobre todo económicos, que llevaron a este impresor a producir una versión del *Libro del caballero Zifar*.

Los epígrafes son muestra de las intervenciones del impresor sobre el texto, aspecto que aún falta por estudiar, pues al funcionar como eslóganes publicitarios de algunos segmentos narrativos tenían la capacidad de llamar la atención de compradores y de lectores-oyentes; en algunos, como se vio arriba, la prosodia que contienen, consciente o no, permite dejar en la memoria del receptor cada una de las acciones que están por ocurrir, con lo cual verá cumplidas o no sus expectativas en cuanto a la resolución de lo que se va presentado en la historia. Si bien es difícil la autoría de algunos elementos textuales, creo que se pueden delimitar algunos de éstos y ofrecer hipótesis a partir de la comparación de textos

impresos en un mismo taller de imprenta, por mencionar sólo algunas de las posibilidades metodológicas para este tipo de trabajos.

Por último, las figuras del autor y del impresor (editor, librero), las cuales en este caso parecen recaer en Cromberger, ayudan a la configuración y a la composición del texto literario y a la producción del impreso como producto mercantil, con lo cual algunos de los condicionamientos de recepción, en este caso los epígrafes, resaltan las estrategias que se intentan utilizar para colocar a la obra dentro del gusto del público. Por tanto, la apuesta a afirmar que uno u otro, autor o impresor, modificaban o respetaban ideas composicionales debe darse a partir del texto, pues será éste y sus procesos de creación mediante un soporte físico determinado el que nos pueda ofrecer las pistas de lo que realizaban dos personas que se distinguían, el autor por ofrecer un texto poético y literario, mientras que el impresor se regía por los alcances económicos que redituaba la impresión de libros y que condicionaba la versión final de la obra.

Apéndice 1. Epígrafes que encabezan los capítulos del *Libro del caballero Zifar*

<i>Primera parte</i>	<i>Segunda parte</i>	<i>Tercera parte</i>
Capítulo primero De la muger e hijos del caballero Zifar, y de cómo las cosas que en este libro están no deben ser juzgadas hasta bien vistas	Capítulo primero Cómo el rey consejo a sus hijos que amassen a Dios sobre todas las cosas, y le temiesen, y guardassen sus mandamientos	Capítulo primero De cómo Roboán suplicó al rey , su padre, que le diesse licencia para se partir, y no lo detuviesse
Capítulo II De las virtudes del caballero Zifar, y de cómo era muy amado de rey de la tierra a donde venía, aún que era muy costoso y por esto inducido el rey por envidiosos no lo llamaba a las guerras	Capítulo II Que los hombres deben tomar el buen consejo y no el malo, ni creerse de ligero	Capítulo II De cómo Roboán se partió dela tierra de su padre con mucha riqueza y con trecientos caballeros; y de cómo era muy bien recibido a donde llegaba
Capítulo III De cómo el caballero Zifar se quexa entre sí a Dios, porque ya el rey no lo embía a llamar para las guerras como solía d[e] como el cauallero cifar se quexa entre sí a dios : porq[ue] ya el rey no le embia a llamar p[ar]a las guerras como solia	Capitulo III Que no es noble salvo el virtuoso por su propias virtudes	Capítulo III De cómo el infante Roboán vino el reino de Padulfá. Y la infanta, señora del reino, lo recibió muy bien
Capítulo IIII De cómo Grima, muger del caballero Zifar, oyó las cosas que entre su marido dezía; y le preguntó qué pena tenía y cuál era su pensamiento. Y qué le respondió él	Capítulo IIII De la virtud de la castidad y que los que quieren ser virtuosos deben refrenar sus pasiones	Capítulo IIII De cómo la infanta Seringa alabó mucho delante las suyas al infante Roboán. Y de cómo una dueña que llamaban Gallarda dixo que lo quería probar en palabras
Capítulo v De dos enxemplos que dixo el caballero Zifar a su muger para inducir-la a guardar secreto, y el primero es del medio amigo	Capítulo v De la obediencia y lealtad que los hombres deben tener a Dios y a su señor	Capítulo v De cómo estando el infante roboán con la infanta Seringa hablando, le dieron nuevas como el rey de Grimald corría y tomaba las tierras de la infanta. Y de cómo el infante envió al Caballero Amigo

Apéndice 1. *(continúa)*

<i>Primera parte</i>	<i>Segunda parte</i>	<i>Tercera parte</i>
Capítulo vi Del segundo exemplo conviene a saber de los amigos enteros	Capítulo. vi De cómo se deben los hombres guardar de enojar al rey a un sean sus privados	Capítulo vi De cómo el Caballero Amigo tornó con la respuesta que le dio el rey de Grimald
Capítulo vii De cómo el caballero Zifar dixo a su muger sus pensamientos y secretos	Capítulo. vii De cómo cada uno debe de amar a todos, y más a los suyos, y castigarlos muy bien	Capítulo vii De cómo el infante Roboán con los suyos y con la gente de la infanta fue contra el rey de Grimald. Y lo venció en el campo, y prendió a su hijo
Capítulo viii. De la generación y linaje donde venía el caballero Zifar	Capítulo viii De cómo los hombres debeb mucho trabajar por saber	Capítulo viii De cómo la infanta Seringa rogó al infante Roboán que no se partiese hasta que su tierra estuviesse sossegada, lo cual hizo
Capítulo ix De cómo el caballero Zifar con su muger e hijos se partieron de su tierra, y de las cosas que se le acontecieron hasta que entró en la villa de Galapia	Capítulo ix De la virtud, de la humildad, por la cual debe el hombre tener sujeta la sensualidad que aquí llama voluntad a la razón	Capítulo ix De cómo el infante Roboán envió al Caballero Amigo al rey de Brez para demandarle terguas por sesenta años con el reino de Pandulfa y la infanta Seringa, y como el rey se las concedió
Capitulo. x De cómo el caballero Zifar entró en la villa de Galapia que estaba cercada. Y por su buen seso y armas la villa fue desercada. Y la señora de la villa con el hijo del conde que la tenía cercada fue casada	Capítulo x De cómo los reyes y señores han de ser nobles y que tal ha de ser la nobleza de ellos. E primero acerca de Dios y de si mesmo y acerca de sus pueblos	Capítulo x De cómo el rey de Grimald envió a la infanta Seringa para que le diese su hijo. Y de cómo por consejo del infante Roboán lo dio a él y a los otros caballeros presos, de los que ovieron gran rescate

Capítulo xi De cómo se partió el caballero Zifar de la villa de Galapia y vino al rino de Falac	Capítulo xi De cómo los reyes deben tomar siempre consejo, especialmente de los sacerdotes y tenerlos en su compañía y que para el consejo es menester	Capítulo xi. De cómo el infante Roboán hizo detener los caballeros dela infanta fasta que supiesen la respuesta del rey de Brez. Y de cómo el conde Ruben trataba como se cassasen el infante y a infanta, y de cómo volvió el Caballero Amigo del rey de Brez
Capítulo xii De cómo una leona llevó a Garfín, hijo del caballero Zifar. Y en la ciudad de Mela perdió al otro	Capítulo xii. De cómo los reyes deben mucho guardar, y fazer guardar las leyes	Capítulo xii De cómo la infanta Seringa viendo que el infante Roboán se quería partir le hablo de casarse con él. Y de cómo por él, entonces, no quiso; y ella le prometió de lo esperar tres años, y de cómo se despidió de ella
Capítulo xiii De cómo unos marineros con engaños pusieron a la muger del caballero Zifar en la nao diciendo que luego habían de volver por él, y despus alzaron velas, y se la llevaron	Capítulo xiii. De las cosas que se deben mirar antes que se dé consejo al que lo demandare.	Capítulo xiii De cómo el infante Roboán vino al condado de turbia a donde halló al conde muy mal con los de su tierra y él fizo amistança entre ellos
Capítulo xiiii. De cómo un burgués halló el un hijo del caballero Zifar y su muger el otro en la ciudad que se perdieron	Capítulo xiiii Que el que ha de demandar consejo mire bien a quien lo demande y que no debe el hombre a todos descubrir sus secretos	Capítulo xiiii De cómo el infante Roboán vino a donde estaba el emperador de Trigida, el cual lo recibió muy bien y fizo lo otra vez caballero al uso de aquella tierra.
Capítulo xv De cómo nuestro señor libró a la muger del caballero Zifar de los malignos marineros, ca ellos se mataron los unos a los otros sin llegar a ella	Capítulo xv De cómo el consejo se ha de tomar delos amigos, y de los sabios, y de los viejos	Capítulo xvi De cómo se llama este imperio Trigida, y de los cuatro ríos que salen del paraíso terrenal

Apéndice 1. (continúa)

Capítulo xvi De cómo la muger del caballero Zifar con muchas riquezas llegó al puerto de la ciudad de Galapia que es el reino de Orbin	Capítulo xvi De cómo los señores no deben dar poder alguno a los judíos ni a los otros infieles, ni aconsejarse con ellos	Capítulo xvi De cómo el infante Roboán era muy querido del emperador y le daba muy buen consejo en todas las cosas, y del consejo que le dio acerca de un médico que vino al emperador
Capítulo xvii De cómo se partió la muger del caballero Zifar del reino de Orbin	Capítulo xvii De cómo los hombres deben trabajar de haber amigos, y habidos de conservarlos en la amistad	Capítulo xvii De cómo algunos de los consejeros del emperador con envidia rogaron al infante Roboán que preguntase al emperador porque no se reía, y él lo hizo, de lo cual no le fue bien
Capítulo xviii De cómo el caballero Zifar después que se partió de la ribera a donde estuvo algunos días	Capítulo xviii. De cómo los hombres deben ser francos con templanza porque no vengan pobreza	Capítulo xviii De cómo el emperador en pena de la pregunta desterró al infante Roboán al imperio de las islas dotadas a donde fue muy bien recibido, y casó con la emperatriz y fue hecho emperador
Capítulo xix De cómo el dicho ribaldo probó al caballero Zifar deshonrándole y haciendo muchas preguntas	Capítulo xix De cómo los hombres han de ser dirigentes, y tener prudencia y mirar bien lo que está por venir	Capítulo xix De cómo el diablo apareció en figura de muger al emperador Roboán y le aconsejó que demandase a su muger un alano que tenía lo cual hizo
Capítulo xx De cómo el ribaldo inducía al caballero Zifar que fuese a descercar al rey de Mentón. Y el finalmente dixo que le placía	Capítulo xx Que los reyes y señores no deusen de artes ni engaños con sus súbditos	Capítulo xx De cómo el diablo otra vez en figura de muger pareció al emperador Roboán y le aconsejó que demandase a la emperatriz un aazor lo cual el hizo

Capítulo xxi De cómo el ermitaño profetizó al caballero Zifar que había de descercar al rey de Mentón y casar con su hija, y después había de ser rey	Capítulo xxi Que no debe el hombre de quejarse del que no conoce el bien que le hizo, ni debe tornar a demandar cosa que haya dado	Capítulo xxi De cómo el diablo la tercera vez apareció al emperador Roboán andando a caça, y le consejo que demandasse a su muger un caballo que tenía, y él lo hizo por su mal
Capítulo xxii de cómo el caballero Zifar y el ribaldo se partieron. Y cómo una noche dos ladrones quisieron matar al caballero por robarlo	Capítulo xxii. De cómo hay dos maneras de largueza, una que se llama prodigalidad, y otra liberalidad	Capítulo xxii. De cómo la emperatriz después que ouo dado el caballo al emperador trabajaba de impedir su partida. Y de cómo tuvo gran sentimiento por su partida
Capítulo xxiii. De cómo en una villa cerca del castillo que llamaban Beril. El caballero Zifar libró al ribaldo de la forca	Capítulo xxiii De cómo ninguno debe olvidar el bien recibido ni el servicio que le hicieron	Capítulo xxiii. De cómo el infante Roboan torno a do estaua el emperador de Tigrida y los suyos
Capítulo. xxiiii. De cómo el caballero Zifar y su compañero pelearon toda una noche con unos lobos	Capítulo xxiiii De cómo en las guerras y en otra cualquier cosa deben los hombres con tiempo aperibirse	Capítulo xxiiii De cómo el emperador y el infante Roboán después que vieron otra vez ala negra dueña que los engañó rieron y ouieron plazer
Capítulo xxv De cómo el ribaldo entro en una huerta y cogió unos nabos y los metió en un saco, y el señor de la huerta le tomo en el hurto.	Capítulo xxv De cómo los hombres deben ser constantes, y no se mudar por adversidad alguna, ni prosperidad	Capítulo xxv. De cómo el emperador de Tigrida no tenía hijo si después de sus días dexo al infante Roboán por emperador
Capítulo xxvi. De cómo el caballero Zifar por consejo del ribaldo pasó por el real del rey de Ester, y entró en la villa do estaba cercado el rey de Mentón, y cómo habló con el rey	Capítulo xxvi. De cómo siempre ha de guardar lo que se promete a los amigos, y enemigos. Y que la justicia se ha de guardar a todos. Y que los señores no deben despechar sus pueblos	Capítulo xxvi De cómo el rey de Garba, y el rey de Safira, y siete condes se rebelaron contra el emperador Roboan

Apéndice 1. (continúa)

Capítulo xxvii. De cómo el cauall[er]o Cifar vestido d[e]las ropas d[e]l ribaldo passo por el real d[e]l rey de ester fingiendo ser loco : y entro a la villa do estaua el rey de Mentón	Capítulo xxvii De cómo los señores no deben tener muchos oficiales en los oficios, ni muchos guardadores de sus bienes	Capítulo xxvii De cómo el emperador apercibió ge[n]te para contra los dos reyes, y les embio a mandar otra vez que viniesen donde él estaba
Capítulo xxviii. De cómo el caballero Zifar mató a un hijo del rey de Ester	Capítulo xxviii. De cómo los señores no deben arrendar los oficios dela justicia	Capítulo xxviii De cómo el emperador envió a los reyes otra vez al Caballero Amigo, y en la vuelta lo cativaron los del conde Farán y lo vendieron a él y a los que con él iban a un mercader
Capítulo xxix De cómo el rey de Mentón se holgó mucho desde que supo que Zifar era el que mató al hijo del rey de Ester	Capítulo xxix De cómo Garfin y Roboan dieron gracias al rey su padre por los consejos que les dio	Capítulo xxix De cómo yendo el Caballero Amigo con los suyos venido en el camino encontró con el conde Farán y lo hirieron malamente y le prendieron a su muger, la condesa, y a su hija de cuyo rescate pagaron el suyo
Capítulo xxx. De cómo el caballero zifar peleó con dos caballeros, uno hijo del rey de Ester, y el otro su sobrino, y los mató		Capítulo xxx De cómo el emperador con su gente entró en batalla con los reyes y él mató al rey de Garana y el rey de Safira hizo salir del campo al emperador y le mató mucha gente
Capítulo xxxi De cómo el caballero de Dios decercó la ciudad a donde estaba cercado el rey de Mentón, y casó con su hija del re. Y fue rey después de su muerte		Capítulo xxxi De cómo el emperador volvió otra vez contra el rey de Safira y lo venció y prendió a el conde Farán. Y como no quedó ninguno de los contrarios del emperador que no fuesse muero o presso

Capítulo xxxii De cómo el rey y la reina acordaron de vivir otro dos años en castidad. Y esto hizo el rey por ver si en este tiempo sabría de su muger

Capítulo xxxii De cómo el emperador mandó cortar la cabeza al conde Farán y dio su condado al Caballero Amigo y perdonó al rey de Safira y dio el reino de Garba a los hijos. Y aquí pone la división de las tres partes del mundo

Capítulo xxxiii De cómo la muger del caballero Zifar después que partió del reino de Orbin vino ala ciudad de Belid en el reino de Mentón a donde su marido era rey

Capítulo xxxiii De cómo el emperador envió al conde amigo por la infanta Seringa para casarse con ella. Y como fue recibida por emperatriz con mucha honra y alegría

Capítulo xxxiiii De cómo la muger del caballero Zifar, que ya era rey, vino al lugar donde el estaba con la reina. Y él la conoció, y no fue conocido por ella

Capítulo xxxiiii Postrimero de cómo el emperador Rboán y la emperatriz Seringa fueron visitar el reino de Pandulfa y a ver a su padre y madre del emperador y a su hermano Garfín

Capítulo xxxv De cómo la muger del caballero Zifar hizo un hospital para los hijosdalgo al cual vinieron sus dos hijos, y como se conocieron

Capítulo xxxviii De cómo Grima se acostó con sus hijos en una cama y fue vista con ellos. E no sabiendo que eran sus hijos el rey la mandaba quemar hasta que el rey supo la verdad, y conoció a sus hijos

Apéndice 1. *(continúa)*

Capítulo xxxvii De cómo el rey tomó a Garfín y a roboán por suyos, y los armó caballeros. E de cómo ellos aprobaban bien en todas las cosas

Capítulo xxxviii De cómo el conde Nasón se levantó contra el rey, y como Garfín y Roboán lo vencieron y lo prendieron

Capítulo xxxix De cómo un sobrino del conde Nasón con su gente se levantó contra el rey para vengar la deshonra de su tío el conde

Capítulo xl De cómo Roboán venció al sobrino del conde, y lo hirió de muy grave herida, y lo traxo preso al rey

Capítulo xli De cómo el rey oyó al conde nasón y a su sobrino, y condeno al conde a muerte y que su cuerpo fuesse quemado y los polvos echados a un lago

Capítulo xlii De las cosas que vio un caballero en este lago. De las cosas que le acontecieron

Capítulo xliii De ciertas preguntas que hizo un padre a su hija cerca de la muger que muchos ama

Apéndice 1. *(concluye)*

Capítulo XLIII De cómo el Caballero Atrevido salió del lago con su hijo, y de las cosas que contó de lo que visto había

Capítulo XLV De cómo el rey dio las tierras del conde Nasón a Garfín y de la muerte de la reina

Capítulo. XLVI De cómo después de muerta la reina, el rey manifestó a todos los del reino como era su muger Grima y sus hijos Garfín y Roboán. Y como con mucho placer fueron recibidos, ella por reina, y Garfín por príncipe heredero de todo el reino despues de los días del rey

Capítulo XLVII De cómo Garfín y Roboán se recordaron de los padres que les habían criado. Y el rey de la ermita y el hermitaño. Y el Caballero Amigo de recordó de su amo el pescador

Apéndice 2. Epígrafes que encabezan los capítulos del *Libro de Caballero Zifar* que comienzan con la fórmula “De cómo” y sus distintas variantes

<i>Fórmula o palabra inicial del epígrafe</i>	<i>Primera parte “de la vida y aduersidades y prosperidades deste cauallero”</i>	<i>Segunda parte “de los castigos que dio a sus hijos Garfin y Roboan”</i>	<i>Tercera parte “d[e] las cauallerias y prosperidades del infante Roboan su hijo”</i>
“de como +sustantivo (personaje[s]) +verbo”	III, IIII, IV, VII, IX, X, XII, XIII, XIII, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII, XXIII, XXV, XXVI, XVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII, XXXIII, XXXIII, XXXV, XXXVI, XXXVII, XXXVIII, XXXIX, XL, XLI, XLIII, XLV, XLVII	VI, VII, VIII, X, XI, XII, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XXII, XXIII, XXIII, XXV, XXVII, XXVIII, XXIX	I, II, III, IIII, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XIII, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII, XXIII, XXV, XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII, XXXIII, XXXIII
“de como +verbo o adverbio+ nombre de personaje”	XLVI	XXVI	v, XVI ^a
“de la(s) +sustantivo (personaje) ”	I, XLII		
“de las(s) + adjetivo”	II, VIII	III, V, IX	
“de”	V, XLIII	XIII	
“del”	VI		
“como+sustantivo (personajes)+verbo”		I	

“como+verbo+
sustantivo
(personajes)”

“que+verbo+
sustantivo
(personajes)”

“que+sustantivo
(personajes)+verbo”

XXI

II, III, XIII, XX

^a Este capítulo correspondería con el quince, hay un error en la enumeración de los capítulos del impreso.

Apéndice 3. Epígrafes que encabezan los capítulos de acuerdo a su composición

<i>Estructura del epígrafe</i>	<i>Primera parte “de la vida y adversidades y prosperidades deste cauallero”</i>	<i>Segunda parte “de los castigos que dio a sus hijos Garfin y Roboan”</i>	<i>Tercera parte “de la vida y adversidades y prosperidades deste cauallero”</i>
Unimembre	III, VI-VIII, XVI-XIX, XXIII-XXIII, XXVIII-XXIX, XXXII, XXXIX	II-III, V-VI, VIII-X, XIII, XV-XVI, XVIII, XX, XXIII-XXIII, XXVII-XXIX	I, VI, VIII, XXIII, XXV-XXVI, XXXIII
Bimembre	I, V, XIX, XI-XII, XIII-XV, XX, XXII, XXV- XXVII, XXX, XXXII, XXXIII-XXXV, XLII-XLV	III, VII, XI-XII, XIII, XVII, XXI-XXII, XXV	II-V, IX-X, XIII, XV, XIX-XX, XXII, XXIII, XXVII, XXXIII
Trimembre	II, III, X, XIII, XXI, XXVI, XXXI, XXXVI, ^a XXXVII-XXXVIII, XL ^b - XLI, XLVI-XLVII	I, XIX, XXVI	VII, XI-XII, XIV, XVI-XVIII, XXI, XXVIII-XXIX
Tetramembre			XXX-XXXI
Cinco miembros			XXXII

^a Existe un error de numeración, ya que se señala a este capítulo como el xxxiii en lugar del indicado.

^b No aparece el número del capítulo en el texto.

DE *AUCTORITATES* A PERSONAJES EJEMPLARES:
EL *LIBRO DEL CABALLERO ZIFAR*
EN LA ESTELA DE LOS REGIMIENTOS DE PRÍNCIPES
(CONTRASTES CON EL *DE ERUDITIONE FILIORUM*
NOBILIUM DE VINCENT DE BEAUVAIS)

Alejandro Higashi

Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa

Encauzar el *Libro del caballero Zifar* en la corriente del regimiento o espejo de príncipes no es una tarea fácil, pese a su alianza espontánea con otros textos contruidos alrededor de una intencionalidad didáctica regia o nobiliaria, pero en clave literaria. Pensar el *Zifar* desde esta perspectiva equivale a ver también como un espejo de príncipes la sección inicial del *Libro de Alexandre* cuando Aristóteles alecciona al joven Alejandro (sin perder de vista que a lo largo de todo el poema Alexandre funciona como *exemplum* de un mal soberano dominado por la soberbia, lo que matiza su orientación en la línea de los *specula principis*); las versiones de los libros de *Adāb* de origen oriental al estilo del *Calila e Dimna*, *Sendebar*, *Libro de los buenos proverbios*, *Bocados de oro*, *Poridat de poridades*, etc.; las compilaciones sapienciales como *El libro de los doce sabios* o *Flores de filosofía*, los diálogos manuelinos y, con menor esfuerzo de la imaginación, los *Castigos del rey don Sancho* y el *Lucidario*. En el fondo, sin embargo, ninguna de estas obras puede considerarse un verdadero regimiento de príncipes, como la crítica inteligente no ha dejado de subrayar. En el caso del *Zifar*, por ejemplo, ha escrito Juan Manuel Cacho Blecua que:

la obra entera se articula sobre una historia ficticia que constituye una lección sobre el arte de la conducta dirigida al lector. Presenta el acto de aprender, la adquisición de los hábitos y la integración en la práctica de los principios teóricos que deben regular la vida moral del hombre. Desde su

intencionalidad didáctica funciona como un ‘regimiento de príncipes’, o como el género de los ‘*ádab*’ árabes.¹

Si por su intención puede compararse con los regimientos de príncipes, por su construcción debe colocarse del lado del relato; resulta difícil no estar de acuerdo con Cacho Blecua. José Manuel Lucía Megías apunta que “el *Libro del caballero Zifar* en sus orígenes se presenta como un verdadero experimento literario, una amalgama de materiales —algunos de ellos hábilmente enlazados y otros no tanto— cuya finalidad le acerca a la estela de los regimientos de príncipes”.² Si atendemos a Fernando Gómez Redondo, esta caracterización como regimiento de príncipes no se da de una vez, sino que se conforma a lo largo de diferentes etapas de redacción escalonadas en función de intenciones y públicos distintos, pero que confluyen en la misma obra conservada.³

Visto así, el regimiento de príncipes peninsular parece una intención parasitaria que se hospeda en géneros vecinos (y no tan vecinos, como la cuaderna vía de naturaleza más estrictamente clerical o las obras crónicas y legislativas), pero que sólo excepcionalmente llega a tener una forma propia definida ante la confluencia de diferentes tradiciones literarias y circunstancias políticas diversas. Esta particular orientación de la literatura peninsular respecto a los regimientos de príncipes está bien revisada en la perspectiva panorámica de la *Historia de la prosa medieval castellana* de Fernando Gómez Redondo: se trata de un grupo de textos del que se pretendía extraer

¹ Juan Manuel Cacho Blecua, “El género del *Çifar* (Sevilla, Cromberger, 1512)”, en Jean Canavaggio (ed.), *La invención de la novela*, Madrid: Casa de Velázquez, 1999, p. 82.

² José Manuel Lucía Megías, “La *variance* genérica del *Libro del caballero Zifar*: del regimiento de príncipes al libro de caballerías”, en Barry Taylor y Geoffrey West (eds.), *Historicist essays on hispano-medieval narrative in memory of Roger M. Walker*, London: Maney Publishing for the Modern Humanities Research Association, 2005, p. 238 (respecto al testimonio de Madrid y su perfil didáctico, pp. 238-241).

³ Fernando Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana, II, El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid: Cátedra, 1999, pp. 1375-1457.

el conjunto de conocimientos que convenía transmitir a los infantes para que aprendieran a gobernarse primero a ellos mismos, después al reino; una crónica puede servir para estos efectos, como puede hacerlo también un poema clerical (el *Libro de Alexandre* o el *Poema de Fernán González*), aunque sólo los textos de la literatura sapiencial, que se comienzan a traducir y a refundir en las postrimerías de la corte de Fernando III, permiten apreciar la lenta configuración de estos tratados de educación, no sólo dirigidos a los hijos de los reyes, sino al menos en orígenes, pensados para formar también a los consejeros y privados del rey. [...] Todo este proceso de formación curial se reduce drásticamente en torno a la figura de Sancho IV; y de un modo pretendido además, puesto que se trata de corregir muchas de las desviaciones y de los atrevimientos a que Alfonso se había entregado; por ello, como obra clave de este nuevo pensamiento doctrinal, llamado “molínismo”, se encauza, desde la propia “voz” del rey, una serie de *Castigos* para que el infante don Fernando se instruya en los nuevos principios morales sobre los que esta corte se asienta.⁴

Cuando comparamos estos regimientos de príncipes *sui generis* con “los verdaderos ‘regimientos de príncipes’”,⁵ forjados en las fraguas de la escolástica aristotélica, asoman las diferencias formales. Se trata de regimientos refractarios al estilo literario cuyos contenidos se presentan divididos y ordenados en núcleos temáticos dispuestos según una curva lógica de dificultad ascendente, caracterizados por el persistente apoyo en las autoridades, al estilo del *De rege et regno ad regem Cypry* de Santo Tomás, concluido antes de 1270 y con una traducción al castellano hacia principios del siglo xv, el *De regimine principum* de Egidio el Romano, la *Glosa* de García de Castrojeriz y el *Speculum regum* de Álvaro Pelayo, ambos de hacia 1344, o la *Avisación de la dignidad real*, probablemente durante el segundo cuarto del siglo xiv.⁶ Pese a sus contrastes, la conver-

⁴ *Ibid.*, pp. 1697-1698.

⁵ Así los llama Fernando Gómez Redondo, *ibid.*, p.1700.

⁶ Fernando Gómez Redondo, *ibid.*, pp. 1696-1735; Adeline Rucquoy y Hugo O. Bizzarri, “Los espejos de príncipes en Castilla: entre Oriente y Occidente”, *Cuadernos*

gencia entre una tradición escolástica con identidad propia y otra que se hospeda de forma parasitaria en distintos géneros literarios narrativos para cumplir mejor con su función dificultan la tarea de encontrar una definición exacta para buena parte de estas obras, como hace notar al final de su trabajo David Nogales Rincón:

Aunque los espejos de príncipes gozan de una especificidad propia, sin embargo no es menos cierto que sus límites son en ocasiones difíciles de fijar, especialmente en relación con la literatura sapiencial y la tratadística política, máxime cuando los contenidos por ellos transmitidos e incluso los fines son en ocasiones comunes a la cronística, textos legales, mester de clerecía, cancioneros, etc. De hecho, los debates sobre la condición de espejos del *Setenario*, *De preconiiis Hispanie* de Juan Gil de Zamora o la *Aviación real*, son indicativos de la dificultad de caracterización y catalogación de algunos de ellos.⁷

La identidad de muchas de las obras producidas en las cortes españolas, como sucede con el *Libro del caballero Zifar*, se forma por el distanciamiento voluntario de los rasgos más escolásticos de los regimientos de príncipes, probablemente en busca de un público curial, más allá de príncipes y reyes, que no estaba obligado a estudiar estos manuales, pero sin duda se beneficiaría de sus conocimientos. Mientras el tratado escolástico se dirige al letrado especializado, los libros españoles persiguen un público más amplio y cercano. No son libros para el especialista en reinar, para el “príncipe profesional”, sino para el interesado en temas de filosofía moral. Contra la organización temática progresiva propia de los tratados científicos, se le propone a este público curial una organización narrativa basada en la leyenda de san Eustaquio, fuertemente ejemplar, pero con desviaciones que permiten

de Historia de España, 79 (2005), pp. 7-30 [consultado en línea: 13 de octubre de 2012] y David Nogales Rincón, “Los espejos de príncipes en Castilla (siglos XIII-XV): un modelo literario de la realeza bajomedieval”, *Medievalismo*, 16 (2006), pp. 9-39.

⁷ Nogales Rincón, art. cit., p. 39.

insertar tramos más explícitamente didácticos. Aunque hoy el libro típico de divulgación parece ser con exclusividad el “libro de divulgación científica”, lo cierto es que la Edad Media castellana gozó de un buen manejo de libros de divulgación de filosofía moral, probablemente con más éxito, por las condiciones particulares de su público, que los tratados escolásticos.

En consonancia con su objetivo divulgador y contra la estructura consiliaria de algunas de sus fuentes como el *Liber consolationis et consilii* y la traducción atribuida a Pedro Gómez Barroso, Juan Manuel Cacho Blecua ha señalado la manera en la que el autor del *Zifar* “trata de conferirle un tono menos ‘letrado’, sin que se proyecte como acumulación de citas, sino como discurso mejor trabado tanto desde su articulación lógica, como estilística”.⁸ Contra la costumbre escolástica de acumular citas bien identificadas de las *auctoritates* aludidas, clásicas y bíblicas, Juan Manuel Cacho Blecua ha demostrado en otro trabajo que “el *Zifar* tiende hacia una tradición preferentemente oral, inconcreta y colectiva, ‘dizen que’, mientras que suele omitir los *auctores* de las citas, bien mediante la alusión a una genérica escritura, o a unos innominados sabios que en libros cercanos de su tiempo fueron aludidos por su nombre, sin que falte la inclusión de sus enunciados en la boca del narrador o de los personajes sin ninguna marca indicativa”.⁹ No es que prescinda de las citas de las autoridades, y menos en las lecciones de *Zifar* a sus hijos, sino que “libera las referencias de su carga libresca y erudita mediante diferentes mecanismos, entre los que destaca su inclusión como discurso de los personajes y del narrador sin ninguna marca indicativa”.¹⁰ Se trata, sin duda, de estrategias de divulgación con las que se persigue inocular las mismas pautas de conducta, pero de forma

⁸ Juan Manuel Cacho Blecua, “Del *Liber consolationis et consilii* al *Libro del cavallero Zifar*”, *La Corónica*, 27:3 (1999), p. 63.

⁹ Juan Manuel Cacho Blecua, “Las citas en el *Libro del cavallero Zifar*”, en Leonardo Funes y José Luis Moure (eds.), *Studia in honorem Germán Orduna*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2001, p. 145.

¹⁰ *Id.*

amena, según los distintos temperamentos de los hombres en la conocida fórmula juanmanuelina expresada en el prólogo al *Libro del conde Lucanor*:

et porque cada omne aprende mejor aquello de que se más paga, por ende el que alguna cosa quiere mostrar a otro, devégelo mostrar en la manera que entendiere que será más pagado el que lo ha de aprender. Et porque a muchos omnes las cosas sotiles non les caben en los entendimientos, porque non las entienden bien, non toman plazer en leer aquellos libros nin aprender lo que es escripto en ellos. Et porque non toman plazer en ello, non lo pueden aprender nin saber así commo a ellos cunplía. Por ende yo, don Johán, fijo del infante don Manuel, adelantado mayor de la frontera et del regno de Murcia, fiz este libro conpuesto de las más apuestas palabras que yo pude, et entre las palabras entremetí algunos exiemplos de que se podrían aprovechar los que los oyeren.¹¹

La identificación de un tipo de público (mayoritario, si atendemos a la prioridad que se le da dentro del prólogo) permite modelar estrategias efectivas dentro de la variada tipología de modelos de transmisión posibles. La fórmula expresada por don Juan Manuel, sin embargo, puede desorientar en la medida en la que el excipiente (la sustancia inactiva que sirve para incorporar el principio activo) no es un agregado, sino que funciona al contrario por un proceso cuidadoso de depuración de los residuos académicos. Debe tenerse cuidado, por ello, al interpretar la fórmula de mezclar *docere y delectare*:

Et esto fiz segund la manera que fazen los físicos, que cuando quieren fazer alguna melizina que aproveche al figado, por razón que naturalmente el figado se paga de las cosas dulces, mezclan con aquella melezina que quieren melezinar el figado açúcar o miel o alguna cosa dulce; et por el

¹¹ Don Juan Manuel, *El libro del conde Lucanor*, ed. de Guillermo Serés, Barcelona: Crítica, 1994, p. 12.

pagamiento que el figado ha de la cosa dulce, en tirándola para sí, lieva con ella la melezina quel ha de aprovechar (pp. 12-13).

El “refinamiento” literario de su prosa y de la del *Zifar*, en coordenadas próximas, no sería una metáfora: al quitar el aparato más explícitamente escolástico, y refinar de esta forma el estilo formal del tratado, se favorecía a un público amplio interesado en la filosofía moral, pero que no estudiaba por una obligación regia; como escribió el mismo don Juan Manuel en el antepólogo, “Dios sabe que lo fizo por entención que se aprovechassen de lo que él diría las gentes que non fuesen muy letrados nin muy sabidores” (p. 8). Si no escribía para letrados ni para sabios, ¿qué sentido tendría haber conservado un maquillaje erudito? El autor del *Libro del caballero Zifar* parece escribir para un público semejante.

Este rechazo a los aspectos formales de la exposición escolástica en el *Zifar* no significa, por supuesto, que la literatura peninsular con una intención didáctica haya permanecido ajena a los temas tratados en los textos universitarios especializados. La circulación de manuales especulativos como el *Libro del tesoro* de Brunetto Latini, el *De regno* de santo Tomás, el *De regimine principum* de Egidio el Romano, la *Glosa* de García de Castrojeriz o el *Speculum regum* de Álvaro Pelayo, permite advertir un interés sostenido a lo largo del periodo por obras teóricas cuya aplicación estaba más en manos de los propios usuarios, preceptores en su mayoría, que en los libros mismos (el caso de la enciclopedia de Latini). La nómina, sin embargo, podría completarse con otros manuales que, pese a su sometimiento al patrón de las *auctoritates*, ofrecen una orientación empírica, con contenidos que proceden de la práctica y se dirigen hacia la ejecución, como el *Tratado sobre la formación de los hijos de los nobles* o *De eruditione filiorum nobilium* de Vincent de Beauvais, redactado hacia 1226 o 1247, y que formaría parte del último capítulo de una obra de mayor envergadura, un tratado general sobre la educación del príncipe.¹² Se trata de un manual que, quizá por las razones

¹² Ildelfonso Adeva y Javier Vergara, “Estudio preliminar”, en Vicente de Beauvais,

prácticas que lo impulsan (el deseo de la reina Margarita de Provenza, esposa de Luis IX de Francia, de contar con un compendio apropiado para la educación de los niños y jóvenes, de acuerdo a su naturaleza pueril; pero también como la conclusión de un tratado especulativo mayor en el que se apuesta por la aplicación práctica del bagaje teórico previo), concretaba la experiencia práctica del autor en la educación de los jóvenes en vez de sobrevolar, como sucede con otros regimientos de príncipes, en el terreno de especulación ética, moral y política (al estilo del *De Regno* de santo Tomás). El lector de este regimiento encuentra soluciones prácticas para problemas concretos, al estilo de *Didascalion* de Hugo de Saint Victor, donde igual se habla de la elección del maestro (II), de las dificultades para aprender (IV) o de la sumisión del discípulo al maestro (VII) que de escribir sobre otros textos (en una gradación que va de la corrección de erratas, la copia, la compilación y la traducción hasta llegar al comentario o glosa; XVIII), la corrección de los textos (XIX) o técnicas de la *disputatio* (XX).

De eruditione filiorum nobilium no es una fuente directa del *Zifar*, pero la lectura comparativa de ambas ilustra sobre preocupaciones comunes que tuvieron dos cauces de recepción bien diferenciados en su momento; el del maestro interesado en principios teóricos y prácticos para llevar a cabo su función con los mejores resultados y el público de una corte que, cautivado por los mismos temas, prescinde del maestro para escuchar por sí mismo las historias que transmiten estos saberes. Desde su prólogo, por ejemplo, Vincent de Beauvais inserta su tratado en un escenario concreto, donde escribe para satisfacer la demanda expresa de la reina Margarita de Provenza, quien solicita un manual de educación regia para sus tres hijos en ese momento, Isabel de cinco años, Luis, de tres, y Felipe de dos.¹³ Este contexto, sin duda, explica algunos

Tratado sobre la formación de los hijos de los nobles (1246) / De eruditione filiorum nobilium, introd. de Ildefonso Adeva y Javier Vergara, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia- Biblioteca de Autores Cristianos, 2011, pp. 58*-62*.

¹³ “A su serenísima y reverendísima señora reina de los francos por gracia de Dios, Margarita [...]. Hace poco, si bien se acuerda, vuestra sublime majestad se dignó rogar

rasgos originales del tratado, como la extensa sección de diez capítulos de su libro dedicados a la educación de la mujer, tema al que habían renunciado pedagogos de la talla de Juan de Salisbury, Hugo de Saint Victor, Giraldo Cambrense y otros;¹⁴ el desvío de Vincent de Beauvais sorprende menos cuando consideramos que la petición para redactar el opúsculo venía de una reina y que su primogénita también pertenecía al sexo femenino. Este público concreto, de cinco, tres y dos años, también recibe una mención especial en el mismo prólogo:

A propósito de esta obrita, compilada diligentemente de entre varias sentencias de hombres santos y prudentes, pese a que los niños no estén capacitados aún para leerla y entenderla debido a los tiernos rudimentos de su infancia, mientras tanto considero que sus pedagogos o maestros podrán tomar, de entre los diversos capítulos, lo que parezca más oportuno según su discreción, para proporcionarles así tanto temas de lectura como de recitado.¹⁵ Los mismos niños, conforme progresen en la doctrina, por sí mismos podrán tomar también abundantes lecciones para aprender y bien vivir.

In quo scilicet opusculo diligenter ex sanctorum ac prudentium virorum sententiis variis compilato, licet idem pueri propter nova infantiae rudimenta nondum apti sint ad legendum et intelligendum, interim tamen

a mi humilde persona recoger de entre las Sagradas escrituras algunas florecillas oportunas para componer un compendio que aprovechara a la erudición de vuestros hijos” (“Serenissimae ac reverendissimae dominae suae Francorum Francorum Dei gratia reginae Margaretae [...]. Nuper, si bene recolitis, vestra sublimitas meam parvitatem rogare dignata est ut de Scripturis Divinis flosculos competentes excerperem, ex quibus compendiosum aliquid ad liberorum vestrorum eruditionem salutarem conficerem”, *ibid.*, “Prólogo”, pp. 1-2).

¹⁴ Ildefonso Adeva y Javier Vergara, art. cit., pp. 232.

¹⁵ Traduzco así “materiam litterarum ac versuum”, toda vez que la traducción literal “materia de letras y de versos” no rescata la intención de referirse a los textos en prosa, propios para la lectura en voz alta, y textos en verso, procedentes en su mayoría de los libros sapienciales de la Biblia, más apropiados para la recitación en voz alta y memorización.

ipsorum didascali sive magistri poterunt ex diversis eius capitulis, prout eorum discretioni visum fuerit, eisdem accipere et dare materiam litterarum ac versuum. Ipsi quoque pueri, cum aliquantulum in doctrina profecerint, per semetipsos inde poterunt addiscendi ac bene vivendi multiplex accipere documentum (“prólogo”, p. 4).

La costumbre, por otro lado, de acomodar este tipo de obras a destinatarios específicos, tampoco fue rara: una de las primeras conclusiones de Lester K. Born en un artículo clásico sobre el tema, luego de revisar el panorama de los *specula principis* carolingios, es precisamente esa: “all the works were written for a specific prince, and many were by specific request”.¹⁶

El libro se presenta como un tipo de discurso inaccesible a los niños; las sentencias compiladas, por el contrario, se ordenan en capítulos para que de ahí los preceptores puedan encontrar y seleccionar fácilmente lo que les convenga. Así, la organización escolar del tratado no se funda en una mera tradición, sino que se constituye como una herramienta práctica concreta: la cuidadosa segmentación temática del libro facilita la identificación y aprovechamiento de los distintos tópicos asociados a la educación según un orden progresivo, pero con secciones bien identificadas, que permitía la lectura no lineal; se trata, sin duda, de un texto preparado *ex profeso* para una lectura de estudio, bajo la severa vigilancia de un preceptor que sirva de intermediario entre todos estos contenidos y los jóvenes lectores para quienes se proyectó (al menos, de manera ideal).

Estas dos características, señaladas en el prólogo de Vicente de Beauvais, nos permiten identificar, por contraste, algunos rasgos del público inmediato del *Libro del caballero Zifar*. Si el libro de formato escolástico les está vedado a los más jóvenes, ¿podríamos pensar que el libro de estructura novelesca resultaría más accesible? En este sentido, quizá con-

¹⁶ Lester K. Born, “The *Specula Principis* of the Carolingian Renaissance”, *Revue Belge de Philologie et d’Histoire*, 12 (1933), p. 610.

venga recordar la hipótesis de Fernando Gómez Redondo respecto a la composición estratificada, según la cual el *Zifar* se habría escrito en tres impulsos compositivos bastante diferentes entre sí respecto a los diferentes públicos cortesanos; la sección correspondiente a la historia de Zifar y Grima, los prólogos y los castigos del rey de Mentón se habrían escrito hacia la minoría de edad de Fernando IV, en un estilo que, sin despreciar las máximas morales, se aparta de su formato consiliario por medio de *auctoritates*¹⁷ y privilegia una historia de más fácil digestión para estómagos poco acostumbrados a la erudición escolástica. La intención de adecuar los contenidos a un formato asequible fuera del ámbito de la clerecía universitaria podría estar orientada en este caso por el receptor ideal del texto. La solución de adaptar los contenidos que se desean transmitir hasta este grado no sería rara, si tenemos en cuenta que Vicent de Beauvais recomendaba, para familiarizar a las “puellae nobiles” con la instrucción, recurrir al juego (“que se le hagan letras de madera o de marfil y juegue con ellas para que incluso el juego contribuya a su erudición”; “fiant ei litterae buxea vel eburneae... et ludat in eis ut etiam ludus eius eruditio sit”, XLIII, 1, 2).

En términos formales, la *diuisio textus* propia de los libros de estudio tampoco hace falta (igual que no hace falta identificar las *auctoritates* citadas en su formato escolar). Si seguimos las investigaciones de José Manuel Lucía Megías sobre la partición original que tendría el *Libro del caballero Zifar*, en su hipótesis¹⁸ se trata de “un *continuum*, una narración que no posee división en partes”, sino que se apoya en fórmulas orales de segmentación (“dize el cuento” o “segunt cuenta la estoria”)

¹⁷ Aunque es bien cierto que luego este estilo orienta las ampliaciones posteriores, realizadas durante el reinado de Fernando IV, entre 1301-1312, y la minoría de edad de Alfonso XI, entre 1312 y 1321; Fernando Gómez Redondo, *op. cit.*, pp. 1375-1457; también puede consultarse con provecho, Germán Orduna, “Las redacciones del *Libro del caballero Zifar*”, en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona: Quaderns Crema, 1991, t. 4, pp. 283-299.

¹⁸ Remito al lector directamente a su trabajo, “Hacia la partición original del *Libro del caballero Zifar*”, en Juan Paredes Núñez (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)*, Granada: Universidad de Granada, 1995, t. 3, pp. 111-130.

para subrayar la importancia de algunos episodios (en especial, parecen interesar los *enxemplos*); en el caso particular de los Castigos del rey de Mentón, la base estructural de la división no debió ser temática ni escolástica, pese a la cercanía con las *Flores de filosofía* (cercanía que incluso lleva al mismo Lucía Megías a considerarla como un modelo subyacente para la edición crítica del *Zifar*),¹⁹ sino que los Castigos se entendían “como una única unidad narrativa”.²⁰ La división en temas de, por ejemplo, *Flores de filosofía*, resulta completamente ajena a este material, preparado para una lectura en voz alta más cercana a los entretenimientos de la corte y no para la lectura reflexiva que sí estaba en la mente de Vincent de Beauvais.

Si el *Libro del caballero Zifar* está llamado a ser una modalidad didáctica dentro del universo complejo de los espejos de príncipes, ¿cómo pudo cumplir con su función privado del instrumental básico que serviría para autorizar el bagaje de conocimientos transmitidos y las herramientas mínimas para facilitar una lectura de estudio? La tradición literaria proveía al autor anónimo de estrategias textuales probadas y más efectivas que de modo sutil permitían presentar las ideas que pretendían transmitir de forma autorizada (e, incluso, imitable). Uno de los conceptos clave de este tipo de textos peninsulares fue, sin duda, el de *personaje ejemplar*. Aunque el personaje literario medieval no es una categoría muy atendida en la actualidad (resulta difícil encontrar intermediarios entre estudios fundadores como los de Fernando Gómez Redondo, circunscrito en principio al personaje de la historiografía alfonsí,²¹ pero con una extensión teórica que alcanza una teoría general

¹⁹ José Manuel Lucía Megías, “Los castigos del rey de Mentón a la luz de *Flores de Filosofía*: límites y posibilidades del uso del modelo subyacente”, *La Corónica*, 27:3 (1999), pp. 145-165.

²⁰ “Hacia la partición original del *Libro del cavallero Zifar*”, art. cit., pp. 125-127 y 128-129.

²¹ Fernando Gómez Redondo, “La función del ‘personaje’ en la *Estoria de España alfonsí*”, *Anuario de Estudios Medievales*, 14 (1984), pp. 187-210.

del personaje,²² y trabajos más recientes como los de César Domínguez²³ o los que agrupa Pilar Lorenzo en *Los caminos del personaje en la narrativa medieval*,²⁴ los pocos estudios realizados hasta el momento confirman, en todo caso, la importancia del personaje como, en palabras de Fernando Gómez Redondo, “categoría funcional propiciadora de la realización de los planes textuales”²⁵ y “un diseño estructural vacío” en el que “el autor, para ir rellenando esas ‘formas vacías’, tiene que asimilar primero la realidad que le es propia y levantar luego esquemas paralelos a esa identidad suya, es decir, micro-estructuras temáticas que distancien el pensamiento del autor de la figura propuesta para introducirla en la visión global que muestra la obra”.²⁶ El llenado de este “diseño estructural vacío” no es automático y depende del cruce de muchos planos de muy distinto valor: tradición literaria, intención autoral, público, mimesis y otras categorías semejantes. Este complejo universo, en el que no basta con revisar al personaje ejemplar en un plano exclusivamente vertical, en relación con la tradición previa, nos obliga a pensar en un plano horizontal donde el personaje ejemplar se construye de acuerdo a las convenciones de géneros cercanos y crea un sistema con consecuencias en uno y otro rubro por simple contigüidad. Se trata de una libre circulación de los valores simbólicos asociados al personaje en ámbitos muy distintos de la creación discursiva, como la que ha mostrado Amaia Arizaleta en un estudio sobre la estrecha vinculación entre la documentación de la cancillería castellana y textos historiográficos y poéticos

²² Como lo demuestra el mismo Gómez Redondo en “El personaje”, *El lenguaje literario, teoría y práctica*, Madrid: EDAF, 1996, pp. 186-209.

²³ “Apuntes para el estudio del personaje medieval. I. Panorama de la reflexión poetológica”, *Troianalexandrina*, 5 (2005), pp. 185-225 y “Apuntes para el estudio del personaje medieval. II. ‘Et auri hic cibus est sapius’ (*Poetria nova*, vv. 2060-2061): la voz”, *Troianalexandrina*, 6 (2006), pp. 187-224.

²⁴ Pilar Lorenzo (ed.), *Los caminos del personaje en la narrativa medieval. Actas del Coloquio Internacional. Santiago de Compostela, 1-4 diciembre 2004*, Firenze: Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2006.

²⁵ “La función del *personaje* en la *Estoria de España* alfonsí”, art. cit., p. 190.

²⁶ *Ibid.*, p. 190.

coetáneos.²⁷ No se trata de la sucesión escalonada de personajes ejemplares en distintos géneros, sino de su convivencia horizontal en una corte, uno al lado de otro, como efectivamente los percibió su público en el proceso de la recepción.²⁸ Desde esta perspectiva compleja, si el personaje de la historiografía puede clasificarse en funciones básicas de acuerdo a su sintaxis,²⁹ el *personaje ejemplar* cumple más bien con ser la interfaz entre planos muy distintos de acción textual. Si bien es cierto que el personaje medieval no es complejo en su propia realización y a menudo se le acusa de falta de profundidad psicológica,³⁰ no hay que dejar de lado que su complejidad también estriba en el conjunto de repercusiones que establece entre el mundo real, el mundo de la ficción y la intención con la cual se construye. En la intersección del personaje real, histórico y literario podemos encontrar la complejidad de su realización e, incluso, su justificación.

Las diferencias formales entre los “verdaderos” regimientos de príncipes y el *Libro del caballero Zifar* contrastan sin duda con las correspondencias temáticas. En los primeros capítulos del *De eruditione filiorum nobilium* reconocemos una progresión pragmática cuyos hitos principales regresan encarnados en los personajes ejemplares del *Zifar*: la niñez como la mejor edad para aprender, la importancia de una formación tanto en la doctrina (por el lado de las ciencias) como en la disciplina (por el lado de la filosofía moral), el castigo como una herramienta necesaria durante el proceso, etc. Los conceptos básicos, presentados por medio de una acumulación de *auctoritates*, poco a poco ceden el paso a definicio-

²⁷ Amaia Arizaleta, “La parole circulaire du roi. Textes diplomatiques, historiographiques et poétiques (Castille, 1157-1230)”, *Cahiers d'Études Hispaniques Médiévales*, 31 (2008), pp. 119-133.

²⁸ Para ampliar estos aspectos, remito a mi artículo titulado “Primeros deslindes sobre los avatares del personaje ejemplar (siglos XII-XIV)”, [en prensa].

²⁹ 1. Personaje histórico; 2. Personaje doctrinal; 3. Personaje didáctico; 4. Personaje ficticio; Fernando Gómez Redondo, “La función del *personaje* en la *Estoria de España alfonsí*”, art. cit., pp. 193-194.

³⁰ Una acusación hiperbólica puede verse, por ejemplo, en Harold Bloom, *Shakespeare, The Invention of the Human*, New York: Riverhead, 1998.

nes matizadas por medio de citas o ejemplos donde podemos volver a advertir coincidencias con el *Zifár*. “Educar” se presenta como “sacar a uno de la rudeza”, con un tufillo de juego de derivación etimológica (“est autem erudire extra ruditatem ponere”; I, 2), pues el alma del niño “es ruda para entender y obrar bien” (“rudis efficitur et ad intelligendum et ad bene agendum”; I, 2); por ello, su formación debe ser doble, doctrinal para iluminar el intelecto y disciplinaria para regir la voluntad (“[...] suscipere duplicem eruditionem, videlicet doctrinae ad illuminandum intellectum, et disciplinae ad regendum affectum”, I, 3.1). Dicha formación se apoya en el castigo, puesto que la niñez es ruda y terca para aprender y perezosa para hacer el bien (inclinada, por el contrario, a hacer el mal), se recomienda doblegarlos desde pequeños por medio del castigo: “*Formalos*, es decir, dóblégalos ‘al yugo del Señor’ mediante la obediencia y también al del maestro mediante la disciplina” (“*Curva*, inquam, *illos*, id est, subiice iugo Domino per obedientiam, et etiam magistri per disciplinam”, I, 5); “*Fórmalos desde su niñez*, porque aquella edad tiernita es moldeable como la cera o como los arbolillos recién plantados” (“*Curva*, inquit, *eos a pueritia*, quoniam aetas illa tenella flexibilis est sicut cera mollis vel arbustula novella”, I, 6.1). Las citas bíblicas vienen muy a cuento sobre el tema de la eficacia correctiva del castigo:

Como dice en Eclesiástico XXX, 12: “Doblega su cerviz durante la juventud”, porque el árbol o la planta se moldea mejor a la voluntad ajena mientras son tiernos, porque cuando se han endurecido se quiebran más fácilmente al doblarse. Por eso añade más abajo: “y machácale las costillas mientras sea niño, no sea que se endurezca y se vuelva indócil”, esto es, cuando llegue a adulto y se endurezca no admitirá corrección, “y entonces tendrás el ánimo dolido”, porque ya no podrás corregirle.

Unde et dicitur in Ecclesiastico XXX, 12: “*Curva cervicem eius in juventute*”, quia scilicet arbor vel planta dum adhuc est tenera melius ad libitum curvatur, cum autem induruerit facilius frangitur quam curvetur. Unde

statim subjungitur: “Et tunde latera eius, dum infans est, ne forte induret et non credat”, id est, non consentiat tibi: cum eum iam adultum et induratum volueris corrigi: “erit extunc tibi dolor animae”, quando scilicet iam non valebis eum corrigere (I, 6.2).

Estas primeras páginas permiten advertir una intención semejante, en un marco semejante, respecto a la noción de aprendizaje en la etapa de la mocedad y en el umbral de la mancebía, cuando con mejores resultados puede modificarse la conducta;³¹ pese a que el tema del castigo resulta muy seductor para el lector y tiene cierta importancia estructural en el *Libro del caballero Zifar* (a la que Juan Manuel Cacho Blecua ha dedicado ya algunas páginas),³² median muchos matices entre la presentación de una educación coercitiva en uno y otro texto por una razón hasta cierto punto obvia: mientras el *De eruditione* está escrito para ser adaptado por preceptores especializados, el *Zifar* se presenta expuesto a una lectura pública en la que se destacaría una serie de protagonistas paradigmáticos del relato eventualmente identificables como miembros prominentes de la corte. En un primer momento al menos, el personaje ejemplar no es un componente literario abstracto, sino que encarnaba en personajes reales bien identificados, lo que imprime una dirección consciente a la imitación deseable de los ejemplos y a la lógica tendencia hacia el virtuosismo del personaje ejemplar (pues una insistencia en sus errores se desvía hacia la crítica regia).

Es en los matices donde arraigan las diferencias más significativas. Una transmisión efectiva del conocimiento requiere, en primer lugar, la

³¹ Juan Manuel Cacho Blecua, “Los ‘Castigos’ y la educación de Garfín y Roboán en *El Libro del caballero Zifar*”, en Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López (eds.), *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca: Universidad de Castilla - La Mancha, 1996, pp. 117-135.

³² Juan Manuel Cacho Blecua, “La crueldad del castigo: el ajusticiamiento del traidor y la ‘pértiga’ educadora en el *Libro del caballero Zifar*”, en *Aragón en la Edad Media. Sesiones de trabajo (“Violencia y conflictividad en la sociedad de la España bajo-medieval”). IV Seminario de Historia Medieval*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1995, pp. 59-89.

identificación de una jerarquía clara, tema al que Vincent de Beauvais dedica el capítulo 29 de su *De eruditione filiorum nobilium*; en la cúspide de esta jerarquía, por supuesto, se encuentra Dios (“*Primo igitur et super omnes obediendum est Deo*”; 29, 1.1), y toda orden de cualquier otra autoridad debe armonizarse con el mandato de Dios (y, de ser contrario, desecharse):

A quien en primer lugar y por encima de todos los demás se debe obedecer es a Dios, según dice Pedro en los Hechos de los apóstoles V, 29: “conviene obedecer a Dios más que a los hombres”.

[...]

Es preciso obedecerle sobre todo en los preceptos y prohibiciones del Decálogo, en los que, considerados espiritualmente, como se hizo antes, se prohíbe todo mal y se manda todo bien. En lo futuro, no debe obedecerse ni al prelado, ni al padre carnal ni a ningún otro hombre si no es en conformidad con Dios y a causa de Dios, quien es principio y fin de todas las cosas.

Primo igitur et super omnes obediendum est Deo, sicut dicit Petrus in Actibus Apostolorum V, 29: “Obedire, inquit, oportet Deo magis quam hominibus”

[...]

Obediendum igitur est ei praecepit in praeceptis et prohibitionibus Decalogi, in quibus spiritualiter intellectis, ut alibi superius ostensum est, prohibetur omne malum et praecipitur omne bonum. Porro nec praelato nec patri carnali nec ulli etiam hominum est obediendum nisi secundum Deum et propter Deum, qui est principium et finis omnium (XXIX, 1.1-2.1).

El tema llega un poco tarde en el *De eruditione filiorum nobilium* por obvias razones: en los veintiocho capítulos previos se han revisado, desde una perspectiva especulativa, asuntos relacionados con el aprendizaje: aptitudes morales del maestro, aptitudes morales del estudiante, acciones básicas para empezar la instrucción (cómo leer, cómo estudiar, cómo escribir, etc.) y la instrucción propiamente dicha (en su acepción

de “formación” o “coertio”). La perspectiva netamente pragmática del rey de Mentón sorprende (y alecciona sobre su intención principal) en este contexto de largos preliminares especulativos, pues los suyos se limitan a una simple pero efectiva viñeta: “e asentose el rey en su silla, e mando a ellos que se asentasen antel, las caras tornadas contra el, e bien asy commo maestro que quiere mostrar a escolares”.³³ De ahí, pasa sin transiciones enfadosas a plantear una jerarquía social y moral en la que se transmite un conocimiento inspirado (“ca dize en Santa Escriptura que el comienço de la sabiduria es el temor de Dios”; p. 255) y al doble uso que puede hacerse de este conocimiento: “mas son los que se inclinan a tomar el mal consejo, pues a su voluntad es, que el bueno; pero el ome de buen entendimiento, quando el mal consejo e el bueno veen e lo entienden, acojese ante al bueno maguer sea graue, que al malo maguer sea con deleyte e a su voluntad” (pp. 255-256). Como ha señalado Fernando Gómez Redondo, este comienzo muestra un perfil muy acentuado del molinismo imperante,³⁴ pero también es cierto que deja ver un sentido práctico. Aunque Dios está en el principio de la obediencia, dicha obediencia se sujeta al libre albedrío y no a una simple obediencia ciega asentada en principios jerárquicos; resulta significativo que, por ejemplo, sea el rey de Mentón quien aconseja: “assi que ante todas las cosas, por el mio consejo vos faredes asy commo vos agora dire: lo primero, amaredes e seruiredes e temeredes a Dios que vos fizo e vos dio razon e entendimiento *para fazer bien e vos saber guardar del mal*” (p. 255). La atribución divina para otorgar “razón e entendimiento” “para fazer bien” y “saber guardar de mal” difiere sin duda de la idea de educación como “coertio” de Vincent de Beauvais, quien piensa, de acuerdo a sus fuentes, que “la formación de los niños consiste en dos propósitos: apartarlos del mal e inclinarlos hacia el bien” (“in duobus autem consistit puerorum eruditio scilicet, ut a malo coerceantur et ad bonum infor-

³³ *El libro del cauallero Zifar (El Libro del Cauallero de Dios). Edited from the three extant versiones. Part. I. Text*, ed. de Charles Philip Wagner, Ann Arbor: University of Michigan, 1929, p. 254.

³⁴ *Historia de la prosa medieval castellana, II, op. cit.*, pp. 1444-1445.

mentur”, XXV, 1) e incluso contradice varias alusiones dentro del mismo *Zifár* a la imperfección intelectual y moral de los más jóvenes.³⁵

Esta idea de la educación como el modelado (realizado casi a fuerza de cincel) de buenas costumbres requiere otras premisas que no faltan en el tratado de Vincent: así como hay niños inclinados naturalmente al mal, existen otros naturalmente inclinados al bien.

Puesto que algunos niños son hábiles por naturaleza y están bien dispuestos a dejarse moldear por la doctrina, a tal grado que no es necesario de arrastrarlos violentamente o de obligarlos, sino que basta con orientarlos. Como dice Ovidio en el libro primero del *Arte de amar*, “el ingenio celestial se adelanta a sus años”. A tales niños se refiere Varrón el filósofo en sus *Sentencias morales para un estudiante en Atenas*: “Así como causa risa la conducta infantil en un viejo, pasma en un niño la constancia de las costumbres óptimas”. Sobre esto escribe Estacio en el libro VII de la *Tebaida*: “un vigor adelantado a su edad y ánimos juveniles prometen un grandioso futuro”. Otros, sin embargo, resultan díscolos y perversos a causa de una naturaleza corrupta o una mala educación, se oponen a la disciplina y son ineptos como cachorros salvajes. Así, resulta necesario sujetarlos con el freno de la disciplina y habituarlos, incluso contra su voluntad, a las buenas costumbres, como escribe Ovidio en una de sus *Heroidas*: “como se dañan los tiernos novillos por el yugo/ y el caballo recién capturado del rebaño apenas aguanta el freno, / con el mismo daño sufre un pecho joven y a duras penas las primeras costumbres”.

Nam aliqui puerorum naturaliter habiles sunt ac susceptibles sunt doctrinae, ita quod non opus est illos violenter trahere uel cogere, sed tantummodo ducere. Ut enim dicit Ovidius in libro *De Arte* 1: “Ingenium coeleste suis velocius annis / surgit”. De tali dicit Varro philosophus *Ad Atheniensem auditorem*: “Sicut ridenda in sene est puerilitas, sic obstupescenda est in puero morum optimorum constancia”. Hinc et stathius

³⁵ Señalada en Juan Manuel Cacho Blecua, “La crueldad del castigo”, art. cit.

in *Thebaide* libro VII: “Maturius aevo / robur, et ingentes spondet tener impetus annos”. Alii vero magis ex natura corrupta vel ex educatione mala discholi sunt ac perversi, et ideo disciplinae contrarii et inepti sicut pulli indomiti. Ideo illos freno disciplinae oportet coercere et ad mores bonos etiam invitos assuescere, iuxta illud Ovidii in libro *Epistolarum*: “Scilicet, ut teneros laedunt iuga prima juvencos, / frenosque vix patitur de grege captus equus / sic male vixque subit primos mores rude pectus” (XXV, 4.2.-4.3).

En este sentido, los personajes de Garfín y Roboán son dos configuraciones literarias que de manera natural parecen propender al bien, tanto por naturaleza (herederos del caballero Zifar) como por voluntad (desde la perspectiva del libre albedrío) y muestran, como corresponde al *personaje ejemplar*, el ejercicio correcto del libre albedrío. La línea educativa presente en el *Zifar* (y, con fuerza, desde los *Castigos de Sancho IV*) se aparta del modelo educativo común, asentado no en la orientación pedagógica, sino en la “coertio” o “corrección” por medio de un instrumental cuidadosamente graduado que garantiza los mejores resultados: “regaños, amenazas, golpes con vara, reglazos en las manos y otros parecidos” (“instrumenta coertionis sunt increpationes, comminationes, virgae, ferulae et huiusmodi”, XXV, 3). Aunque el tema de la “pértiga educadora” parecería más relevante en el *Libro del caballero Zifar*, es cierto que su uso se encuentra bien acotado al relato de Lucrecia, analizado desde la perspectiva del castigo corporal por Juan Manuel Cacho Blecua, donde se ejemplifican las consecuencias de la negligencia femenina dentro de un sistema pedagógico coercitivo, aunque ni siquiera es el objetivo que persigue el autor del relato en sí mismo.³⁶ Para Vincent de Beauvais, por el contrario, el tema del castigo merece una larga serie de observaciones que van desde la tipología en la atribución de castigos físicos (XXV, 3-4), la recomendación de constancia en el castigo (con algo de moderación, de acuerdo a *Proverbios* 19,18: “Educa a tu hijo y no te

³⁶ *Ibid.*

desesperes; pero no le pegues hasta causarle la muerte”³⁷) o los paralelos que hay entre el sometimiento de los hijos a los padres como los siervos al señor (XXV, 6). Se insiste en que la amonestación debe preceder siempre al castigo físico (XXV, 7) y en que el príncipe o cualquier otro noble con poder (“et principem vel quemlibet magnatem”) no debe castigar directamente a sus hijos, sino que debe encargarse de que el castigo sea cumplido por el maestro o pedagogo (XXV, 8), a semejanza de lo que advierte Cacho Blecua en relación con el rey de Mentón.³⁸ En el capítulo XXVI, se extenderá sobre las características del castigo (severidad, mansedumbre y moderación) y en el XXVII, sobre la manera en que los alumnos deben aceptarlo gustosamente (con una digresión no mediana sobre el ejemplo de Cristo y sus santos, XVII, 5.1-5.5) y nueve razones, minuciosamente explicadas y ejemplificadas, para tolerar los castigos con alegría (XXVII, 6-15), hasta llegar a la alegoría de la “pertiga educadora” que florece, echa hojas y da fruto (“la vara de la disciplina o del castigo florece por el aroma fragante de su memoria; echa hojas por su alegre y grato relato; y da fruto por la adquisición de la justicia y la sabiduría”; “florete enim virga disciplinae sive correptionis per suave fragrantem sui recordationem; frondet per iocundam et gratam sui relationem; fructum profert per justitiae vel sapientiae acquisitionem”, XVII, 14.4).

Garfín y Roboán, afinados como personajes ejemplares y retrato idealizado ellos mismos de los receptores para los cuales se han escrito, se dejan aleccionar dócilmente. ¿Por qué no mostrarlos como alumnos rebeldes para poner en práctica todo este fino instrumental sobre el castigo? Quizá porque no se trata, como en el caso de Vincent de Beauvais, de un “verdadero” regimiento de reyes. El modelo pedagógico en el *De eruditione filiorum nobilium* tiene como fin práctico solucionar de forma expedita problemas concretos, como la doble rudeza del alumno, tema minucio-

³⁷ “Ideo dicit Salomon in Proverbiis XIX: ‘Erudi filium tuum et ne desperes’, quin scilicet erudiri possit in via fidei et morum. Et ut eruditoria coertio non nimis severa sed moderata sit, subiungit: ‘Ad interfectionem autem eius’, scilicet spirituales uel corporales, ‘ne ponas manum tuam’” (XXV, 5.1).

³⁸ “La crueldad del castigo”, art. cit.

samente ejemplificado a lo largo del capítulo I (doble rudeza, “et ad intelligendum et ad bene agendum”; 1, 2; recuérdese que el concepto de “eruditione” es “extra ruditatem ponere”); la solución sólo puede expresarse con claridad, por supuesto, una vez que se ha identificado con todas sus características el problema; por esta razón, el capítulo IV ilustra sobre “los impedimentos para aprender” (“De impedimentis ad discendi”): negligencia, desorden para estudiar, mala fortuna, rameras y fiestas, disciplinas muy difíciles o ingenios poco diestros. Cuando en el capítulo V, Vincent de Beauvais anuncia que se dedicará a hablar de la “parte del ejercicio centrada en el estudio” (“accipimus illam partem exercitii quae est in occupatione studii”, V, 3.2), los argumentos rápidamente derivan hacia una caracterización del ocio (V, 6.1). En un tratado pedagógico, la sintomatología del problema es un protagonista que desplaza el interés en las buenas conductas. La sección donde Vincent de Beauvais se refiere a los libros propios para la educación ilustra bien el procedimiento: afirma de inicio la naturaleza perniciosa de las fábulas poéticas, útiles sólo para el aprendizaje de la métrica, y lo demuestra con el ejemplo de los libros de Arquíloco (tomado de Valerio Máximo) y por la autoridad de Isidoro de Sevilla (5, 7, 1-2); identificado el error, pasa a mostrar la conducta positiva que debe reforzarse con una nómina de libros de tema pío “en los que con el mismo (e incluso mayor) provecho los niños podrían aprender métrica” (“in quibus aeque utiliter, immo multo utilius, in arte metrica pueri possent edoceri”, V, 7.3). El docente que se acerca al tratado pedagógico empieza por identificar las conductas reprobables y sólo a partir de esta identificación construye las conductas positivas. Esta forma de proceder probablemente queda bien explicitada en el capítulo XIII del *De eruditione filiorum nobilium*, donde Vincent de Beauvais se refiere a las buenas y malas intenciones respecto al estudio, luego de una lista de cinco intenciones y de dejar claro que de las cinco sólo dos son buenas y las otras tres resultan detestables (estudiar por curiosidad, por el deseo de reconocimiento o por ansia de lucro; XIII).

En los Castigos del rey de Mentón, suele procederse en el sentido inverso, pues se trata de una pedagogía basada en el refuerzo positivo de

las buenas conductas más que la simple sanción y sustitución de las malas. El compromiso de una literatura que transmite el saber depositado en los libros y, al mismo tiempo, representa los modelos aspiracionales para esa realeza y nobleza que solicita su elaboración, consiste en crear unos modelos con los cuales puedan identificarse los receptores y otros cuya sanción negativa requiere justamente que no haya una identificación. El proceso, en el fondo, resulta muy sencillo: cuando en los personajes de la literatura se ven representados miembros prominentes de la corte, lo natural será formar modelos aspiracionales idealizados. Zifar, Grima, Roboán y Garfín como parte de la familia real, representados casi con una perspectiva alegórica en el texto literario, no son casos de estudio para el pedagogo que llega al regimiento de príncipes, sino modelos aspiracionales identificados con miembros prominentes del grupo social. Este marco social concreto explica, por supuesto, la confianza del autor anónimo del *Zifar* en el libre albedrío: la capacidad “para fazer bien e vos saber guardar de mal” requiere de cierta madurez moral e intelectual que para el pedagogo lector del *De eruditione filiorum nobilium* sólo es concebible como una meta a largo plazo.

No es imposible, sin embargo, la coincidencia temática entre ambos textos. La sección en la que el rey de Mentón “demostrau a sus fijos de todas las cosas que pertenesçen a las buenas costumbres” (p. 289) está precedida por una justificación sobre las obligaciones de los padres en la educación de los hijos, ilustrada de bulto con sendas consecuencias en los casos de negligencia con las historias de Lucrecia y Helí. Los ejemplos se insertan en la sección titulada “De como cada vno deue de amar a todos, y mas a los suyos e castigarlos muy bien” (p. 281), del impreso de 1512, donde el autor justifica narrativamente la inserción de los Castigos del rey de Mentón como una obligación real y nobiliaria dentro de un marco bien acotado por un control hermenéutico que se abre con: “çertas ante deue ome castigar los suyos que los estraños, e señaladamente los fijos que ouierdes, deuedeslos castigar syn piedat; ca el padre muy piadoso nunca bien criados fara sus fijos, ante saldran locos e atreuidos” (p. 283) y se cierra con “el que ha de criar el moço, con la pertiga en la mano, non

lo queriendo perdonar, puede lo traer a enformar en las costumbres quales quiesiere” (p. 289). Se trata de uno de los segmentos narrativos cuyo perfil didáctico encaja mejor en la epistemología de la educación como coerción. Aquí, el *Zifar* y el *De eruditione filiorum nobilium* comparten la noción de mocedad como una de las etapas de formación más dúctil, representada por una *similitudo* con la cera, y en ambas está muy presente el castigo como un recurso insoslayable de la educación para imprimir las buenas costumbres en la consciencia del joven (aunque en el *Libro del caballero Zifar* el tema del castigo físico se trata con cierta ambigüedad, aprovechando la dilogía del “castigo” como “consejo” y como “sanción”: “tuo por guisado de me non castigar *de palabra nin de fecho* quando era pequeño nin despues que fue criado”, p. 287). Ambos textos vuelven a coincidir cuando recomiendan que “debe haber severidad o dureza en la disciplina, para que no sea suave en exceso” (“austeritas ergo vel asperitas esse debet in disciplina, ne sit ultra modum remissa”, XXVI, 1) o cuando echan mano del ejemplo bíblico de los hijos de Helí, cuya paradoja debió impresionar más al público medieval: en el *Zifar*, la condena se reparte injusta, pero equitativamente, entre el padre pío y sus hijos perversos (“quiso Dios Nuestro Señor mostrar su vengança, atan bien en el padre, porque non castigara sus fijos, asy commo en ellos por las malas obras”); en Vincent de Beauvais, la condena se realiza sobre las acciones de los hijos, pero alcanza al padre (“murieron estos y hasta él mismo, rotas sus cervicales, expiró”; “ipsi perierunt et ipsemet, fractis cervicibus expiravit”; XXVI, 2). El contexto en el que se inserta el ejemplo bíblico en cada una de las obras resulta significativo: en el *De eruditione filiorum nobilium* se trata de un ejemplo central en consonancia con el tema del capítulo (“severidad en la corrección”), focalizado en la negligencia del padre más adelante mediante una cita bíblica (“Me levantaré contra la casa de Helí [...] porque sabía que sus hijos actuaban indignamente y no los corrigió”; “Suscitabo adversum Heli omnia quae locutus sum super domum eius [...] eo quod noverat indigne agere filios suos et non corripuit eos”, 26, 2). En el *Zifar*, en un desvío narrativo de cierto ingenio, la historia de Helí como remate de la historia de Lucrecia se aprovecha en realidad para

subrayar la piedad del emperador, quien actúa piadosamente luego de escuchar la historia del hijo de Lucrecia y su interpretación figural³⁹ (como debe entenderse el relato yuxtapuesto de Helí, conclusión y trasunto histórico que autoriza, por una relación tipológica, la historia del escudero). Según ha señalado Juan Manuel Cacho Blecua, el lance sirve para exhibir las cualidades ejemplares del emperador, quien “muestra así, con todas las circunstancias favorables, cómo se puede ser piadoso en la práctica de la justicia, porque además, desde el plano terreno el hijo había dado muestras de su arrepentimiento”.⁴⁰

Este episodio del *Zifar* representa, en cierto sentido, una inserción poco afortunada, toda vez que se mezclan varios temas: la piedad del rey (en contradicción con el castigo físico exagerado), las consecuencias de la negligencia tanto femenina (Lucrecia) como masculina (Helí) en la educación de los hijos y, por oposición, la obligación regia y nobiliaria de recurrir a los castigos, entendidos en una doble acepción (“tuo por guisado de me non castigar *de palabra nin de fecho*”), como una justificación para la sección completa de los Castigos del rey de Mentón. Pese a la disparidad de temas, es cierto que al final todos ellos concluyen en una apología: la figura ejemplar del rey de Mentón, en su papel de “castigador”, se magnifica por la negligencia explícita de los terribles ejemplos que lo preceden.

Esta *variatio* temática se subraya durante el cierre de los ejemplos de Lucrecia y Helí, antesala de los “castigos” sobre buenas costumbres del rey de Mentón, con una estructura bipartita, en cuya primera sección se alude a la crueldad benéfica del castigo físico y, en la segunda, la facilidad con la que pueden imprimirse en los mancebos las buenas costumbres:

[1] Onde todos los omes que fijos han, deuen ser cruuos en los castigar e non piadosos, e sy bien los criaren abran dellos plazer; e sy mal, nunca pueden estar syn pesar; ca sienpre abran reçelo que por el mal que fizieron

³⁹ Para el tema de la interpretación tipológica remito, por supuesto, a Erich Auerbach, *Figura*, Madrid: Trotta, 1998.

⁴⁰ “La crueldad del castigo”, art. cit., p. 81.

abran pena, e por aventura que la pena caera en aquellos que los mal criaron, asy commo contenscio a esta dueña que agora diximos. [2] E çertas de ligero se pueden acostunbrar bien los moços, ca tales son commo çera, e asy commo la çera es blanda e la puede ome amasar e tornar en aquella figura que quesiere, asy el que ha de criar el moço, con la pertiga en la mano, non lo queriendo perdonar, puede lo traer a enformar en las costumbres quales quesiere (p. 289).

La *similitudo* “ca tales son commo çera, e asy commo la çera es blanda e la puede ome amasar e tornar en aquella figura que quesiere” repite la de Vincent de Beauvais cuando recomienda “*Fórmalos desde su niñez*, porque aquella edad tiernita es moldeable como la cera o como los arbolillos recién plantados” (“*Curva*, inquit, *eos* a pueritia, quoniam aetas illa tenella flexibilis est sicut cera mollis vel arbustula novella”, I, 1, 6, 1); pero los temas tratados a continuación dejan bien claro que el interés del autor anónimo está centrado en el “castigo de palabra” dentro del marco social de la cortesía. Así, la oportunidad de rodearse de los hombres “mas entendidos e de mejor seso” y seguir el ejemplo de las damas de la corte, pues “quando ellas fablan, dizen pocas palabras e muy afeytadas e con grant entendimiento [...]. E non es marauilla, ca non estudian en al”, conduce a la conclusión de que “el seso del ome yaze so su lengua” (pp. 289-290) y que aprovechará más “vsar la lengua a verdat” y no tenerla “presta para recodir al mal” (p. 291). Las siguientes digresiones representan virtudes auxiliares en el uso de “la lengua a verdat”: la paciencia para sufrir los agravios de otros sin “recodir al mal” “nin en dicho nin en fecho” (p. 291), el acopio celoso del saber y su uso como una norma de acción (“e la mejor cosa que el sabio puede auer, es que faga lo quel saber manda; porende poca cosa que ome faga con el saber, vale mas que mucho que faga con torpedat”, pp. 293-294; “e por ende conuiene al ome que obre bien con lo que sabe”, p. 294).

La función modélica del personaje ejemplar permite explicar algunas de las desviaciones que sigue el modelo pedagógico del *Zifar* frente a una obra como la de Beauvais y por qué a esta digresión sobre los sabe-

res prácticos prosigue un capítulo dedicado al tema de la “humildad” (pp. 295-297), tomado en sus líneas generales de *Flores de filosofía*.⁴¹ El planteamiento del autor anónimo del *Zifar*, en razón de su fuente, caracteriza la “vmildat” como una de las “buenas maneras” de la “cortesía” y la presenta en diferentes contextos abstractos por medio de proverbios, citas de autoridad, *similitudines*, etc. (*humildad y fe*: “ca la vmildat es fruto de la creença” y “el que es de buena fe es de baxo coraçon”; *humildad y nobleza*: “la vmildat es vna de las redes con que gana ome nobleza”; “quien fuere vmildoso sera ensalçado”, “el noble quanto mayo poder ha, tanto es mas omildoso”; *humildad no es humillación*: “que sea omildoso non por abaxamiento”; “si se omilla el noble, es alçamiento del”, “la onrra non es en el que la resçibe, mas en el que la faze”; *humildad y bien*: “quien fuere omildoso de voluntad, el bien le yra buscar”) hasta llegar a su contrario, el orgullo (“queret ser omildosos e non orgvllosos, ca por la vmildat seredes amados e preçiadados de Dios e de los omes, e por orgullo seredes desamados e fuyran los omes de vos commo de aquellos que se quieren poner en mas de lo que deuen”, p. 296). La sección remata con el tema del libre albedrío, del seso y de la humildad, unidos en el concepto de “omildoso a su voluntad”:

Ca nesçio es el que non sabe que la voluntad es enemiga del seso; ca el seso e el buen consejo duermen toda via fasta que los despierta el ome, e la voluntad esta despierta toda via. E por eso vence la voluntad al seso las mas vezes. Onde la ocasion del seso es ser ome *vmildoso a su voluntad*. E sabet que obecesçer *el seso e ser omildoso a la voluntad*, es escalera para sobir ome a todas las maldades. E porende la mas prouechosa lid que ome puede fazer, es que lidie con su voluntad (p. 297).

Resulta fácil advertir en este orden temático de presentación cómo la condición regia del personaje (identificable además dentro del canal

⁴¹ José Manuel Lucía Megías, “Flores de filosofía, manuscrito 9428”, *Memorabilia*, 1 (1997), sin paginación [consultado en: <<http://parnaseo.uv.es/Memorabilia/Flores2.html>>: 28 de octubre de 2012].

de recepción) subordina las características concretas del tipo de *humildad* a la que el autor anónimo se refiere: una humildad cortesana que fomenta relaciones armónicas entre los distintos estamentos involucrados, donde el más noble resulta ser el menos orgulloso y el más poderoso se prefigura paradójicamente como aquel que mejor practica y ejerce la humildad dentro de un orden estamental.

La humildad que interesa a Vincent de Beauvais tiene un perfil muy diferente, confeccionado de acuerdo al contexto educativo concreto en el cual se presenta. Así, se referirá a la humildad del lector al leer y aprender;⁴² la humildad del discípulo para callar y aprender,⁴³ la humildad del escritor para no vanagloriarse por sus propios escritos, para aceptar críticas y no envidiar los ajenos (XIX, 3.1-3.4), la humildad del discípulo para aceptar la instrucción (XXIII, 3) y para reprimir la soberbia (XXVII, 8), para obedecer con humildad (XXX, 8), la humildad para conservar las amistades (XXXIII, 1), la humildad como sumisión o como consulta (XXXVI, 6-7), la humildad como una virtud femenina que debe cultivarse durante el matrimonio (XLVI, 2-3) tanto como durante la virginidad (LI, 15), etcétera.

Sorprenden, sin duda, las aparatosas diferencias formales entre el *Libro del caballero Zifar* y los regimientos de príncipes escolares, pero a menudo pueden explicarse fácilmente dentro de un contexto de recepción de las obras que parece abierto a otros públicos cortesanos no exclusivamente regios. El esmero con el que se presentan las conductas

⁴² “El principio de cualquier disciplina es la humildad, cuyos tres principales argumentos están relacionados con el lector: que no tenga por vil ninguna ciencia o escrito; que no se avergüence por aprender de ninguno; que cuando haya alcanzado la ciencia no desprecie a los demás” (“Principium quoque disciplinae est humilitas, cuius [...] tria praecipue ad lectores pertinent documenta scilicet, ut nulla scientiam ver scripturam vilem habeat, ut a nemine discere erubescat, ut cum scientiam adeptus fuerit ceteros non contemnat”) (6, 2,1).

⁴³ “Tres atributos necesarios en la atención del oyente son: silencio, humildad y discreción. [...] El silencio requiere necesariamente de la humildad” (“Sciendum quoque quod in audientis attentione tria requiruntur, scilicet, taciturnitas et humilitas et discretio [...] In taciturnitate vero requiritur humilitas”) (8, 2-3).

positivas de los personajes ejemplares principales servía para erigirlos como modelos dentro de un grupo que identificaría a cuáles de sus miembros se aludía, por medio de libros de lectura directa en los que no hacía falta pasar por la interpretación de un *magister*. Como una opción a la educación identificada con la “coertio”, se plantea un modelo de influencia textual reforzado por la presencia de miembros prominentes del grupo como encarnación de esos mismos modelos literarios, donde el personaje ejemplar coexiste al mismo tiempo en el mundo de la ficción y en el mundo empírico, con las tensiones necesarias entre uno y otro y muchas concesiones para no romper cierto equilibrio; de ahí la importancia, por ejemplo, de la humildad, como acabamos de ver, o de la integración cautelosa de episodios milagrosos o maravillosos, donde algunos de los personajes ejemplares toman distancia de sus modelos enclaustrados en la vida cotidiana para llegar a ser, en palabras de Carina Zubillaga, “modelos eminentemente más visibles y efectivos de enseñanza ejemplar”.⁴⁴

El *Libro del caballero Zifar* compartió mucho con la corriente del regimiento o espejo de príncipes y con otras obras literarias no escolares de intención pedagógica, pero sólo se descubre su verdadera identidad cuando se compara con estas obras para entender las sutiles estrategias de transmisión de conocimiento por medio de la colaboración de los otros planos que estaban en juego dentro del complejo cauce de la recepción: el entretenimiento, su accesibilidad, el tratado consiliar, la des-autorización de las citas, el personaje ejemplar con su contraparte viva, la hipérbole moral, etcétera.

⁴⁴ Carina Zubillaga, “Realidades milagrosas y maravillas posibles en el *Libro del caballero Zifar*”, *Medievalia*, 42 (2010), p. 6.

“DIOS ES CONTIGO”
EL PAPEL EJEMPLARIZANTE DE LAS PROFECÍAS
EN EL *LIBRO DEL CABALLERO ZIFAR*

Penélope Cartelet
Université Sorbonne Nouvelle

En la literatura peninsular anterior al *Libro del caballero Zifar*, el elemento profético solía expresar la relación privilegiada que se podía instaurar entre Dios y una figura fuera de lo común: la del héroe épico, como en el caso del Cid o de Fernán González; la del santo en las hagiografías; la del rey, como lo ilustraba el propio Alfonso X en la *Estoria de España*. En el contexto novelesco del *Zifar*, vuelve a aparecer el anhelo de establecer semejante relación, pero esta vez de forma más universal, entre Dios y el perfecto cristiano. Recibir profecías y ayuda divinas ya no se debe a la esencia superior del personaje, sino a su conducta y a la correspondencia de ésta con las normas del cristianismo. El propósito del presente trabajo es, entonces, el de mostrar cómo las profecías de la obra se integran dentro de la transmisión de este modelo moral y, por lo tanto, constituyen uno de los recursos del discurso ejemplar característico de este texto.

1. ALEGORÍA, DISCURSO EJEMPLAR Y PROFECÍA

El *Zifar*, considerado por muchos estudiosos como el primer libro de caballerías del ámbito hispánico, a pesar de las evidentes diferencias que lo separan de este género,¹ está generalmente fechado por la crítica entre 1299 y

¹ Véase el trabajo de Luciana de Stéfano, “El *Caballero Zifar*: novela didáctico-moral”, *Thesaurus*, XXVII:2 (1972), pp. 173-260, donde la estudiosa se dedica a

1305. Su autor más probable sería un arcadiano de Madrid, el toledano Ferrán Martínez, quien aparece como protagonista del *exemplum* del prólogo, que narra sus esfuerzos para traer de regreso, desde Roma hasta Toledo, el cuerpo del difunto cardenal don Gonzalo García Gudiel. Es a partir de este *exemplum* y de los anuncios del prólogo y del primer capítulo sobre las intenciones del autor que la crítica ha basado las más de las veces su interpretación de la significación general de la obra. En particular, desempeñó este papel la advertencia inicial sobre la presencia de un sentido oculto detrás de la trama principal del relato: “ca atal es este libro para quien bien quisiere catar por el, commo la nuez, que ha de parte de fuera fuste seco e tiene el fruto ascondido dentro”.² Tal afirmación llevó a muchos estudiosos a buscar cuál podía ser este sentido alegórico, de tan difícil acceso, más aún cuando se suele identificar, en términos de Dante, no como una “alegoría de los poetas”, sino como una “alegoría de los teólogos”, o sea una alegoría en la cual tienen sentido tanto el primer plano, más inmediato, como el segundo plano propiamente alegórico.

Frente al reto de descubrir el sentido oculto de un relato que de por sí hace sentido, los críticos han propuesto varias interpretaciones: Francisco J. Hernández concibe la obra como una glorificación de la virtud de *magnificentia*, o sea la capacidad de emprender y terminar grandes hechos;³ en cuanto a James F. Burke, llega a una lectura más compleja todavía del estrato oculto de la obra, al proponer que las aventuras de Zifar y Roboán ilustran el principio del *redde quod debes*⁴ y, sobre todo, que constituyen una ‘semejanza’, o visión, de las sucesivas etapas de la historia sagrada cristiana. Si bien este modelo crítico puede dar lugar a algu-

subrayar las diferencias temáticas y conceptuales del *Zifar* respecto al género caballeresco, ubicando de entrada la obra, como lo anuncia el título del estudio, en el “género didáctico-moral”, p. 173.

² *El Libro del Caballero Zifar*, ed. de Cristina González, Madrid: Cátedra, 2001, p. 74.

³ Francisco J. Hernández, “*El libro del cavallero Zifar: Meaning and structure*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 2 (1978), pp. 89-121.

⁴ Véase James F. Burke, *History and vision. The figural structure of the “Libro del Cavallero Zifar”*, London: Tamesis, 1972, p. 40.

nos casos de sobreinterpretación, su presencia en la obra me parece fuera de duda. De él parte el discurso eminentemente ejemplarizante del *Zifar*, pues se trata de demostrar la necesidad y la superioridad de los valores y virtudes cristianos, tanto para los logros mundanos, como para la salvación del alma: el primer plano de la trama lo evidencia respecto a las aventuras de Zifar y Roboán; el segundo plano alegórico lo universaliza, al identificar la trayectoria del Caballero de Dios y de su hijo con la del perfecto cristiano. Todos los elementos de la obra, antiguamente juzgados dispares por la crítica, apuntan a esta misma demostración:

Es indudable que el objetivo primordial es educativo-moral. Tal objetivo lo desarrolla por tres vías: una, mediante las fábulas, *exemplos* e historias insertadas a lo largo de la novela; otra, por medio de la historia en sí, es decir, los hechos y aventuras de Zifar y de los demás personajes, y es aquí precisamente donde el lector debía romper la cáscara para llegar al fruto; y, por último, lo realiza de modo directo y explícito en esa tercera parte, la de los *Castigos*.⁵

Las profecías presentes en la obra se encuentran en estos distintos niveles del discurso ejemplar: algunas aparecen en *exempla*, justamente traídos a colación en el libro de los *Castigos*, pero la mayoría pertenece a la trama principal y se pronuncia para sus héroes. Más precisamente, casi todas estas profecías del primer nivel del relato aparecen en el Libro I*,⁶

⁵ De Stéfano, art. cit., p. 237.

⁶ Al hablar del Libro I*, me refiero a la reunión de los Libros I y II de las actuales ediciones de Cristina González o de Charles Phillip Wagner (Ann Arbor: University of Michigan, 1929), quien instauró esta división de las aventuras de Zifar entre dos libros, división que no aparece en ninguna de las ediciones antiguas de la obra. Sigo aquí a Ronald G. Keightley quien, en su artículo "The story of Zifar and the structure of the *Libro del Cavallero Zifar*", *The Modern Language Review*, LXXIII:2 (1978), pp. 308-327, ha demostrado magistralmente la unidad de las aventuras de Zifar y la arbitrariedad de la división impuesta por Wagner. Por lo tanto, me referiré en mi análisis a los libros I* (reunión de I y II, que corresponden a la *estoria* completa de Zifar), III (los *Castigos*) y IV (la *estoria* completa de Roboán).

dedicado a las aventuras de Zifar y Grima, mientras que su número disminuye considerablemente en el Libro IV, que narra la demanda de Roboán. Como es sabido, una de las mayores diferencias entre el *Zifar* y los libros de caballerías posteriores es la casi ausencia en el primero de la maravilla, con la conocida triple excepción de la ayuda de la Virgen a Grima en I*-45 (pp. 143-144), del episodio del Caballero Atrevido y de la señora del Lago en los capítulos 110-114 del Libro I* (pp. 240-246) y del episodio de Roboán y las Islas Dotadas en los capítulos 205-212 del Libro IV (pp. 409-429). Tal visión de la obra olvida, sin embargo, la recurrencia del motivo profético, el cual, si no corresponde precisamente al maravilloso pagano caballeresco, sí demuestra la presencia en la obra de un maravilloso cristiano, muy conforme al discurso ejemplar-cristiano del *Zifar*, más adepto del milagro que del prodigio. La única “profecía” referida por la crítica es la primera de la obra, pues es la que parece desencadenar la trayectoria del héroe, al anunciar su exitoso futuro, compensatorio de la pérdida de un reino por su antepasado malvado, el rey Tared. Será útil recordarla:

“E çertas non he esperança”, dixo mi auuelo, “que vuestro linaje e nuestro cobre, fasta que otro venga de nos que sea contrario de aquel rey, e faga bondat e aya buenas costunbres, e el rey que fuere ese tienpo que sea malo, e lo ayan a desponer por su maldat e este fagan rey por su bondat. E puede esto ser con la merçed de Dios” (I*-8, p. 93).

Lo primero que llama la atención en esta cita es que la crítica anterior le haya atribuido el estatuto de profecía, sin más cuestionamiento.⁷

⁷ Así María Jesús Lacarra: “Leída a la luz de la trayectoria del héroe, esta conversación cobra un claro significado profético”, con el que relaciona la subsiguiente risa del abuelo: véase “De la risa profética a la nostalgia del paraíso en el *Libro del caballero Zifar*”, en *Actas do IV Congresso de la Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 outubro 1991)*, Lisboa: Cosmos, 1993, vol. IV, p. 75. Sin embargo, más allá de mi desacuerdo con el estatuto profético de las palabras del abuelo, considero que el hecho de que esta risa no anteceda la revelación profética (a diferencia de famosa risa de Merlín

A mi juicio, el pasaje no expresa ninguna profecía inspirada por el conocimiento divino —ni por el conocimiento mágico de los magos de la posterior caballerescas—, sino que refiere solamente la esperanza del abuelo de Zifar de que su linaje recobre en el futuro el *status* de gobernante que le pertenecía en el pasado. Las palabras del abuelo del protagonista se asemejan así a las corazonadas de Grima que encabezan cada uno de los bloques narrativos dedicados a las aventuras de Zifar y Roboán y donde la virtuosa dueña expresa su presentimiento acerca del futuro éxito de su esposo y su hijo:

E çertas quiero que sepades que tan ayna commo contastes estas palabras que vos dixiera vuestro auuelo, sy es cordura o locura, tan ayna me sobieron en coraçon, e creo que han de ser verdaderas. E todo es en poder de Dios, del rico fazer pobre e del pobre rico (I*-9, p. 94).

“A Dios digo verdat”, dixo la reyna, “que eso mesmo que me contesçio en el vuestro proposito quando me lo dexistes, eso me contesçio agora en este proposito de Roboan; ca me semeja que de todo en todo que ha de ser vn grant enperador” (IV-177, p. 352).

en los cuentecillos que la ponen en escena), sino que le sea posterior y que se pueda fácilmente explicar por motivos psicológicos, es suficiente para rechazar la teoría de Lacarra, quien vincula la escena con los motivos proféticos de Thompson N456 “Enigmatical laugh reveals secret knowledge” y M304 “Prophecy from enigmatical laugh”. Sobre la importancia del orden cronológico entre risa y revelación profética, se puede consultar el apartado que Paul Zumthor dedica a la risa de Merlín en su imprescindible estudio *Merlin le Prophète. Un thème de la littérature polémique, de l'historiographie et des romans*, Genève: Slatkine, 2000, pp. 45-47: la risa funciona para Merlín como anuncio del uso de su don de profecía. A pesar de mis reticencias respecto al valor profético de la risa del abuelo (y de otras de la obra), aconsejo sobre esta cuestión el trabajo de Karla Xiomara Luna Mariscal, “Las formas de la risa en el *Zifar*”, *Actas del IX Colóquio da Secção portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval “O Riso” (Évora 8, 9 novembro de 2012)*, [en prensa]. Aprovecho esta referencia para agradecer a su autora el haberme facilitado este texto todavía inédito.

Los tres casos —el anuncio del abuelo de Zifar y las dos premoniciones de Grima— no son profecías *stricto sensu*, fundamentadas en un saber seguro de sí mismo, sino solamente ‘profecías inconscientes’, es decir, enunciados no considerados como proféticos por su emisor, pero que alcanzan el estatuto de profecía gracias a su cumplimiento posterior. El personaje pronuncia estas palabras sin conocer su fuerza profética, lo que explica que, en cada anuncio, apele a la voluntad divina para obtener la realización de su corazonada. De hecho, hay que señalar que, si bien estos tres presentimientos se realizan en la trama posterior del relato, no siempre lo hacen de forma exacta. Tal es el caso de la premonición del abuelo —y por tanto de la primera profecía inconsciente de Grima, pues se limita a interpretar como “verdaderas” las palabras del abuelo— Zifar será en efecto el modelo de virtud capaz de compensar los vicios de su antepasado Tared y de recobrar un reino, pero no lo hará deponiendo a un rey malvado, sino sucediendo al viejo rey de Mentón y casándose con su hija. Para conservar la categoría de ‘profecía’, se vuelve entonces imprescindible añadirle el matiz de profecía inconsciente o reducirla a la categoría de premonición, pues no posee la fuerza de realización de una verdadera profecía. Vemos, pues, que la única ‘profecía’ de la obra generalmente considerada por la crítica no es una profecía estricta, mientras que las que existen realmente se suelen ignorar. Sin embargo, a pesar del realismo general del relato, el autor del *Zifar* no desecha la posibilidad textual del recurso profético, sino que hasta le otorga un papel dentro del discurso ejemplar de la obra.

2. LA PROFECÍA, GUÍA DEL PERSONAJE EJEMPLAR

Entre las profecías estrictas que aparecen en la obra, un primer conjunto desempeña una función de apoyo moral para el personaje o de guía para sus acciones. Dos de estas profecías se dirigen al propio Zifar; la tercera pasa por un intermediario, el ermitaño que aloja una noche al héroe, pero también concierne a Zifar; otras, que veremos más adelante, se dirigen a

su esposa, Grima. Los tres personajes constituyen, dentro de la obra, paradigmas de perfectos cristianos: Zifar como Caballero de Dios, de buen entendimiento, paciente, humilde, prudente, etc.; el ermitaño como el cristiano que lleva una vida enteramente dedicada a Dios; y Grima como dueña virtuosa, abnegada, piadosa, generosa, etc. Corresponden, pues, al modelo masculino —profano o religioso— por una parte, al modelo femenino por otra, del mismo paradigma cristiano general, según el planteamiento medieval de la *imitatio Christi*. Esta verdadera virtud consiste en la aceptación incondicional de la voluntad divina —la paciencia— y en la práctica de las obligaciones cristianas. Se trata de hecho de una profunda diferencia respecto al concepto de virtud de los libros de caballerías posteriores, donde cobra más importancia el aspecto militar y donde el arrojo del personaje ya no aparece como un defecto, como es el caso en el *Zifar*, donde se alaba más bien la reflexión y la prudencia del caballero. Tal concepción de la virtud hace también que los antagonismos resulten menos extremos que en la caballerescas, pues, en vez de ilustrar un maniqueísmo absoluto, según el cual los personajes tienen características fijas de buenos o malos, el *Zifar* acepta el cambio y la contrición: quien se olvida de Dios puede regresar al rebaño de los buenos cristianos si se arrepiente.⁸ Esta posibilidad es propia de un discurso ejemplar que se propone llevar al arrepentimiento a sus lectores y, por consiguiente, tiene que dejarles abierta la puerta de la contrición y del perdón.

Sin embargo, frente al común de los mortales de la trama, capaces de error, pecado y arrepentimiento, Zifar representa el paradigma absoluto del buen cristiano, que nunca cede a la tentación ni cae en pecado,⁹

⁸ Tal es el caso del conde de Éfeso, quien acaba lamentando sus acciones en contra de la señora de Galapia y pretende remediarlas (I*-27).

⁹ El único momento de la obra en el que Zifar se acerca a una situación pecaminosa es cuando se casa con la hija del rey de Mentón y se encuentra, por lo tanto, en una situación de bigamia. La situación, probablemente de origen árabe, no representaba mayor problema en el contexto islámico. Ya no es el caso en el nuevo contexto cristiano, para el cual el autor debe recurrir a varios expedientes para salvar a su héroe del pecado.

sino que siempre sigue la voluntad de Dios y, por lo tanto, resume perfectamente la ley principal de la obra: la mayor virtud es la entrega absoluta a Dios. La fe se vuelve un garante de la victoria —militar o moral— de los personajes, pero también el factor que posibilita la recepción de una profecía, la cual, de modo recíproco, pasa a ser el garante de la fe del personaje y de su carácter modélico.

El examen de las distintas situaciones en las que los personajes reciben oráculos pone en evidencia este juego de implicaciones ejemplares. El primer caso sucede en I*-42, cuando Zifar acaba de perder a sus dos hijos en la ciudad de Falac y, luego, los marineros se llevan a su esposa sin que el héroe pueda intervenir. Frente a tales desgracias, la reacción del protagonista es absolutamente ejemplar, pues da pruebas de una completa entrega a la voluntad divina:

E Señor Dios, poderoso sobre todos los poderosos, lleno de misericordia e de piedat [...] asy como ayudeste los tus sieruos bien aventurados Eustachio e Teospita su muger e sus fijos Agapito e Teospito, plega a la tu misericordia de ayuntar a mi e a mi muger e a mis fijos que somos derramados por semejante. [...] pero sy avn te plaze que mayores trabajos pase en este mundo, fas de mi a tu voluntad; ca aparejado esto de sofrir que quier que me venga (I*-42, p. 139).

Refiriéndose al modelo hagiográfico de Plácidas-Eustaquio —una de las fuentes del *Zifar*—, el héroe expresa su plena confianza en Dios y su sumisión absoluta a los planes divinos. La profecía que aparece a continuación se presenta, por lo tanto, no como un mero favor divino, en cierta medida no fundamentado, sino como una recompensa divina inmediata a la virtud del Caballero de Dios, como lo explicita el propio narrador de la obra:

Mas Nuestro Señor Dios, veyendo la paçiençia e la bondat deste buen cauallero, enbiole vna bos del çielo, la qual oyeron todos los que y eran enderredor del, conortandole lo mejor que podian, la qual bos dixo asy: “Cauallero

bueno”, dixo la bos del çielo, “non te desconortes ca tu veras de aqui adelante que por quantas desauenturas te auenieron que te vernan muchas plazer e muchas alegrías e muchas onrras; e non temas que has perdido la muger e los fijos, ca todo lo abras a toda tu voluntad” (I*-42, p. 139).

Esta profecía corresponde a una ‘visión auditiva’: no se trata de una comunicación recibida por el personaje en un sueño, sino de una voz escuchada por todos los presentes, Zifar y los vecinos del lugar. Esta voz tiene, además, la particularidad de no ser atribuida explícitamente a ninguna entidad en particular: ¿se dirige a Zifar Dios mismo?, ¿un ángel?, ¿un santo? En el contexto de la obra, la primera suposición es la más probable, como lo parece confirmar la respuesta del protagonista, quien reconoce a su interlocutor como “Señor”, además de dar una nueva prueba de su entrega absoluta a Dios: “‘Señor’, dixo el cauallero, ‘todo es en tu poder, e fas commo touieres por bien’” (I*-42, p. 139).

En este primer ejemplo, la profecía divina constituye, pues, un consuelo para el personaje virtuoso en situación de profunda desdicha, así como una incitación a seguir adelante. En los dos casos siguientes, el vaticinio se vuelve más preciso y llega a funcionar como una guía para el protagonista, al mismo tiempo que como un plan de acción para la narración posterior. Tal es el caso de la profecía que recibe el ermitaño que aloja a Zifar después de la pérdida de su familia. El vaticinio se presenta en dos partes, primero un sueño profético, de sentido oscuro para el personaje, a pesar de los símbolos bastante obvios que contiene para el lector (torre, corona, pértiga), y luego la aclaración del sueño, otra vez por una “boz del çielo”:

E el hermitaño estando dormiendo, vinole en vision que vey a el cauallero su huesped en vna torre mucho alta, con vna corona de oro en la cabeça e vna pertiga de oro en la mano. E en esto estando desperto e marauillo mucho que podría ser esto, e leuantose e fuese a su oratorio a façer su oraçion, e pedio merçed a Nuestro Señor Dios quel quiesiese demostrar que queria aquello sinificar. E despues que fizo su oraçion fuese echar a

dormir. E estando dormiendo vino vna bos del çielo e dixo: “Leuantate e dy al tu huedped que tienpo es de andar; ca çierto sea que ha a desçercar aquel rey, e a de casar con su fija, e a de auer el regno despues de sus días” (I*-56, pp. 161-162).

El sueño propiamente dicho no incluye a ningún personaje que pronuncie un vaticinio. Se trata más bien de un oráculo visual, constituido por una serie de símbolos que anuncian la futura realeza de Zifar. Pero se asocia estrechamente con su inmediata interpretación o, más bien, con un anuncio discursivo que aporta más detalles acerca de la futura trayectoria del héroe. Este complemento del primer sueño parece ser también una forma de sueño, pues el personaje lo recibe “estando dormiendo”, pero las palabras no se acompañan de ninguna visión que revele la identidad de su emisor. De nuevo, podemos suponer que éste es Dios mismo, pues, si bien ahora no tenemos ningún vocativo que lo indique, se dan órdenes que parecen venir directamente de la autoridad divina, sin intermediario. Más aún, el vaticinio erige al ermitaño en mensajero profético entre Dios y Zifar, al mismo tiempo que lo premia por su santidad, al responder de inmediato a sus oraciones. Si el sueño sólo revelaba que el héroe iba a alcanzar el estatuto de Rey, la profecía discursiva que lo sigue precisa las etapas de este futuro ascenso social: el levantamiento del sitio de Mentón,¹⁰ el matrimonio de Zifar con la hija del rey, la sucesión de Zifar al rey. Por un lado, la profecía constituye un plan de acción bastante preciso respecto a los siguientes acontecimientos de la trama. Por otro, la encabeza una exhortación (“tiempo es de andar”) que alienta indirectamente —pues Dios se vale del ermitaño como intermediario— al héroe, no sólo a que vuelva a emprender su demanda, ya que Dios le asegura el éxito, sino incluso a que se dirija hacia Mentón: la profecía guía así precisamente al personaje hacia la siguiente etapa de su viaje. Evidentemente, el caballero de Dios obedece de inmediato la orden pro-

¹⁰ El nombre del reino en cuestión no aparece en el vaticinio, pero el lector ya lo conoce por el diálogo entre el caballero y el Ribaldo, en I*-54, p. 159.

videncial, contestando al ermitaño un sencillo “E vayamos en buen ora” (I*-56, p. 162) y no difiriendo su partida más que para escuchar misa.

El último ejemplo que analizaré ahora desempeña una función muy similar. Se ubica en el capítulo I*-119. Zifar se encuentra sumamente atormentado por su situación de potencial bigamia y la muerte de su segunda esposa no termina de tranquilizarlo, pues la no consumación del matrimonio no le asegura su derecho al trono de Mentón, al mismo tiempo que teme la reacción de sus vasallos ante un eventual reconocimiento de Grima, Garfín y Roboán como su esposa y sus hijos legítimos. De nuevo, el héroe podría llegar a perderlo todo. Si bien el autor preparó la posibilidad del reconocimiento de su familia al hacer que la reina, en su lecho de muerte, diera a Zifar un permiso terrenal para volver a casarse (I*-118, p. 252), el héroe permanece en la indecisión hasta recibir el permiso divino. Pero, más que una mera autorización moral, la nueva profecía que recibe entonces el rey de Mentón constituye un plan de acción, que reúne una serie de órdenes para Zifar y un anuncio preciso de las consecuencias que tendrán:

E en esto fue pensando muy grant tiempo, asy que vna noche estando en su cama, rogo a Nuestro Señor Dios que el por la su santa piedat le quesiese ayuntar a su muger e a sus fijos en aquella onrra que el era, e adormiose luego. E escontra la mañana oyo vna box que dezia asy: “Leuantate e enbia por toda la gente de tu tierra, e muestrales en commo con esta muger fues-te ante casado con ella que non con la reyna, e ouieras en ella aquellos fijos, e de que tu e la reyna mantouistes castidat fasta que Dios ordeno della lo que touo por bien, e que quieran resçebir aquella tu muger por reyna, e a Garfín e a Roboan por tus fijos. E sey çierto que los resçibran muy de grado” (I*-119, p. 253).

No tenemos ahora ninguna precisión sobre el estado —dormido o despierto— de Zifar, pero parece probable que nos encontremos con una situación similar a la del ermitaño y que la profecía corresponda a una especie de ‘sueño auditivo’, en el que Dios habla directamente al héroe

dormido, pero sin aparecérselo. La nueva profecía no solamente describe para el protagonista las acciones que tiene que realizar, sino que hasta precisa las palabras que deberá pronunciar frente a sus vasallos. La primera profecía recibida al perder a su familia consolaba a Zifar, pero sólo le prometía un éxito futuro muy vago: “todo lo abras a toda tu voluntad”. Si el lector se entera de que tanto Grima como los hijos se salvan de los distintos peligros que los amenazaban y, por lo tanto, entiende de modo más preciso el alcance de este anuncio, tal no es el caso del héroe, quien ignora la suerte de su familia hasta verla reaparecer en el reino de Mentón. La ignorancia del Caballero de Dios, opuesta al conocimiento del lector, resalta la completa entrega a Dios del primero, pues sufre los achaques de su suerte y obedece los mandamientos divinos sin saber qué vendrá a ser de él. El lector, consciente —en parte— de lo que espera al personaje, sólo puede admirar su virtud, lo que refuerza su función ejemplar.

Con la nueva profecía recibida en Grades, Zifar, a su vez, llega a entender que el primer anuncio positivo de I*-42 también concernía su reunión con su familia perdida, pero además se le confirma el plan de acción que debe respetar para conseguir este reencuentro y el reconocimiento oficial que condiciona el paso de Grima, Garfín y Roboán a un estatuto de gobernantes. Evidentemente, como en las desgracias, Zifar obedece de inmediato a la voz divina, como lo subraya la repetición de los mismos verbos de acción empleados en la profecía: “El rey se leuanto muy ayna e enbio por el chançeller e por todos los escriuanos de su corte...” (*-119, p. 253). Y todo se cumple como lo anunciaba el oráculo. La obra ilustra así una relación privilegiada entre el rey, en su condición de perfecto cristiano, y Dios. Si bien, en el libro de los *Castigos*, se recomienda que los reyes tomen siempre consejo de los sacerdotes,¹¹ la trama principal demuestra la posibilidad de una relación más directa,

¹¹ Véase el capítulo III-149, titulado “De commo el rey de Menton dezia a sus fijos que todos los reyes deuen auer sus consejos con los perlados de la madre Santa Iglesia” (p. 301).

pero sólo en el caso de un rey modélico que es ante todo siervo de Dios: la condición real no es aquí lo que prima para conseguir la guía de Dios, sino las virtudes cristianas de la persona. Lo mismo sucede respecto a la obtención de la ayuda divina, que representan otras profecías de la obra.

3. LA PROFECÍA, PROTECCIÓN DEL PERSONAJE EJEMPLAR

El segundo conjunto de profecías de la obra que me propongo estudiar corresponde a una serie de vaticinios pronunciados para personajes en situación de debilidad o caracterizados de por sí como débiles. Ninguno de ellos concierne a Zifar, pues éste, aun en situación de gran desdicha, nunca se caracteriza como débil, sino, al contrario, como el Caballero de Dios, o sea, fuerte en cuanto guerrero y en cuanto modelo espiritual. Los personajes que reciben un oráculo protector son sobre todo mujeres o niños enfrentados con algún peligro.¹² Más precisamente, se trata de la señora de Galapia, de Grima y del joven rey Tabor del *exemplum* de III-132. En el caso de las dos primeras, las profecías se inscriben en el marco de un milagro mariano, mientras que, en el tercero, la intervención divina se debe al Niño Dios, como si, en cada caso, hubiera una correspondencia entre la víctima y el ente sagrado que la socorre: para Zifar, Dios mismo; para el joven Tabor, el Niño Dios; para las damas, la Virgen, quien interviene por lo menos de mensajera, si no de responsable del milagro.

El primer caso es el de la señora de Galapia, también llamada Grima, quien, frente al ataque de su reino por las tropas del conde de Éfeso, pierde el conocimiento y cae muerta frente a sus doncellas. Sus caballeros, encabezados por Zifar, regresan victoriosos a la villa y se enteran de la triste noticia, lo que provoca un discurso del héroe donde afirma que:

¹² En el capítulo IV-224, se da otro oráculo protector destinado a Roboán, pero, por las características distintas que presenta, lo estudiaré en el siguiente apartado.

Dios nunca fue desigual de sus fechos, e pues el tan grant buena andança nos dio oy en este dia, por razon della non creo que nos quiesiese dar atan grant quebranto otrosy por ella; ca semejaria contrario a sy mesmo en querer que el su comienço fuese bueno e malo el acabamiento; ca el sienpre suele començar bien e acabar mejor, e acreçentar bien en sus bienes e en sus dones, mayormente a aquellos que se tienen con el (I*-30, p. 119).

En otras palabras, Zifar se sorprende de que Dios no cumpla con su acostumbrada *magnificentia*, la virtud de empezar y concluir un gran proyecto. Y es justamente en base a este principio que se opera el milagro de la resurrección de la señora de Galapia, acompañado de una profecía pronunciada por la característica voz, “tan clara e tan dulce”, de la Virgen:

Las dueñas estando enderredor de su señora, llorando e faziendo grant llanto, oyeron vna bos en la capiella do estaua su señora, que dixo asy: “Amiga de Dios leuantate, que tu gente esta desconortada e tienen que quanta merçed les fizo Dios mio fijo el Salvador del mundo oy en este dia, que se les es tornada en contrario por esta tu muerte. E crey que voluntad es de mio fijo de endresçar este tu fecho a tu voluntad e a tu talante.” [...] E a poca de ora vieron a su señora que abrio los oios e alço las manos ayuntadas contra el çielo e dixo asy: “Señora, Virgen Santa Maria,...” (I*-30, p. 120).

La profecía se refiere al presente,¹³ pues explica los motivos del portentoso. Por un lado, el discurso de Santa María parece responder a la incomprensión expresada por Zifar: Dios no puede no ser *magnificens*, así que el milagro se opera para igualar la victoria militar contra el conde de Éfeso con la victoria de la señora contra la muerte. Por otro, se

¹³ Recordemos que la profecía no es exclusivamente un anuncio del porvenir, sino que corresponde al conocimiento de una verdad oculta (por estar, en teoría, fuera del alcance del profeta: sea por su ubicación temporal, sea por su ubicación espacial, sea por los propios límites cognoscitivos del profeta). La profecía puede revelar, por lo tanto, eventos del pasado, del presente o del futuro.

caracteriza a la señora de Galapia como dueña piadosa y entregada a la voluntad de Dios. Ya en el capítulo anterior, aparecía en oración con la mujer de Zifar. Tal caracterización se confirma gracias al vocativo que encabeza la profecía, “Amiga de Dios”, y a la reacción inmediata de la dama, que es la de rezar y agradecer a la Virgen el milagro operado a su favor. La dueña queda así definida como otro personaje ejemplar, digno de recibir profecía y milagro de origen divino. Procedimientos similares sirven para justificar la ayuda divina otorgada a Grima.

Desde un principio, Grima ha sido caracterizada como esposa modélica, sumisa a su esposo, entregada a la educación de sus hijos y, sobre todo, piadosa. Constituye, pues, la contraparte lógica de Zifar, en cuanto caballero y cristiano modelo. Esta caracterización se recuerda al empezar el episodio del rapto de Grima por los marineros, subrayándose, frente a tal desdicha, su piedad y perfecta aceptación de la voluntad divina. La dueña sólo pide la ayuda de la Virgen, quien, por las virtudes de la dama, decide otorgársela:

“Virgen Santa Maria, tu que acorres a los cuytados e a los que estan en peligro, e acorre a mi, sy entiendes que he mester.” [...] la Virgen Santa Maria, que oye de buena mente los cuytados, quiso oyr a esta buena dueña, e non consentio que resçebiese mal ninguno, segunt entendredes por el galardón que resçebieron del diablo aquestos falsos [los marineros] por el pensamiento malo que pensaron (I*-44, p. 142).

La primera ayuda divina corresponde, paradójicamente, a la discordia que el diablo provoca entre los marineros que se matan entre sí. En cuanto a la intervención directa de la Virgen, se encuentra a continuación, relacionada con el elemento profético. Como en los casos del ermitaño o de Zifar, la dama aparece en estado de oración, la cual funciona como una introducción textual a la enunciación de la profecía, al mismo tiempo que, en el nivel del discurso ejemplar, se crea un vínculo de causa y efecto entre la piedad y la ayuda divina:

estando [la dueña] faziendo su oraçion e rogando a Dios quel ouiese merçed. E quando fue el alua, ante que saliese el sol, oyo vna bos que dezia: “Buena dueña, leuantate e sube a la naue, e echa esas cosas malas que y fallaras en la mar, e toma para ti todas las otras cosas que y fallares; ca Dios tiene por bien que las ayas e las despiendas en buenas obras.” E ella quando esto oyo gradesçiole mucho a Dios, pero dudaua que por auentura que era enemiga de aquellos falsos, que llamauan para escarnesçerla. E non osaua salir fasta que oyo otra bos; e dixole: “Sube e non temas, que Dios es contigo.” (I*-45, p. 143).

Las “cosas malas” con las que se encuentra la dueña son los cuerpos de los marineros que tiene que tirar al mar, gracias al valor que le infunde Dios —otra forma de ayuda—, y las “otras cosas” son las riquezas que transporta la nave y que la dueña podrá usar en el futuro para “buenas obras”. En ambos casos, Grima vuelve a agradecer los favores divinos: “E por esta buena andança alço las manos a Nuestro Señor Dios e gradesçiole quanta merçed le feziera, [...] e ally rogaua a Dios de día e de noche quel ouiese merçed e quel diese buena çima a lo que auia començado” (I*-45, p. 144).

Grima queda así definitivamente caracterizada como un modelo de virtud cristiana, merecedora del título de “buena dueña” que le otorgó la Virgen al iniciar su discurso profético y del milagro más impresionante que Santa María realiza a su favor:

[la dueña] alço los oios e vio la vela tendida; que yva la naue con vn viento el mas sabroso que podiese ser, e non yua ninguno en la naue que la guiasse, saluo ende vn niño que vio estar ençima de la vela muy blanco e muy fermoso. E marauillose commo se podie tener atan pequeño niño ençima de aquella vela. E este era Iesu Cristo, que veniera a guiar la naue por ruego de su madre Santa Maria; e asy lo auia visto la dueña esa noche en visión. E este niño non se quito de la dueña nin de día nin de noche fasta que la leuo e la puso en el puerto do ouo de arriba, asy commo lo oyredes adelante (I*-45, p. 144).

Más allá del milagro en sí, que supone la ayuda directa del Niño Dios, el lector se entera de la existencia de otro elemento profético: la noche anterior, Grima recibió una visión, por la cual había sido avisada del milagro que se iba a operar para ella. Tal visión no se menciona antes en la diégesis de la obra, pero vemos que, como en el caso del ermitaño, un anuncio visual forma un díptico con una profecía discursiva, aquí en boca de la Virgen que ya citamos. Se duplica así la relación establecida mediante la profecía entre un personaje modélico y el ser sagrado que lo va a favorecer.

La aparición del Niño Dios también constituye una primera realización de la profecía de la Virgen, quien anuncia a Grima: “Dios es contigo”. La frase se cumple tanto en el sentido de la ayuda espiritual que Dios brinda a la dueña, como en el sentido de su presencia física en la nave, pues, muy poco después del oráculo, Grima descubre que su única compañía a bordo es la divina. La relación especial que se establece así entre la esposa del héroe y las figuras divinas (Dios, Jesús, la Virgen) alcanza a continuación un reconocimiento todavía mayor, al ser presenciada por otros testigos, tal como sucedía a Zifar frente a los vecinos de Falac. En el caso de su esposa, nadie presencia la profecía propiamente dicha, pero sí señales de su existencia y de los milagros que la acompañaron; cuando Grima llega al puerto de Orbín, la reciben el rey, la reina y sus súbditos y todos entienden el favor divino del que goza la misteriosa dueña. Sólo citemos un par de ejemplos:

E el rey alço los oios e vido vna criatura muy fermosa ençima de la vela, así commo ome que santigua, e el entendio que era el fijo de Dios, e finco los ynojos e adorolo, e dende en adelante non paresçio aquella criatura (I*-45, p. 147).

E todos los de la naue se marauillauan ende e dezian entresy: “Este es el poder de Dios que quiere guiar a esta buena dueña, e por amor della fagamosle la onrra que podieremos e siruamosla muy bien” (I*-50, p. 151).

Estos comentarios contribuyen al propósito ejemplar de la obra, al expresar explícita y repetidamente el vínculo entre las virtudes de la dueña y la ayuda divina que recibió. Al mismo tiempo, revelan al lector que se sigue realizando la profecía, pues Grima sigue gozando del favor divino, como se lo había asegurado la Virgen. Su llegada a Orbín también permite el cumplimiento de la otra vertiente de la profecía: “Dios tiene por bien que las ayas e las despiendas en buenas obras”. Así se anuncian la fundación por Grima del “monasterio de la Dueña Bendicha” y los casamientos de dueñas y doncellas que la dueña posibilita gracias a las riquezas encontradas a bordo de la nave. Pero la intervención divina a favor de Grima no termina aquí, pues la fórmula profética del “Dios es contigo” sigue de hecho válida hasta el final del primer libro, cuando se vuelve a reunir la familia separada. En cuanto al favor divino que se expresa en la secuencia de su raptó y su estancia en Orbín, sólo concluye con la segunda aparición del Niño Dios, quien la va a guiar precisamente a donde vive Zifar. El nuevo milagro se describe en los mismos términos que la primera vez y se acompaña (de nuevo, no olvidemos que la repetición es la base del didactismo, en particular en la literatura ejemplar) de una mención de la relación privilegiada entre Dios y Grima:

la buena dueña alço los oios a ver sy fazia viento, e vio estar ençima del mastel aquella criatura mesma que estaua y a la venida, que guiaua la nave; e ella alço las manos a Dios e dixo asy: “Señor, bendito sea el tu nonbre, que tanta merçed me fazes, e tan bien auenturado es aquel que tu quieres ayudar e guiar e endresçar, asy commo fazes a mi tu sierua, por la tu santa piedat e la tu santa misericordia!” (I*-50, p. 150).

A diferencia de las profecías dirigidas a Zifar o a la señora de Galapia, el oráculo destinado a Grima se integra, por lo tanto, en una secuencia narrativa sumamente larga y repetitiva, pero con el mismo objetivo que las otras profecías: hacer hincapié en el papel de la virtud para merecer la ayuda divina. Para Zifar, esta ayuda corresponde a una guía en sus acciones y la relación entre virtud y favor divino se expresa mediante tres

situaciones distintas. Para la señora de Galapia y la esposa del héroe, se trata de una ayuda más directa, material y espiritual. En el caso de la primera, se trata de un episodio breve, como corresponde a un personaje secundario de la trama. En el caso de Grima, al contrario, se trata de una secuencia muy amplia, quizás por el papel protagónico del personaje en la trama. La repetición, que se une a cierta *variatio* en el caso de Zifar, se hace más evidente aquí, pues se trata de una sola situación profética (el oráculo de la Virgen), desarrollada repetidamente hacia varias direcciones: la virtud de la dueña; la amplitud del favor divino que se le brinda; el reconocimiento por distintos testigos intradieгéticos, por el narrador y, finalmente, por el lector de la relación entre los dos primeros elementos. Tanto en el caso de Zifar como en el de Grima, el mensaje ejemplar de la obra se machaca una y otra vez, pero siempre a partir de la relación privilegiada que crea la profecía entre Dios y el personaje modélico.

Lo mismo pasa en el último ejemplo de profecía/ayuda que voy a examinar ahora, el del joven rey Tabor, breve, como en el caso de la señora de Galapia, por tratarse de nuevo de un personaje secundario, pero, además, del personaje de un *exemplum* integrado en los Castigos del Rey de Mentón, o sea perteneciente a un género de por sí breve. El cuento se ubica en el capítulo III-132 e ilustra el consejo del capítulo anterior sobre el respeto que se debe al señor terrenal. Se trata, de hecho, de la única ocurrencia del motivo profético en este tercer libro, ejemplar por excelencia, lo que puede señalar la importancia ideológica que se otorga al tema de la traición, pues se usa para rechazarla este mismo recurso que sirve en la trama principal para establecer la ejemplaridad de los protagonistas.

El *exemplum* cuenta la historia del rey de Siria, Fares, quien, al morir-se, encarga su reino a su sobrino Rages, hasta que su hijo Tabor esté en edad de gobernar. El regente empieza entonces a desacreditar al heredero legítimo, con el objetivo de apoderarse definitivamente del trono. El principio del cuento opone, pues, al traidor con el gobernante legítimo, y el enfrentamiento entre virtud y pecado se identifica con el enfrenta-

miento teológico entre Dios y el diablo (III-132, p. 273): se establece así de nuevo el mensaje ejemplar de la relación entre virtud del hombre y ayuda de Dios, al mismo tiempo que se prepara dentro de la narración la intervención divina. Ésta corresponde, en un primer momento, a la toma de conciencia de la situación por el joven Tabor y, después de dormirse, a una profecía onírica, en boca del Niño Dios: “E en dormiendose vio commo en sueños vn moço pequeño que se le puso delante e le dezia: ‘Leuantate e cunple el pensamiento que pensaste para ser rey e señor, ca yo sere contigo con la mi gente’” (III-132, p. 274). La profecía reúne dos elementos ya presentes en vaticinios anteriores: por una parte, el orden recurrente en la obra de “levantarse” y ejecutar una acción; por otra, la promesa del favor divino al receptor de la profecía. Como para Grima, la fórmula “yo sere contigo” se puede entender como un apoyo espiritual al personaje virtuoso, pero también como la promesa de una presencia real de Dios a su lado, milagro que sucede al final del *exemplum*, cuando el Niño Dios y sus acompañantes (“la mi gente”) intervienen a favor de Tabor y sus jóvenes compañeros para vencer a Rages y sus cómplices:

E porende los del regno entendieron que este fecho non fuera synon de Dios çiertamente; ca quando demandauan al rey e a cada vno de los donzeles el fecho en commo pasara, dezian que non sabian, mas que vieran la camara lleña de omes vestidos de blancas vestiduras, sus espadas en la mano e vn niño entrellos vestido asy commo ellos ayudandolos e esforçandolos que conpliesen su fecho (III-132, p. 277).

La profecía se cumple, pues, de modo exacto, como lo dejaba esperar la confianza de Tabor en el mensaje divino que había recibido, una confianza que expresa primero de manera encubierta, antes de revelar explícitamente a sus compañeros la intervención de Dios en su proyecto:

E porende nos conuiene que començemos con el ayuda de Dios, que sabe la verdat del fecho, e so çierto que nos ayuda. [...] digo que aquel Dios

verdadero e sabidor de las cosas que me lo puso en coraçon, penso en ello e paro y bien mientes; ca bien deuedes entender que atan grant fecho como este non vernia de mio entendimiento nin de mio esfuerço, sy non de Dios que me mouio a ello e me lo puso en coraçon. [...] mas en lo que Dios ordena no ay duda ninguna nin deue auer otro consejo sobre su ordenamiento; ca el fue guiador e ordenador deste fecho (III-132, p. 275).

Y el joven príncipe remata finalmente estas afirmaciones de fe con un anuncio que, si no tiene la fuerza de cumplimiento de la palabra divina, sí presenta los rasgos estilísticos de la verdadera profecía, como las fórmulas de “sed çiertos” o de “Dios sera y conusco” o el futuro de certidumbre: “E amigos’, dixo el rey, ‘non vos espantedes, ca sed çiertos que Dios sera y conusco e nos dara buena çima a este fecho” (III-132, p. 276). La fuerza de la palabra divina se logra transmitir así al verdadero creyente. En efecto, tales demostraciones de confianza y entrega a Dios sirven para caracterizar, *a posteriori*, al joven rey como perfecto cristiano que sólo espera su salvación de la voluntad divina. Ya que el protagonista no ha sido introducido anteriormente con rasgos piadosos —como es el caso de Zifar, Grima o la señora de Galapia—, es necesario justificar, incluso después de la enunciación de la profecía, que se trata de un personaje digno de tal comunicación divina. Es el papel que desempeñan sus afirmaciones de fe. En cuanto a la profecía en sí y a la intervención directa del Niño Jesús para ayudar a Tabor, su significación ejemplar se explícita en la declaración final del capítulo que, al corresponder a un *exemplum*, se concluye lógicamente con una moraleja de alcance universal:

Onde todo ome se deue guardar de non dezir mal nin fazer mal nin buscar mal syn razon a su señor natural; ca qualquier que lo faga, çierto sea de ser mal andante ante que muera. E eso mesmo deue el señor a los vasallos que lealmente lo siruen, faziendoles mucho bien e mucha merçed, ca tennido es de lo fazer. E faziendolo asy çierto sea que Dios lidiara por el contra los que falsamente le seruieren, asy commo lidio por este rey de Siria (III-132, p. 277).

La profecía y la intervención divina que prelude están reservadas al hombre virtuoso, que se hace merecedor de esta comunicación directa con Dios. Tal virtud corresponde sobre todo a la piedad y la entrega a Dios, pero se pueden sumar otras cualidades más específicas según las circunstancias, en el caso del *exemplum* del rey Tabor, los valores de la legitimidad opuestos a los de la traición. Hasta ahora, la profecía del *Zifar* deriva, pues, de una relación directa entre Dios y el buen cristiano. Sin embargo, el último libro de la obra, así como se aleja por momentos del realismo general de las aventuras de *Zifar*, empieza a acercarse a un nuevo tipo de profecía, de índole, ya no religiosa, sino novelesca.

4. PROFECÍA RELIGIOSA Y PROFECÍA NOVELESCA

Una de las grandes particularidades del *Zifar* —y la que la aleja del género caballeresco como tal— es el realismo que se desprende de ella. Los personajes sufren de pobreza y hambre, los combates se desarrollan según las etapas reales de preparación técnica, enfrentamiento realista (el enemigo nunca es un monstruo imaginario, ni presenta tropas en un número inverosímil), obtención de un botín y de prisioneros, negociación, tratado de paz, etc. Al mismo tiempo, es cierto que la guía divina otorgada a *Zifar*, la resurrección de la señora de Galapia o el rescate de Grima por la Virgen son elementos que ya no corresponden a esta ambientación realista, por lo menos para un lector moderno. Sin embargo, según la perspectiva medieval, “these marvels are completely in line with orthodox Catholic thinking in regard to the supernatural”:¹⁴ es decir, son aceptables dentro del realismo de la obra, como intervenciones posibles de Dios en la vida humana, y más aún cuando se trata de personajes tan ejemplares como los protagonistas del *Zifar*.

No obstante, sí existen en la obra dos episodios que tampoco responden a la visión cristiana de lo sobrenatural. Son los episodios de los

¹⁴ Burke, *op. cit.*, p. 49.

“reinos lejanos”, según la expresión de Cristina González, o sea el del Caballero Atrevido en el Lago Encantado (I*-110 a 117) y el de Roboán en las Ínsolas Dotadas (IV-205 a 212), ambos caracterizados por el aislamiento geográfico, por la presencia de un personaje parecido a una reina-hada y por acontecimientos de índole mágica. Sin embargo, pese a una primera impresión similar de los dos reinos, muy rápidamente se distancian el uno del otro.¹⁵ En el reino del Lago Encantado, los elementos mágicos son más extremos (por ejemplo, el ciclo de crecimiento de siete días) y la gobernante se transforma en diablo y revela su verdadera identidad de Señora de la Traición. En las Ínsolas Dotadas, la magia se limita a cierto aire de misterio que rodea todo el reino sin jamás precisarse realmente, excepto, quizás, con la velocidad impresionante del caballo que lleva al infante lejos del imperio. El propio texto se encarga de revelar el origen directo de este mundo misterioso. Cuando Roboán quiere averiguar la ascendencia de la Emperatriz, descubre que se vincula directamente con el ámbito artúrico:

“Sseñoras”, dixo el infante, “e quien fue su madre desta enperadriz?” “Sseñor”, dixieron ellas, “la Señora del Pareçer, que fue a saluar e a guardar del peligro muy grande a don Yuan, fijo del rey Orian, ssegund se cuenta en la su estoria, quando don Yuan dixo a la reyna Ginebra que el auie por seño-
ra vna dueña mas fermosa que ella, e ouose de parar a la pena que el fue-
ro de la nuestra tierra manda, sy non lo prouase, segund que era costunbre
del reyno”. “E quien fue su padre?”, dixo el infante. “Señor”, dixieron ellas,
“don Yuan fue casado con ella, segund podredes saber por el libro de la su
estoria, sy quisieredes leer por el” (IV-206, p. 412).

Como hace notar de Stéfano, Garfín y Roboán se habían caracterizado por una educación y una forma de ser ya más caballerescas que su padre: alían cortesía y valor guerrero, están más interesados en ganar fama

¹⁵ Me inspiro aquí de la comparación propuesta por Keightley, art. cit., pp. 318-319.

y honra terrenal.¹⁶ Pero aquí, en algunas líneas, es todo el universo artúrico el que entra de repente en la obra: nombres famosos de la tradición bretona, importancia del amor y de la belleza física, posibilidad de retos por la belleza de las respectivas damas, etc. La influencia de las novelas francesas se remata finalmente con la alusión al libro de las aventuras de Yván, que las doncellas empiezan a continuación a leer para Roboán.

Lo sobrenatural del *Zifar* presenta, por lo tanto, naturalezas distintas. Los sucesos fantásticos de la trama principal que hemos analizado hasta ahora —intervenciones divinas, ayuda de la Virgen, etc.— corresponden a un sobrenatural milagroso, perfectamente explicable y realista desde la perspectiva cristiana. El episodio del Lago Encantado deriva de una maravilla cristiana; los elementos mágicos se deben a la influencia del diablo y, por consiguiente, son condenados por la voz del narrador: “Asy que todo este fecho era obra del diablo, non quiso Dios que mucho durase, asy commo adelante oyredes” (I*-111, p. 241). Por fin, el episodio de las Ínsolas Dotadas se ubica en una maravilla profana, más precisamente la maravilla novelesca de inspiración artúrica. La presencia del diablo en el imperio de Nobleza corresponde al engaño y a la tentación en la que cae Roboán, pero no se relaciona con las maravillas de las Islas, lo que explica que éstas se consideren como verdaderas, al contrario de las del Lago Encantado, mera ilusión creada por el diablo.¹⁷

Dentro de este nuevo tipo de maravilloso profano, existen también elementos proféticos, pero de tipo novelesco, es decir, que son emitidos por un personaje novelesco y se refieren a la diégesis novelesca, contrariamente a las profecías religiosas que hemos visto hasta ahora, las cuales siempre tienen, al mismo tiempo que una realización diegética, una significación moral o política que incide en el mundo extradiegético, el del lector. En el episodio de las Ínsolas Dotadas, la mágica capacidad de conocimiento de la Emperatriz —personaje novelesco por excelencia,

¹⁶ De Stéfano, art. cit., p. 198.

¹⁷ Véase, por ejemplo, la comparación de la vajilla de los dos reinos, en IV-206, p. 414.

pues se hace hincapié en su ascendencia artúrica— es una de las primeras maravillas en aparecer después de la llegada de Roboán a las Ínsolas. Las doncellas que lo reciben conocen su identidad y las circunstancias de su salida del reino de Mentón y, ante su sorpresa, le explican el poder de Nobleza:

“Señoras”, dixo el infante, “donde ha la vuestra señora este tal poder para saber e conosçer las cosas que non vee? [...]”. “Sseñor”, dixieron las donzellas, “la enperadriz su madre la dexo encantada [...]. Ca sabed que tan ayna commo entrastes en el batel, tan ayna sopo ella la vuestra ffazienda toda, e quien erades, e todas las cosas que pasastes deque nasçistes aca; pero non puede saber lo que ha de venir” (IV-206, p. 412).

Según estas afirmaciones, Nobleza sólo tendría el poder de profetizar sobre el pasado y el presente. Sin embargo, los ejemplos que aparecen en la continuación del relato dejan dudas sobre esta limitación. Las primeras ocurrencias directas de su don —después del conocimiento de la identidad de Roboán— se relacionan con el engaño del Emperador (como se llama Roboán durante su estancia en las Ínsolas) por el diablo. En varias ocasiones, Nobleza intenta advertir a su esposo del peligro de perderla en el que se encuentra:

E pues en vuestro poder so e me tenedes, guardatme bien e non tiredes la mano de mi e non me querades perder; [...] ca sy vna vegada me perdedes e vos salga de las manos, creedme que me nunca auedes a cobrar (IV-208, p. 419).

E esto le dezia [la Emperatriz al Emperador] porque sabia quien le mal consejaua, e la follia a quel metia con codiçia de aquellas cosas quel descobria (IV-209, p. 420).

Tales avisos podrían deberse al conocimiento por la Emperatriz de la futura desdicha de Roboán. Pero, a sabiendas de que no conoce el

porvenir, también pueden ser el resultado de un conocimiento del pasado (los encuentros de su esposo con la dueña diabólica) y del presente (el deseo de Roboán de pedirle los dones prohibidos), como explicita el comentario del narrador que acabo de citar (IV-209, p. 420). Sin embargo, la afirmación de lo irremediable que sería la pérdida del Emperador deja entender que, pese a la distinción expresada por sus doncellas, el conocimiento del futuro no le es ajeno. Lo confirman otros tres elementos proféticos del episodio. El primero de ellos es el único oráculo del episodio de las Ínsolas Dotadas que no se relaciona directamente con Nobleza. Se trata de un sueño, puramente visual que el Emperador recibe antes de pedir a Nobleza el caballo que lo llevará del reino:

“Señora”, dixo el enperador, “yo soñaua agora que yua en aquel vuestro cauallo que vos queria demandar, e alcançaua mucho ayna vn grant venado en pos que yua, e quel daua vna grant asconada [lanzada]. E el alano dexolo e veniese el venado contra mi, e reboluia el cauallo, e salia del en manera que me non fazia mal; peroque entraua en vna grant agua e pasaua a nado el cauallo comigo, e con miedo del agua desperte espantado” (IV-210, pp. 424-425).

El sueño revela claramente a Roboán que los tres dones desempeñarán un papel negativo para él, sin precisar, no obstante, ningún detalle al respecto: sólo se relaciona al caballo con el agua, pero sin presentarlo como el medio que se llevará al héroe de las Ínsolas. El origen del sueño no se da a conocer: no se menciona la voluntad divina de alumbrar al personaje, ni un encanto del tipo del de Nobleza. Esta incertidumbre demuestra que el sueño profético se transforma en un recurso narrativo, para aumentar el ambiente misterioso del reino y acentuar el suspenso del episodio, pero pierde su significación trascendental. Sin embargo, también nos interesa aquí la reacción de la Emperatriz, pues, además de padecer “muy grant pesar en su coraçon” (IV-210, p. 425), pide a Roboán que espere que esté acabado el pendón antes de ir a buscar el caballo: la

reina-hada anticipa así claramente el hecho de que, en cuanto se suba al caballo, su esposo será llevado lejos del reino.

El segundo elemento que apunta al conocimiento del futuro de la Emperatriz corresponde justamente a las palabras con las que Nobleza acompaña el pendón mágico que regala a Roboán: “e ruegovos que este pendon leuedes por mi amor, ca nunca en logar del mundo entraredes con el que non acabedes quanto començardes” (IV-210, p. 425). Este anuncio se cumplirá tal como lo predice la Emperatriz. Volveré más adelante sobre las circunstancias de esta realización. El tercero y último elemento profético del pasaje aparece cuando el héroe ya está por irse, montado sobre el caballo mágico. Nobleza pronuncia entonces un discurso, donde aparece un anuncio profético, también referido al futuro:

Ca çierta so que vos en algunt tienpo me desearedes, e yo a vos fasta que muera; [...] Mas atanto vos digo, que nunca en peligro vos veredes que vos veades la mi semejança delante, que non creades que aquellos peligros en que fueredes. que por el tuerto que me tenedes vos vienen; e querredes tornar e non podredes, e non tomaredes plazer nin alegría, nin reyredes asy commo soliedes, e desearme hedes e non me podredes auer (IV-211, p. 426).

Esta profecía de alcance claramente futuro se va a cumplir en distintos momentos del relato posterior. Como en quiasmo, lo primero que se realiza es el anuncio final de la tristeza de Roboán y de su imposibilidad para reírse, similar a la del Emperador de Trigrida, primero en perder a Nobleza y el imperio de las Ínsolas Dotadas: “Çerta’, dixo el infante, ‘non podría reyr por alguna manera, e sy otro me lo dixiese matarme ya con el de grado’” (IV-211, p. 430). Sin embargo, comparte su experiencia con el Emperador de Trigrida, y, juntos, al ver al diablo que los había tentado y entender que así aprendieron a desconfiar de los consejos engañosos, deciden reírse de nuevo y pronto ponen en práctica esta decisión:

“Pues quiero”, dixo el enperador, “que riades e tomedes plazer, e yo reyre conbusco”. “Señor”, dixo el infante, “pues a vos plaze, fare yo todo a mi poder” (IV-211., p. 431).

[la dueña diabólica] començo a tunbar en el agua, de guisa que non podieron estar que non reyesen; pero el infante non podía reyr de coraçon, mas de ally adelante reyeron e ouieron grant plazer e grant solas en vno (IV-214, p. 431).

Esta recuperación finalmente rápida de la risa pone en tela de juicio la capacidad profética de Nobleza o, más precisamente, viene a confirmar que su conocimiento del futuro—contrariamente al del pasado y del presente— se limita a una intuición más o menos vaga, lo que la coloca en un nivel ontológico inferior al de Dios, cuyo conocimiento perfecto era la base de todas las profecías que vimos anteriormente, las cuales, por lo tanto, siempre se cumplían de manera absolutamente exacta. La índole profundamente religiosa del *Zifar* no podía permitir que un personaje novelesco llegara a la perfección del saber divino: el estilo de los anuncios de la Emperatriz, cuya apariencia es más de aviso que de clara profecía, la restricción de su poder respecto al futuro, el cumplimiento sólo parcial de sus oráculos, todos estos elementos la alejan de la capacidad de conocimiento absoluto de Dios. La última profecía de la obra, ésta de origen divino, viene a recordar que el verdadero poder profético es el divino, aunque no desaparece por completo el papel novelesco de la Emperatriz.

En uno de los últimos episodios de la obra, la guerra de Roboán contra los reyes de Garba y de Safira, rebeldes a su autoridad, parece realizarse la primera parte de la última profecía de Nobleza: Roboán “se ve en peligro”, pues sus tropas son, primero, vencidas por las de sus adversarios. Sin embargo, se trata otra vez de un cumplimiento muy vago del anuncio de la Emperatriz, ya que no se hace mención de ella ni de la culpa que se supone que el héroe debería sentir para con ella. Su tristeza se relaciona únicamente con su crítica situación bélica. Lo que sí se va a cumplir muy exactamente es el oráculo de Nobleza referido al pen-

dón que regala a Roboán. Sin embargo, su cumplimiento no es directo, sino que pasa por otra profecía, ésta de origen divino. Se trata de la última profecía dirigida a un personaje caracterizado por cierta debilidad (en el caso de Roboán, corresponde a una debilidad circunstancial y no definitiva). Pero, a la diferencia de las emitidas para la señora de Galapia, Grima o el joven Tabor, esta profecía viene de Dios mismo y sólo va a dar un consejo al héroe: se trata, pues, de una mezcla entre mera guía y salvación directa, un rasgo lógico en una profecía que va justamente a reunir múltiples características presentes en los diferentes oráculos de la obra.

Como acostumbrada introducción a las profecías de origen divino, se presenta al protagonista, después de su derrota, en situación de oración, o sea caracterizado por su piedad y su entrega a Dios, lo que provoca la revelación divina:

E el enperador se leuanto a la media noche, e apartose de la su gente, e començo a fazer oraçion, pediendo merçed a Dios que sy en alguna cosa le errara, quel quisiese perdonar [...] El enperador estando en esta oraçion, oyo vna bos del çielo quel dixo asy: “Roboan, amigo de Dios, non desanpares, ca Dios es contigo. E bien sabes que el rey de Menton tu padre, nunca desanparo de la merçed de Dios por ningunt embargo quel aueniese, e ayudolo Dios en todos sus fechos; porende esfuerçate en la su merçed e el poder de Dios, ca el sera contigo e te ayudara. E vengasete emiente del pendon que te dio la enperatris, fija de la Señora del Paresçer, que fezieron las syete donzellas santas, e sacalo e ponlo en vna asta muy luenga, e çierto sey que luego que lo vean tus enemigos, se te dexaran vençer e los prenderas todos” (IV-224, pp. 443-444).

Esta profecía, sin duda la más larga y rica de la obra, requiere varios comentarios. Primero, podemos notar el estilo propio de las profecías bíblicas de la obra, casi todas atribuidas a “vna bos del çielo”: el futuro de certidumbre, los términos introductorios de los vaticinios que parecen transmitir también estilísticamente el saber divino al saber humano (“bien sabes que”, “vengasete emiente”, “çierto sey que”), etc. Por el voca-

tivo ya conocido de “amigo de Dios”, se evidencia la piedad del receptor de la profecía y, por lo tanto, que merece recibir semejante comunicación divina, lo que acababa de demostrar la situación de oración en la que se encontraba Roboán. Volvemos también a hallar la fórmula varias veces repetida en la obra de “Dios es contigo”, como expresión del apoyo divino que se le otorga al personaje, de cualquier forma que sea, lo que permite su repetición en situaciones muy distintas.

De hecho, la universalidad de la fórmula se aclara a continuación, en la parte central del anuncio, ausente en los otros vaticinios de la obra. Para consolar a Roboán, la voz divina le rememora la ayuda otorgada a su padre. Zifar se vuelve así explícitamente —y según Dios mismo— una figura modélica, al mismo tiempo que Dios en persona parece establecer las reglas de conducta que dan acceso a su ayuda: “nunca desanparo de la merçed de Dios por ningunt enbargo quel aueniese, e ayudolo Dios en todos sus fechos”. A partir del *exemplum* de Zifar, la profecía emite la regla universal que rige la posibilidad de obtener la ayuda divina. Se sigue empleando la segunda persona del singular referida en apariencia a Roboán, pero que también funciona como un “tú” universal, referido tanto al lector como a todo buen cristiano, en una especie de moraleja que concluye todo el discurso ejemplar de la obra: “porende esfuerçate en la su merçed e el poder de Dios, ca el sera contigo e te ayudara”. Podemos notar de paso la repetición de la fórmula primero dirigida a Roboán en su situación particular y ahora generalizada y marcada por la eventualidad del futuro (“el sera contigo”), cuyo sentido se ve explicitado por el doblete redundante formado con “te ayudara”.

Después de este paréntesis de alcance universal, el discurso profético regresa al caso particular de Roboán, pero de modo inusual. En efecto, en vez de prometer al héroe una ayuda divina directa, el oráculo le recuerda la existencia del pendón mágico regalado por Nobleza y le explica cómo usarlo. Y es el pendón el que desempeña el papel de ayudante sobrenatural:

E quando amaneşçio, saco el pendon el enperador, con su asta muy grande e mucho buena, e dixo a su caualleros: “[...] pero Nuestro Señor Dios auiendo de nos piedat, commo señor poderoso non tenia que fincasemos asy desconortados, e mando que vayamos a ellos, ca non nos esperaran, que todos los prenderemos; e çierto so que ha de ser asy de todo en todo.” [...] E quando tan ayna vieron los del rey de Safira el pendon, tan ayna boluieron las espaldas e començaron a fuyr, el enperador e los suyos en pos ellos matando e feriendo, de guisa que non finco ninguno dellos que non fuese muerto o preso. [...] E el enperador e los suyos gradesçieron mucho a Dios quanta merçed les fiziera en querer que ellos vençiesen atan syn daño dellos, ca ninguno non fue alli ferido nin llagado de la otra parte. E touieron que esto fuera miraglo de Dios, ca los otros eran diez tantos que ellos (IV-224, pp. 444-445).

Roboán expresa su plena confianza en el apoyo divino, una condición imprescindible para obtener el favor divino. Él y sus tropas atribuyen entonces su victoria milagrosa a la ayuda de Dios. Sin embargo, lo sorprendente del pasaje es la mezcla de tradiciones que se opera. De modo extraño, Dios desempeña un papel de intermediario: la profecía divina recuerda la presencia del pendón y, por tanto, la profecía emitida por Nobleza antes de que Roboán fuera llevado de las Ínsolas;¹⁸ Roboán goza del favor divino, pero el milagro de la derrota de los rebeldes se debe claramente en la narración de la batalla a la aparición del pendón mágico. Tenemos, pues, aquí una mezcolanza entre dos series de índole sobrenatural distinta. Por un lado, encontramos elementos de lo maravilloso profano: la profecía novelesca de Nobleza, la presencia del pendón como objeto mágico digno de la magia caballeresca, sólo en ciernes en la literatura peninsular coetánea. Por otro, se añaden elementos propios de lo milagroso cristiano: la profecía divina, las oraciones y afirmaciones de fe

¹⁸ La profecía divina recuerda este anuncio al lector, pero también al propio personaje: “Quando estas palabras oyo el enperador, membresele de lo quel dixiera le enperatris quando le dio el pendon, que doquier que entrase con el, que vençeria” (IV-224, p. 444).

de Roboán, la convicción de los personajes de que el milagro se debe a la intervención de Dios, la transformación de la historia del estandarte, que da ahora a su poder un origen divino.¹⁹ El milagro del pendón es ya el de una reliquia cristiana, o sea un milagro de índole divina; desaparece la magia y se reafirma el “realismo” de la obra, del cual no está excluido lo milagroso cristiano. Tanto el cambio de origen del estandarte como la introducción de la profecía divina antes del milagro que el pendón opera desempeñan, pues, una función de cristianización de los elementos paganos. Es posible que la inserción del episodio de las Ínsolas Dotadas responda a una moda literaria que empezaba a difundirse en la Península. Sin embargo, las convicciones religiosas del autor y el mensaje ejemplar que buscaba transmitir no pudieron aceptar tal cual la magia pagana que impera en este nuevo universo caballeresco. Se trata, por ende, antes de cerrar la obra, de volver a afirmar la superioridad —e incluso, la unicidad— del poder de Dios: tal es el papel de esta última profecía bíblica, la cual, no solamente recuerda el verdadero poder divino frente a las mentiras de la maravillosa pagana (de forma sutil, pues tampoco se trata de desacreditar todo el relato anterior), sino que reafirma también el mensaje ejemplar de la obra, regresando a la figura modélica de Zifar y universalizando el sentido de su conducta, como condición *sine qua non* de la ayuda divina.

Al terminar este recorrido por las páginas y las profecías del *Libro del caballero Zifar*, la función ejemplarizante de éstas resulta más que evidente. Repite a lo largo de la obra un mismo mensaje cristiano-moral: el hombre virtuoso, representado por turno por Zifar, Grima, Roboán,

¹⁹ En un primer momento, el pendón es un pedido de Nobleza a sus doncellas y se caracteriza, sobre todo, por su riqueza hiperbólica (IV-210, p. 424). En IV-224 (p. 444), justo antes de que se opere el milagro del pendón, el narrador decide cambiar de manera drástica la explicación de su origen. Pasa a ser la obra de siete doncellas sumamente virtuosas y castas, y su poder es un don de Dios, en reconocimiento de la virtud de las doncellas, que representarían entonces a las siete virtudes, vencedoras de los siete pecados (los siete conde rebeldes), como lo propuso Burke (*op. cit.*, pp. 126-127). El pendón deja así de pertenecer al mundo de la magia folclórica, para volverse una reliquia cristiana.

Tabor, etc., gracias a su fe y su entrega a Dios, puede conseguir la ayuda divina, la cual consiste en un oráculo que guía al hombre en sus acciones y/o anticipa una intervención divina a su favor. Dios permite así al buen cristiano alcanzar o recuperar buena andanza y honra terrenal. Sin embargo, el mensaje ejemplar de la obra no se limita a la sola cadena terrenal virtud/profecía y ayuda divina/recuperación de la honra, sino que añade un cuarto término: la salvación espiritual. Según la ideología cristiana del *Zifar*, la honra del hombre supera la mera fama caballeresca, reconocimiento terrenal y profano, para alcanzar una honra tanto terrenal como espiritual, o sea un reconocimiento por parte de los hombres y por parte de Dios, como se explicita en la propia obra: “por bien fazer puede ome ganar a Dios e a los omes, e pro e onrra para este mundo e para el otro”. La primera constituye una prefiguración de la segunda. Por lo tanto, además del papel que desempeñan en la trama del relato y como medio de transmisión directo del discurso ejemplar, las profecías sirven de vínculo entre lo terrenal y lo trascendental. Pero, más allá del papel perlocutivo del discurso ejemplar, también hace su aparición en la obra un nuevo tipo de profecía: la profecía novelesca. Su importancia en el relato es todavía bastante limitada y los escrúpulos religiosos del autor impiden que se imponga sobre la profecía de origen divino. Sin embargo, su aparición es un hito capital para el desarrollo posterior de la literatura peninsular que, al mismo tiempo que adopta paulatinamente las modas caballerescas francesas, irá descubriendo la amplitud de las posibilidades narrativas permitidas por el elemento profético. El *Libro del caballero Zifar* prefigura así también la fascinación del género caballeresco por el uso novelesco de la profecía.

ENTRE LA VISIÓN Y EL SUEÑO:
LA VOZ DEL CIELO EN EL *ZIFAR*

Paola Zamudio Topete

Universidad Nacional Autónoma de México

*Y será en los postreros días, dice Dios, que
derramaré mi espíritu sobre toda carne, y
vuestrós hijos y vuestras hijas profetizarán;
y vuestros mancebos verán visiones, y
vuestros viejos soñarán sueños.*

(Hechos 2:17)

Las miles de páginas escritas sobre los sueños reflejan la curiosidad que despierta la experiencia onírica no sólo como fenómeno social sino también cultural, y su proyección artística “confirma la eficacia de un recurso que los escritores de diversas épocas adaptaron a sus necesidades expresivas”.¹ Como dice Lía Schwartz, el uso del sueño como artificio literario es innegable, pero su recreación en el texto depende, en gran medida, de la mentalidad que caracteriza un determinado periodo histórico. Así, Aristófanes, por ejemplo, recurre en un pasaje de *Pluto* a la creencia del sueño divino propiciatorio de salud, práctica muy extendida en el mundo grecorromano para ilustrar satíricamente todos los elementos que conformaban el ritual de la incubación: los sacerdotes, la comida, el santuario e incluso la presencia del dios Asclepio y sus

¹ Lía Schwartz, “De la imaginación onírica y *La vida es sueño*”, en Tomás Alvada-lejo Mayordomo (coord.), *Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea. Jornadas Internacionales de Literatura Comparada, 14 y 15 de noviembre 2000*, Madrid: Universidad San Pablo-CEU, 2001, p. 203. Consultado en: http://cvc.cervantes.es/obref/calderon_europa/schwartz.htm.

serpientes;² y los sueños del *Tristán de Leonís* son una muestra de la creencia medieval de que en estos no hay más que mentira y falsedad, pues como le explica Iseo a Tristán “no son sino vanidades” e incluso, como dice Lope de Barrientos, se deben a causas puramente físicas como: cuerpo indispuerto o enfermo, problemas cotidianos sobre los que se piensa mucho, “¿cerebro flaco”, la unión entre juicio, razón y sentidos.³

A pesar de esta unión entre literatura y época histórica, en todos los textos relacionados con el sueño existen tópicos universales, reflejo de las preocupaciones del hombre de cualquier siglo. Sueños de amor, de guerra, de nacimiento, de muerte o coronación se utilizan frecuentemente como enlaces entre los distintos episodios o capítulos del libro o como motores de la acción narrativa. El *Libro del caballero Zifar* es un texto que hereda estas características, pues en no pocas ocasiones el fenómeno onírico rige los actos del Caballero de Dios en momentos trascendentales de su camino heroico, y agrega un elemento: la voz del Cielo, que siempre está ligada con el acto de soñar; rasgo que hace de la experien-

² La práctica de la incubación consistía en acudir a un lugar sagrado para obtener la salud a través de los sueños. En sus orígenes, la incubación se realizaba solamente en los santuarios de héroes; pero a fines del siglo v, con el resurgimiento de la incubación médica, se crean grandes templos especializados en la curación onírica. Este es el caso del santuario de Epidauró dedicado al dios Asclepio que contaba con hospedería de 150 camas, parque, baños públicos, odeón, gimnasio e hipódromo, y un teatro con aforo de quince mil personas. La sala de los sueños tenía una altura de dos pisos y una longitud de setenta metros. Llevaba el nombre de *abaton* y se utilizaba para conseguir el sueño curativo que venía de Dios, ya que las personas podían dormir ahí hasta quedar sanas, con una sola condición: estaba prohibido nacer o morir en él, porque era terreno sagrado. Un enorme número de inscripciones hablaban de ciegos que habían recobrado la vista, cojos que habían vuelto a caminar y mujeres que habían dejado de ser estériles. En este santuario se sabe de “unas setenta curaciones milagrosas que se produjeron gracias al sueño. Una mesenia, por ejemplo, acudió a la cura del sueño del *abaton* porque no podía tener hijos. En sueños se le apareció Asclepio, que le colocó una serpiente en su cama. Pero en vez de asustarse, la mujer jugueteó con ella. Aquel mismo año dio luz a gemelos”, Eric Robertson Doods, *Los griegos y lo irracional*, Madrid: Alianza, 1989, p. 111.

³ Véase más en Lope de Barrientos, *Trattato sulla divinazione e sui diversi tipi d'arte magica*, ed. de Fernando Martínez de Carnero, Torino: Edizione dell'Orso, 1999, pp. 22-25. Consultado en: <http://www.artifaria.com/rivista1/testi/barrientos.asp>

cia onírica algo más confiable y veraz. Pero esta voz no sólo está ligada al sueño sino a la visión que pretende ser más cierta porque según Julián Acebrón: “marca enfáticamente el carácter objetivo e inequívoco de una experiencia que se dota de credibilidad distanciándose del sueño y de sus connotaciones negativas”.⁴ Por tanto, el objetivo de este trabajo es analizar los distintos sueños del *Zifar* y algunas visiones tomando en cuenta esa voz que habla desde las alturas.

1. EXPERIENCIA ONÍRICA Y PALABRAS DIVINAS

Una de las constantes cuando se analiza los sueños del *Zifar* es la presencia de una voz del Cielo y un soñador que pertenece a un estamento privilegiado, pues siempre es un rey o un hombre dedicado al servicio de Dios y que ya desde la Edad Media era una de las condiciones fundamentales para que se diera el sueño verdadero.⁵

El primer relato onírico de la obra, por ejemplo, tiene estrecha relación con el héroe y le sobreviene a un ermitaño a quien “vinole en vision

⁴ Julián Acebrón, *Sueño y ensueños en la literatura medieval y del siglo XVI*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 2004, p. 147.

⁵ Los emperadores convertidos al cristianismo, por ejemplo, pretendieron reforzar su prestigio mediante ciertos sueños. La leyenda del sueño de Constantino fue muy popular en la Edad Media, en ella se decía que el emperador había ganado la batalla del Puente Silvio utilizando un estandarte con el que había soñado en el cual veía a un ángel que le hacía mirar al cielo en donde se encontraba una cruz formada de rayos luminosos y una señal de letras de oro que decía: “*In hoc signo vinces*” (Con esta señal vencerás). Según la historia, el ángel le había prometido a Constantino que si utilizaba esta señal como estandarte cada vez que se encontrara en batalla, su triunfo estaría asegurado. Obviamente, Constantino al despertar construye una cruz como la de su sueño, lo que le asegura la victoria. Aunque el interés primordial de esta historia es reforzar la importancia de la santa cruz, como símbolo del poder omnímodo de Cristo, y al cristianismo como religión verdadera; es primordial que este mensaje se transmita por vía onírica, ya que comprueba que el sueño regio no es enviado por el demonio. Véase *Primera crónica general de España que mandó componer Alfonso el sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, ed. de Ramón Menéndez Pidal, Gredos: Madrid, 1955, p. 195.

que vey a el caballero su huesped en una torre mucho alta, con una corona de oro en la cabeça e una pertiga de oro en la mano. E en esto estando desperto e maravillo mucho que podria ser esto [...]”;⁶ el ermitaño, preocupado por lo que ha visto, cuando despierta se pone en oración y vuelve a dormirse; entonces oye una voz del Cielo que le dice: “Levántate e dy al tu huesped que tiempo es de andar; ca çierto sea que ha de çercar aquel rey, e de casar con su fija, e a de aver el regno despues de sus dias” (pp. 161-162). Así, el contenido simbólico del sueño se descifra como consecuencia de la oración y el auxilio divino que ha pedido el ermitaño, lo que reafirma la verdad de la visión onírica. El hombre santo se vuelve de este modo el intermediario entre el Cielo y la tierra, pues cumple con la función, en palabras de Joset, de “transmitir la voz autoritaria de la cultura eclesiástica e imponer un modelo social de tipo vertical (Dios-ermitaño-caballero)”;⁷ la estructura del sueño doble, en el que “the dreamer dreams that he was awakened but continues to dream a second episode”,⁸ confirma este modelo vertical y proporciona las instrucciones específicas para que el caballero realice las hazañas a las que está destinado: liberar al rey de Mentón y casarse con su hija.

Aunado a esto, otra característica del sueño es su estrecha relación con el paradigma de la visión épica de numerosos pasajes oníricos de las canciones de gesta francesas, en las que un emisario, que se pronuncia con claridad y precisión, instruye al héroe sobre la voluntad divina y le transmite una orden o exhortación;⁹ y que en el segundo sueño del libro también se manifiesta a través de una voz del Cielo que no sólo comu-

⁶ *Libro del caballero Zifar*, ed. de Cristina González, México: REI, 1990, pp. 161-162.

⁷ Jaques Joset, “Sueños y visiones medievales: razones de sinrazones”, *Atalaya*, 6 (1995), p. 60.

⁸ Harriet Goldberg, “The dream report as a literary device in medieval hispanic literature”, *Hispania*, 66:1 (1983), p. 26.

⁹ Para una introducción de las características de la visión épica, véase Herman Braet, *Le songe dans le chanson de geste au XII siècle*, Gante: Romanica Gandensia, 1975, p. 67.

nica al caballero lo que debe hacer sino que funciona como desencadenante de la acción narrativa:

Una noche estando en su cama, rogo a Nuestro Señor Dios que el por la su santa piedad le quiesiese ayuntar a su muger e a sus fijos en aquella onrra que el era, e adormiose luego. E escontra la mañana oyo una voz que dezia asy: “Levantate e enbia por toda la gente de tu tierra, e muestrales en como con esta muger fueste ante casado con ella que non con la reyna, e ovieras en ella aquellos dos fijos, e de que tu e la reyna mantovistes castidat fasta que Dios ordeno della lo que tovo por bien, e que quieran resçebir aquella tu muger por reyna, e a Garfin e a Roboan por tu fijos. E sey çierto que los resçibran muy de grado” (p. 253).

Son precisamente estos consejos de la voz divina los que salvan a Zifar de una acusación de bigamia y lo reúnen con su esposa y sus hijos devolviéndole de este modo la dignidad regia. ¿Pero cuál es el verdadero sentido de este sueño?, como menciona Joset “por ser una guía para que se cumpla un destino real y familiar, refuerza la armazón ideológica del modelo de sociedad que promueve el autor del *Caballero Zifar*”.¹⁰ Característica que se confirma, tanto en el primero como en el segundo sueño, con el hecho de que la voz del Cielo aparece sólo una vez que el durmiente se ha puesto en oración y que es un rasgo que no pasa desapercibido porque se vincula con la creencia de que las plegarias o invocaciones no sólo alejan los malos espíritus, sino que son el vínculo más importante entre la divinidad y el hombre, como se menciona en Jeremías: “Clama a Mí, y te oiré”;¹¹ en los Salmos: “Invócame..., y te libraré”;¹² y en el Evangelio de Juan: “Si algo pidieréis en mi nombre, Yo

¹⁰ Joset, art. cit., p. 61.

¹¹ Jeremías, 33:3. Todas las referencias bíblicas utilizadas en este artículo son de *La santa Biblia, antiguo y nuevo testamento: antigua versión de Casiodoro de Reina, 1569, revisada por Cipriano de Valera, 1602, otras revisiones: 1862, 1909, 1960*, México: Sociedades Bíblicas en América Latina, 1960.

¹² Salmos, 49:15.

lo haré".¹³ Entonces, la voz del Cielo cumple con dos propósitos distintos: enfatiza la relación que existe entre Dios y Zifar y la misión que éste tiene en la tierra; y refuerza el contenido didáctico de la obra.

El modelo establecido en los dos sueños anteriores es aún más significativo porque coincide con la tradición de los relatos bíblicos oníricos del Nuevo Testamento que cumplen con dos condiciones: el mensaje es transparente y siempre hay una voz que proporciona instrucciones específicas. El arcángel Gabriel, por ejemplo, es el encargado de dar el nombre a Jesucristo y de advertir a José de los peligros a los que se enfrenta si se queda en la tierra de Israel:

Y pensando él en esto, he aquí que el ángel del Señor se le aparece en sueños diciendo: José, hijo de David, no temas de recibir a María tu mujer, porque lo que en ella es engendrado, del Espíritu Santo es. Y parirá un hijo y llamarás su nombre Jesús porque él salvará a su pueblo de todos sus pecados [...] Y despertando José del sueño, hizo como el ángel del Señor le había mandado y recibió a su mujer.¹⁴

He aquí que el ángel del Señor se le aparece en sueños a José, diciendo: Levántate y toma al niño y a su madre y huye a Egipto, y estate allá hasta que yo te lo diga; porque ha de acontecer, que Herodes buscará al niño para matarlo. Y el despertando tomó al niño y a su madre de noche y se fue a Egipto.¹⁵

Mas muerto Herodes, he aquí el ángel del Señor aparece en sueños a José en Egipto, diciendo: levántate y toma al niño y a su madre, y vete a tierra de Israel que muertos son los que procuraban la muerte del niño. Entonces él se levantó, y tomó al niño y su madre, y se vino a tierra de Israel.¹⁶

¹³ Juan, 14:14.

¹⁴ Mateo 1:20-24.

¹⁵ *Ibid.*, 2:13-14.

¹⁶ *Ibid.*, 2:19-21

Tal vez el autor del *Zifar*, consciente de este hecho, planteó el modelo de sus relatos oníricos acudiendo a la tradición bíblica para darles más veracidad dentro del texto, pero también fuera de él, pues la gente consciente de la diferencia que había establecido la cultura eclesiástica entre el sueño verdadero y el no verdadero,¹⁷ creería más fácilmente en los sueños del Caballero de Dios.

El sueño de Zifar tiene además otro elemento significativo: la marca temporal que explicita el momento en que llega la voz del Cielo y que se da “e escontra la mañana”. Este énfasis temporal es muy importante porque el sueño verdadero se da siempre cerca del amanecer, cuando se ha terminado el proceso digestivo y se está más alejado de las poluciones nocturnas. Además, no hay que olvidar que la noche es dominio de ladrones, maleantes, animales peligrosos y el momento más propicio para que aparezca el monstruo “que nunca duerme nin fuelga, mas siempre busca quien trague”:¹⁸ Satanás, representante de la noche, pierde potestad

¹⁷ La primera teoría cristiana sobre los sueños verdaderos y los engañosos se le debe a Tertuliano, quien en su *De Anima* en los capítulos XLV y XLIX retoma la clasificación onírica de la Antigüedad clásica que dice que las fuentes generadoras de sueños pueden ser tres: los demonios que mandan los que son engañosos; Dios, que puede enviar los proféticos; y la tercera fuente que es el alma, la cual puede enviarse sueños a sí misma, en función de las circunstancias. Tertuliano, como muchos de los cristianos de su época, añade una cuarta: los sueños que se relacionan con el éxtasis. El *De anima* es fundamental porque será después de él, entre los siglos IV y VII que se forme, en la teoría y en la práctica, una oniología cristiana, a pesar de que en la obra de los Padres de la Iglesia no se muestra una exposición doctrinal sobre los sueños. Es preciso esperar a “Grégoire le Grand et Isidoro de Séville pour que s’exprime une vue d’ensemble succincte sur les rêves”, Joret, *op. cit.*, p. 61.

¹⁸ La tradición cristiana incluso dice que Jesucristo nació de noche para dar entender que antes de Él la humanidad estaba en poder del diablo por el pecado de Adán; que viniera a la medianoche anunciaba que “la mayor parte de la oscuridad, que estaba en poder del diablo, había pasado et que ya se açercava la nuestra salvación, que es la claridad del sol, nuestro señor Jhesu Christo, et se pasa la noche, que es la tiniebla” en *Crónicas anónimas de Sahagún apud Julián Acebrón Ruiz*, “La aventura nocturna. Vigilia sobre un lugar común de la literatura caballeresca” en Julián Acebrón (ed.), *Fechos antiguos que que los caballeros de armas passaron. Estudios sobre la ficción caballeresca*, Lérida: Universidad de Lérida, 2001, p. 104. A esto se agrega también que para muchos auto-

sobre los sueños nocturnos si se utiliza la oración como protección y ambas condiciones se cumplen en el sueño del caballero Zifar.

En el relato onírico del rey Tabor o tercer sueño del libro también se encuentran todos estos elementos: la voz del cielo, la fe en Dios y la marca temporal, pero se agrega una característica importante: la voz ha dejado de ser etérea y se le dota de una cara porque ahora pertenece a un niño pequeño, cuya identidad divina se confirmará posteriormente: “E en dormiendose vio commo en sueños un moço pequeño que se le puso delante e le dezía: ‘levantate e cumple el pensamiento que pensaste para ser rey e señor, ca yo seré contigo e la mi gente’” (p. 274).

En este sueño, además, el soñador es nuevamente un hombre, característica que se vincula estrechamente con la creencia de que al ser la mujer una criatura inacabada, desvergonzada, mentirosa, supersticiosa y lúbrica por naturaleza, deja con mayor facilidad el camino abierto para que los malvados demonios comandados por Satán puedan meterse en sus sueños para enviarle imágenes falsas y engañosas. Este argumento acerca del cuerpo femenino suscitó que en la mayoría de los textos medievales el sueño verdadero fuera exclusivo del hombre. Sin embargo, la figura de la santa es una excepción porque decidió servir a Cristo. Y “entonces puede dejar de ser mujer y ser llamada hombre”;¹⁹ por ende sus sueños también son divinos.

Como se ha visto hasta ahora en los tres sueños anteriores puede establecerse un modelo constante: 1) el soñador es de género masculino, 2) la oración es una condición indispensable para el sueño verdadero, 3) el sueño solamente lo tienen reyes u hombres de Dios y, 4) el oráculo onírico es transparente y de fácil interpretación, pues incluso el relato del ermitaño, que en su primera fase sí muestra algunos elementos codi-

res medievales dormir significaba descuidar, ignorar, ayudar a que la carne se uniera con el vicio, lo que tenía como resultado el pecado y la muerte, mientras que la vigilia o el despertar representaban la atención, la vigilancia, la receptividad, en suma, la santidad.

¹⁹ Lillian von der Walde Moheno, “Fisiología y sexualidad femeninas en la Edad Media”, en Aurelio González y María Teresa Miaja (eds.), *Introducción a la cultura medieval*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 80.

ñados como la corona y la pértiga de oro, se resuelve fácilmente con la explicación que viene del cielo.

El último sueño de la obra es el más significativo porque, a diferencia de los otros tres, no comparte los mismos rasgos estructurales, debido principalmente a que su fuente es más demoníaca que divina, pues Roboán lo ha tenido después de que el diablo en su forma de mujer hermosa lo ha incitado a desear el caballo de la emperatriz Nobleza:

E contesçiol asy; ca dormio muy bien e non se despertó fasta otro día salido el sol, e levántose a desora de la cama commo ome mucho espantado. La enperatris fue mucho maravillada, e dixol: “Señor, que fue esto? Como vos levantastes asy a desora, o que es lo que ovistes?” “Señora”, dixo el enperador, “yo soñava agora que yva en auquel vuestro cavallo que vos quería demandar, e alcançava mucho ayna un grant venado en pos que yva, e quel dava una grant asconada. E el alano dexolo e veniese el venado contra mi, e rebolvía el cavallo, e salía del en manera que me non fazía mal; peroque entrava en una grant agua e pasava a nado el cavallo conmigo, e con miedo del agua desperte espantado” (p. 425).

En este sentido es significativo que por primera vez en el libro se presente un sueño con imágenes totalmente simbólicas que no se descifran posteriormente, lo que indicaría que pertenece más al terreno de los sueños engañosos enviados por Satanás que “capaz de aparecer transformado en ángel de luz, nunca ceja en su propósito de extraviar almas imprudentes con cualquier artimaña”.²⁰ Además, como indica claramente Lope de Barrientos, en su tratado sobre los sueños, la característica principal del sueño verdadero es su claridad, pues:

quando la luz con que se representan las ymágenes et figuras de las cosas es clara et distinta, tanto que con ella se veen distinta et claramente las ymágenes et semejanzas de las cosas advenideras abiertamente, así commo si las

²⁰ Julián Acebrón, *op. cit.*, p. 34.

viésemos estando velando [...] se dize *que* es sciençia divinal [pues] alguno sueña las cosas non en figura, salvo segunt realmente acaescen las cosas.²¹

Aunado a ello, éste es el único relato onírico del libro en el que no se encuentra la oración como intermediaria y que tiene una consecuencia funesta para el soñador, pues Roboán pierde las Islas Dotadas, a su mujer, su vida de solaz y riqueza por haber solicitado el caballo. Marca que sería otra confirmación de que éste es el único relato onírico relacionado con el demonio.

Pero el sueño no es el único terreno en el que se presenta la voz del Cielo, pues ésta se relaciona también con la visión y el milagro.

2. LA VOZ DIVINA: ENTRE LA VISIÓN Y EL MILAGRO

En el *Zifar* la voz del Cielo también se relaciona con algunos hechos milagrosos de la obra y su aparición cumple con un modelo claramente establecido en el que, de manera contraria a lo que sucede en los sueños, la mayoría de las veces se relaciona con una mujer. La señora de Galapia, por ejemplo, una vez que ha muerto en la capilla, es exhortada por una voz divina para que despierte a la vida: “levantate, que tu gente esta desconortada e tienen que quanta merced les fizo Dios mio fijo el Salvador del mundo oy en este día, que se les es tornada en contrario por esta tu muerte. E crey que es voluntad de mio fijo de endresçar este tu fecho a tu voluntad e a tu talante” (p. 120); y Grima encuentra la solución a su problema cuando la voz del Cielo le dice: “Buena dueña, levantate e sube a la nave, e echa esas cosas malas que y fallaras en la mar, e toma para ti todas las otras cosas que y fallares; ca Dios tiene por bien que las ayas e las despiendas en buenas obras” (p. 143). El mensaje es claro y las mujeres actúan en consecuencia al obedecer la orden del cielo. Además, otro elemento significativo es que todas ellas ven estas cosas en visión y no en

²¹ Lope de Barrientos, “De que forma acaescen los sueños”, *op.cit.*, p. 4.

sueños, condición necesaria en los relatos oníricos masculinos del *Zifar*, lo que indicaría que, de nuevo, el autor está acudiendo a la voz de la cultura eclesíastica para entretejer algunos relatos o sucesos extraordinarios del libro.

La visión, entonces, pretende ser más real, verdadera, por estar estrechamente relacionada con el estado espiritual de la persona que la tiene: en vela, siempre vigilante, en actitud para recibir el mensaje divino. Aunado a esto, el uso de visiones en varias obras medievales corresponde al cambio que se estaba gestando en el sentimiento religioso. Le Goff menciona que las visiones son instrumentos esenciales que producen intercambios entre los vivos y los muertos.²² El sueño se convierte en una experiencia total que implica al cuerpo y el alma, al individuo y sus oportunidades de salvación. La oración no sólo es una condición fundamental para que este tipo de acontecimientos se presenten, sino que corrobora la importancia que tienen la fe y el fervor religioso, como se aprecia en *Zifar* y su esposa Grima:

E la dueña estaba ayuso en la saeta de la nave, e oyo el ruydo muy grande que fazian e oya las bozes e los golpes, mas non sabía que se era, e finco muy espantada, de guisa que non osaba sobir. E asy finco todo el día e la noche; pero estando faziendo su oración e rogando a Dios quel oviese merçed. E quando fue el alva, ante que saliese el sol, oyo una bos que dezía: “Buena dueña levantate e sube a la nave, e echa esas cosas malas que y fallaras en la mar e toma para ti todas las otras cosas que y fallares; ca Dios tiene por bien que las ayas e las despiendas en buenas obras” (p. 143).

Las marcas temporales que se explicitan en el pasaje anterior son significativas porque la voz del Cielo sólo llega en la mañana y tras una noche de oración continua. Esta creencia se relaciona estrechamente con la mentalidad del hombre medieval, que concebía el ámbito nocturno como

²² Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt, *Diccionario razonado del Occidente Medieval*, trad. Ana Isabel Carrasco, Madrid: Akal, 2003, p. 760.

pertenencia de los demonios; así, cuando “comienza el reposo y callamos entonces, se mueven los diablos, que siempre actúan de noche; cuando dejamos de rezar, pueden ellos ponerse a deambular: por la noche, los demonios tienen la potestad de obrar, pues son hijos de Nerón, a los que llamamos negros. Por eso cuando llega el día huyen de la luz”.²³ Grima, con su oración, aleja cualquier duda sobre la veracidad de su visión.

Además de las anteriores, otra característica de este tipo de visiones, en las que aparece la voz del Cielo, es la necesidad de que haya un personaje que corrobore los hechos; la presencia de otros es indispensable. En el caso de la resurrección de Galapia, por ejemplo, los testigos son otras mujeres a quienes una claridad inmensa las ciega a tal punto que no pueden verse unas a las otras, “e tan grande fue la claridad entonçe en la capiella que les tolliera la lumbre de los oios, de guisa que non podian ver una en otra” (p. 120), y en el caso de Grima aunque no hay testigos inmediatos, porque ella se encuentra sola en el barco, sí los hay cuando llega a puerto, pues el rey de Orbin ve al Niño Jesús en la vela del barco que acompañó a la mujer en su travesía, y así puede comprobar la veracidad de todo lo que le sucedió a la esposa del Zifar: “E el rey alço los oios e vido una criatura muy fermosa ençima de la vela, así como ome que santigua, e el entendió que era el fijo de Dios, e finco los ynojos e adoloro, e dende en adelante non paresçió aquella criatura” (p. 147).

La desaparición del Niño una vez que lo ha visto el rey no es baladí porque es la confirmación de que siempre debe de haber un personaje testigo. Incluso en el único episodio de la voz divina que se aparece mientras el personaje está despierto y que se relaciona con un hombre, Zifar, también es necesaria la presencia de varios testigos: “peroque el caballero finco muy conortado con estas palabras que oya, e los otros que estaban por la ribera que oyeron esto, fueron mucho maravillados e dixieron: ‘çertas, este omne bueno de Dios e, e pecado fizo quien le puso en este grant pesar” (p. 140).

²³ *Bestiario medieval*, ed. de Ignacio Malaxecheverría, Madrid: Siruela, 1996, p. 27.

La necesidad de que haya un testigo que corrobore el milagro o visión no era algo raro en el Medioevo pues los criterios principales que se seguían para corroborar las experiencias de este tipo se dividían en tres categorías: 1) señales comprobables por otros; 2) el carácter y comportamiento, es decir, si estaban guiados por el Espíritu Santo, y 3) sus reacciones emotivas a la presencia de este tipo de señales.²⁴ Tres características presentes tanto en Grima como en la señora de Galapia, mujeres piadosas con una enorme fe.

Junto con los testigos, otro hecho importante que se relaciona con este tipo de voz del Cielo es la presencia de la Virgen María, estrechamente vinculada con la mujer. La señora de Galapia vuelve a la vida por la palabra de la madre de Dios, Grima se encuentra con el Niño Jesús en la vela por el ruego a la Virgen María: “E este era Iesu Cristo, que veniera a guiar la nave por ruego de su madre santa María”. (p. 144) Así, en ambos pasajes se muestra el poder auxiliador que tiene la Virgen, cuyas invocaciones confirman que la madre de Jesús, al ser también de naturaleza humana, se convierte en la mediadora perfecta entre los hombres y Dios, pues:

es María quien os ha dado este hermano Cristo. Pero quizá teméis en él la majestad divina, pues aunque se haya hecho hombre, continúa siendo Dios, sin embargo. ¿Queréis tener un abogado cerca de él? Recurrid a María. No hay en ella más que la humanidad pura, no solamente porque es pura de toda mácula, sino pura aún en el sentido de que no hay en ella más que la sola naturaleza humana.²⁵

Aunado a esto, la figura mariana en su papel materno capta la imaginación de los fieles que ven en ella la caridad y el amor.

²⁴ William A. Christian, *Apariciones en Castilla y Cataluña (siglos XIV y XVI)*, [*Apparitions in Late Medieval and Renaissance Spain*], trad. Eloy Fuente, Madrid: Nerea, 1990, p. 243.

²⁵ Joël Saugnieux, *Berceo y las culturas del siglo XIII*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1982, p. 54 *apud* Michael Gerli, “Introducción” en Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, REI: México, 1990, p. 22.

El uso de visiones y sueños en el *Zifar* se relaciona estrechamente con la intención didáctica del texto y posee en muchos casos una función profética. Aunado a esto, todos ellos cumplen con un esquema claramente establecido que le es de gran ayuda al autor para la configuración de personajes, pues este tipo de portentos sólo le están designados a mujeres y hombres piadosos que pertenecen a la nobleza. El mensaje generalmente es claro y muestra que Dios ayuda a aquél que cree en él. Oraciones, súplicas y en ocasiones el lugar sagrado como la capilla refuerzan el elemento divino y dotan a los relatos oníricos de veracidad. Los sueños y las visiones guían los pasos del héroe y les dan a los demás personajes las instrucciones necesarias para actuar y llevar a cabo la voluntad divina.

Además, los relatos oníricos y visiones de esta obra no sólo tienen una función estructurante sino también ideológica, pues es a través de éstos que se conoce la forma en que concibe el mundo el protagonista quien es un creyente devoto que siempre deja todo en manos del Señor; así, el sueño se convierte en “una manifestación mágica del orden que apunta a Dios como Supremo Artífice. Su cometido es establecer contactos entre el protagonista y el Altísimo, quien de este modo hace saber sus designios”.²⁶ Así pues, “durmamos todos y aquel que viere mas maravilloso sueño” crea que no es sueño “más visyón cierta que vos Dios quiso dar e mostrar”.

²⁶ Julián Acebrón, *op. cit.*, p. 12.

LA FUNCIÓN DEL DIABLO EN EL *LIBRO DEL CABALLERO ZIFAR*

Emilio Enrique Navarro Hernández
El Colegio de México

El *Libro del caballero Zifar* antecede en más de un siglo a los libros de caballerías castellanos, cuyo modelo y paradigma es la refundición hecha por Rodríguez de Montalvo del *Amadís de Gaula*, por esto aunque tiene similitudes con ellos también encontramos diferencias importantes, sobre todo en la configuración del personaje principal pues, mientras el caballero Zifar está más cerca de un modelo de santidad cristiana, propia de los relatos ejemplares de fines de la Edad Media, el personaje de Amadís ya acusa los rasgos de cortesanía que serán característicos de esta literatura que causó un boom editorial en el siglo XVI. Esta impronta ejemplar cristiana del *Zifar* implica que el enemigo del caballero no sólo será aquel con quien combate en armas sino, sobre todo, aquel con quien combate espiritualmente, es decir, el diablo.

En el *Libro del caballero Zifar* tenemos dos concepciones sobre la actuación del diablo en la literatura medieval. Por una parte encontramos el dualismo en donde Dios y el diablo son figuras que se oponen en un mismo nivel de representación diegética.¹ Por otra parte, tenemos la concepción monista en donde el diablo ocupa un nivel inferior al de Dios porque su actuación se supedita a éste, convirtiéndose en instrumento de prueba y edificación en el *Zifar*. En esta concepción, Dios es el principio del universo; el diablo —por contradictorio que parezca—

¹ “Doctrina filosófica o religiosa que explica el universo como resultado de dos principios antagónicos, por ejemplo, el espíritu y la materia”, Edgar Roystone Pike, *Diccionario de religiones*, México: Fondo de Cultura Económica, 1960, p.161. Para este trabajo los principios antagónicos serán Dios y el diablo.

es una criatura suya que cumple un papel dentro de la creación. El problema teológico-filosófico que representa explicar el origen del mal sin que pueda desligarse a Dios de esta aparente aberración se hace evidente cuando conviven dualismo y monismo en las páginas del *Zifar*. En este trabajo analizaré las funciones que tiene el diablo en el *Libro del caballero Zifar*, teniendo en cuenta que se desarrollan bajo el cobijo de estas dos concepciones.

En la tradición bíblica el diablo tienta al hombre por medio de un diálogo en donde utiliza un razonamiento de tipo lógico; a través de éste intenta convencerlo para que desobedezca los mandamientos de Dios: “El diablo es un intelectual que ejerce de sofista: formula preguntas venenosas o propuestas que ocultan trampas mortíferas”.² El diablo conoce bien las Sagradas Escrituras, por esto apoya sus argumentos en el saber. En el Nuevo Testamento, por ejemplo, pide a Jesús que se deje caer desde la cima del templo, alegando que está escrito que Dios enviará a sus ángeles para que no tropiece con piedra alguna. Cuando Jesús contesta que también está escrito que no se debe probar a Dios, se establece un duelo retórico en donde ambos recurren a la Biblia como *auctoritas*. Quizá un santo o un ermitaño, en la literatura hagiográfica castellana, puedan tener este nivel de disputa teológica con el diablo, pero no sucede así en el *Zifar*; por eso el diablo es capaz de engañar a un personaje principal como Roboán.

La tentación es una función típica del diablo, pero en el *Zifar* no es la única. Hay otra función, menos elaborada desde la perspectiva de la comunicación dialógica entre el diablo y el hombre, pero igualmente peligrosa. En ésta, el diablo introduce su maldad en el corazón del hombre como si pusiera una semilla. No hay una labor retórica para convencer al hombre de pecar, simplemente vemos una intromisión que burla la aduana del pensamiento y aprovecha una emoción negativa que había surgido previamente en el corazón del hombre. Esta emoción es un ingrediente con el que va a reaccionar la maldad del diablo para producir una

² Simon Pieters, *Diabolus*, México: Zenith, 2009, pp.148-149.

acción pecaminosa. Veamos cómo se justifica el asesinato de un hombre desde la visión de un protagonista secundario en la trama del *Zifar*, quien ha sido víctima de esta acción intrusiva del diablo:

Señores, estos omnes que mandades matar no han culpa en la muerte de aquel ome bueno, ca yo so aquel ome que le maté por la mi desaventura; e porque creades que es así, preguntad a tales omnes buenos e ellos vos dirán de cómo anoche tarde avíamos nuestras palabras muy feas yo e él, e ellos nos despartaron; mas el diablo, que se trabaja siempre del mal fazer, metióme en coraçon en esta noche que le fuese matar.³

Aquí no funciona la labor sofisticada del diablo que vimos en la tentación de Jesús. No es a través de la razón que el diablo intenta canalizar su maldad, sino a través de la emoción negativa. Cuando el asesino dice “metióme en corazón” encontramos dos indicios de una actuación diferente del diablo; meter una idea no es lo mismo que proponerla al libre albedrío del hombre. Por otra parte, la metáfora del corazón como receptáculo de las emociones implica un espacio afectivo más íntimo por el que se llega a través de los sentidos que domina la razón: la vista, el oído, etcétera. Si el diablo llegó hasta ahí de forma directa es porque en ciertas situaciones es capaz de transgredir el libre albedrío.

El asesino tenía en su corazón una emoción negativa en contra de su víctima, emoción que vamos a considerar como un primer ingrediente. Luego viene el diablo para introducir otro ingrediente: el pensamiento elaborado del asesinato. Este pensamiento no es extraño a la emoción negativa que albergaba el asesino, por el contrario, viene a ser su complemento. El asesino no refiere que haya tenido una conversación con el diablo en la que éste tuviera una labor de convencimiento para perpetrar el crimen. No presenta como un acto totalmente volitivo su crimen, ya que esboza la actuación del diablo como la inserción de un pensamien-

³ *Libro del caballero Zifar*, ed. de Joaquín González Muela, Madrid: Castalia, 1982, p. 74.

to que pertenece más a éste que a él mismo. Por lo tanto, no hay una conciencia plena del acto que va a realizarse porque la actuación del diablo se presenta como un cuerpo extraño en el corazón del hombre. Este agente externo es un ingrediente que coadyuva para producir una acción violenta y visceral.

Uno de los atributos que el diablo no perdió en su caída de la gracia de Dios es una cierta omnisciencia. Gracias a este don angelical puede conocer las discordias que surgen entre los hombres y utilizarlas como un campo especialmente abonado para sembrar el pecado. El hombre que tiene discordias con su prójimo está más cerca del diablo que de Dios. Por eso leemos en la Biblia que el hombre no puede obtener la gracia de Dios si tiene un pleito con su prójimo: “Por lo cual, si vas a ofrecer tu ofrenda al altar y allí te acuerdas de que tu hermano tiene alguna cosa contra ti, deja allí tu ofrenda, delante del altar, y ve primeramente a reconciliarte con tu hermano; después vendrás a ofrecer tu ofrenda”.⁴

Hay un deslinde por parte del asesino, pues no presenta su crimen como producto de una tentación, sino como una intromisión diabólica, un término medio entre la función tentadora del diablo y la posesión. En la primera está vigente el libre albedrío y, por lo tanto, un mayor grado de responsabilidad del hombre. En el segundo caso la responsabilidad es menor, se reduce a permitir la entrada del diablo en el cuerpo; esto por debilidad espiritual o por encontrarse en un momento de enojo en que la razón está obnubilada. El personaje secundario no se construye como un ser maligno que merezca las penas del infierno. Reconocer su culpa y abrazar la misericordia divina son dos gestos equivalentes para la salvación de su alma.

La justificación del asesinato que acabamos de comentar está inserta en la concepción dualista de que el mal pertenece al diablo como elemento primordial que lo define. Si está en el corazón del hombre es porque aquél lo coloca ahí. Esta idea se refuerza con el desenlace de la historia, pues el asesino es perdonado ante la ley de los hombres y la ley

⁴ Mateo 5:23-24.

de Dios. La valentía y la honradez para reconocer el asesinato —a pesar de que había un chivo expiatorio que lo exoneraba de toda responsabilidad—, y su arrepentimiento sincero lo perfilan como un personaje positivo que sufrió la acción malévola del diablo, pero que fue capaz de abrazarse a la misericordia divina.

Dios y el diablo representan en el *Zifar* las dos facetas del *deux ex machina*, pues si ya vimos cómo el diablo avasalla a los hombres al poner pensamientos en su corazón, lo mismo sucede con el personaje divino. Tomemos como ejemplo la historia del rey Tabor, quien accede al reino de su padre cuando todavía es menor de edad y tiene que defenderse de las asechanzas de Rages, ministro desleal que quiere arrebatarle el trono. Cuando es cuestionado por sus consejeros sobre las medidas que tomará para enfrentar a Rages, el niño-rey reconoce que su plan de defensa no es fruto de su incipiente razón sino del auxilio divino:

“[...] digo que aquel Dios verdadero e sabidor de las cosas, que me lo puso en coraçon, pensé en ello e paré y bien mientes, ca bien devedes entender que atan gran fecho como éste non vernía de mio entendimiento nin de mio esfuerço, sinon de Dios, que me movió a ello e me lo puso en coraçon” (p. 246).

El caso del niño-rey es especialmente ilustrativo porque su condición infantil no ofrece los contrapesos de una razón y voluntad suficientemente desarrolladas para evitar la intromisión de Dios o el diablo. Los niños-reyes, y esto lo podemos ver en la historia de las monarquías europeas, son entes muy fáciles de manipular, y para esto no se necesita la preeminencia de un dios, pues basta con la mezquindad y avaricia de los hombres. El episodio del rey Tabor es también una muestra de la concepción dualista que salpica las páginas del *Zifar*, pues vemos que, como en la literatura griega, los dioses toman partido en los asuntos de los hombres. Ahora desamparan a uno para conducirlo a su perdición; luego apoyan a otro para llevarlo a la victoria. Y son estos entes sobrenaturales quienes terminan por enfrentarse a través de los hombres.

Pero en el *Zifar* no estamos ante una concepción politeísta. Sin embargo, la existencia del diablo como principio del mal en la Cristianidad produce un enfrentamiento entre al menos dos fuerzas superiores a la de los hombres. A la luz de la variedad del panteón griego, el enfrentamiento entre Dios y el diablo es una simplificación del *deux ex machina*. No obstante, esta simplificación es aparente porque en las páginas del *Zifar* y en las de la literatura medieval hispánica seguimos encontrando una pluralidad de intervenciones de seres superiores: Dios, Jesús, la Virgen, los ángeles, los arcángeles y los santos; el diablo príncipe y sus secuaces los demonios.

En el *Zifar* el corazón del hombre se vuelve un receptáculo en donde Dios y el diablo ponen sus cartas y recrean la batalla entre el bien y el mal. En este sentido, la bondad y la maldad son presentadas como agentes externos en la naturaleza del hombre. Así lo plantea el rey de Mentón a sus hijos en sus consejos: “Amigos fijos, si bien quisierdes pensar ónde vos viene el bien que fezierdes, fallaredes por çierto que vos viene de la bondad de Dios, así como vos viene el mal que fazedes de la maldad del diablo...” (p. 264). Por eso cuando el corazón del hombre se ha llenado de toda la maldad que ha puesto el diablo en él se vuelve una copia o un reflejo del maligno: “Çertas —dixo Roboán—, no es ome en el que buena respuesta non ha, ante cuidado que es diablo lleno de sobervia” (p. 331). Al ser la maldad el atributo por antonomasia del diablo, cualquier personaje que muestre un carácter o unas acciones de esta naturaleza por fuerza tendrá que ser comparado con el diablo.

Otro ejemplo de la función intrusiva del diablo es cuando la esposa del caballero Zifar es raptada por los marineros: “E desque vieron la dueña estar con el cavallero en la ribera, el diablo, que non queda de poner pensamientos malos en los coraçones de los omnes, puso a los señores de la nave que metiesen a la dueña en la nave, e el cavallero que lo dexasen de fuera en la ribera, e feziéronlo así” (p. 117). El primer ingrediente es que los marineros pusieron su vista en la esposa del caballero Zifar. Luego viene el diablo y pone los pensamientos malos que conducen al rapto de Grima. Estos pensamientos están en consonancia con la prime-

ra acción de los marineros: haber reparado en la belleza de Grima. Los personajes secundarios del *Libro del caballero Zifar* no oponen resistencia intelectual, son marionetas cuyos hilos son movidos por la mano de Dios o por la garra del diablo. Vuelvo a insistir en que los pensamientos elaborados que el diablo integra en el corazón del hombre demeritan su capacidad de elección y promueven reacciones viscerales.

La dualidad Dios-diablo se mantiene a lo largo de la trama del *Zifar*, pero esto no implica que personajes divinos como la Virgen o el Niño Jesús participen, junto con el diablo, en una dinámica en la que todos los personajes cumplen una función en el propósito divino del crecimiento espiritual, el premio y el castigo:

Although many medieval romances end unhappily (including some of the best know such as the stories of Alexander and King Arthur), the *Zifar's* three books of adventures each close with a settling of accounts in which the good are rewarded for their virtue and given ample recompense for the sufferings, and the wicked are exemplarily punished.⁵

La dualidad y el monismo que conviven en el *Zifar* no son una aberración literaria, sino la manifestación de una realidad histórica: “[...] la perenne aparición de opiniones dualistas y ‘herejías’ dualistas a lo largo de la historia del cristianismo no fue la intrusión de ideas extrañas, externas, sino, antes bien, el brote de las ideas dualistas inherentes al cristianismo desde sus principios”.⁶

Este doble mecanismo aparece cuando el diablo pone los pensamientos malos en los corazones de los hombres para que rapten a la esposa del caballero Zifar y también pone los pensamientos para que estos hombres se maten entre ellos: “Así que ellos estando comiendo e beviendo más de su derecho e de lo que avían acostumbrado, el diablo metióles en

⁵ Roger M. Walker, *Tradition and technique in “El libro del cavallero Zifar”*, London: Tamesis, 1974, p. 86.

⁶ Jeffrey Burton Russel, *Satanás. La primitiva tradición cristiana*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 206.

corazón a cada uno de ellos que quiesesen aquella dueña para sí” (p. 121). La embriaguez y la glotonería son aquí los ingredientes previos para que la acción intrusiva del diablo sea más efectiva. El diablo lleva agua a su molino porque las almas de estos marineros le pertenecen por partida doble: por el rapto de Grima y también por el asesinato que cometen al darse la muerte entre ellos. Pero no olvidemos que esta segunda intervención diabólica en el corazón de los marineros obedece a los ruegos que hace la esposa del caballero Zifar a la Virgen María. El diablo funciona aquí como instrumento de la Virgen María para la liberación de la esposa cautiva e instrumento de Dios para el castigo de los marineros. El diablo es el oponente principal en la vida del hombre medieval, pero después de su muerte —si no cumplió con los preceptos divinos— cumple otra función: la del castigo. Ambas funciones están supeditadas a la voluntad de Dios: “Dios todopoderoso ha querido mostrar esos lugares para que los hombres que viven en este mundo se corrijan y para que los espíritus incrédulos que no creen que existen tormentos infernales vean los lugares de los tormentos, ellos que no quieren creer aquello de lo que sólo oyen hablar”.⁷

El episodio del rapto de Grima nos ofrece evidencia para preguntarnos si la posesión demoniaca es otra de las funciones que cumple el diablo en el *Libro del caballero Zifar*. El entorno narrativo es propicio, ya que los marineros que raptan a Grima carecen de profundidad como personajes. No están caracterizados psicológicamente, no conocemos sus nombres ni sus facciones. Son personajes gregarios que se desbarrancan en el pecado como una manada de cerdos en el precipicio:

Cuando Jesús hubo pasado a la otra parte del lago, a tierra de los gerasenos, vinieron a él dos endemoniados, que salían de los sepulcros, muy furiosos, de manera que ninguno podía pasar por aquel camino. Empezaron enseguida a gritar “¿Qué tenemos nosotros contigo, Jesús, hijo de Dios? ¿Has

⁷ Georges Minois, *Historia de los infiernos*, Barcelona: Paidós, 1994, p. 236.

venido para atormentarnos antes de tiempo?” No lejos de ellos andaba una piara de muchos puercos paciendo. Los demonios le rogaban, diciendo: “Si nos echas de aquí, envíanos a la piara de puercos”. Les dijo: “Vayan”. Ellos salieron y fueron a los puercos; en el mismo momento toda la piara corrió impetuosamente, y por un despeñadero cayó al mar y murieron en las aguas.⁸

El diablo avasalla la voluntad de los marineros al introducirse en su corazón; él es el motivo generador del rapto de Grima y de la pelea de los marineros para ver quién se queda con ella; él es el artífice del pecado y el encargado de la condena. La transgresión del diablo al libre albedrío se hace evidente al producir la paradoja de que el hombre peque y se condene por acciones que resultan de los pensamientos que el diablo pone en sus corazones. No hay un pacto de los marineros con el diablo que nos permita postular la vigencia del libre albedrío. No hay negociación de bienes terrenales a cambio del alma, no hay invocación ni firma con sangre en algún documento.

La manifestación del poder del diablo sobre los hombres es muy común en los textos medievales. Desde la cosmovisión cristiana medieval el hombre hereda una condición de servidumbre al diablo desde que Adán y Eva son expulsados del Paraíso por haber cometido el pecado original. El diablo trasmite la muerte y la caída a los descendientes de la pareja primigenia. Una reminiscencia de su propia caída y expulsión de la presencia divina:

The archetype for rebellion and treason throughout time was the revolt of Lucifer and his angels which resulted in their being cast down into hell. All examples of disloyalty, disruption, and disaffection in this world refer back to that primordial cataclysm when excessive pride led to downfall. Adam's disobedience in the Garden o Eden and his subsequent loss of innocence

⁸ Mateo 8:28-32

was man's first bitter experiencie in a series of awful events, modeled upon Lucifer's descent.⁹

También Muela tiene presente en su análisis del *Zifar* el arquetipo de la caída: “Zifar es una ‘semejanza’, una ‘visión’, que resume la creación del hombre, la caída, la redención y el apocalipsis”.¹⁰

La idea de servidumbre del hombre al diablo es transmitida por el rey de Mentón a sus hijos: “Çertas non lo cuidas bien, ca Dios el que teme e cumple sus mandamientos sácalo de lazerio e de servidumbre del diablo e fázelo libre” (p. 235). Si seguimos este razonamiento, el hombre medieval tendría en el diablo una especie de señor natural del que debía apartarse por medio de la oración y las obras agradables a Dios: “Bien devedes saber —dixo el cavallero— que el diablo non ha ningunt poder sobre aquel a quien a Dios se acomienda” (p. 157). La figuración del diablo como una especie de señor feudal con poder sobre los hombres es congruente con la conformación de éste, en la Biblia, como príncipe de este mundo, pues ya vimos que tiene poder sobre los hombres, y no sólo espiritual sino también físico, ya que el espacio en donde habita el hombre medieval también le pertenece: “El Diablo del Nuevo Testamento es el príncipe de este mundo de espacio (*Kosmos*) y de tiempo (*aiōn*), en oposición a Jesucristo, cuyo reino no es de este mundo. Hasta cierto punto, Satanás es amo de la materia y de la carne, en oposición al espíritu”.¹¹ Recordemos que en el pasaje bíblico de la tentación de Cristo en el desierto también se nos presenta al diablo como dueño de este mundo: “El diablo le llevó a un monte elevado; le mostró todos los reinos del mundo en un momento y le dijo: Te daré todo este poder y su gloria, porque a mí se me han dado, y los doy a quien yo quiero”.¹² A la

⁹ James F. Burke, *History and vision: The figural structure of the Libro del cavallero Zifar*, London: Tamesis, 1972, p. 101.

¹⁰ Joaquín González Muela, “Introducción crítica”, en *Libro del caballero Zifar*, ed. de Joaquín González Muela, Madrid: Castalia, 1982, p. 29.

¹¹ Jeffrey Burton Russel, *op. cit.*, p. 30.

¹² Lucas 4:5-6.

luz del episodio del rapto de Grima, la lección para el hombre medieval es que debería tener voluntariamente a Dios en sus pensamientos para no tener involuntariamente en su corazón los pensamientos del diablo. De aquí también se sigue que la posesión diabólica es posible cuando el hombre no tiene su pensamiento con Dios. Bajo esta condición el hombre se vuelve una puerta abierta para la entrada del demonio.

En el *Libro del caballero Zifar*, las lides caballerescas son una fiel representación de la dualidad bien-mal, verdad-mentira, Dios-diablo, pues el caballero se asume como garante de un plan divino, y esto a su vez le proporciona confianza y ardimiento en el combate contra su enemigo: “Non querrá Dios que el diablo, que es mantenedor de la mentira, vença al que es mantenedor de la verdad” (p. 194). Las batallas de los caballeros contra los jayanes, los soberbios y los moros son una ordalía en que se enfrentan las fuerzas del mal y el bien.

Especialmente interesante en el *Zifar* es la actitud del caballero —en este caso Roboán— por indagar la situación moral de aquel que le pide ayuda, pues él sólo está interesado en representar el polo de Dios, y en esto cifra el triunfo en la batalla:

E si vos queredes que vos ayude en este fecho, dezitme la verdat e non me ascondades ende ninguna cosa; ca si tuerto toviésedes e me lo encobriésedes, por aventura sería vuestro el daño e mío, fincaríamos con grant desonra, ca Dios non mantiene el campo sinon aquel que sabe que tiene verdat e derecho (p. 365).

Es muy común en los libros de caballerías castellanos que una doncella pida a un caballero un don en blanco; una vez otorgado, se revela la naturaleza de éste. Y más de una vez le ha pesado a un caballero haberlo otorgado. Roboán se aleja de este paradigma porque sabe que el diablo se encuentra del lado de los soberbios y de los que hacen el mal. Por eso indaga la verdad de las cosas para no terminar defendiendo la causa del diablo y oponerse a Dios.

Ya mencionamos que el diablo es el enemigo por antonomasia del hombre porque su principal función es hacer caer a éste de la gracia de Dios, como él cayó por su soberbia: “Mas el diablo, que non finca de engañar al ome en quanto puede, e le sacar de carrera por le fazer perder el bien e la honra en que está, e de le fazer perder el alma” (p. 389). Pon-gamos como ejemplo de esta función la aventura de Roboán en las Islas Dotadas. Nuestro protagonista vivía en una especie de paraíso terrenal, pues estaba casado con la reina Nobleza y nada le faltaba en cuanto a bienes materiales. Pero en tres ocasiones es aconsejado por el diablo y como consecuencia de esto pierde a su esposa y es expulsado de las Islas Dotadas. Entonces entiende por qué el rey que lo envió a estas islas, y lo precedió en la misma aventura, no ríe. Ambos son seres caídos de la potestad que gozaban en un reino maravilloso donde tenían una esposa que no escatimaba bienes para complacerlos. La historia de enemistad entre el diablo y el hombre puede repetirse mientras dure el mundo porque el maligno repite la misma función en cada nueva generación de hombres. En este sentido, las Islas Dotadas son una metáfora del Paraíso terrenal porque Eva también fue aconsejada por el diablo para tomar el fruto prohibido y, en consecuencia, ella y Adán fueron expulsados de un reino maravilloso en que nada les hacía falta.

Hemos visto que la intervención diabólica sobre los protagonistas secundarios del *Zifar* avasalla su libre albedrío, pero veamos ahora cómo el diablo toma su función más típica cuando enfrenta a un personaje principal como Roboán. Me refiero a la función de tentador en donde se vale de argumentos sofisticos para convencer al hombre de obtener el “fruto prohibido”, sea este fruto el del árbol del bien y el mal, un halcón, un alano o un caballo, como en el caso de Roboán. A diferencia de los personajes secundarios, Roboán está en condiciones de hacer uso del libre albedrío. El diablo no pone en su corazón pensamientos que lo llevan a tomar acciones de manera casi automática, sino que utiliza el disfraz de mujer para convencerlo de pedir aquello que será su perdición. Otra vez Eva convenciendo a Adán de comer el fruto prohibido. La acción del diablo en el *Zifar* se nos presenta de forma múltiple. Un abanico de posi-

bilidades para hacer caer al hombre que van desde las sencillas a las más complejas.

Muestra de que esta intervención diabólica difiere de las que habíamos visto con los marineros que raptan a Grima es que Roboán no hace la petición de forma directa una vez que lo aconseja el diablo, sino que utiliza su propio ingenio para pedir, en el momento y de la forma adecuada, los dones que le ha sugerido éste. Tres veces le sugiere el diablo pedir los regalos que lo harán ser expulsado del reino de Nobleza, y otras tantas veces es reconvenido por su esposa para no escuchar a los malos consejeros. A diferencia de los personajes secundarios, Roboán tiene los pros y los contras de sus decisiones. La acción de pedir los tres dones a Nobleza es un acto volitivo. Esto es de suma importancia para delinear la función del diablo que le asegura la obtención de las almas: no poseionarse de ellas como parece que sucede con los mercaderes sino obtenerlas a partir de una decisión libre del hombre: “E éste, comoquier que era mucho entendido en todas cosas, e mucho aperçibido de de grant coraçón, non sopo guardarse de los engaños e de las maestrías del diablo, que trabaja siempre de engañar los omes para les fazer perder las almas e la onra de este mundo” (p. 405).

El episodio de las Islas Dotadas también nos ofrece otras funciones y elementos tópicos en la configuración de la figura maligna. El monte, el bosque, el despoblado, el desierto, son espacios cargados de una atmósfera propicia para la actuación del diablo. Cuando éste toma la forma de mujer para aparecer ante el hombre repite esa especie de alianza o mancuerna que hace con el género femenino para perder al hombre, y que ya encontramos desde el paraíso terrenal: “Acaesçio que un día andando el emperador a monte, que lo vido el diablo apartado de su gente yendo tras un venado, e parósele delante en figura de muger, la más fermosa del mundo” (p. 390).

Que el diablo tome la forma de mujer reviste una especial importancia. En la Edad Media a la mujer se le atribuía el pecado de Eva. De alguna manera ésta había conspirado con el diablo para comer del fruto prohibido y hacer que también lo comiera Adán: “Por una parte tene-

mos la visión de padres de la Iglesia como San Juan Crisóstomo, San Antonino, San Juan Damasceno o San Jerónimo, para quienes la mujer puede ser *soberana peste, puerta del infierno, amor del diablo, larva del demonio o flecha del diablo*, posición que indudablemente implica la consideración de la mujer como fuente de pecado”.¹³ De los cinco apelativos con que los Padres de la Iglesia nombran a la mujer, en sólo uno de ellos no es relacionada con el diablo. En todos los demás se revela una relación diablo-mujer en donde ésta termina por ser un instrumento de aquél para atrapar al hombre. El cebo para que Roboán pida los dones prohibidos es el diablo en forma de mujer. Cuando Nobleza maldice al diablo que tan mal aconsejó a Roboán, a quien maldice es a la mujer: “Ca maldita sea quien vos así engaña e vos metió a demandar lo que podiérades aver escusado” (p. 403).

No es la primera vez que el diablo toma la forma de mujer en el *Zifar*. Recordemos el episodio del Lago Sulfúreo en que el Caballero Atrevido no sólo tiene un encuentro sexual con el diablo en forma de mujer, sino que tiene un hijo de éste: Alberto el Diablo. La posibilidad de la procreación maligna va más allá de la idea medieval de los demonios íncubos y súcubos que tomaban la forma del hombre o la mujer para transportar e inseminar el semen del hombre, lo que no implicaba que el niño así nacido fuera del diablo.

El adulterio ronda a los personajes principales del *Zifar*, y en esto también tiene que ver el diablo. El rey de Mentón elude sagazmente este pecado por medio de la estratagema de mantener la castidad con su segunda esposa. Roboán, por su parte, no sale tan bien librado. Él ha prometido a la infanta Seringa que regresará para casarse con ella. Mientras tanto no tiene ningún problema en casarse con Nobleza, pero además tiene trato sexual con el diablo en forma de mujer. El diablo no sólo trama la perdición del “paraíso terrenal” —cuando Roboán pida el ter-

¹³ Aurelio González, “De amor y matrimonio en la Europa medieval. Aproximaciones al amor cortés”, en Concepción Company Company (ed.), *Amor y cultura en la Edad Media*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, p. 30. Las cursivas son del autor.

cer deseo— sino que atenta contra el matrimonio sagrado, institución preclara de Dios.

Ya mencioné —con el caso de los mercaderes— que el diablo a veces se inserta en un propósito más general y en consonancia con la creación divina. Éste también puede representar una función edificante en el propósito divino: “Ca este diablo maldito nos fizo sabidores para nos guardar de yerro de non creer por todas cosas que nos acometan con falagueras palabras e engañosas, así como éste fizo a mí e vos” (p. 408). En las explicaciones que el hombre se ha dado para tratar de entender los caminos de Dios (Teodicea), la función del diablo como agente fortalecedor de la fe en el hombre entraría en aquella explicación que dice así: “Lo que se advierte como mal en realidad es necesario para un bien superior” o también: “El sufrimiento nos somete a prueba y nos instruye, permitiéndonos madurar”.¹⁴ Esta función edificante del diablo es una consigna que sale de lo literario y se promueve en la sociedad medieval: “Como una arma para reformar en profundidad la sociedad cristiana, la amenaza del infierno y del diablo sirve como instrumento de control social y de vigilancia de las conciencias, incitando a corregir las conductas individuales”.¹⁵

La intervención del diablo, en su función edificante, corroe los cimientos de la concepción dualista Dios-diablo que hay en el *Zifar*. En el arte bajomedieval, por ejemplo, ya no se representará pictóricamente al diablo como contrincante de Dios, sino que será una figura menor en el organigrama divino como la Virgen o el arcángel Miguel, quien lo enfrentará. Un ejemplo de esto lo encontramos en la *Peregrinació del venturós pelegrí ab las coblas de la mort, ara de nou corregidas*, poema catalán del siglo xv en dónde se narra cómo un peregrino escucha los lamentos de un alma en pena. Lida de Malkiel resume el momento de la muerte de esta alma en pena: “A su pedido, la muerte se detiene un ins-

¹⁴ Jeffrey Burton Russell, *op. cit.*, p. 18.

¹⁵ Robert Muchembled, *Historia del diablo. Siglos XII-XX*, México: Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 37.

tante, y el moribundo asiste al largo pleito que ante Dios sostienen por su alma el diablo, su ángel bueno y la Virgen”.¹⁶ Como puede colegirse de este fragmento, Dios ocupa un lugar superior desde donde preside como juez la batalla de la Virgen y el ángel contra el diablo.

La función edificante del diablo lo desplazará de enemigo a obstáculo que hace que los hombres se ejerciten en la lucha contra el mal. Tomemos en cuenta que el maligno aparece a menudo en episodios insertos, reinos maravillosos, lagos sulfúreos; mundos paralelos en donde los protagonistas no pierden totalmente la batalla contra el diablo:

En cuanto a los dos matrimonios de cada uno de los protagonistas principales, Cifar y Roboán, también se compensan el uno con el otro: Cifar es casado dos veces y Roboán, igualmente. Cifar con su mujer y con la reina de Mentón. Roboán con Nobleza y con Seringa, pero como el primer matrimonio fué cuando estaba en las Islas Dotadas, es decir en las tierras imaginarias de Yvan, no se necesita disolver este vínculo para que pueda contraer el nuevo con Seringa.¹⁷

De hecho, la derrota que les infringe el diablo en los reinos imaginarios es una oportunidad de aprendizaje que los hace mejores gobernantes en sus respectivos reinos “reales”.

La actuación del diablo en el *Zifar* se cierne sobre un personaje principal como Roboán y en personajes secundarios como los marineros que raptan a Grima. La función del diablo que yo llamo intrusiva puede explicarse también por una economía narrativa. Conviene al autor implícito detallar la actuación del diablo, caracterizarlo como hombre, mujer o animal y proporcionarle una labia retórica cuando se enfrenta a un personaje principal como Roboán. Pero cuando se trata de personajes secun-

¹⁶ María Rosa Lida de Malkiel, “La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas”, en Howard Rollin Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, México: Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 383.

¹⁷ Justina Ruiz de Conde, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Madrid: Aguilar, 1948, p. 51.

darios que aparecen y desaparecen entre los límites de un capítulo; personajes de los que a duras penas sabemos el nombre o que se caracterizan en grupo, conviene —en consonancia con esta economía— desdibujar la actuación del diablo, negarle la palabra y sólo delinear su actuación a través del discurso referido del o los personajes sobre los que se cebó. Decir que el diablo entra de forma directa al corazón del hombre con pensamientos elaborados que no son producto de una relación dialéctica y dialógica entre el diablo y el hombre, es un ejemplo de este procedimiento. Si englobamos todas las funciones del diablo en este propósito didáctico del *Libro del caballero Zifar*, podríamos concluir que el lector medieval tenía ante sí un catálogo de las formas en que el diablo actúa. Con este conocimiento era posible guardarse de las asechanzas diabólicas y tomar el camino de la virtud para que se cumpla a cabalidad la intención del prologuista del *Zifar*, quien dice que en el libro “ay muy buenos enxiemplos para se saber guardar ome de yerro” (p. 57).

GRIMA: RECURSOS Y PROPÓSITOS EN LA CONFIGURACIÓN DE UN PERSONAJE

Lucila Lobato Osorio

Universidad Nacional Autónoma de México

Además de su complejidad compositiva, de las diferentes influencias temáticas y narrativas, así como de la conjunción de motivos, géneros¹ y tipos de personajes, una de las más importantes objeciones para considerar al *Libro del caballero Zifar* como un libro de caballerías es que su protagonista no parece cumplir con todos los rasgos propios de un caballero medieval. Aunque es un vasallo guerrero, no puede ser considerado un caballero épico en todo su sentido;² si bien es un hombre devoto y sus aventuras pueden ser equiparadas con la hagiografía³ tampoco llega

¹ El problema de la adscripción genérica de la obra implica un conflicto que ya ha sido tratado ampliamente por Juan Manuel Cacho Bleuca, quien afirma que a pesar de la mezcla de géneros —que contribuye a la confusión en ese aspecto— tiene unas líneas argumentales claras: “La historia de la familia desde las primeras desventuras de Zifar hasta los éxitos de su hijo Roboán constituye el hilo argumental constructivo, basado en la restauración de un linaje ‘abajado’, remodelando, y transformando la hagiografía caballerescas que le servía de base inicial, la vida de San Eustacio. En ella quedan integrados los otros géneros, los ‘exempla’, los ‘castigos’ y los ‘fechos’ caballerescos. Cada uno de ellos tienen su correspondiente tradición, pero reunidos en una unidad superior que los integra resulta una creación original”. Juan Manuel Cacho Bleuca, “El género del *Çifar*”, *Thesaurus*, 54:1 (1999), p. 81-82.

² Con respecto a la caracterización de Zifar como guerrero, véase José Manuel Lucía Megías, “Caballero, escudero, peón (aproximación al mundo caballeresco del *Libro del Cavallero Zifar*)”, *Scriptura*, 13 (1997), pp. 115-137. Para observar las peculiaridades que ofrece el personaje, véase Álvaro Félix Bolaños, “Çifar y el Ribaldo, ortodoxia y novedad de dos personajes literarios”, *Thesaurus*, 44:1 (1989), pp. 159-167.

³ Catherine Talbotier, “La légende d’Eustache-Placide. Hagiographie cléricale ou récit populaire en Castille (xiii-xiv siècles)”, *e-Spania*, 7 (2009), sin paginación.

a ser un santo. No obstante existe un acuerdo general en que esta obra es un libro de caballerías aunque bastante anómalo, pues no se adapta por completo al género ya constituido y utiliza elementos de otras tradiciones,⁴ es imposible soslayar que su protagonista es un caballero porque sus rasgos generales lo hacen compatible con ese modelo de personaje. Incluso el propio Juan Manuel Cacho Bleuca, quien asegura que no pertenece a dicho género,⁵ acepta que la literatura caballeresca “le suministra a su creador técnicas y motivos narrativos, estructurales e ideológicos, sin que pueda identificarse uno de sus componentes con el conjunto del libro”.⁶

Esto nos hace meditar en torno al protagonista, sus características y la manera en que éstas fueron configuradas ¿en qué modelo de caballero pensaba el público al que va dirigido inicialmente el texto?:⁷ ¿en un caba-

⁴ Para sostener esta opinión, parten, casi todos, de Marcelino Menéndez Pelayo, quien lo consideró una creación indígena y lo calificó como el “más antiguo libro de caballerías con fecha conocida”, aunque más adelante matizó: “no es libro de caballerías puro, sino un libro de transición en que se combinan lo caballeresco, lo didáctico y lo hagiográfico”. Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela, I*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962, pp. 293 y 315, respectivamente.

⁵ A lo largo de varios trabajos, Cacho Bleuca ha tratado de desentrañar el género del *Zifar* desde varias perspectivas y ha concluido que “el *Zifar* es una creación singular, carente de precedentes análogos y de continuidad histórico-literaria, por lo que tanto los lectores de la época, como el impresor Cromberger y algunos críticos posteriores, la relacionaron con los relatos ficticios propios de sus protagonistas y parte de su contenido: los libros de caballerías. Ahora bien, debe diferenciarse entre estos y la materia caballeresca, pues no siempre una misma temática se conforma de idéntica manera; además, no tiene por qué coincidir el género de creación sobre el que el autor proyecta la obra, con los géneros de recepción, que lógicamente se modifican con el tiempo. Desde la perspectiva creativa e histórica, no es un libro de caballerías”. Juan Manuel Cacho Bleuca y María Jesús Lacarra, *Historia de la literatura española 1. Entre la oralidad y escritura. La Edad Media*, Madrid: Crítica, 2012, pp. 520-521. Una conclusión similar pero establecida mediante otras vías de análisis es la de Jesús Rodríguez Velasco, “*El Libro del Cavallero Zifar* en la edad de la virtud”, *La Corónica*, 27:3 (1999), pp. 167-185.

⁶ Cacho Bleuca, *op. cit.*, p. 521.

⁷ En este sentido, recordemos que el *Zifar* tuvo, por lo menos, dos públicos bien diversos: el cercano a su creación, en el siglo xiv y el del texto impreso del siglo xvi. En el primer caso, puede consultarse la idea de Fernando Gómez Redondo de que el texto

llero épico, al más puro estilo del Cid?, ¿en los de las de las crónicas historiográficas, que recrean a personajes como el caballero del Cisne?, ¿en los caballeros novelescos a modo de Lanzarote y Tristán? Sin duda, por su carácter bélico y religioso, Zifar parece adaptarse a cualquiera de estos modelos.

Fernando Gómez Redondo, por su parte, lo considera un caballero hecho a medida de un propósito ideológico claro, el “molinismo”:

No podía cerrarse de mejor manera la descripción de este primer modelo caballeresco: se ha mostrado el proceso de su formación, las cualidades que le son inherentes, las ideas que deben asumirse. Esa conducta ha permitido que un ‘cavallero desaventurado’ se convirtiera en ‘cavallero de Dios’: se integran, así, en un mismo plano, las ‘buenas costumbres’ caballerescas, el escrúpulo en el cumplimiento de los principios religiosos y la defensa de la tierra y de la justicia que un monarca realiza.⁸

Considerando dicha singularidad de la obra y del protagonista frente a un modelo genérico y la probable funcionalidad ideológica de una obra ficcional hecha a la medida de unos requerimientos narrativos y extraliterarios específicos, es necesario acercarse a otro personaje importante de la obra: Grima. Esposa del caballero, amiga, consejera, Grima también capta la atención del receptor por su relación con Zifar, por sus

que consideramos primigenio pudo haber tenido diferentes públicos para las distintas materias o partes de la obra. Al respecto, véase *Historia de la prosa medieval castellana. II. El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid: Cátedra, 1999, pp. 1376-1377, principalmente. También aborda este aspecto, centrándose en la voz narrativa/recitativa en “Los públicos del *Zifar*”, en Leonardo Funes y José Luis Moure (eds.), *Studia in honorem Germán Orduna*, Alcalá: Universidad de Alcalá de Henares, 2001, pp. 279-298. En el caso del público del siglo xvi, Cacho Bleuca hace un análisis de las adecuaciones que recibió el manuscrito a manos del editor Cromberger para adaptarlo al nuevo horizonte de expectativas. Cacho Bleuca, art. cit. Para los efectos de esta comunicación nos referimos al público inicial de la obra.

⁸ Fernando Gómez Redondo, “Los modelos caballerescos del *Zifar*”, *Thesaurus*, 54:1 (1999), p. 126.

aventuras individuales en el argumento y por sus rasgos sobresalientes como el buen entendimiento y la devoción.

La presente comunicación busca determinar algunas de las funciones más relevantes de Grima, partiendo de su conexión con el caballero en su diseño genérico, su paralelismo argumental y su propia caracterización. Para este propósito, es necesario ahondar en la importancia de la mujer amada dentro de la configuración tanto del caballero novelesco como en la de la propia materia caballeresca y revisar los rasgos que le fueron otorgados a Grima para adaptarla a este modelo de personaje específico. Asimismo, se observará la importancia de la esposa de Zifar no sólo en la configuración del caballero sino en la estructura geminada de la obra, en la que tiene un papel muy importante. Para finalizar, se atenderá la relevancia que tienen sus rasgos como consejera y amiga del caballero y se indagará sobre el objetivo de estas funciones del personaje femenino en la conformación de la obra y sus posibles alcances ideológicos.

La relación entre el caballero con una dama particular, a la que ama, es muy importante en la configuración del género caballeresco. El caballero que conocemos, aguerrido y feroz al tiempo que gentil y mesurado, recibió sus rasgos —divergentes y hasta aparentemente contradictorios— gracias a la presencia de la doncella y del amor que ella le ocasiona. Así, aunque estemos ante un género cuyo protagonista siempre es el hombre,⁹ la mujer tiene un papel fundamental: ya sea para explicar las actitudes y los discursos de índole cortés y amorosa que ostenta el guerrero, ya sea para justificar sus acciones bélicas más allá de la gratificación como vasallo. Al respecto, dice María Carmen Marín Pina:

⁹ A su vez, dice Georges Duby: “No es la mujer, sino el hombre, quien ocupa el primer plano. Todos [los *romans* caballerescos] han sido compuestos para el solaz de los hombres. Preciso: hombres de guerra, caballeros. Más precisamente todavía: para los “jóvenes”. Jóvenes y caballeros son todos los personajes heroicos cuyas hazañas celebran los novelistas, así como las figuras femeninas que los rodean sólo aparecen ahí para revalorizar mejor a estos hombres, para realzar sus cualidades viriles”. Georges Duby, “El modelo cortés”, en Christine Kalpisch-Zuber (ed.), *Historia de las mujeres en Occidente. La Edad Media*, trad. Marco Aurelio Galmarini y Cristina García Ohlrich, Madrid: Taurus, 2003, p. 304.

Efectivamente la mujer no es la protagonista de estas ficciones, pero sí pieza indispensable de las mismas. La existencia del héroe, protagonista indiscutible de estos libros, pocas veces se entiende sin las mujeres; ellas justifican en principio y parcialmente su razón de ser como caballeros, porque dentro de la aceptación del código caballeresco se halla el compromiso de su defensa.¹⁰

No obstante su importancia en el género, la dama caballeresca ha sido, con todo, poco estudiada desde este ángulo funcional. Suele ser vista sólo como una representación femenina feudal, equiparable a las mujeres de la épica¹¹ o como el mismo personaje diseñado para la poesía

¹⁰ María Carmen Marín Pina, “La mujer y los libros de caballerías: Notas para el estudio de la recepción del género caballeresco entre el público femenino”, *Revista de Literatura Medieval*, 3 (1991), pp. 136-137.

¹¹ Por lo general se considera que la mujer en la épica es sumisa y a la sombra del héroe quien está, en apariencia, totalmente dedicado a las armas, con el peligro y la honra que conllevan. María Eugenia Lacarra habla de la trascendencia de la presencia femenina en dicho género, luego de analizar el *Cantar de Mio Cid*, el *Cantar de Fernán González* y las *Mocedades de Rodrigo*: “Las mujeres tienen un peso importante en el desarrollo de la acción en estas obras, independientemente de su representación activa o pasiva. Sin embargo, su influencia se da sólo a través de su relación con el protagonista masculino, ya que en todos los textos las mujeres realizan funciones subordinadas a la esfera de éste”. María Eugenia Lacarra Lanz, “La mujer ejemplar en tres textos épicos castellanos”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, 14 (1988), p. 6. Por su parte, Isabel Navas Ocaña ha hecho un recuento minucioso sobre lo que ha dicho la crítica feminista sobre las mujeres en la épica, los romances y las crónicas; concluye que aunque se consideran figuras secundarias sometidas por lo general a la autoridad del marido a quien rinden vasallaje, “no las ha descrito en ningún caso como mujeres pasivas, porque hasta las que lo parecen, como la Jimena del *Cantar*, en realidad no lo son, ni tampoco las han considerado intrascendentes, ya sea por su decisiva intervención en los acontecimientos narrados, por encarnar los anhelos de justicia de las clases populares, por evidenciar la insatisfacción de las propias mujeres hacia los modelos de comportamiento que se les han impuesto, o simplemente por su contribución al desarrollo de la personalidad del héroe épico”. Isabel Navas Ocaña, “Lecturas feministas de la épica, los romances y las crónicas medievales castellanas”, *Revista de Filología Española*, 88:2 (2008), p. 351. Para mayor detalle sobre las mujeres en la épica, véase también a Lucy A. Sponsler, *Women in the medieval Spanish epic and lyric tradition*, Kentucky: University Press of

trovadoresca.¹² No se toma en cuenta que debido a las diferencias formales y de propósito que definen al *roman* caballeresco, el personaje femenino es singular. No está descrita sólo bajo las condiciones e intereses de la voz lírica del amador/trovador ni del cronista épico, sino que su imagen está presentada a partir de la voz narrativa, la de otros personajes y la de ella misma. En adición a ello, el hecho de que este género esté hecho para ser leído y no cantado posibilita una mayor presencia de los personajes femeninos, así como de sus acciones, pensamientos y sentimientos. A pesar de compartir rasgos con las damas de géneros coetáneos, la dama caballeresca está diseñada para ser presentada como amada del caballero. Así, no siempre está casada con un señor feudal sino que generalmente, es una doncella; por lo que tampoco es adúltera, si bien los célebres casos de Ginebra e Iseo parecieran desmentirlo.

Kentucky, 1975, y María Eugenia Lacarra, “Los paradigmas de hombre y de mujer en la literatura épico-legendaria medieval castellana”, *Estudios históricos y literarios sobre la mujer medieval*, Málaga: Diputación Provincial, 1990.

¹² En la lírica trovadoresca la dama tiene unas características peculiares debido al contexto social en que se generan tanto las composiciones como el propio personaje. En ello tuvo gran importancia la ideología feudal, según Martín de Riquer “es explicable y natural que la poesía trovadoresca presente una serie de características que la integran en esta situación política, jerárquica y social” ya que, añade, “el trovador mismo está ligado íntimamente a las cortes en las que vive y de las que vive”. Martín de Riquer, *Los trovadores*, Barcelona: Ariel, 2001, t. 1, p. 78. A partir de tal superioridad y del trato específico del que la dama es merecedora se desprenden algunas de sus características principales como su belleza, nobleza, generosidad, e inaccesibilidad al poeta. Esto resulta en que, buena parte de la lírica trovadoresca exalta la actitud leal y esforzada del amante trovador, que ha puesto sus ojos en tan difícil y elevado objetivo. Por ello, la figura de la dama trovadoresca está influida por dos perspectivas: el deseo del poeta de agradarla y su afán de mostrarse como el perfecto amador. Esto ocasiona que el personaje sólo sea una alusión. Aunque no hay muchos estudios específicos sobre la mujer en la lírica trovadoresca, se pueden consultar los siguientes textos de Elena Sánchez Trigo, “El retrato femenino en la poesía provenzal: Descripción del rostro de la dama en los trovadores”, *Revista de Literatura Medieval*, 5 (1993), pp. 247-277 y “Formas de tratamiento otorgadas a la mujer por los trovadores provenzales”, *Filología Románica*, 7 (1990), pp. 131-149.

Para comprender la singularidad de este personaje es necesario describir sus características más llamativas y constantes,¹³ pensando en que configuran un modelo que se repite a fin de ser reconocido por el público, tal como ocurre con protagonista del género, el caballero. La mujer amada del caballero medieval es una dama noble, generalmente hija de rey o de la alta nobleza; por su posición social está sujeta a los varones de su familia hasta que contrae matrimonio con el protagonista; es vulnerable a los peligros sociales y a la violencia y ha sido educada bajo los lineamientos religiosos, por lo cual resulta una cristiana devota. Además, es bella y cortés; y debido a la influencia de la cortesía y del amor cortés, tiene una autoridad total sobre el caballero, quien se considera su servidor. Por otra parte, está enamorada del caballero, admira sus hazañas bélicas, le sirve de impulso para su proceso de perfeccionamiento y reacciona ante su amor y los riesgos en los que él vive.

Tras esta caracterización genérica, es necesario saber si las características de Grima están apegadas a este modelo y si repercuten de manera directa en la construcción de Zifar, el caballero protagonista. Recordemos que la configuración del caballero medieval está influida y completada por la presencia de la doncella amada. A pesar de que Grima ya es su mujer y no sólo un objetivo por alcanzar, la presencia femenina ten-

¹³ A fin de determinar tales características se revisaron las obras más relevantes del género cortés caballeresco medieval y se analizaron a los siguientes personajes: Enid, de *Erec y Enid*; Soderamor y Fenice, de *Cligés*; Laudine, de *El caballero del león*; Ginebra, de *El caballero de la Carreta*, todas de Chrétien de Troyes, considerado como consolidador del género; de las prosificaciones artúricas del siglo XIII se analizó también a Ginebra. Para más detalles sobre la caracterización de la doncella amada en el género caballeresco medieval, véase Lucila Lobato Osorio, *Entre el amor y la proeza: La dama en los relatos breves caballerescos del siglo XVI*, [en prensa].

Para analizar *El libro del caballero Zifar* en particular, si bien reconocemos que la literatura artúrica no había cuajado por completo en el imaginario castellano de ese momento, partimos de aceptar que en la configuración de estos personajes tan específicos el compositor tomó en cuenta los modelos que ya existían y que eran conocidos por el público, tomados de sus referencias en otras obras. Es decir, los personajes Zifar y Grima, incluso con sus peculiaridades han sido diseñados partiendo de un modelo ya conocido, hasta cierto punto, por el público.

dría que dar al público la pauta de lectura y comprensión del personaje. Es decir, aunque el caballero no actúe como un joven enamorado,¹⁴ la sola comparecencia de una mujer particular contribuye a que se vea más cercano al caballero novelesco que, digamos, al caballero épico. Así, tales características sirven como espejo para las del personaje masculino pues la configuración de ambos está relacionada intrínsecamente.

Es preciso centrarse en Grima a fin de comprobar la adecuación al modelo descrito. Grima es una dama de la nobleza, aunque no conocemos sus antecedentes familiares: su mismo nombre significa “noble”¹⁵ y ella acepta ser “fija dalgo” (p. 176),¹⁶ pero también distinguimos su per-

¹⁴ Es de esperarse que Zifar no cumpla a cabalidad con todos los rasgos que podría tener un caballero novelesco, en primer lugar, por el momento de su composición: la materia artúrica, la cual presenta una mayor cantidad de personajes enamorados y cortesanos, era conocida a partir de traducciones y particularmente alusiones en Castilla, pero todavía sin ningún arraigo cultural ni textual, hasta principios del siglo XIV, pues “es el momento idóneo para encuadrar el desarrollo de esta materia argumental: hay varias lenguas en la Península (hasta el leonés) ya evolucionadas (lógica y dialectalmente) para aprehender las sutilezas conceptuales de estos relatos y, sobre todo, existe un público receptor (la nobleza asimilada por la corte, más alguna que otra dama) capaz de asimilar esas secuencias narrativas, de verse en el ‘espejo’ de su realidad y de imitarlas (aunque sea con el pensamiento, cuando no con la pluma)”. Fernando Gómez Redondo, *op. cit.*, p. 1462. Derivado de esto, y de los intereses políticos e ideológicos ligados a su composición, queda claro que el argumento de la obra no está encaminado a la obtención del amor de la dama.

¹⁵ Podría derivar de Karima, según Roger M. Walker: “The root *k-r-m* has the basic meanings of ‘nobility’ and ‘generosity’, qualities which Grima possesses to a marked degree. It is also possible, however, that the name derives not from *k-r-m* but from *gh-r-m*, which express the multiple ideas of ‘obligation’, ‘punishment’, ‘passion’; in short, perhaps, ‘loving dedication whatever cost’. This concept sums up Grima’s unerving loyalty through many trials and sufferings even better than *k-r-m*. In this respect it is interesting that the lady who rules over Galapia is also called Grima, although this does not help us to decided between *k-r-m* and *gh-r-m* as the source of the name, since the qualities inherent in both roots are equally applicable to the lady of Galapia as to Zifar’s wife”. Roger M. Walker, *Tradition and technique in “El libro del cavallero Zifar”*, London: Tamesis, 1974, p. 34.

¹⁶ *Libro del caballero Zifar*, ed. de Charles Philip Wagner, New York: Kraus Reprint Co., 1971.

tenencia a este estrato social por sus hábitos y maneras hablar, reconocidos por la Señora de Galapia que la califica como “Dueña de buen lugar e bien acostunbrada e sierua de Dios” (p. 68). Está sujeta al varón de su familia, Zifar, según se observa en su primera presentación en la que se describe como “mandada a su marido” (p. 7), pero que también está presente en todas sus actitudes frente a los deseos de su esposo. Por otra parte, como el resto de las mujeres amadas del caballero, es vulnerable a los peligros sociales: esto se narra, primero, a las puertas de la villa de Galapia cuando ocurre el primer combate de Zifar, al ver que el sobrino del conde amenaza a su mujer: “leuare a la vuestra dueña e farre della a mi talante” (p. 42); y, luego, cuando se la llevan los marineros:

Quando la dueña vio que los marineros mouian su nave e non fueron por su marido, touo que era cayda en manos malas e que la querian escarnesçer; e con grant cuyta e con grant pesar que tenia en su corazon fuese por derribar en la mar, e tal fue la su ventura que en dexandose caer reboliouse la çinta suya en vna cuerda de la naue, e fallaronla colgada; e tiraronla e sobieronla en la nave (p. 94).

Otro rasgo de Grima es la devoción que se manifiesta en la confianza de que Dios ayudará a su marido a cumplir sus propósitos: “E todo eso es en poder de Dios, del rico fazer pobre e del pobre rico. E moued a fazer fazetlo ayna” (p. 35), así como en sus costumbres cotidianas, en las múltiples oraciones y dedicación a obras piadosas. Pero que se narra a plenitud en su aventura con los marineros cuando suplica a la Virgen: “Quando ella estas palabras oyo, entendio que eran palabras de falsedat e de enemiga, e dio vna bos e dixo asy: ‘Uirgen Santa Maria, tu que acorres a los cuytados e a los que estan en peligro, e acorre a mi, sy entiendes que he menester’” (p. 95). Como respuesta, ocurren varios milagros: en la nave, los marineros se matan entre ellos dejándole un tesoro inmenso, entonces el niño Jesús, como capitán, la lleva a buen puerto; todo lo cual propicia que tenga los medios para la edificación del monasterio de Orbín y del hospital en Menton.

Otro de los rasgos, éstos ya de índole cortés, que Grima comparte con las damas del modelo novelesco de amada del caballero es la belleza, como lo notan los marineros que la llevan: “E ellos estando comiendo e beuiendo a su solas e departiendo en la fermosura de aquella dueña” (p. 95). Asimismo, destaca su cortesía, que se muestra en su trato con los reyes de Orbín: “E la Reyna yua preguntando de su fazienda e ella respondiendo lo más bien, a guisa de buena dueña e de buen entendimiento, de guisa que fue muy pagada della” (p. 101). En este mismo ámbito cortés, aunque no podríamos decir que tiene una autoridad total sobre el caballero al estilo de una señora como Ginebra (pues él ya es su esposo y le debe sumisión), Grima sí ejerce influencia sobre Zifar,¹⁷ como se observa en la solicitud que le hace la Señora de Galapia para que convida a su marido de se quede a ayudarla en su guerra:

E en esto la señora de la villa enbio por la dueña, muger del Cauallero Zifar, e rogole mucha afincadamente que trauase con el cauallero su marido que fincase y con ella, e que parteria con ellos muy de buena mente lo que ouiesen. E tan grande fue el afincamiento quel fizó, que lo ouo de otorgar que trabajaria con su marido que lo feziere. E quando la muger del cauallero fue a su posada, fablo luego con su marido e preguntole quel semejava de la fincada que la señora de la villa les demandaua (p. 47).

Como parte de los rasgos genéricos de la doncella amada del caballero que le fueron otorgados a Grima, encontramos que está enamora-

¹⁷ Esta influencia está planteada de manera diferente a la que tiene Grima al principio de la obra, como consejera, y que se verá más adelante. En este caso, es otro personaje, la Señora de Galapia, quien asume que ella tiene cierto dominio sobre el guerrero. Es decir, se apela a un contexto genérico en el que la amada del caballero lo impulsa a actuar de manera determinada. Desde luego, en este caso, Grima también se destaca por su prudencia y lejos de sólo ordenar a su marido lo que desea que se haga, le da argumentos juiciosos: “‘Amigo señor’ dixo ella, ‘nos venimos cansados deste luenço camino e traemos nuestro fijuelos muy flacos; e sy lo por bien touiesedes, ternia bien que folguemos aqui algunt dia’. ‘Çertas’, dixo el cauallero Zifar, ‘sy a vos plaze, a mi faze; pero quiera Dios por la su merçed que nos recuda a bien esta fincada’” (p. 48).

da de Zifar porque lo demuestra en algunos episodios clave. Por ejemplo, cuando se preocupa porque el caballo de él muere en el camino:

Auiendo caualgado para andar en su camino, muriosele al cauallero el parafre, de que resçebio la dueña muy grant pesar. E dexose caer en tierra llorando de los oios e deziendolo: “Amigo señor, non tomedes cuydado grande ca Dios vos ayudara. E sobitvos en este palafre e leuaredes estos dos hijuelos conbusco, ca bien podre yo andar la jornada, con la merced de Dios” (p. 40).

Cumpliendo con su papel de dama enamorada, Grima admira las hazañas bélicas de su caballero, incluso con la angustia que le provocan: “E el Cauallero Zifar fue tomar el cauallo del muerto por la rienda, e traxolo de la rienda a la dueña, que estaba cuytada, pero rogando a Dios que guardase a su marido de mal” (p. 43). Y lo impulsa para su proceso de perfeccionamiento cuando se expresa a favor de emprender la salida inicial para buscar el cambio de fortuna: “E lo que auedes de fazer fazetlo ayna; ca a las vegadas la tardança en el buen proposito enpesçe” (p. 35).¹⁸ Este rasgo genérico fue adecuado de tal forma al propósito específico de la obra que da a Grima una singularidad notoria y le otorga nuevas funciones, como se verá más adelante.

Si hay un rasgo disminuido con respecto al modelo caballeresco es que Grima no tiene reacciones ante el amor del caballero, como podrían ser los celos o la ira. Al contrario, incluso cuando lo reencuentra casado, no se atreve a presentarse como su esposa para cuidar lo que él ha con-

¹⁸ “Grima contribuye notablemente en el éxito de su marido. Sus premoniciones sobre el buen término del viaje, su confianza en la futura prosperidad familiar, actúan como motor de la historia, son fuste y acicate para que puedan repararse los bienes extraviados. Ella es el inicio de la aventura; sin su apoyo, Zifar no habría comenzado su viaje. Conviene señalarlo, en suma, porque otro muy distinto es el papel que la obra otorga a los demás personajes femeninos”. Ignacio Vallejo Rico, “El caballero Zifar en la encrucijada del tiempo y del camino”, *Cahiers d'Études Hispaniques Médiévales*, 30 (2007), p. 223.

seguido: “como buena dueña non se quiso descobrir, porque el no perdiere la onrra en que estaua” (p. 177). Esto está relacionado con la función de consejera y amiga que tiene la dama, en la que es la lealtad hacia su marido lo que la mueve en todas sus acciones, más que el mero sentimiento amoroso. Por otro lado, habría que considerar que Grima ya es esposa del caballero e incluso es madre, de ahí que sus reacciones más dramáticas se presentan en lo concerniente a sus hijos, cuando los pierde¹⁹ y cuando se reúne con ellos.²⁰

Como vemos, la forma en que Grima está caracterizada habla no sólo de su importancia como esposa del caballero sino que remite a una relación entre dama y caballero a la que el espectador se está acostumbrando a partir de las historias caballerescas, o que va reconociendo y aceptando como diferentes a los personajes de otros géneros más habituales en la Península. De hecho, la falta de apasionamiento del personaje masculino —que excluye los episodios amorosos: las vigiliass recordando a la dama, el deseo de servirla, el esfuerzo para impresionarla— resulta comprensible si aludimos al argumento. Hay que considerar que el eje de compartimiento de Zifar es el religioso y no el amoroso o cortés. Su motivación para actuar es, en primer lugar, seguir el impulso divino de esforzarse para regresar al estado primigenio de su familia:

Mas Nuestro Señor Dios, veyendo la paçiencia e la bondat deste buen cauallero, enbiolè vna bos del çielo, la qual oyeron todos lo que y eran enderredor del, conortandole lo mejor que podian, la qual bos le dixo asy: “Cauallero bueno”, dixo la bos del çielo, “non te desconortes ca tu veras de aquí delante que por quantas desventuras te auenieron que te vernan

¹⁹ En los dos episodios, Grima es presentada fuera de su tranquilidad y prudencia habituales: “E asy era salida la dueña de seso que andaua como loca entre todas las otras, deziendo sus palabras muy estrañas con grant pesar que tenia de sus hijos; pero que las otras dueñas la conortauan lo mejor que podian” (p. 87).

²⁰ “La buena dueña quando estas palabras oyo, dexose caer en tierra como muger salida de seso e de entendimiento. E marauillaronse los donceles mucho” (p. 182).

muchas plazeres e muchas alegrías e muchas onrras; e non temas que has perdido la muger e los hijos, ca todo lo abras a toda tu voluntad” (p. 91).

Y aquí es necesario puntualizar que la estructura y el mismo argumento del *Zifar*, podría estar aludiendo a un tipo específico de la ficción caballeresca medieval —como el *roman* realista o el idílico— que incluye obras compuestas desde el siglo XII y a lo largo de tres centurias; las cuales, como es el caso de nuestro libro, volvieron a ver la luz en los inicios de la imprenta castellana, mientras se escribían nuevos textos. Este tipo de obras no siempre abordan la “vida” de un caballero, sus avatares amorosos, ni su perfeccionamiento caballeresco; en muchos casos, sólo narra aventuras críticas que debe resolver un caballero, quien cuenta con las características básicas del modelo genérico, que lo hacen identificable para el público. Podríamos decir que tener a una doncella amada es una de esas marcas de reconocimiento. El autor bien pudo estar apelando a esta manifestación concreta de la materia caballeresca para configurar a su caballero en un relato tan singular y enriquecido por otros géneros y tradiciones. Y con él a su mujer.

Justamente teniendo como referencia las historias caballerescas se puede comprender la intensa actividad de Grima dentro de la obra. Nuestra dama no está únicamente a la sombra del caballero, ella vive sus propias y muy dramáticas aventuras, lo cual evoca la estructura geminada de algunos de estos relatos de tipo idílico.²¹ En este punto, las funciones y características de Grima adquieren sus rasgos individualizadores. Al esquema de la dama caballeresca, el compositor agrega unas propias aventuras y conflictos acordes al resto de la historia concreta, con unos fines específicos, que se desarrollan durante el episodio de la separación familiar. La historia, heredera de otras estructuras más antiguas como la novela griega,²²

²¹ Por ejemplo, *Flores y Blancaflor*, *Clamades y Clarmonda*, *La linda Magalona y Pierres de Provenza*, *París y Viana*.

²² En términos generales, a decir de María Cruz Herrero Ingelmo, esta estructura “consiste argumentalmente en que una pareja de hermosos jóvenes se conocen, se enamoran, se casan, se ven separados y envueltos en una serie de peripecias melodramáticas

da a la esposa de Zifar un coprotagonismo notorio a lo largo de toda de la obra, como lo anuncia desde el principio el narrador:

E veyendo [Dios] la manteneçia de la buena dueña, a quan obediente era a su marido e quan buena criança hazia de sus hijuelos e quan buenos castigos les daua, mudoles la fortuna que auian en el mauor e mejor estado que un cauallero e vna dueña podrian aver, pasando primeramente por muy grandes trabajos y muy grandes peligros (p. 73).

Apenas salidos de los reinos de la India, se empieza a observar el paralelo de los dos personajes. En Galapia, los dos esposos ayudan a la señora: el caballero, liberándola de su enemigo, y Grima salvando a su hijo cuando en plena batalla, la dama se desmaya de miedo. Así, nuestro personaje participa activamente en la acción, desde su posición femenina y con sus respectivas atribuciones lo que atraería, sin duda, la

por países extraños en un viaje que los distancia. Gracias a su mutua fidelidad resisten estos embates del azar y se reencuentran final y felizmente”. Y, agrega: “en este esquema, la parte fundamental es la separación, con una serie de peripecias que afectan por separado a cada uno de los protagonistas. El ingenio del novelista se va a probar en la extensión y exageración de las aventuras que despliegue entre los dos encuentros con arte de prestidigitador”. María Cruz Herrero Ingelmo, en “Introducción”, *La novela griega antigua. Caritón de Afrodísias/Jerofonte de Éfeso. Quéreas y Calirroo/Habrócomes y Antia*, Madrid: Akal, 1987, pp. 8-9. Dicha estructura argumental es relativamente común en algunos *romans* caballerescos medievales, pero su continuidad desde la época helenística hasta la Edad Media aún requiere un estudio serio. Aunque Isabel Lozano-Renieblas ha lanzado algunas hipótesis que no han logrado convencer a la crítica. Véase: *Las novelas de aventuras medievales. Género y traducción en la Edad Media hispánica*, Kassel: Reichenberger, 2003. Por su parte, de las similitudes con este género y el libro que nos ocupa, ha hablado Ana Baquero: “En líneas generales percibimos la presencia de constantes narrativas existentes en la novela griega, como la enfermedad del amor o los raptos, y en cuanto a la estructuración propia de la obra, la alternancia de acciones distintas, por la separación de personajes. En el caso del *Cifar* incluso hay una cuádruple separación. Tales cambios y alternancias propician el uso constante de frases tipo como “Dexemos”, “Tornemos”... que van marcando tales vaivenes en el entrelazado de acciones diversas”. Ana L. Baquero Escudero, “La novela griega: proyección de un género en la narrativa española”, *RILCE*, 6:1 (1990), pp. 26-27.

atención al público sobre su función en la obra, pues Grima es tan digna de agradecimiento y honra como el caballero:

E la señora de la villa la asiento consigo a la su tabla, e fizole mucha onrra e deziendo asy ante todos: “Dueña de buen lugar e bien acostumbrada e sierua de Dios, quando podre yo galardonar a vuestro marido e a vos quanta merçed me ha fecho Dios oy en este dia por el e por vos? Çertas yo non vos lo podria gradesçer; mas Dios, que es poderoso galardonador de todos fechos, el vos de galardon que mereçedes; ca sy non por vos mio fijuelo muerto fuera, sy non que lo reçebistes en los braços quando yo me yua derribar con el de los andamios commo muger salida de entendimiento” (p. 68).

Particularmente, es durante la separación de la familia cuando Grima acapara las aventuras más dramáticas. Esta parte de la historia está narrada con una focalización directa sobre el personaje y una narración lineal de todo lo que hace la dueña durante los años de soledad. Primero, su rapto por parte de los marineros y el milagro de la Virgen que oye su oración y el niño Jesús que conduce la nave hasta el reino de Orbín. Luego, la construcción del monasterio, que ratifica su caracterización de mujer devota, que en el plano literario la iguala a su esposo. En esta aventura individual también se narra la búsqueda de Zifar y su reconocimiento:

E ellas estando en esta fabla entro el rey por la puerta. E asy commo la vio luego la conosçio que era su muger, e demudosele toda la color pensando que ella diria commo ella era su muger. E ella dubdo en el, porque la palabra auia cambiada, e non fablaua el lenguaje que solia, e demas que era mas gordo que solia e que le auia cresçido mucho la barba (p. 177).

Más adelante, el dramatismo se intensifica con el reencuentro con sus hijos y la injusta acusación de adulterio por la que está a punto de ser quemada en la hoguera:

En saya e en pellote, asy commo se auia echado entrellos. E asy la leuaron delante del rey, e el alguazil dixo al rey en qual manera los auia fallado. E el rey con grant saña e commo salido fuera de sentido, non sabia que dezir, e non quiso mas preguntar de su fazienda; e mando que la fuesen quemar luego, commoquier que se doliese mucho della, ca sabia que aquella era su muger (p. 186).

La separación familiar, resaltada en especial por la pérdida de Grima, desde el plano argumental marca el inicio del proceso de perfeccionamiento del caballero, que deberá pasar por varias pruebas caballerescas antes de obtener el progreso social que lo impulsó a salir de la India.²³ Esto es destacable, puesto que acentúa la importancia de la dama: se podría decir que Zifar, sin su Grima, llega al punto más bajo de su pobreza caballerescas —sin señor, sin recursos y sin dama— y sólo le queda esforzarse para obtener aquello que su linaje perdió, como lo profetizó su abuelo (p. 35). De forma paralela, Grima también vive unas aventuras que marcan un proceso de perfeccionamiento, en este caso, no caballeresco sino espiritual y moral.²⁴ Con lo que el aspecto devoto de Grima, cobra trascendencia más allá del solo diseño del personaje, pues se utilizó también con fines ideológicos.

Hasta el momento, hemos repasado dos funciones importantes de Grima en la historia: ser la amada del caballero y participar con él en aventuras geminadas que contribuyen a la complejidad de la narración. En el primer caso, es un elemento tomado de la materia caballerescas

²³ Al respecto dice Gómez Redondo: “la dispersión de la familia es necesaria para mostrar el modo en que el caballero pierde los rasgos de su identidad presente y queda reducido a la pura conciencia de su dimensión caballerescas; es entonces cuando tendrá que probar sus cualidades”, art. cit, p. 118.

²⁴ Esta aventura en concreto ha sido vista por Axayácatl Campos García Rojas de esta manera: “Para Grima, viajar por mar representa el cruce de una barrera acuática al Otro Mundo o un contacto con lo sobrenatural. Esto también puede considerarse como un rito de iniciación femenino que contribuye a su crecimiento espiritual”. Axayácatl Campos García Rojas, “La educación del héroe en *El libro del caballero Zifar*”, *Tirant*, 3 (2000), sin paginación.

en boga ya a principios del siglo XIV y vigente en los inicios del XVI que permite que el caballero pueda ser visto como tal. En el segundo caso, es parte de la Leyenda de Plácidas/San Eustaquio y su familia, que recurre a la estructura de aventuras propia de la hagiografía;²⁵ la cual, también cuenta con cierta popularidad en el contexto literario de la composición de nuestra obra. Ambos aspectos son relevantes porque contribuyen a la caracterización de los personajes protagonistas de esta parte de la historia.

Aún hay otro elemento interesante del personaje femenino por analizar puesto que la hace destacar en la misma categoría que el caballero protagonista: su prudencia. De Grima se dice que es buena, entendida, de buena crianza; por ejemplo: “dueña de Dios e de buen entendimiento”²⁶ (p. 101). Estas cualidades morales, análogas a las de su esposo, la dotan de otra función en la obra: consejera inicial de Zifar. Asunto que no es menor en la construcción de la obra.²⁷ Pero, para que la prudencia de

²⁵ “Les aventures du chevalier Zifar relèvent du même type de narration que dans la *vie de saint Eustache* puisque dans la première partie de son histoire jusqu’à la victoire de Menton où il gagne femme et couronne, il s’agit bien de l’espèce narrative classée par Aarne et Thompson dans laquelle on démontre une histoire de sort surmonté (chaque fois qu’il a un cheval, celui-ci meurt dix jours après) correspondant à la séquence élémentaire: Dégradation → Amélioration. Trois épreuves : défense de Galapia, perte des enfants, puis de la femme, font la preuve des mérites de Zifar. Il y gagne la manifestation de la protection divine (épreuve qualifiante). Pourtant, à la fin du récit, Zifar connaît l’épreuve glorifiante qui lui permet à lui et à sa famille d’accéder à la récompense suprême et à la protection divine, ce qui permet de renouer avec la matrice hagiographique traditionnelle. La dispersion de la famille représente le lieu de l’inversion du sort mais c’est aussi le lieu de la diffraction entre la vie de *Saint Eustache* et un renouvellement de la matrice initiale”. Catherine Talbotier, art. cit.

²⁶ El paralelismo entre los esposos es evidente, incluso en los apelativos, pues Zifar va a ser nombrado “caballero de Dios”.

²⁷ Esto resulta de suma relevancia si consideramos que en el texto, así como en la literatura ejemplar del que tiene rasgos, en los regimientos de príncipes e incluso en la propia legislación, como las *Siete Partidas*, el valor del consejo y de quién lo ofrece es un tema desarrollado a profundidad pues en ello recae su propia justificación y utilidad. Por lo que en obras como el *Libro de los doce sabios*, *Secreto de secretos*, los *Castigos de Sancho IV* y el *Libro del consejo y de los consejeros*, así como en el propio *Libro de caballero Zifar*,

Grima sea realmente útil para aconsejar, el autor incluye un elemento importante en la idiosincrasia de la época: la amistad. Puesto que para ser un buen consejero, según la literatura y la ideología correspondiente, se requiere ser también buen amigo. Incluso las *Siete Partidas* de Alfonso X, advierten al respecto:²⁸ “Et este consejo, ha de tomar, con omes que ayan en si dos cosas. La primera, que sean sus amigos. La segunda, que sean bien entendidos, e de buen seso”.²⁹

Aunque Grima muestre buena parte de las características de la mujer amada del caballero, la amistad que tiene con Zifar está muy por encima de una relación de amor, por lo que está alejada por completo del código cortés de conquista y deseo. De hecho, la legislación alfonsí define la amistad y la contrapone con ese tipo cortés de manifestar amor:

las cuestiones respecto a en qué momento se requiere un consejo, quién lo puede dar, cómo se debe llevar a cabo, son numerosas y muy nutridas. Al respecto de los consejos y su importancia en este libro, véase Sophie Coussemacker, “Formuler un avis devant le roi: l’émergence du conseil comme structure politique dans le traité du conseil de maître Pierre et le *Libro del caballero Zifar*”, en Martine Charageat y Corinne Leveleux-Teixeira (eds.), *Consulter, délibérer, décider. Donner son avis au moyen âge (France-Espagne, VIIe-XVIIe siècles)*, Toulouse: Méridiennes, 2010, p. 129-155; Jules Piccus, “Consejos y consejeros en el *Libro del cavallero Zifar*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 16 (1962), pp. 16-30 y Patricia Rochwert-Zuili, “El valor del consejo en el *Libro del caballero Zifar*”, *e-Spania*, 12 (2011), sin paginación.

²⁸ El Título Veintisiete se dedica a la amistad y es una especie de colofón a toda la *Cuarta Partida*, la cual legisla sobre las relaciones más importantes de la época: el matrimonio y el vasallaje. De tal suerte que los redactores buscarían, al definir y explicar dicho concepto, dejar claro que, ante todo, es indispensable ser leal y entregado como amigo para que el resto de las relaciones sociales y políticas funcionen adecuadamente, como dice la ley primera del mismo: “E por ende dixo Aristotiles que si los ombres oviessen entre si verdadera amistad no avrian menester iusticia ni alcaldes que los iudgassen por que aquella amistad les haria complir et guardar aquello mismo que querien et manda iusticia” (*Cuarta Partida*, Título 27, ley 1). Lo cual nos vuelve a remitir a nuestra pareja de esposos, cuya amistad y amor es en todo momento evidente, aunque no tenga rasgos cortesos o precisamente por eso mismo no los tienen.

²⁹ *Segunda Partida*, Título IX, Ley 5. Cuando se trate de este texto se citará esta edición *Siete Partidas*, Sevilla: Pablo de Colonia, Juan Peggitzer, Magno [Herbst] y Tomás [Glockner], 24 diciembre, 1491.

E ha lugar [la amistad] propiamente quando aquel que ama es amado del otro a quien ama. Ca de otra guisa no seria verdadera amistad. E porende [Aristóteles] dixo que departimiento muy grande ha entre amistad et amor et bien querencia et concordia. E puede ombre amar a la cosa et no avrá amistad a ella *assi como aviene a los enamorados que aman a las vegadas a las mugeres que les quieren mal*. E por ende dixieron los sabios que amor vence todas las cosas que no tan sola mente haze amor al ombre alas quel aman mas avn a las quel desaman (*Cuarta Partida*, Título 27, Ley I).³⁰

El amor entre Zifar y Grima es recíproco: del primero, el narrador dice que “vio a su muger que amaua mas que a sy” (p. 15). Por su parte Grima, como ya se observó cuando se analizaron sus rasgos caballerescos, también está enamorada, amor que a la luz de esta nueva función del personaje cobra una justa dimensión. Preocuparse por su esposo cuando está en la batalla o cuando muere su cabalgadura y él debe andar a pie o, incluso, cuando lo ve casado con otra y calla, pensado en la honra de él, antes que en la suya, denotan su lealtad, que es otro elemento indispensable en una verdadera amistad, según la *Partida Cuarta*:

Siempre deuen ser leales el vno con el otro en sus coraçones et sobre esto dixo Tulio que el firmamiento et el çimiento de la amistad es la buena fe que onbre ha a su amigo. Et ninguno amor no puede ser firme en que fe no ha porque cosa loca serie et sin razon demandar lealtad el vn amigo al otro si el no la oviese en si (Título 27, ley V).

³⁰ El subrayado es mío. En añadidura, siguiendo a Aristóteles, el redactor da cuenta de los tres tipos de amistad que existen, e incluye en la primera, la amistad de natura, el amor que siente el marido por su mujer. Pero esta amistad no es tan especial pues no requiere ningún razonamiento y la ejercen incluso los animales. En cambio, la segunda manera de amistad es más noble que la primera “porque puede ser entre todos los ombres que ayan bondad en sí” (*Cuarta Partida*, Título 27, Ley 4) y no depende necesariamente de una relación natural, sino solamente de la bondad. De esto podría derivar que el amor entre Zifar y Grima va mucho más de un deseo del caballero de amar a la dama. Ambos tienen un amor hacia el otro, por su bondad y entendimiento, más que por su lazo matrimonial.

Esto se refuerza en el discurso de los propios personajes. En su diálogo inicial hay muestras de que se consideran, más que marido y mujer, amigos. Así se advierte en el deseo de la dama en ayudar a su atribulado compañero:

Mas sy cosa es en que algunt buen pensamiento puede aprouechar, deue ome partir el cuydado con sus amigos, ca mas pueden pensar e cuydar muchos que vno, e mas ayna pueden açertar en lo mejor. E non deue ome enfiuzar en su buen entendimiento solo, commoquier que Dios le de buen seso natural; ca do ay buen seso ay otro mejor. E porende todo ome que alguna grant cosa quiere començar e fazer, deue lo fazer con consejo de aquellos de quien es seguro quel consejaren bien (p. 16).

Al prestar oídos a los cuidados y preocupaciones de su esposo, ella se juzga y revela como su amiga. Posición que Zifar acepta con su réplica: “Bien aventurado es aquel que puede auer amigo entero a quien pueda mostrar su coraçon, e que enteramente quiso guardar a su amigo en las poridades e en las otras cosas que ouo de fazer; ca partese el cuydado entre amos, e fallan mas ayna lo que deuen fazer” (p. 17). Para confirmarlo, el caballero narra a su mujer dos ejemplos sobre la verdadera amistad, antes de contarle su secreto. Sólo entonces, aclarada la importancia y las obligaciones de la amistad,³¹ la esposa de Zifar es considerada su confidente; lo cual se debe, además, a todas sus virtudes:

Amiga señora, commoquier que digan algunos que las mugeres non guardan bien poridat, tengo que falleçe esta regla en algunas; ca dios non fizo los omes yguales nin de un seso nin de vn entendimiento, mas departidos, tan bien varones commo mugeres. E porque yo se qual es vuestro seso e quan guardada fuistes en todas las cosas, del dia en que fuemos en vno

³¹ Estos ejemplos, sin embargo, no parecen destinados a Grima sino al receptor de la obra (Véase Gómez Redondo, “Los públicos del *Zifar*”, art. cit.) porque ellos ya eran amigos desde antes, como bien aclara el propio Zifar, cuando le da las razones para confiar en ella (p. 32).

fasta el dia de oy, e quan mandada e obediente me fuestes, quiero vos dezir la mi poridat, la que nunca dixе a cosa del mundo (p. 32).

La disposición del protagonista a abrirse con su mujer sobre sus conflictos y temores y al alabar el buen seso, la obediencia y el orden de nuestro personaje, facilita observar dichas cualidades también en otras mujeres,³² y por tanto equipararlas como consejeras y dignas de confianza.³³ Grima, por su buen entendimiento —y por su amistad con el personaje— puede darle el consejo que cambiará su vida. Gracias a su

³² Esto también podría tener una correspondencia literaria incidental con el *Sendebear*, un texto que, debido a los ejemplos y posible origen, tiene una cierta filiación con nuestra obra. Sin poder profundizar en el asunto, baste decir que allí también se encuentra una dama consejera, la esposa más amada del rey Alcos, quien al verlo triste quiere, al menos, compartir su pena. En este sentido, Martha Haro clasifica a las consejeras entre las que ofrecen su ayuda en los altos círculos del poder, como es el caso del *Sendebear*, y las que resuelven problemas ajenos por su “bien hacer”. Grima, a pesar de que no está en una corte y su marido a esas alturas es un “caballero desventurado”, se acerca a la clasificación de mujer ‘entendida’, vinculada a “correctos y provechosos razonamientos, que servirán de consejo”, aspecto que la hace entroncar con el “privado real”. Véase Marta Haro Cortés, “De las buenas mujeres. Su imagen y caracterización en la literatura ejemplar de la Edad Media”, en Juan Salvador Paredes Núñez (coord.), *Medioevo y literatura: actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada: Universidad de Granada, 1995, t. 2, pp. 465-466.

³³ Cacho Blecua ve tres fuentes en la imagen de Grima como consejera: el ambiente político, el bagaje folclórico, y finalmente el ámbito literario, con una obra en particular: “Significativamente, en el *Zifar* se destaca el buen consejo de la reina María, del mismo modo que lo hacía Jofré de Loayza, y algunas de sus cualidades coinciden con las de Grima, modelo es esposa perfecta y buena madre. A esto debemos añadir que los consejos de la mujer constituyen un motivo folclórico recogido en los índices de Thompson, J133.4 (...). No obstante, y sin desdeñar estas tradiciones, tanto Prudencia en el *Liber consolationis* como Grima en el *Zifar* se ofrecen como consejeras, para lo que deben persuadir a sus maridos de la utilidad de su auxilio, con el cual lograrán resolver satisfactoriamente el problema planteado”. Juan Manuel Cacho Blecua, “Del *Liber consolationis et consilii* al *Libro del caballero Zifar*”, *La Corónica*, 27:3 (1999), p. 50. Esto podría ser un ejemplo de la manera en que el autor utilizó las fuentes que tenía a la mano y que creía convenientes para la historia y las aprovechó para configurar al personaje según sus propios intereses, pues los rasgos de amiga y consejera que brindaba el texto fuente se ajustaban al reflejo que se quería dar de María de Molina.

impulso, el caballero se decide a emprender el exilio y las aventuras. Así, reviste las características de mujer amada del caballero con las cualidades de mujer sabia y consejera, buena y fiel amiga. Con ello, de manera casi imperceptible, el compositor consigue mezclar una materia literaria con un propósito ideológico y político.³⁴

Y en este punto, precisamente, vale la pena preguntarse a qué se debe que sean depositadas en un personaje femenino características tan variadas, por sus fuentes y temáticas literarias, así como unas funciones tan importantes para el argumento. Porque, según vimos, su presencia como amada del caballero ayuda a situar la narración en una materia específica; además tiene acciones narrativas importantes que inciden en la estructura de la obra tanto como en su desarrollo argumental; finalmente, se la caracteriza como amiga del caballero para que pueda cumplir con una función de consejera. Grima es un personaje a todas luces de excepción en este momento de la literatura medieval y en el propio contexto socio-cultural. La respuesta puede estar precisamente en el contexto extraliterario que propició la construcción misma de la obra. Al respecto explica Gómez Redondo:

Las peripecias a que se enfrentan Zifar y Grima encajan en el período de minoridad de Fernando IV; en esos años de finales del siglo XIII, hay que recordar las vicisitudes que llevan a una pareja, unida en preciosos valores religiosos, a merecer la corona de un reino y que hay que proyectar esas referencias en el marco de la formación de un joven príncipe; lo que ocurre en el interior del libro es consecuencia de los hechos que han sucedidos en el exterior; un orden de realidad que se transforma narrativamente para convertirse en un ‘ejemplo’ que siga difundiendo unos

³⁴ Dice Gómez Redondo al respecto: “Se trata, como se comprende, de un recitador que es consciente de moverse en dos niveles: el narrativo, cuyas líneas argumentales puede detener a conveniencia, y el doctrinal, que va exponiendo con estas glosas o digresiones; de ahí que precise de resortes de inserción (del estilo de ‘así como contesçió’) para avisar a sus receptores del plano en que se encuentran situados”. Gómez Redondo, “Los públicos del *Zifar*”, art. cit., p. 281.

principios morales y actuando como soporte de unas pautas de comportamiento.³⁵

Las características, funciones e importancia narrativa de Grima no sólo alcanzan para diseñar un personaje literario peculiar, sino que acaso pretenden hacer eco de la personalidad concreta de María de Molina.³⁶ Esto se puede observar en el uso que el autor hace de los recursos literarios de los que echa mano, como son la materia caballeresca, la estructura geminada, la hagiografía, los textos doctrinales e incluso los jurídicos y otras tradiciones coetáneas. Los rasgos de devoción pertenecientes a su configuración caballeresca, así como las acciones de los episodios en soledad, tomados de la estructura geminada, resultan convenientes para relacionar a Grima con la reina, con sus propios rasgos y avatares personales. Mientras que sus funciones como mujer prudente y consejera³⁷ también

³⁵ Gómez Redondo, *op. cit.*, p. 1394.

³⁶ Desde el prólogo se anuncia que las cualidades de la reina podrán ser encontradas en la historia que se contará: “Otro sy por ruego de doña Maria, reina de Castiella e de Leon que era a esa sazón, quel enbio rogar —la qual fue muy buena dueña e de muy buena vida, e de buen consejo, e de buen seso natural, e muy conplida en todas buenas costumbres e amadora de justiçia e con piedat, non argullesçiendo con buena andança nin desesperando con mala andança quando le acaesçia, mas muy firme e estable en todos los sus fechos que entendie que con Dios e con rason e con derecho eran, asy commo se cuenta en el libro de la estoria” (pp. 3-4). Para Gómez Redondo esta mención “constituye el vínculo que conecta el orden de la ficción con el de la realidad externa; las actitudes y los rasgos que ahí se describen deben utilizarse como claves para analizar los comportamientos de los personajes. Los oyentes —y la principal sería la propia reina— debían inferir, a mediada que avanzaban las líneas arumentales, la estrecha relación que iba anudando el modelo ideológico del ‘molinismo’”. Fernando Gómez Redondo, “El *Zifar* y la *Crónica de Fernando IV*”, *La Corónica*, 27:3 (1999), p. 113.

³⁷ “Detrás de Grima, buena esposa y buena madre que se distingue además por sus obras piadosas al mandar construir un monasterio y un hospital, no podemos sino ver la sombra de María de Molina que actuó primero como principal consejera de Sancho tras el asesinato del conde de Haro en Alfaro y que guió luego los pasos de su hijo y de su nieto. Por eso la mayor parte de los consejos femeninos que encontramos en la obra son tantos ecos del modelo de consejera que quiso imponer la reina y regente”. Patricia Rochwert-Zuili, art. cit.

ponderan la actuación regia. La individualización y relevancia de Grima está planteada desde varias perspectivas y se consiguen mediante varios recursos pero tienen un fin muy concreto.

Visto desde esta perspectiva, el co-protagonismo que llega a tener nuestro personaje en la primera parte de la obra no resultaría extraño para el público porque está avalado en todo momento por la confluencia que hace el compositor del contexto literario con el ámbito ideológico y político a partir de sus características, acciones y funciones. Por ello, se presenta a una dama que, en sus características, remite al género caballeresco principalmente y que ayuda a la configuración del personaje protagonista, además de que la hace partícipe de las aventuras geminadas que aportan dramatismo al relato. Al mismo tiempo, el personaje femenino aprovecha y desarrolla esa relevancia para reflejar de manera más efectiva algunos aspectos de María de Molina, no sólo porque bajo su auspicio se realizó el texto, sino debido a su inclusión como modelo de conducta:

Tanto cuenta la *storia* de Zifar como la de Grima; este texto no se piensa sólo para que unos caballeros puedan ‘aprender de oídas’ hechos de armas (como se afirmaba en la Partida II, XXI, XX), sino para que un público femenino significado por la presencia de doña María de Molina, pudiera distinguir pautas de comportamiento y asumir valores precisos, similares a los desplegados en textos hagiográficos, en los que diversas reinas y heroínas han debido padecer calvarios semejantes (...) Por eso, importan tanto las peripecias de Zifar (...) como las de Grima, cuyas acciones van a resultar también determinantes en el curso de la historia.³⁸

Como hemos visto hasta ahora, Grima es un personaje femenino de excepción en la literatura medieval. Como su marido, no podría encontrar un modelo único para ser clasificada. Amada del caballero, coprotagonista de una historia geminada, mujer virtuosa y consejera, madre y

³⁸ Gómez Redondo, *op. cit.*, p. 1400.

cristiana devota; su importancia y función en la obra va desde la configuración del propio personaje protagonista hasta el reflejo de las aspiraciones políticas e ideológicas del molinismo.³⁹

Pero más allá de la coyuntura social y política de su creación y del horizonte de expectativas primigenio, que podría comprender la mezcla de géneros y tradiciones junto con sistemas ideológicos; desde una perspectiva literaria y estructural, podemos comprobar que Grima favorece, por sus propias características, a que Zifar pueda ser reconocido sin cortapisas por un público amplio, distinto, desapegado, como un caballero.

³⁹ Fernando Gómez Redondo considera que “La *estoria* de Zifar y de Grima vincula cortesía nobiliaria y caballería espiritual en torno a tres principios fundamentales: 1) no se debe desesperar de acabar una obra ‘muy luenga e de trabajo’, 2) se debe anteponer a Dios sobre todas, las cosas y 3) hay que dejarse guiar por el ‘seso natural’. La perfección caballeresca de Zifar se formula para analizar la vida de la corte y la conducta de los reyes; en cierta manera, los padecimientos que sufre Zifar se corresponden con las dificultades a que el propio ‘molinismo’ se enfrenta, de donde la dimensión religiosa con que se arroja esta ideología, tanto en el orden de la realidad como en el de la ficción”. Gómez Redondo, “Los modelos caballerescos del *Zifar*”, art. cit., p. 152.

CARACTERIZACIÓN DE GRIMA COMO ESPOSA EN EL *ZIFAR*

Nashielli Manzanilla Mancilla

El Colegio de México

Para iniciar la descripción del protagonista en el *Libro del caballero Zifar*, primero se habla de su mujer, del tipo de esposa que tiene y de las virtudes que ésta posee: “Cuenta la estoria que este cavallero avia una dueña por muger que avia nonbre Grima e fue muy buena dueña e de buena vida e muy mandada a su marido e mantenedora e guardadora de la su casa”.¹ Grima es el nombre de esta mujer, el primer personaje femenino que se menciona en la historia y a su vez el más importante. Pero es necesario preguntarse ¿por qué iniciar la historia de un caballero medieval con la descripción de su esposa?, ¿qué hace a esta mujer tan ejemplar y particular?

Si bien la crítica ha mencionado y estudiado a Grima, hay algunos aspectos que pueden ser mayormente señalados sobre ella, sobre su papel fundamental en la trama del *Zifar*, así como las muchas características que la conforman, ya que, al tratarse de un personaje tan cercano al protagonista, no puede pasar inadvertida. La intención de este trabajo es analizar qué es lo que caracteriza a Grima como una mujer ejemplar, una mujer modelo, enfocándonos especialmente en su papel como esposa. Para esto veremos las diversas facetas de Grima a lo largo del *Zifar*: viajera, consejera y madre; así como las virtudes que se resaltan en ella, principalmente el honor, el amor, la mesura y la obediencia.

¹ *Libro del cauallero Zifar (El Libro del Cauallero de Dios)*. Edited from the three extant versiones. Part. I. Text, ed. de Charles Philip Wagner, New York: Kraus Reprint, 1971, p. 9.

Dice Sandrine García que: “La manera de tratar a los personajes nos ayuda a comprender el funcionamiento del libro y la visión de la sociedad medieval, aunque es una ficción”,² de modo que entender a Grima es no sólo entender el funcionamiento del *Zifar*, sus personajes y de la mujer dentro de él, sino que al mismo tiempo es comprender en parte a la mujer medieval y también lo que más adelante se verá en algunas heroínas de los libros de caballerías.³

El análisis de Grima implica muchas facetas de un personaje literario que también es un reflejo de la sociedad de su época, especialmente de la mujer en diversos aspectos, ya que es al mismo tiempo una madre, una viajera, una consejera, una dama, una mujer devota, pero sobre todo, es una esposa fiel. Y el matrimonio es un aspecto muy importante en la sociedad medieval occidental. De tal modo que Grima reflejará la importancia del matrimonio y la idea de la esposa ideal en la época.

En Grima es especialmente evidente la intención moralizante que tiene la obra, ella es ante todo un ejemplo para las lectoras de esta historia,⁴ debe ser, por tanto, una mujer modelo en todas las situaciones. Debe ser la esposa ideal, esto significaría tener las virtudes que son socialmente correctas en el mundo cristiano medieval. Entre sus principales cualidades están la de ser obediente a su marido, buena ama de casa, buena madre y mujer de excelente conducta. Así se define el tipo de mujer

² Sandrine García, *Introducción al Libro del Cavallero Zifar*, Universidad de Perpignan, p. 6 [consultado en: <http://www.liceus.com> (8 de octubre de 2012)].

³ Esto tomando en cuenta que el *Zifar* es considerado la primera novela de caballerías castellana, por lo que aún no existe un modelo de heroínas caballerescas, sin embargo para su edición de 1512 ya podría compararse con otras novelas de caballerías y sus propias mujeres. Véase Juan Manuel Cacho Bleuca, “El género del *Çifar* (Cromberger, 1512)” en Jean Canavaggio (ed.), *La invención de la novela*, Madrid: Casa de Velásquez, 1999, pp. 85-105.

⁴ Sobre los lectores y el público del *Zifar*, véase Fernando Gómez Redondo, “Los públicos del *Zifar*”, en Leonardo Funes y José Luis Moure (eds.), *Studia in honorem Germán Orduna*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 2001, pp. 279-297.

que acompaña al caballero por la vida.⁵ En el *Zifar*, la realidad cortesana está vinculada directamente a Grima, no porque sea la más importante en la historia, sino porque la descripción de Zifar fue aprovechada para fijar los rasgos del pensamiento molinista, de modo que en los valores que sustenta Grima deben verse las claves del orden social que había presidido María de Molina, Grima está totalmente ligada a estos valores.⁶

Grima es un personaje fundamental al inicio de la historia, sobre esto dice Fernando Gómez Redondo: “Tanto cuenta la estoria de Zifar como la de Grima; este texto no se piensa sólo para que unos caballeros puedan ‘aprender de oídas’ hechos de armas, sino para que un público femenino, significado por la presencia de Doña María de Molina, pudiera distinguir pautas de comportamientos y asumir valores precisos”.⁷ Mientras que Alicia Jiménez de Santamaría menciona que la importancia de Grima está en que contribuye en gran manera a que Zifar culmine sus propósitos, ya que ella tiene un papel más activo que heroínas posteriores y tiene funciones de esposa, amiga, confidente, consejera y madre.⁸

Grima es, además de esposa, amiga y consejera de Zifar, ella es la única mujer que va a acompañar su viaje, porque es parte de su papel como esposa siempre acompañar y apoyar a su marido, estas cualidades son parte del matrimonio, y Grima, como buena esposa que es, cumplirá con todas las condiciones necesarias, incluso dejar su hogar y su ciudad para seguir al caballero en su busca de mejor fortuna; Luciana de Stéfano habla sobre el matrimonio en el *Zifar* diciendo que:

⁵ Justina Ruiz de Conde, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Madrid: Aguilar, 1948, p. 69.

⁶ Fernando Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana. II. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid: Cátedra, 1999, p. 1391.

⁷ *Ibid.*, p. 1400.

⁸ “Evolución del tratamiento del tema amoroso en el campo de la literatura caballeresca hispánica: del Zifar, héroe guerrero, a Amadis, héroe enamorado”, en Domenico Antonio Cusato y Loretta Frattale (coord.), Andrea Lippolis (ed.), *Atti del XX Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]*, Florencia: Associazione Ispanisti Italiani, 2002, t. 1, pp. 190-191 [consultado en: <http://cvc.cervantes.es> (28 de octubre de 2012)].

En el *Zifar* el matrimonio es la única forma aceptable de relación entre hombre y mujer. Esta actitud se muestra acorde con la moral de la época, en la que ya había entrado la censura eclesiástica; la intervención de la Iglesia en todos los dominios transformó la poesía amorosa que había dominado el siglo anterior; es en este período en el que se da una actitud anti-feminista que es también frecuente en el *Zifar*. No olvidemos que era un clérigo quien escribía, y que no podía ver sino como inmoral ese amor exaltado por la poesía trovadoresca que no se preocupaba por preceptos y problemas morales; de ahí que lo ignore y ponga el amor dentro de los moldes de la moral.⁹

Las obligaciones que tiene que cumplir Grima para ser considerada una mujer ideal son muchas y siempre supeditadas a su comportamiento, su imagen social y la imagen que va a tener el caballero a partir de ella. Era fundamental que cumpliera con su papel de esposa y mantuviera siempre el control del espacio doméstico, de los hijos y la tierra “porque en la vida diaria, el hombre no podía prescindir de la mujer, dependía de ella para la comodidad de su hogar y, más que en ninguna otra época de la historia, confiaba en ella para atender sus asuntos cuando se hallaba lejos del hogar”.¹⁰

Así pues, esta esposa debe actuar de consejera, por ejemplo cuando su esposo necesita contar su historia y decidir si partir en busca de una mejor fortuna; debe ser una ferviente cristiana, ser una mujer devota, porque es

⁹ Luciana de Stéfano, “*El caballero Zifar*: novela didáctico-moral”, *Thesaurus*, 27:2 (1972), p. 208. Sobre la importancia del matrimonio en el *Zifar*, véase Wendell Smith, “Marital canon-law dilemmas in *El libro del Cavallero Zifar*”, en Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López (eds.), *Nunca fue pena mayor: Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 187-206; y Justina Ruiz de Conde “El amor en el *Zifar*”, *op. cit.*, pp. 57-98. Véase también: Sylvia Roubaud, “La forêt de longue attente: amour et mariage dans les romans de chevalerie” en Agustín Redondo (ed.) *Amours Legitimes. Amours illégitimes en Espagne (XVIe-XVIIe siècles) Colloque international (Sorbonne, 3, 4, 5 et 6 octobre 1984)*, Paris: Publications de la Sorbonne 1985, pp. 251-267.

¹⁰ Eileen Power, *Mujeres medievales*, Madrid: Encuentro, 1999, p. 38.

lo que se espera de ella en la sociedad medieval, que se caracterizaba por la importancia de la religión, y porque el texto tenía una intención didáctica; debe ser una dama, mantener las virtudes que corresponden como esposa de caballero, es decir, ser noble y siempre cuidar su honra.

Grima es una especie de consejera para el caballero¹¹ y, así como en otros momentos del libro y en muchas obras de la literatura medieval, los consejos correctos eran primordiales para el protagonista y para el rumbo de la aventura; Grima era una consejera adecuada, que escuchaba y respetaba las palabras del caballero, que incita la partida de Zifar en busca de mejor fortuna, y además está el hecho de que tras la historia que él le cuenta, ella agradece que le confiará su secreto. Era correcto opinar sólo cuando él lo pedía y de parte de él agradecer estos certeros comentarios: “Amigo señor” dixo la dueña, “dezides bien. Gradescavos Dios la merçed grande que me avedes fecho en querer que yo sopiese vuestra grant poridat e de tan grant fecho” (p. 35).

Para explicar la importancia de los consejos, los secretos y los consejeros, se introduce un breve *exemplum* narrado por Zifar a su esposa. “Zifar expresa su deseo de que la poridat contada se guarde debidamente, y, para ello, señala el modo en que deben ser probados los amigos, a fin de poder distinguir a los buenos de aquellos que sólo son ‘de infinita’. Conforme a las técnicas del recitador anuncia que va a proceder a contar un *exemplum* y avisa a Grima su intención”.¹²

Antes de partir de su tierra, cuando Zifar cuenta a Grima lo que le preocupa y acongoja, cuando decide confiarle la historia que le contó su abuelo, ella escucha atenta, es su confidente, quiere que él pueda contarle lo que le preocupa y de ese modo compartir con ella sus pesares: “E

¹¹ Aunque es importante aclarar que puede aconsejar pero no en todos los sentidos; el consejo de una mujer no tiene el mismo valor, es decir, en las cosas del hogar, en el ámbito de los sentimientos o de la familia puede tomarse el consejo de la mujer, sin embargo, no podía ser partícipe de las grandes decisiones.

¹² Fernando Gómez Redondo, “Los contadores de *exempla* en el *Libro del caballero Zifar*”, en *Typologie des formes narratives brèves au Moyen-Âge (domaine roman) II*, Madrid: Casa de Velázquez, 2001, p. 66.

estas palabras que dezia oyolas Grima la su buena muger , e entro a la camara do el estava en este pensamiento, e dixole: ‘Amigo señor, que este pensamiento e este grant cuidado en que estades? Por amor de Dios dezítmelo; e pues parte con vos en los cuidados e en los pesares’” (p. 15).

Dice Justina Ruiz de Conde: “Todo ello deriva de que este tipo de amor dentro del matrimonio es un amor para compartir las vicisitudes de un gran viaje”.¹³ La mujer ha de acompañar al caballero en la partida; así que toman a sus hijos, venden algunas de sus cosas, convierten su casa en un hospital y regalan todas sus ropas a los pobres antes de partir, ahí puede verse una de las características que los esposos comparten: la caridad, otra de las virtudes que han de caracterizar a un cristiano ejemplar, cosa que ambos eran. En el caso de Grima van a seguirse reforzando sus virtudes en diversos episodios.

Fuera de su tierra Grima se mantiene al lado del caballero, y aunque es generalmente un personaje secundario, sus palabras son importantes para él, ya que es leal y no contradice las decisiones que ha de tomar Zifar. Se mantiene al margen de las grandes elecciones, y si en Galapia es por la petición de ella que él acepta quedarse en la villa, es Zifar quien elige pelear por la señora, pero lo hace a sabiendas de que cuenta con el apoyo de su esposa; no porque la opinión de una mujer sea especialmente importante, sino porque el apoyo de esa mujer en particular tenía importancia para el caballero, además de que él sabía que ella sería mesurada y buena consejera.

Las virtudes de Zifar, en especial la cortesía, le impiden rechazar la estancia en Galapia, en la que ha insistido especialmente su esposa. Como ha señalado De Stéfano: “El motivo por el que Cifar acepta quedarse en la villa de Galapia es la cortesía; con tanta insistencia se lo han pedido, y, en particular su mujer, que en cuanto hombre cortés no puede ya negarse”.¹⁴ Grima le recuerda que: “nos venimos cansados deste luengo camino e traemos nuestros fijuelos muy flacos; e sy lo por bien

¹³ Ruiz de Conde, *op. cit.*, p. 72

¹⁴ Luciana de Stéfano, *art. cit.*, p. 183.

toviesedes, ternia que sería bien que folgasemos aquí algunt dia” (p. 48). Esta petición de Grima lo lleva a decidir quedarse en la villa; en el argumento de la esposa puede verse la preocupación por la familia, ya que señala no sólo que todos están cansados por el viaje, sino en particular que sus hijos están ‘flacos’; este es uno de esos momentos en que se representa a Grima como esposa y como madre. Su preocupación por la familia, su interés por el bienestar de los suyos permite también que Zifar resalte mayoritariamente por sus acciones caballerescas. La esposa toma control de un ámbito familiar para que él pueda mantenerse despegado de éste sin que haya consecuencias, como corresponde a los roles de cada uno.

En ambos personajes, Zifar y Grima, debe verse un “ideal”, deben ser ante todas las situaciones personajes ejemplares, pero especialmente esposos modelo, como se esperaba que se fuera en la realidad y no respondiendo a los cánones novelescos donde era frecuente el amor cortés, ellos debían servir de ejemplo a los lectores.

Es evidente que Grima está presente en el libro para exaltar las virtudes del caballero, es un reflejo de la ejemplaridad del héroe, por eso mismo sus diversas virtudes son equiparables a las de él, porque sólo la mejor dueña debe estar con el mejor caballero; ella, como el personaje que tiene el dominio del espacio doméstico, es quien liga al protagonista a la realidad del ambiente familiar, por eso mismo, a pesar de que también se separa de sus hijos en cierto momento, es la separación de su esposa lo que desvincula totalmente al caballero de este espacio.

El caballero y su dama inician un viaje juntos, dejan su tierra en una decisión en la que ella apoya a Zifar, pues es parte de su papel de consejera y esposa a la vez el apoyar todas sus decisiones, es su labor como mujer virtuosa acompañante del héroe.

Se admita esto o no, es cierto que Grima contribuye notablemente en el éxito de su marido. Sus premoniciones sobre el buen término del viaje, su confianza en la futura prosperidad familiar, actúan como motor de la historia, son fuste y acicate para que puedan repararse los bienes extraviados.

Ella es el inicio de la aventura; sin su apoyo, Zifar no habría comenzado su viaje. Conviene señalarlo, en suma, porque otro muy distinto es el papel que la obra otorga a los otros personajes femeninos.¹⁵

Grima es una mujer viajera, pero de dos modos diferentes: primero como acompañante del caballero y después en solitario. Según los cánones medievales, viajar es una actividad peligrosa y por tanto no es propia de mujeres y mucho menos sin compañía, de modo que el camino de Grima por diversas tierras no es propio de una dama, a ella no le corresponde viajar, sin embargo esta partida responde a su papel de esposa, ella está acatando la decisión de su esposo; el papel de la mujer medieval estaba supeditado al de los hombres, no existía realmente una opción independiente para ellas, siempre dependían de los hombres a su alrededor, primero de su padre, más tarde de su esposo e incluso de sus hijos varones.¹⁶

Por esto mismo, la posición de Grima de acompañar y estar siempre al lado de su marido y apoyarlo en su viaje tiene un valor moral muy importante, es el comportamiento que se esperaba de una esposa “modelo”; en el momento que viaja con su familia, no se podía cuestionar su honra ya que viaja al lado de su esposo, un virtuoso caballero. No es sólo el hecho de partir al lado del caballero lo que caracteriza a Grima como una esposa ideal (aunque esto por supuesto da una importante muestra de su lealtad a Zifar), sino las diversas virtudes que muestra desde el inicio de la historia y que han de acompañarla durante todo su viaje hasta que llegue a convertirse en reina de Mentón.

Desde el principio Grima se describe como una “buena dueña” y esto implica no sólo ser una buena mujer, sino algo más, se la ve eviden-

¹⁵ Ignacio Vallejo Rico, “El caballero Zifar en la encrucijada del tiempo y el camino”, *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 30 (2007), p. 223

¹⁶ Claro que había más aspectos relevantes de las mujeres medievales, no existía un único tipo, para más información véase Jean Verdon, *La femme au Moyen Age*, Paris: Éditions Jean-Paul Gisserot, 2006; Sophie Cassagnes-Brouquet, *La Vie des femmes au Moyen Age*, Rennes: Ouest-France, 2012; y Margaret Wade Labarge, *La mujer en la Edad Media*, San Sebastián: Nerea, 2003.

temente como una mujer casada, pero también implica otras definiciones que conlleva ser una “dueña”; habla, por ejemplo, de una entidad femenina que tiene dominio de una finca u otros territorios, también se refiere a una mujer de cierta edad, Grima ya no es una joven doncella. Pero, la característica principal de una “dueña” es su papel (social y narrativo) como esposa. Y es importante señalar esta función, ya que no es tan común en las novelas de caballerías que desde el inicio de la historia un caballero se encuentre casado,¹⁷ puesto que elimina los rasgos de corte-sía amorosa, del estilo de los romances artúricos, que se esperarían de él. No es gratuito que se presente de este modo. Resalta la función didáctica de la historia.

Zifar es un héroe caballeresco insólito dentro de lo que será el panorama narrativo caballeresco hispánico, ya que está casado desde el principio, por lo que el amor no es un fin que pueda perseguir, puesto que ya lo posee, un amor conyugal por su mujer, Grima, personaje importante porque contribuye en gran manera a hacer que Zifar culmine sus propósitos, tiene funciones de esposa, amiga, confidente, consejera y madre, un papel más activo que el de otras heroínas posteriores, puesto que tienen espacio propio en el libro sus aventuras. Así como Zifar resulta un ejemplo a seguir para los lectores, Grima lo será para las lectoras del libro.¹⁸

Esta esposa debe contar ciertas cualidades que la hacen ejemplar, primero es “de buena vida e muy mandada a su marido e mantenedora e guardadora de la su casa” (p. 9) es decir, que cumple a la perfección con sus deberes dentro del espacio domestico, mientras el caballero está realizando hazañas o peleando por su señor, la mujer se queda recluida en un espacio cerrado, trabaja y cuida la tierra y también a los hijos, eso evidentemente antes de su viaje. Dentro de este esquema, Grima se presenta

¹⁷ Aunque este rasgo donde los amantes o esposos se separan y hacia el final de la obra vuelven a encontrarse era un modelo que ya se encontraba antes en la novela bizantina, véase Carlos García Gual, *Los orígenes de la novela*, Madrid: Itsmo, 1972.

¹⁸ Jiménez Santamaría, art. cit., p. 188.

como el prototipo de esposa de caballero, tiene un dominio total del espacio conocido y seguro. Como esposa respeta a su esposo, lo escucha y apoya, podemos decir que lo ama; sin embargo, la relación de este caballero con su dama no es la que describiría el amor cortes. Zifar y Grima están casados, pero su amor sólo es conyugal, no el amor que profesaban otros caballeros a sus damas; él le es fiel a su mujer, ella es su compañera y siente amor por ella, pero no hay una lucha por la amada, no es un vasallo de ella y pueden permanecer separados, no se habla en ningún momento de una pasión.

El autor del *Libro del caballero Zifar* plantea el amor no como un impulso natural e irreflexivo, sino como algo basado ante todo en la razón, de ahí que las virtudes morales pasen a un primer plano y sean básicas para el matrimonio: “En el *Zifar* el matrimonio es la única forma aceptable de relación entre hombre y mujer. Esta actitud se muestra acorde con la moral de la época, en la que ya había entrado la censura eclesiástica”.¹⁹

El matrimonio no es un hecho personal, es un contrato jurídico de orden y por consiguiente de obligación, con alcances canónicos, ya que era de vital importancia en la sociedad cristiana; y al margen de ese orden se sitúa el juego amoroso. El matrimonio era un contrato social, se realizaba por conveniencia y sin tomar en cuenta al amor. En Grima se ve esto, el matrimonio no incluye nada pasional, sólo una pareja en donde ella es el apoyo de él y está para engrandecerlo. Las virtudes de ella sirven para enaltecer las de él. Es únicamente un amor marital.

Al referirse al amor que existe entre el caballero y su esposa, Joaquín González Muela opina que: “El que compuso el libro, fuera quien fuera, no era insensible al sentimiento del amor. Cuando Zifar aparece en escena, casado y con dos hijos, parece que ya ha pasado el tiempo de hablar de amor juvenil. Pero no deja de ser una conmovedora escena de amor conyugal la del caballero reclinado en el regazo de su esposa y ella

¹⁹ Luciana de Stéfano, art. cit., p. 208.

espulgándole”.²⁰ Se podría enfocar este amor no desde el punto de vista del amor cortés, sino desde el amor conyugal y la amistad, de un modo distinto de amor;²¹ hablar de la relación de estos personajes como un amor de amigos, Zifar es amigo de Grima y ella a su vez de él, esto se puede señalar, por ejemplo, en el modo en el que se refieren al hablar entre ellos, llamándose “Amigo señor” o “Amiga señora”; en donde no se utiliza el término “amigo” en el sentido del amor cortés, refiriéndose al amante; ellos viajan juntos, son fieles e incluso separados piensan en el bienestar del otro, pero no hay rastro alguno de pasión.

Esta relación del amor conyugal en oposición con el cortés es algo que señala Luciana de Stefano:

Para los trovadores la oposición entre amor cortés y amor conyugal es absoluta e irreductible, ya que consideraban que el matrimonio estaba basado en razones de fortuna, y era por tanto un contrato de conveniencias. En el amor conyugal todo está fijado, todo se obtiene en nombre del deber y de la propiedad, y no por el riesgo que lleva consigo la pasión. Esto vale para la poesía trovadoresca y para las novelas de caballerías españolas, ya que la concepción del amor en Chretien de Troyes que, como ya hemos dicho, poseía una profundidad simbólica que falta en nuestras novelas, es más compleja: en algunas de sus novelas llega a admitir que es a través del matrimonio como el amor puede llegar a la mayor perfección. El amor conyugal no destruiría el amor, sino que permitiría a la esposa jugar su doble papel de mujer y amiga.²²

En el *Zifar* se puede ver esto en Grima, quien juega más de un papel en la historia, no está recluida a una sola faceta, aunque no hay ni en ella ni en la historia el rastro pasional que se veía en los romances artúricos,

²⁰ Joaquín González Muela, “Introducción”, en *Libro del caballero Zifar*, ed. de Joaquín González Muela, Madrid: Castalia, 1982, p. 17.

²¹ Jean Verdon, “El afecto conyugal”, *El amor en la Edad Media. La carne, el sexo y el sentimiento*, trad. Marta Pino Moreno, Barcelona: Paidós, 2008, pp. 183-202.

²² Luciana de Stefano, art. cit., pp. 206-207.

no hay amor cortés, sí existe cariño y lealtad, además de un deber de la dama hacia el caballero. En su papel de esposa, Grima, es a la vez amiga y compañera.

Hay otras varias características particulares que hacen de Grima una esposa tan ejemplar, una dueña tan buena. Su apoyo al héroe, su fidelidad, su mesura, son un claro ejemplo de por qué es digna del mejor caballero. Grima muestra su lealtad al caballero en todo momento, incluso cuando pierden a sus dos hijos ella decide seguir con él sin mirar atrás y no duda en ningún momento del camino que han de andar en su búsqueda de mejor fortuna; sin embargo, una de las virtudes más notables de esta esposa probablemente sea su fidelidad. Esto se ve en que, pese al largo viaje y a la separación de su esposo por culpa del secuestro que ella sufre, en ningún momento permite que se dañe su honor, está dispuesta a morir antes que permitirlo, porque su honor funciona como un reflejo de la honra del caballero, si la dama pierde su honra, el caballero también se verá dañado. Grima es leal a Zifar y piensa sus acciones en virtud de la honra de aquél.

El camino que emprende Grima, tras ser raptada en un barco por los marineros, no es uno en el que vaya a mostrarse su papel de esposa como tal, ya que no está al lado del caballero, sin embargo es durante este momento donde su honor se verá comprometido de mayor modo. El que quede sola y en manos de otros hombres va a ser una prueba difícil de sobrevivir. Es decir, el viaje en solitario no parece mostrar a Grima como esposa, pero la fidelidad, que es aquí el cuidado de su honra, tiene que ver con su imagen social, con mantener sus virtudes y su presencia, con ser una buena dueña ante todo, y no se es dueña si no se es esposa, y al estar con estos hombres está en peligro de perder esta condición de esposa ejemplar.

Se puede hablar de fidelidad (en el sentido de pensar en el cuidado de la honra para no dañar la imagen del caballero), ya que ella decide morir antes que perder su honor y especialmente el de su marido. Que en esta situación ella prefiera la muerte manteniéndose virtuosa hasta el final tiene mucho que ver con la religiosidad de la época.

Normalmente esta situación, la de la dama en peligro, en otras novelas de caballerías estaría asociada a un posible rescate del caballero, puesto que hay un desequilibrio que el caballero debe reparar y que “se produce en muchas ocasiones por su desvalimiento cuando se encuentran fuera de los ámbitos familiares”²³ como es el caso de Grima, pero que ella logra resolver gracias a su devoción, aquí no depende de un caballero para esa tarea, es salvada gracias a una intervención divina. Sus virtudes se siguen manifestando.

Es por este peligro, por no perder su honra y su condición de dama, por no dejar de ser una dueña virtuosa y por ello una esposa ejemplar, que ella prefiere arriesgarse tirándose al mar, donde le espera una muerte segura, pero eso no es lo más importante para ella.

Dize el cuento que quando la dueña vio que los marineros movían su nave e non fueron por su marido, tobo que era cayda en manos malas e que la querian escarnecer; e con grant cuyta e con grant pesar que tenía en su coraçon fuese por derribar en el mar, e tal fue su ventura que en dexandose caer rebolviose la çinta suya en una cuerda de la nave, e fallaronla colgada (p. 94).

Lo primero evidente es que el actuar de Grima es el correspondiente a una dama que no quiere perder su honra, que sabe que es de las peores cosas que podrían sucederle, que sabe que sería castigada por la sociedad cristiana, que cuestionaría su posición social incluso; pero es especialmente el actuar que se espera de una esposa que es siempre leal, que ve principalmente por la honra de su marido.

Tras salvarse, por medio de un milagro propiciado por su ruego a la Virgen María, Grima debe seguir su camino; durante ese viaje por mar, tras ser rescatada de los marineros, y durante su estancia en el reino de Orbin su papel de esposa se ve reducido. Durante su viaje en solitario,

²³ Cristina González, “Introducción”, en *Libro del caballero Zifar*, ed. de Cristina González, Madrid: Cátedra, 1983. p. 155.

la virtud en específico que va a poder observarse más es la caridad, especialmente dentro del contexto religioso. Durante su estancia en Orbin, Grima fundará un monasterio con el apoyo de los reyes y se mantendrá ahí durante nueve años, como se esperaría de una esposa que ha perdido a su esposo. A partir de este momento, y durante el tiempo que la historia vuelve a narrar lo que aconteció con Zifar, sus cualidades como esposa van a quedar momentáneamente “suspendidas” hasta el momento del viaje de regreso. Sin embargo, tras el paso de los años, cuando ella considera que es tiempo de dejar este reino y emprender un nuevo viaje, vuelve a mencionarse su marido y se ve que hay pensamientos sobre él, se retoma nuevamente la importancia del caballero para ella, se retoma de igual modo el tema de la fidelidad. Ella espera que él esté bien, en ningún momento espera que él le haya sido fiel o piense en ella, eso le corresponde a ella: “E ella estava pensando en su marido sy lo podría fallar bivo, lo que non cuidava sy non fuese por la merçed de Dios que lo podría fazer” (p. 106).

Tras esta travesía y su estancia en otro reino, Grima ha pasado por una prueba donde todas sus virtudes han salido airosas, ha probado su honra, e incluso su devoción estando sola, ha sido un personaje independiente del héroe y ha demostrado su valor, de tal modo que está preparada para su reencuentro con el caballero. Es entonces que Grima retoma en parte las virtudes correspondientes a su papel de esposa, un papel que estuvo suspendido durante nueve años, aún antes de ver a Zifar; pues a su llegada a Mentón y al escuchar de las muchas bondades del rey, ella cree reconocer las mismas virtudes que caracterizaban a su esposo, de modo que tiene grandes esperanzas de encontrarlo, pero en esta circunstancia de reencuentro ella debe demostrar que su recato, su mesura y su lealtad han permanecido intactas.

No sabe si de verdad está por encontrar a su marido. Pero es la buena fama de ambos, lo que los lleva a pensar que han de encontrarse con el otro, el “reconocimiento de oídas”: “La buena dueña penso mucho en esto quel avia dicho aquel ome bueno, e luego fue caer el pensamiento en el su coraçon dubdando sy era aquel su marido o non” (p. 170).

Esta es la primera parte del reconocimiento, primero en Grima y más tarde en Zifar. Al oír las bondades del reino de Mentón, y sobre todo las virtudes de su rey, Grima cree reconocer en él a su marido, a pesar de que han pasado más de nueve años, sabe que él permanecería como el más virtuoso caballero, de modo que ella se dirige a Mentón para conocer a dicho rey.

El “reconocimiento de oídas” que hay entre estos dos personajes está vinculado con la *anagnórisis*, y es una variación del amor de oídas, un motivo que forma parte de la ideología amorosa del género caballeresco, aunque no es exclusivo de dicho género, pero aquí no es un amor pasional y eso permite que sea cristiano. Y, como se ve en el *Zifar*, este amor de oídas no sólo propicia el amor sino también el reconocimiento y el reencuentro. “El amor de oídas se produce sólo por la fama”,²⁴ de igual modo el reconocimiento de Zifar y Grima se produce por que escuchan las virtudes del otro, la fama de Zifar es tan buena que ha llegado más allá del reino de Mentón y así a los oídos de Grima; mientras que el reconocimiento de Grima tiene que ver con la fama de “buena dueña” que tiene ella, y también al saber que ella viene de lejos. Es importante señalar que en el momento del reconocimiento se habla poco de ella y mucho más de él, es más importante saber cómo es él después de tanto tiempo, su posición de rey y cómo mantiene sus virtudes; se señala que él sigue siendo tan ejemplar, buen caballero y virtuoso como antes de separarse de Grima, pero ha ascendido a rey. Grima permanece igual, no se dice que ella haya cambiado de algún modo, pero tampoco se hace gran descripción de ella al momento del reencuentro.

De un modo metafórico o espiritual, el viaje de Grima la ha preparado para volver a verlo. Está lista para retomar totalmente su papel de esposa, al respecto Axayacatl Campos señala: “Así, la travesía femenina de Grima acentúa y refuerza su virtud, su carácter de mujer santa y ejem-

²⁴ María José Rodilla, “Introducción”, en Gonzalo Fernández de Oviedo, *Claribalte*, ed. de María José Rodilla, México: Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa- Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, p. 23.

plo para la comunidad. A través del viaje, de sus peligros y de sus posteriores actos píos, Grima vive una experiencia que enaltece su imagen y la prepara, como señala James Burke, para reencontrarse con Zifar, su esposo y rey ejemplar, y con sus hijos”.²⁵ Sin embargo, aún falta pasar por la prueba del reencuentro, ya que la nueva posición social de Zifar se presenta como un impedimento para que puedan estar juntos, él es rey y además está casado con una mujer gracias a la que ha llegado a esa posición, ante esta situación Grima no puede revelar su relación con él tan fácilmente. De hecho, no debe hacerlo, sólo así protegerá la honra de ambos, pero especialmente la fama de él.

Y es en el reencuentro donde sale a flote otra característica de su ejemplaridad, como la mujer virtuosa que vuelve a ser: la mesura. Esta virtud es la que lleva a callar a Grima cuando después de largos años encuentra a su marido, convertido en rey y casado: “E sy le conosçio o non, como buena dueña non se quiso descubrir, porque él non perdiese la onra en que estava” (p. 177). De igual modo en él, aunque sí hay discretas señales de que la ha reconocido, puesto que él sonrío al saber de dónde viene ella, pero no hay ningún intento de revelar que él la conoce: “E el rey vino ver a la reyna assy commo solia fazer toda via, e la reyna contol lo que acaeciera con aquella buena dueña. E el rey preguntole de donde era, e ella le dixo que de las tierras de India do predicara sant Bartolomé, segunt que la dueña le dixiera. E el rey por las señales que oyo della dubdo sy era aquella su mujer, e començo a sonrreirse” (p. 177).

Nuevamente, esta acción de callar en el encuentro deja clara la ejemplaridad de Grima, quien retoma su papel de buena esposa al evitar que él pueda perder su honra, ella vuelve a su papel subordinado a Zifar; al encontrarlo como rey, se convierte en un buen súbdito, y, en secreto, sigue siendo la buena esposa que procura la buena fama y nombre de su

²⁵ Axayacatl Campos García Rojas, “‘Si en la nave me quisiéredes meter, servir vos é volonter’: la travesía femenina en la literatura medieval hispánica” en Concepción Company, Aurelio González y Lilian von der Walde (eds.), *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana, 2010, p. 359.

marido, puesto que es más importante que Zifar, como rey, caballero y hombre, no pierda su posición; es fundamental no se revele que Grima es su esposa cuando él ya tiene otra situación social en la que tiene otra esposa. La intervención de Grima al reconocerlo sería terriblemente perjudicial para ambos.

En este encuentro de Grima ante Zifar como rey hay un cambio en la construcción del personaje femenino, no se ve como personaje tanto como función, porque no es fundamental si Grima es su esposa o si es mujer o dama, ni su deseo de reencuentro; es más importante que sea una leal súbdita de este rey, es más importante que se mantenga ejemplar; para ella es necesario superar esta nueva prueba y ser leal y mesurada para el beneficio de su rey, puesto que comportarse como lo haría cualquier otro buen súbdito ayuda a su buena fama, le ayuda a que la reina confíe en ella y se gane sus favores al momento de decidir quedarse en el reino.

En este punto, aunque Grima ya ha retomado las virtudes que como esposa le corresponden, se presenta en un papel de súbdito, no de esposa ni de mujer, en ese momento de la historia tiene más peso que Zifar sea rey de Mentón. Su virtud es tal, que ella prefiere morir quemada a dejar que él sea descubierto como su esposo y pierda la honra. “E el rey con grant saña e commo salido fuera de sentido, non sabia que se decir, e non quiso mas preguntar de su fazienda; e mando que la fuesen quemar luego, commoquier que se doliese mucho della, ca sabia que aquella era su muger” (p. 186). Sobre esta medida y discreción de Grima, menciona Justina Ruiz de Conde:

La gran prueba de Grima consistirá en saber guardar el secreto del marido. Y tan bien lo guarda, que está a punto de perecer en las llamas por no despegar los labios y dejar salir de ellos la verdad, una verdad que perjudica la situación a que su marido ha llegado. Y ni siquiera a los propios hijos, en la impulsiva alegría del encuentro después de la separación, confía Grima el secreto de la verdadera identidad del rey de Mentón.²⁶

²⁶ Ruiz de Conde, *op. cit.*, p. 73

Grima es capaz de esperar, de callar, de retomar su lugar, porque de ese modo, a causa de su silencio, Zifar podrá mantenerse como rey honrado. El amor a su esposo se demuestra de ese modo, no hay rastro alguno de celos en ella.

Cuando se produce el reencuentro, la heroína demuestra el amor y el respeto que siente hacia su marido no denunciándolo cuando lo reconoce y constata que se ha casado con otra. Sabe esperar el momento justo, el amor conyugal no deja espacio a la pasión, sino que calibra la conveniencia de las acciones en base al interés de toda una sociedad. Los intereses personales se subordinan a los intereses del estado, de mayor relevancia.²⁷

Dice Gómez Redondo: “Zifar y Grima sufren una serie de trabajos que, paulatinamente, van a provocar la destrucción de las vidas con que, en un principio, habían sido configurados”.²⁸ Tras el encuentro en Mentón, en donde él es un rey y ella una dama buena, aunque desconocida, viene el tiempo de reconstruir lo perdido y reconfigurar esta vida con la que estaban configurados al inicio de la historia y que vuelvan a existir dentro del mismo espacio.

Grima continua manteniendo su silencio, aún no es el momento de hablar, no puede revelar todavía su relación con Zifar y no sabe si en algún momento podrá hacerlo; sólo hasta que él la reconozca como su esposa, Grima podrá reconformar su familia y recuperar la identidad que ella también perdió al momento de la separación. La fortuna va a darles más adelante la oportunidad para reconocerse y para estar juntos, el reencuentro no se dará solamente entre Grima y Zifar, también se encontrarán con sus hijos.

Esta visión de Grima como una función, propiciada por el silencio auto-impuesto al encontrarse nuevamente ante Zifar, se explica por la configuración del personaje como esposa ejemplar. Grima no revela que

²⁷ Jiménez de Santamaría, *op. cit.* p. 190.

²⁸ Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana II, op. cit.*, p. 1399.

ella es la esposa de Zifar por el hecho en sí de ser una buena esposa, una dueña que sabe bien cuando callar. Es tan ejemplar que mantiene su propia identidad en un segundo plano. Grima sigue manteniendo sus virtudes y son las que la llevarán a una mejor fortuna; su caridad, al comprometerse con un hospital en Mentón, la llevará a reencontrarse con sus hijos que han estado perdidos por tanto tiempo, y de los que no se había vuelto a hablar, de tal modo que para volver a ver a Grima como personaje y no como función, para que pueda retomar su lugar como mujer y dama, primero se recupera su papel de madre.

Al morir oportunamente la segunda esposa de Zifar se dará un reencuentro completo que restaurará el orden familiar perdido, el espacio de la mujer, el espacio que domina Grima y en el que vuelve a su papel original, el de buena esposa, donde mantiene intactas todas las virtudes que tenía al principio de la historia, pero ahora ella puede ascender a reina, y puede retomar su lugar como esposa del protagonista. Esto podría entenderse como una recompensa a su propio viaje, pero también como algo que ha merecido gracias a sus virtudes, que se han mantenido intactas pese a todas las pruebas debido a su ejemplaridad como esposa. Han sido sus muchas bondades, el saber cuándo callar y cuándo actuar, el saber escuchar y esperar, su devoción y fidelidad, las que han permitido que vuelva con su esposo, finalmente regresa a un estado inicial, el de esposa, vuelve a ser lo que era y está en el sitio que le corresponde junto al mejor caballero, puesto que durante su viaje sólo pareció suspenderse esa función social, nunca se ve totalmente perdida, y al mismo tiempo asciende a uno mejor, el de reina.

En la trama no sólo se ve la pérdida de la identidad caballeresca de Zifar, sino también una pérdida de la identidad inicial de Grima; uno de sus rasgos más importantes, tal vez el principal, es ser esposa, ya que su identidad está directamente ligada a la honra y las virtudes de Zifar, de modo que la pérdida de este estado implicaría que también debe buscar una recuperación de su identidad.

Al final, el papel de Grima como esposa se mantiene a pesar su viaje, tanto al lado de Zifar como en solitario; durante un tiempo este papel

parece suspenderse pero nunca desaparece. Se pierde su identidad pero eso propicia que en el momento del reencuentro haya una reestructuración del estado inicial de la mujer en particular. En Grima hay una reestructuración y reintegración también, porque ella al ser ya “ideal”, teniendo todas las virtudes correctas para la sociedad medieval cristiana, no necesita como tal evolucionar para alcanzar más virtudes, simplemente debe recuperar su estado inicial. Es vital el papel de la esposa, por lo que Grima tiene que recuperarlo: el cuidado de su honra, su caridad y sus otras virtudes están ligadas a su posición de esposa del caballero y las mantendrá en función de él. Es una dama y actúa como una, pero ante todo Grima es una esposa y va actuar siempre desde esta caracterización.

Podemos decir, finalmente, que Grima es un personaje narrativo importante dentro del *Libro del caballero Zifar*, y de gran utilidad para el desarrollo de la historia, ella va a ser siempre un apoyo importante para el protagonista, va a enaltecerlo en todo momento, del mismo modo que será fundamental para la función didáctica del libro, una mujer y esposa ejemplar enseñará a las mujeres medievales cuál es el ideal que se esperaba de ella, cuáles valores eran los correctos, cuáles virtudes se consideraban más valiosas.

FERRAND Y PERSILES:
PEREGRINOS QUE VAN A ROMA.
TRADUCCIÓN, HISTORIA Y FICCIÓN
EN LA TRADICIÓN LITERARIA

Nieves Rodríguez Valle
El Colegio de México

*Más sabe quien vive lejos,
no hay hombre en su patria sabio,
sólo un nombre peregrino
hace un libro ilustre y raro.*

*(Diccionario de Autoridades,
sv. 'peregrino')*

El hombre medieval es un *homo viator*,¹ un Zifar o viajero, un peregrino; es un caminante en distintos planos de su existencia: el físico, como viajero que se desplaza de un lugar a otro, el imaginario en su conocimiento de la geografía medieval y el simbólico “de quien hace de su vida una búsqueda de perfección o, cuando menos, de desasimiento respecto al mundo, concebido como simple tránsito, como mera vía, para la morada definitiva del cielo.”² Los tres planos convergen cuando el camino adquiere el sentido de una peregrinación, como “un modo de orar con

¹ Como dice Gustavo Bueno, “las ideas de viaje y de camino son ideas genuinamente antropológicas: ni los planetas, ni las plantas, ni siquiera los animales, ni los grandes simios, ni los homínidos, viajan, salvo por metáfora; ni tienen caminos, sino órbitas, trayectorias, rutas o rutinas. Por otra parte, viaje y camino son indisolubles, [...] Y el hombre, en la medida en que viaja por caminos, o vías, recibe la denominación de *homo viator* (así como el hombre, en la medida en que ríe, recibe la denominación de *homo ridens*, en la medida que habla, el de *homo loquens*, y en la medida en que construye con sus manos, el de *homo faber*”, “Homo viator. El viaje y el camino”, en Pedro Pisa, *Caminos Reales de Asturias*, Oviedo: Pentalfa, 2000, p. 15.

² José Ángel García de Cortazar, “El hombre medieval como ‘homo viator’: Pere-

los pies”.³ El título XXIV de la *Partida primera* de Alfonso el Sabio, se dedica a los romeros y peregrinos: “Romeros et pelegrinos se facen los homes para servir a Dios et honrar a los santos; et por sabor de facer esto estrañanse de sus linages et de sus lugares, et de sus mujeres, et de sus casas et de todo lo que han, et van por tierras ajenas lazrando los cuerpos et despendiendo los haberes buscando los santuarios”;⁴ la ley primera de este título define qué quiere decir y cuántas “maneras son dellos”:

Romero tanto quiere decir como home que se parte de su tierra et va a Roma para visitar los santos lugares en que yacen los cuerpos de sant Pedro et de sant Pablo, et de los otros que prisieron hí martirio por nuestro señor Iesu Cristo. Et pelegrino tanto quiere decir como estraño que va a visitar el sepulcro de Ierusalem⁵ et los otros santos lugares en que nuestro señor Iesu Cristo nació, et visquió el prisó muerte en este mundo, o que anda en pelegrinaie a Santiago o a otros santuarios de luenga tierra et estraña. [...] Et las maneras destos romeros et pelegrinos son tres: la primera es quando por su propia voluntad et sin premia ninguna va en pelegrinaie a alguno destos santos lugares; la segunda es quando lo façe por voto o por promisión que fizo a Dios; la tercera quando alguno es tenuto de lo facer por penitencia quel fuese puesta que ha de cumplir.⁶

grinos y viajeros”, *IV Semana de Estudios Medievales*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1994.

³ Así la define Edmond-René Labande en carta que el profesor Moralejo remitió al abad del monasterio de Santo Domingo de Silos, publicada en *Glosas Silenses*, año IV, no. 1 (1993), pp. 47-48. *Apud*, García de Cortazar, *op. cit.*

⁴ *Las Siete Partidas del rey don Alfonso el Sabio. Cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia. Tomo I. Partida Primera*, Madrid: Imprenta Real, 1807, título XXIV, p. 497.

⁵ “A partir de 1095, la predicación de la primera cruzada hizo que la peregrinación a Jerusalén se mezclara con dosis de guerra santa. Según protagonistas o cronistas, la cruzada aparecerá más como peregrinación o como guerra santa”, *Idem*. Por primera vez en la historia de la Iglesia, en 1095, se concedía una indulgencia plenaria (quienes participen, quienes tomen la cruz, se beneficiarán de indulgencia plena. La pena temporal debida por sus pecados les será perdonada), *Idem*.

⁶ *Ibid.*, título XXIV, ley I, p. 498. Peregrino, en su primera acepción desde el *Dic-*

Las peregrinaciones fueron una de las manifestaciones religiosas, culturales y sociales que marcaron la época medieval. No se trataba de una novedad; la tradición atribuía, desde san Brandan, monje evangelizador irlandés del siglo VI, grandes virtudes a la *peregrinatio*.⁷ El hombre que aceptaba los sacrificios financieros y sociales de una peregrinación, y corría los correspondientes riesgos, atraía hacia su persona méritos excepcionales; originalidad de la vida religiosa en Occidente, y en ello se diferenciaba de la de los cristianos de Oriente.⁸

Las cualidades y los méritos del peregrino aparecían confirmados por su bastón, su sombrero, las insignias cosidas en su capa que exhibían, a su regreso, los días de fiesta. También a su regreso, el peregrino hablaba de su viaje, de los riesgos que había corrido y de las fatigas que había soportado; se jactaba de pertenecer a una cofradía que en cada ciudad reunía a los que habían ido a Compostela, a Roma o a Jerusalén. “Tales sociedades no se contentaban con evocar, con mantener vivos los recuerdos y las nostalgias; actuaban, se informaban, hacían redactar y difundían relatos y ‘guías’; éstas hacían hincapié en las dificultades de la ruta y los peligros que pesaban sobre los peregrinos a causa de las poblaciones hostiles o las bandas de saqueadores”.⁹

cionario de Autoridades, hasta la fecha es el “adjetivo que se aplica al que anda por tierras extrañas o lejos de su patria”, *Diccionario de Autoridades*; “dicho de una persona que anda por tierras extrañas”, *Diccionario de la Real Academia Española*; y en su segunda: “Significa también el que por devoción o por voto va a visitar algún santuario. Regularmente llevan bordón y esclavina”, *DA, DRAE*. “Peregrino, por extensión se toma algunas veces por extraño, raro, especial en su línea o pocas veces visto”, *DA, DRAE*.

⁷ San Brandan fue el protagonista de uno de los relatos medievales de viajes más famosos, quien parte en 516, con otros monjes, en búsqueda del Paraíso Terrenal, y cuya historia se redacta entre los siglos X y XI bajo el título *Navigatio Sancti Brandani*.

⁸ Jacques Heers, *La primera cruzada*, trad. Eugenio Matus, Barcelona: Andrés Bello, 1997, p. 21.

⁹ *Ibid.*, pp. 24-25. Incluso el refranero encontró la forma de expresarlo, Correas recoge: “Camino de Roma, ni mula coja, ni bolsa floja” (que no se emprenda ningún viaje sin haber comprobado que se lleva todo lo necesario), Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. de Louis Combet, Madrid: Castalia, 2000, p. 151.

Cuando en Roma se fomenta el jubileo periódico, esta ciudad se convierte en lugar de peregrinaje y sus peregrinos o romeros acudirán a ella desde toda la cristiandad. Roma es el centro del mundo en la cartografía medieval, que representa una geografía simbólica o “mapa-dogma”, en el que, claramente, aparecen dos espacios: el circular y ordenado de la tierra y el informe y caótico de las aguas; en el centro, Jerusalén o Roma, y en su entorno, la Europa de los cristianos.¹⁰

La literatura hace eco de este mundo de peregrinos. Comienza el prólogo del *Libro del caballero Zifar* con la ubicación temporal que enmarcan los hechos históricos del jubileo que sucede “En el tiempo del honrado padre Bonifacio VIIIº, en la era de mil e trezientos años, en el día de la naçençia de nuestro señor Ihesu Christo,”¹¹ y que abre el ofrecimiento de los grandes perdones “a todos aquellos quantos pudieren ir a la cibdat de Roma a buscar las iglesias de Sant Pedro e de Sant Pablo quinze días en este año” (p. 51). Así, ubicado el tiempo: papado, año y día, la obra comienza con la presentación de un hecho histórico. El narrador, habiéndonos ubicado temporalmente, nos cuenta dos peregrinaciones del arcediano Ferrand Martínez a Roma; la primera, cuya finalidad es, precisamente, alcanzar indulgencias divinas, desencadena la segunda, cuyo objetivo es cumplir con un voto humano. De la primera peregrinación, lo más notorio que se narra es que fue cumplida y que, en aquella ciudad, el obispo de Alvaña y cardenal en la Iglesia de Roma, casi como si se acordara del cantar:

¹⁰ Evidentemente, la imagen cartográfica ofrecida, entre otros, por los beatos, recogía tres tradiciones muy vivas en la cultura medieval. La romana, que veía al Imperio como centro del mundo. La germánica, que contraponía el Midgard o mundo de los humanos y el Utgard o mundo caótico de monstruos y gigantes que rodeaba al primero; y la cristiana, que distinguía los espacios de los fieles y de los infieles paganos. El carácter plenamente simbólico y representativo de estas ilustraciones puede seguirse a través de los numerosísimos ejemplos de lo que algunos autores han denominado “mapas-dogma”, elaborados en los siglos IX a XIII”, García de Cortazar, *op.cit.*

¹¹ *Libro del caballero Zifar*, ed. de Joaquín González Muela, Madrid: Castalia, 1982, p. 51.

Si muero en tierras ajenas,
 lejos de donde nací,
 ¿quién habrá dolor de mí?,¹²

Le hace prometer que, cuando muera, iría a “demandar el cuerpo e que fiziese y todo su poder para traerle a la iglesia de Toledo do avía escogido su sepultura” (pp. 52-53). Cuando llega la hora de que Ferrand deba cumplir la promesa, pues “gelo avía prometido en las sus manos antes que se partiese de él en Roma” (p. 53), comienza un nuevo peregrinaje, no sin obstáculos. Fue de Toledo a Alcalá a despedirse del arzobispo, al que le cuenta sus intenciones, éste le recomienda que: “non trabajase ende nin tomase afán, ca non gelo darían, ca non gelo quisieron dar a él” (p. 53). Ferrand, sin embargo, fiel a su promesa “con todo eso, aventuróse e fue lo a demandar [al Papa] con cartas del rey don Fernando e de la reina doña María, su madre” (p. 53). Pasa enseguida el narrador a contar las virtudes de Ferrand, a través de la opinión de un testigo, el obispo de Burgos, don Pedro, por lo que sabemos que “el arçidiano avía mucho coraçón este fecho, no quedando de día nin de noche, e que andava mucho afincadamente en esta demanda” (pp. 53-54). Por fin, gracias a este ir y venir y a sus trabajos, Ferrand llega a Roma y el cuerpo del cardenal “sacólo de la sepultura do yazie enterrado en la çibdat de Roma en la iglesia de Santa María, cerca de la capiella de *presepe domini*, do yaze enterrado sant Gerónimo” (p. 54). Ubicado el tiempo, habiendo citado el narrador la fuente histórica “como se cuenta en el libro de la estoria” (p. 54), ahora nos da los datos precisos de la ubicación del cuerpo en Roma. Luego, Ferrand enfrenta los trabajos del regreso: “traxo el cuerpo mucho encubiertamente por el camino, temiendo que gelo enbargarían algunos que non estavan bien con la iglesia de Roma o otros por aventura por lo enterrar en sus logares” (p. 54). Las pesadumbres son muchas

¹² Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México- El Colegio de México- Fondo de Cultura Económica, 2003, núm. 921.

para cualquier viajero, quien, además de las dificultades atmosféricas y del terreno, debe enfrentar a malhechores. La siguiente parada digna de ser contada por el narrador es ya en tierra española, en Logroño, donde, ahora sí, puede Ferrand descubrir el cuerpo que venía “encubiertamente”. De ahí a Peñafiel, donde salen a recibirlos el arzobispo de Toledo y don Juan, hijo del infante don Manuel; y finalmente, tenemos noticia de que llegó a Toledo. El narrador expone las dificultades del peregrinaje e incluso el costo que este implica:

Pero que el arçidiano se paró a toda la costa de ida e de venida, e costóle muy grant algo, lo uno porque era muy luengo el camino como de Toledo a Roma, lo al porque avíe a traer mayor conpañia a su costa por la onra del cuerpo del cardenal, lo al porque todo el camino eran viandas muy caras por razón de la muy grant gente sin cuento que ivan a Roma en esta rome-
ría de todas las partes del mundo, en que la çena de la bestia costava cada noche en muchos lugares quatro torneses gruesos (p. 55).

Sin dejar de lado, la otra moneda del camino: el acompañamiento de Dios y su intervención divina pues por “grant miraglo de Dios” nunca “fallesçió a los pelegrinos cosa de lo que avían menester, ca nuestro señor Dios por la su merçed quiso que non menguase ninguna cosa a aquellos que en su servicio ivan” (pp. 55-56).

Toda esta presentación de tiempos, espacios, personajes históricos y sucesos verídicos, marcan un recurso que establece el narrador desde la primera línea: presentar un soporte histórico. Está comenzando la prosa castellana, con el punto de partida de la historiografía alfonsí en el siglo XIII, por lo que, “el ámbito de la historia puede considerarse ‘seguro’ en tanto, como saber autorizado por una tradición, cuenta ya con un modo de recepción, con un horizonte de expectativas que le es propio y que se ha ido afirmando en la cultura española”.¹³ Para Marta Ana Diz la fun-

¹³ María Cristina Balestrini, “Apuntes para la historicidad de las lecturas: el caso del *Libro del caballero Zifar*”, en Aurelio González, Lillian von der Walde y Concepción

ción de la introducción es “atraer la ficción al ámbito seguro y verdadero de la historia”,¹⁴ pues, aunque tanto historia como ficción puedan estar al servicio de un mismo enunciado ejemplar, la ficción necesita de una justificación. La historia, como dice Diego Catalán, “es creación, hallazgo, invención de unos narradores que seleccionan, organizan y dan sentido a ciertos ‘datos’ que la memoria o un determinado tipo de documentación pone a su alcance”.¹⁵ La labor de un historiador, entonces es, como afirma Alfonso el Sabio del poeta: “Fallador de nuevo de razón, enfeñidor della e assacador, por mostrar razones de solaz por sus palabras en este fecho, e aún razones e palabras de verdat”; en palabras de Catalán: “descubridor de razón, fingidor de ella, creador de verdad y, simultáneamente, de un relato cuya audición o lectura suscite placer, gozo.”¹⁶

Se construirá la ficción a partir de la historicidad; de dicha ficción hay un reconocimiento explícito en este prólogo, justificándola, también, desde las autoridades antiguas:

Ca atal es el libro, para quien bien quisiere catar por él, como la nues, que ha de parte de fuera fuste seco e tiene el fruto ascondido dentro. E los sabios antigos que fezieron muchos libros e de grant provecho posieron en ellos muchos enxienplos en figuras de bestias mudas e aves e de peçes, e aun de las piedras e de las yerbas, en que non ay entendimiento nin razón nin sentido ninguno, en manera de fablillas, que dieron entendimiento de buenos enxienplos e de buenos castigos; e feziéronnos entender e creer lo que non aviemos visto nin creímos que podía esto ser verdat, así como los padres santos fezieron a cada uno de los siervos de Ihesu Christo ver como

Company (eds.), *Visiones y crónicas medievales*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana-El Colegio de México, 2002, p. 173.

¹⁴ Marta Ana Diz, “La construcción del *Çifar*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1 (1979), p. 116.

¹⁵ Diego Catalán, *El Cid en la historia y sus inventores*, Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2002, p. 11.

¹⁶ *Ibid.*

por espejo e sentir verdaderamente e creer de todo en todo que son verdaderas las palabras de la fe de Ihesu Christo, e maguer el fecho non vieron, porque ninguno non deve dudar en las cosas nin las menospreciar fasta que vean lo que quieren decir e cómo se deven entender (p. 59).

Con la conclusión del peregrinaje de Ferrand, ida y vuelta, cierra la primera parte del prólogo, en la que el narrador da lugar al siguiente hilo de la narrativa hispánica, justamente, en Toledo, centro de las traducciones,¹⁷ el viaje literario de un texto escrito en otra lengua y que requerirá un *trasladador* al castellano. Establecido pues el soporte de la autoridad que ofrecen los datos históricos; establecido el derecho a la ficción que le otorgan la tradición y las autoridades, ahora pasa a la autoridad de una fuente escrita en caldeo, introduciendo a la nueva figura que narrará una historia ya narrada en otra lengua. Procedimiento ampliamente aprobado por la obra historiográfica alfonsí, que se distingue por el número de fuentes antiguas y medievales, gentiles, cristianas y musulmanas, españolas y europeas, que maneja, así como por la amplitud con que las explota.¹⁸ “Estas fuentes, más que nunca numerosas y

¹⁷ Toledo “corte” estable: antigua sede de los reyes visigodos, reconquistada en 1085, había sido convertida dos años después en capital de Castilla. Acudían sabios y estudiosos de toda Europa a aprender de los árabes. Se crearon “canales de transmisión, el más importante de los cuales fue la ‘escuela de traductores’ fundada por Raimundo, arzobispo de Toledo de 1125 a 1152 [...]. En esta escuela o taller, mientras unos traducían, quizá oralmente, del árabe y del hebreo al romance, otros se encargaban de poner esas traducciones en el latín internacional de la época, pues las obras traducidas se destinaban a una clientela europea, ávida de leerlas y muy dispuesta a pagarlas”, Antonio Alatorre, *Los 1001 años de la lengua española*, México: El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 123.

¹⁸ Georges Martín, “El modelo historiográfico alfonsí”, en Inés Fernández-Ordóñez (coord.), *Alfonso X El Sabio y las crónicas de España*, Valladolid: Universidad de Valladolid-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, p. 44. “Alfonso pretendió reunir en la *General estoria*, con desarrollo hasta entonces no alcanzado, [...] todos los ‘fechos’, y también todas las ‘estorias’, incluidas aquéllas –como las escritas por Ovidio– que algunos podrían equivocadamente confundir con ‘fabliellas’. Y en el caso de la *Estoria de España*, los historiadores del rey Sabio [...] recogieron en un relato homogéneo,

diversas, se identifican con cuidado: género ('estoria', 'fabla', 'cantar', 'romanz'), lengua ('griego', 'latín', 'arábigo'), autor, título, a veces capítulo".¹⁹ El narrador se vale de recursos narrativos establecidos por este modelo en que, la autoridad sea de hechos o de ficciones proviene de un texto en otra lengua,²⁰ ahora llevándolo a la ficción dentro de la ficción como estrategia; es decir, no tiene que ser verídico ni comprobable que exista esta historia en caldeo,²¹ basta que se mencione su procedencia de una fuente, y que la elección sea esta lengua, considerada la de la más antigua civilización. De cualquier manera, nuestro narrador se protege:

E porque este libro nunca apareció escripto en este lenguaje fasta agora,²²
 nin lo vieron los omes nin lo oyeron, cuidaron algunos que non fueran ver-

para la época pregótica, una muy crecida historia romana, y para el periodo gótico y neogótico, la historia simultánea de otros pueblos, como la de los árabes y de sus señoríos andaluces. Pero también abarcaron esa otra 'estoria', emanada de la sociedad de los guerreros, española o francesa, las 'fablas' o 'cantares de gestas', así como la historia poética del 'mester de clerecía'. Y así se abrió paso en la tradición historiográfica, ora nunca oído, ora considerablemente amplificado, el eco de los hechos heroicos de Mainete, Bernardo del Carpio, Fernán González, los Infantes de Lara o Ruy Díaz", *idem*.

¹⁹ *Idem*.

²⁰ Con respecto al *traslatio studii*, nos dice Francisco Rico que "Era idea común que el saber se traslada de una a otra morada histórica, del mismo modo que 'regnum a gente in gentem transfertur' (eclesiástico, X, 8), que el Imperio pasa de un pueblo a otro. Existe, pues, una línea única del saber, a su vez unitario que arranca de la Antigüedad y se mantiene hasta el momento de la Edad Media en que se formule la idea. Siempre el mismo, porque la continuidad preside todo su desarrollo, y siempre variable, porque cambia de volumen y de asiento principal, el saber fue primero don de Dios, y de los hebreos (afirmaban ya los apologistas griegos) se transmitió a los gentiles; al heredarlos a ellos, los cristianos heredaban al pueblo elegido. De ahí la licitud de echar mano de la cultura clásica", *Alfonso el Sabio y la General estoria. Tres lecciones*, Barcelona: Ariel, 1972, pp. 160-161.

²¹ La historia del hijo de Roboán también se encuentra en caldeo: "Del cual ay un libro de la su estoria en caldeo de quantas buenas cavallerías e quantos buenos fechos fizo después que fue de hedat e fue en demanda de su padre" (p. 403).

²² El concepto de autor en los tiempos medievales es muy diferente al actual. "Medieval authorship depended and built on what was written previously. Authors

daderas las cosas que se y contienen, nin ay provecho en ellas, non parando mientes al entendimiento de las palabras, nin queriendo curar en ellas. Pero comoquier que verdades non fuesen, non las deven tener en poco nin dubdar en ellas fasta que las oyan todas complidamente, e vean el entendimiento de ellas, e saquen ende aquello que entendieren de que se puedan aprovechar, ca de otra cosa que es ya dicha pueden tomar buen enxiemplo e buen consejo para saber traer su vida más çierta e más segura, si bien quisieren usar de ellas (p. 59).

Para la historiografía alfonsí, la traducción, como práctica concreta de escritura, era mucho más que una operación intelectual sobre equivalencia lingüística. Como señala Funes, lo que se manifiesta en la traducción alfonsí es un uso de los textos-fuente; los textos no se interpretan sino que se usan, se les asigna una funcionalidad orientada hacia el presente de la recepción.²³ La reproducción se trataba “de una estrategia de legitimación mediante la cual el cronista disimulaba su voz anegándola

used material in existence and improved, adapted, and changed the source to suit the particular need. Thus we ascertain that translation and authorship were many times synonymous in that medieval creativity was founded on the ancients. Works were made to fit the needs of the new author and audience. The *Libro del Caballero Zifar* is one example of medieval literature that did not claim authorship but translation as its base. In fact, it claims translation of a non- Western, Oriental source. [...] Translation as described in the prologue of the *Libro del Caballero Zifar* is an example of the use of a literary topos that medievalists term *translatio studii*. Authors of the Middle Ages skillfully adopted common learned material and adapted it to suit their selected subjects or purpose. Although they used a known work of literature, they often adapted it in such a way that the original was no longer obvious or the meaning was changed. In other cases, the combination of various sources created an innovative piece. Within the definition of *translatio studii* it is interesting to note the value placed on sources with non-European origins. The learning being advanced was rooted in the ancients of Greece, who obtained portions of their knowledge from the East”, Neryamn R. Nieves, “The centrality of the Oriental in the *Libro del caballero Zifar*”, *Romance Quarterly*, 49:4 (2002), p. 271.

²³ Leonardo Funes, *El modelo historiográfico alfonsí: una caracterización*, London: Queen Mary and Westfield College, 1997, p. 18.

en la impersonalidad de lo ya dicho, vehiculizaba lo nuevo con el ropaje narrativo de lo reconocible”.²⁴

Como asegura Cristina González, el elemento común entre Ferrand (trasladador del cuerpo del cardenal) y el *trasladador* (de una lengua a otra) es el recuerdo, la memoria; y el trasladador se convierte en el mediador entre el mundo “real” de Ferrand y el ficticio de la obra a traducir: el mundo de Zifar: “la obra de Ferrán Martínez es real y la obra del Cavallero Zifar es ficticia, mientras que la obra del *trasladador* es literaria y, como tal, real y ficticia a la vez”.²⁵

El narrador ahora de la historia traducida de Zifar utilizará el mecanismo narrativo de citar continuamente sus fuentes para dar veracidad al relato; utilizará las fórmulas: “cuenta la estoria”, “dize el cuento”, para iniciar párrafos, cuando relata la “historia” del caballero; y para intercalar reflexiones citará sus fuentes: “dize la escriptura”, “dize el filósofo”, así como, para documentar con autoridad los antecedentes del caballero, por ejemplo, el narrador recurre a las “estorias antiguas”, a “libros”:

E este caballero Zifar, segunt se falla por las estorias antiguas, fue del linaje del rey Tared (p. 79).

E dizen las estorias antiguas que tres Indias son [...] E fállase por las estorias antiguas que Nimbos el valiente, visnieto de Noé, fue el primero rey del mundo. E llámanle los christianos Ninno. E es libro fue fecho en la çibdat de Babilonia la desierta con grant estudio. E començó a labrar una torre, contra la voluntad de Dios e contra mandamiento de Noé, que sobiese fasta las nuves; e posieron nombre a la torre Magdar. E veyendo Dios que contra su voluntad la fazían, non quiso que se acabase nin quiso que fuesen de una lengua porque se non entendiesen nin la podiesen acabar. E partiólos en setenta lenguajes (p. 79).

²⁴ *Ibid.*, p. 44.

²⁵ Cristina González, *“El caballero Zifar” y el reino lejano*, Madrid: Gredos, 1984, p. 61.

E esto todo de las Indias, que fue leído e puesto en esta estoria porque se non falla en escriptura ninguna que otro rey oviese en la India mal acostunbrado, si non el rey Tared, onde vino el caballero Zifar (pp. 81-82).

Lo que resulta de la escritura del peregrino Ferrand y el peregrino *trasladador*, a través del narrador, sean tres personas o una, son tres personajes, es una obra experimento en la que, “la heterogeneidad de la novela es un hecho tangible, casi físico, y en ese rasgo estriba precisamente su más segura originalidad.”²⁶ Para Cacho Blecua, “el autor del *Zifar* concibió de forma original su ficción como una extensa unidad narrativa en la que engarzó y remodeló diferentes tradiciones genéricas, modificando y renovando así el panorama literario anterior”;²⁷ y es que el autor es un peregrino, un viajero por la tradición que volvió renovado y la renovó para las siguientes generaciones.

La historia de *Zifar* es también un viaje;²⁸ pues entre todos los viajeros una figura se yergue: la del caballero andante, debido a que el narrador necesita un héroe que se mueva, que cambie de escenarios físicos y humanos en busca de dama y fortuna, pero, sobre todo, en busca de sí

²⁶ Francisco Rico, “Entre el código y el libro (notas sobre los paradigmas misceláneos y la literatura del siglo XIV”, *Romance Philology*, 51:2 (1997), p. 154.

²⁷ Juan Manuel Cacho Blecua, “Del ‘exemplum’ a la ‘estoria’ ficticia: la primera lección de *Zifar*”, en Juan Paredes y Paloma Gracia (eds.), *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, Granada: Universidad de Granada, 1998, p. 209.

²⁸ Lo primero que le oímos decir al personaje es en conversación con su mujer, develándole el secreto de su linaje y la propuesta de iniciar un viaje: “[...] creo que sería bien de nos ir para otro reino do non nos conosçiesen, e quiçabe mudaremos ventura. Ca dize el bierbo antigo: ‘quien muda Dios le auda’ [...] E por ende dizen que ‘piedra movediza non cubre moho’ [...] tengo que mejor sería en mudarnos que fincar” (p. 78). La mujer conviene y así, venden lo poco que tenían y compraron dos palafreñe en que fuesen. Se nos narra su partida y su primera dificultad: “E andudieron en diez días, que salieron del regno onde eran naturales, e entraron en el onzeno; en la mañana, aviendo cabalgado para andar su camino, murióse el cavallo, de que resçebió la dueña muy grant pesar” (p. 82). Pero también, el deber de un viajero y peregrino es no olvidarse de Dios: “E otro día fueron fazer su oración a la iglesia e oyeron misa, que así lo fazían cada día ante que cabalgasen. E después que ovieron oído misa, tomaron su camino, que iva a una villa que dezían Galapia” (p. 82).

mismo.²⁹ Esta condición será una característica indispensable al estado de caballero, el de ser errante, andante; herencia que el *Zifar* legará a los libros de caballerías, en los que “existe una clara codificación sobre la necesidad del viaje, considerándose incluso que el reposo conduce a la mengua de la fama: el estatismo no es generador de aventura”.³⁰

Cerrará el *Libro del caballero Zifar* con dos autoridades: el *trasladador* y el filósofo; el *trasladador* dice que “bienaventurado es el que se da a bien e se trabaja siempre de fazer lo mejor” (p. 434) y el filósofo que “el movimiento forçado más estuerçe en el comienço que en el acabamiento e el movimiento natural ha lo contrario de aquel que es fecho por fuerça” (p. 435).

Así, bien trabajada y a través del movimiento, la estructura narrativa de *El caballero Zifar* abre la perspectiva para la narrativa posterior. De la condensación de elementos, tanto de la mentalidad medieval como del modo de hacer literatura, se desprenderán hilos conductores que permearán los escritos posteriores: no sólo la literatura de los libros de caballerías, sino los componentes de historicidad como marco referencial que aporta un sentido de verosimilitud, el desarrollo de la práctica de traducción (la ficción de partir de un original en otra lengua) y con ella la *amplificatio*, que a partir de aquí, en el ámbito de la ficción corresponderá al tópico de las historias encontradas de forma escrita en otros caracteres y en otra lengua, vuelo imaginario que aporta lo exótico; y años más tarde convergerá con el punto proveniente de otra tradición, en la época en la que el nexos con la Antigüedad clásica de la novela bizantina se haga presente y transforme una historia de amor en peregrinación a Roma, y a sus protagonistas en peregrinos; el viaje y la peregrinación serán los esquemas discursivos de las novelas de amor y aventuras del Siglo de Oro español.³¹ El protagonista de la novela bizantina, el peregrino de amor,

²⁹ García de Cortázar, art. cit.

³⁰ César Domínguez, *Juan del Encina, el peregrino: temas y técnicas de la Tribagia*, London: Queen Mary and Westfield College, 2000, p. 27.

³¹ Emilia I. Deffis de Calvo, “El cronotopo de la novela española de peregrinación: Alonso Núñez de Reinoso y Lope de Vega”, *Criticón*, 56 (1992), p. 136.

es un nuevo caballero andante que, como arquetipo de la condición humana, se convertirá en héroe de la Contrarreforma, pues su búsqueda no es sólo amorosa sino también espiritual.³²

El libro del caballero Zifar es la muestra de que un hombre que ha peregrinado es capaz de contar la historia peregrina de un peregrino, pues los *homo viator*, caminantes de la literatura, convierten la escritura en un viaje, un largo camino en que el hombre, peregrino, va cambiando y se va purificando, convirtiéndose en una persona más sabia y madura, a medida que experimenta las adversidades y los trabajos.

Trescientos años después de la publicación sevillana que estamos celebrando, Cervantes, peregrino mediterráneo, viajero por la tradición, retoma espléndidamente estos hilos: su caballero andante merecerá que su historia sea contada, encontrada, traducida, narrada por historiadores que indaguen fuentes y por traductores; y en su último legado, Persiles experimenta trabajos en su accidentadamente bizantina peregrinación a Roma como Ferrand para cumplir su voto, ambas historias que los narradores nos presentan, según lo aseguran, parten de un original en otra lengua, por lo que se plantean como traducciones, a partir de donde se despliega la ficción:

Parece que el autor desta historia sabía más de enamorado que de historiador, porque casi este primer capítulo de la entrada del segundo libro le gasta todo en una definición de celos, ocasionados de los que mostró tener

³² Julián González-Barrera, “La novela bizantina española y la comedia *La doncella Teodor* de Lope de Vega. Primera aproximación hacia un nuevo subgénero dramático”, *Quaderni Ibero-america*, 1 (1997), p. 80. Según afirma González-Barrera, la imagen del peregrino de amor ya la encontramos en Petrarca, que la identifica con la del poeta caminante, desdénado y solitario; así como afirma que “la primera novela de peregrinajes en la literatura occidental la escribe Boccaccio con *Il filosofo* que es una versión de la vieja historia medieval de *Floris y Blancaflor*, pero, sin duda, ningún autor renacentista influiría tanto en el establecimiento del género como el italiano Giacomo Caviceo con su *Il peregrino* (1508), traducido por Hernando Díaz pocos años más tarde con el nombre de *El peregrino y Ginebra* (1520), cuya autoría pretendió usurpar en vano”, *idem*.

Auristela por lo que le contó el capitán del navío; pero en esta traducción (que lo es) se quita, por prolija y por cosa en muchas partes referida y ventilada, y se viene a la verdad del caso, que fue que, cambiándose el viento y enmarañándose las nubes, cerró la noche.³³

En el *Persiles*, la peregrinación no es el pretexto de la narrativa como lo es en el *Zifar*, sino la narrativa misma, pues:

Las peregrinaciones largas siempre traen consigo diversos acontecimientos y, como la diversidad se compone de cosas diferentes, es forzoso que los casos lo sean. Bien nos lo muestra esta historia, cuyos acontecimientos nos cortan su hilo, poniéndonos en duda dónde será bien anudarle: [...] Acciones hay que por grandes, deben callarse y otras que, por bajas, no deben decirse, puesto que es excelencia de la historia que cualquiera cosa que en ella se escriba pueda pasar, al sabor de la verdad que trae consigo.³⁴

También, como Ferrand y Zifar, los personajes cervantinos son *homo viator*: cautivos, caballero y escudero andantes, peregrinos septentrionales que van a Roma, el “centro simbólico de la civilización infundida de gracia”³⁵ y él, como el autor del *Zifar*, experimenta una nueva literatura que abreva de su tradición para crear un nuevo modelo: la novela moderna.

³³ Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Carlos Romero Muñoz, Madrid: Cátedra, 2004, II, 1, p. 279.

³⁴ *Ibid.*, III, 10, pp. 526-527.

³⁵ Alexander A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, trad. Javier Franco, Madrid: Cátedra, 1986, p. 145.

BIBLIOGRAFÍA

- ACEBRÓN, Julián, “Psicomaquia: el proceso interior de la aventura en el *Libro del caballero Zifar*”, en Ramón LORENZO (ed.), *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filloxía Románicas*, 8 vols., A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1994, t. 7, pp. 801-810.
- , “La aventura nocturna. Vigilia sobre un lugar común de la literatura caballerescas”, en Julián ACEBRÓN (ed.), *Fechos antigos que los caballeros de armas passaron. Estudios sobre la ficción caballerescas*, Lérida: Universidad de Lérida, 2001, pp. 97-124.
- , *Sueño y ensueños en la literatura castellana medieval y del siglo XVI*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 2004.
- ADEVA, Ildefonso y Javier VERGARA, “Estudio preliminar”, en Vicente de BEAUVAIS, *Tratado sobre la formación de los hijos de los nobles (1246) / De eruditione filiorum nobilium*, trad., intr., est. prel. y notas de Ildefonso ADEVA y Javier VERGARA, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia-Biblioteca de Autores Cristianos, 2011, pp. 1-273.
- AARNE, Antti y Stith THOMPSON, *The types of the folktale. A classification and bibliography*, Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1964.
- ALATORRE, Antonio, *Los 1001 años de la lengua castellana*, México: El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 1989.
- ALFONSO X el Sabio, *Las Siete Partidas del Sabio rey don Alonso el Nono*, 3 vols., nuevamente glosadas por el licenciado Gregorio López, Salamanca: Andrea de Portonaris, 1555. [ed. facsímil, Madrid: BOE, 1974].
- , *Las Siete Partidas del rey don Alfonso el Sabio. Cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia. Tomo I. Partida Primera*, Madrid: Imprenta Real, 1807.
- , *Setenario*, ed. e intr. de Kenneth VANDERFORD, Buenos Aires: Instituto de Filología, 1945.

- , *Primera partida: según el manuscrito Add. 20. 787 del British Museum*, ed. de Juan Antonio ARIAS BONET, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1975.
- , *Partida segunda de Alfonso X el Sabio, Manuscrito 12794 de la Biblioteca Nacional*, ed. de Antonio JUÁREZ BLANQUER y Antonio RUBIO FLORES, Granada: Impredisur, 1991.
- Antología castellana de relatos medievales (Ms. Esc. b-I-13)*, ed. de Carina ZUBILLAGA, Buenos Aires: SECRIT, 2008.
- Apollonius of Tyre: Two fifteenth-century spanish romances, Hystoria de Apollonio and Confysión de Amante, Apolonyo de Tyro*, ed. de Alan D. DEYERMOND, Exeter: University of Exeter, 1973.
- ARGYLE, Michael, *Bodily communication*, London-New York: Methuen, 1988.
- ARIZALETA, Amaia, “La parole circulaire du roi. Textes diplomatiques, historiographiques et poétiques (Castille, 1157-1230)”, *Cahiers d’Études Hispaniques Médiévales*, 31 (2008), pp. 119-133.
- AUERBACH, Erich, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- , *Figura*, Madrid: Trotta, 1998.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, “Un problema resuelto: los cuartos de Osorio”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XVIII (1965-1966), pp. 166-169.
- BALESTRINI, María Cristina, “Apuntes para la historicidad de las lecturas: el caso del *Libro del caballero Zifar*”, en Aurelio GONZÁLEZ, Lillian von der WALDE y Concepción COMPANY (eds.), *Visiones y crónicas medievales*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana-El Colegio de México, 2002, pp. 165-184.
- Barlaam e Josafat*, ed. de John E. KELLER y Robert W. LINKER, intr. de Olga Impey y John E. Keller, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1979.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana L., “La novela griega: proyección de un género en la narrativa española”, *RILCE*, 6:1 (1990), pp. 19-45.
- BEAUVAIS, Vicente de, *Tratado sobre la formación de los hijos de los nobles (1246) / De eruditione filiorum nobilium*, intr., trad., est. prel. y notas

- de Ildefonso ADEVA y Javier VERGARA, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia-Biblioteca de Autores Cristianos, 2011.
- BERCEO, Gonzalo de, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. de Michael GERLI, México: REI, 1990.
- BERNÁRDEZ, Enrique, *Teoría y epistemología del texto*, Madrid: Cátedra, 1995.
- BERNIS, Carmen, “El manuscrito de París. Estudio arqueológico”, en *El libro del caballero Zifar: Códice de París*, estudios publicados bajo la dirección de Francisco RICO y al cuidado de Rafael RAMOS, Madrid: Moleiro Editor, 1996, pp. 193-242.
- Bestiario medieval*, ed. de Ignacio MALAXECHEVERRÍA, Madrid: Siruela, 1996.
- BIRLANGA TRIGUEROS, José Gaspar, “Los márgenes sensualistas de la estética medieval”, en Inés MONTEIRA ARIAS, Ana Belén MUÑOZ MARTÍNEZ y Fernando VILLASEÑOR SEBASTIÁN (eds.), *Relegados al margen. Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, pp. 143-153.
- BLOOM, Harold, *Shakespeare, The Invention of the Human*, New York: Riverhead, 1998.
- BORN, Lester K., “The *Specula Principis* of the Carolingian Renaissance”, *Revue Belge de Philologie et d’Histoire*, 12 (1933), pp. 583-612.
- BOUISSAC, Paul, *La mesure des gestes: Prolégomènes à la sémiotique gestuelle*, The Hague: Mouton, 1973.
- BOURGET, Pierre du, “La couleur noire de la peau du démon dans l’iconographie chrétienne a-t-elle un origine précise?”, en *Actas del VIII Congreso Internacional de Arqueología Cristiana: Barcelona, 5-11 de octubre de 1969*, Roma-Barcelona: Pontificio Instituto di Archeologia Cristiana-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972, pp. 271-272.
- BRAET, Herman, *Le songe dans le chanson de geste au XII siècle*, Gante: Romantica Gandensia, 1975.
- BUCETA, Erasmo, “Algunas notas históricas al prólogo del *Cauallero Zifar*”, *Revista de Filología Española*, 17 (1930), pp. 18-36.

- , “Nuevas notas históricas al prólogo del *Cavallero Zifar*”, *Revista de Filología Española*, 17 (1930), pp. 419-422.
- BUENO, Gustavo, “Homo viator. El viaje y el camino”, en Pedro PISA, *Caminos Reales de Asturias*, Oviedo: Pentalfa, 2000, pp. 15-47.
- BÜHLER, Johannes, *La cultura en la Edad Media: El primer renacimiento de Occidente*, trad. Adolfo Steiner, Barcelona: Círculo Latino, 2005.
- BURKE, James F., *History and vision: The figural structure of the “Libro del cavallero Zifar”*, London: Tamesis, 1972.
- , “The *Libro del Cavallero Zifar* and the fashioning of the self”, *La Corónica*, 27:3 (1999), pp. 35-44.
- , “The meaning of the Islas Dotadas episode in the *Libro del Cavallero Çifar*”, *Hispanic Review*, 38 (1970), pp. 56-68.
- BURROW, John A., *Gestures and looks in medieval narrative*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- BURTON RUSSELL, Jeffrey, *Satanás. La primitiva tradición cristiana*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid: Cupsa, 1979.
- , “La crueldad del castigo: El ajusticiamiento del traidor y la ‘pértiga’ educadora en el *Libro del caballero Zifar*”, en Aragón en la Edad Media. *Sesiones de trabajo (“Violencia y conflictividad en la sociedad de la España bajomedieval”). IV Seminario de Historia Medieval*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1995, pp. 59-89.
- , “Los ‘Castigos’ y la educación de Garfín y Roboán en *El Libro del cavallero Zifar*”, en Ana MENÉNDEZ COLLERA y Victoriano RONCERO LÓPEZ (eds.), *Nunca fue pena mayor. Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 117-135.
- , “Los problemas del *Zifar*”, en *El libro del caballero Zifar: Códice de París*, estudios publicados bajo la dirección de Francisco RICO y al cuidado de Rafael RAMOS, Madrid: Moleiro Editor, 1996, pp. 57-94.
- , “Del ‘exemplum’ a la ‘estoria’ ficticia: la primera lección de *Zifar*”, en Juan PAREDES y Paloma GRACIA (eds.), *Tipología de las formas narra-*

- tivas breves románicas medievales*, Granada: Universidad de Granada, 1998, pp. 209-236.
- , “Del *Liber consolationis et consilii* al *Libro del cavallero Zifar*”, *La Corónica*, 27:3 (1999), pp. 45-66.
- , “El género del *Çifar* (Cromberger, 1512)”, en Jean CANAVAGGIO (ed.), *La invención de la novela*, Madrid: Casa de Velázquez, 1999, pp. 85-105.
- , “La configuración literaria del ribaldo en el *Libro del cavallero Zifar*: modelos cultos y folclóricos”, en Margarita FREIXAS y Silvia IRISO, L. FERNÁNDEZ (eds.), *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Año Jubilar Lebaniego-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2000, t. 1, pp. 426-440.
- , “La entrada en el reino de Mentón: intercambio de papeles en el *Libro del cavallero Zifar*”, en Manuel José ALONSO GARCÍA, María Luisa DAÑOBEITIA FERNÁNDEZ y Antonio Rafael RUBIO FLORES (eds.), *Literatura y cristiandad. Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez (con motivo de su jubilación). Estudios sobre hagiografía, mariología, épica y retórica*, Granada: Universidad de Granada, 2001, pp. 613-625.
- , “Las citas en el *Libro del cavallero Zifar*”, en Leonardo FUNES y José Luis MOURE (eds.), *Studia in honorem Germán Orduna*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2001, pp. 137-148.
- , “Texto e imagen en el *Libro del cavallero Zifar*”, en Rafael ALEMANY, Josep Lluís MARTOS y Josep Miquel MANZANARO (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Alacant, 16-20 setembre de 2003)*, 2 vols., Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, t. 1, pp. 31-71.
- , “El *Libro de cavallero Zifar*, entre Oriente y Occidente”, en María Jesús LACARRA y Juan PAREDES (eds.), *El cuento oriental en Occidente*, Zaragoza: Comares-Fundación Euroárabe de Altos Estudios, 2006, pp. 13-45.

- , “Les contextes du *Livre du Chevalier de Dieu*”, en *Livre du Chevalier Zifar. Livre du Chevalier de Dieu*, trad. Jean-Marie Barberà, Toulouse: Monsieur Toussaint Louverture, 2009, pp. 485-558.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel y María Jesús LACARRA, *Historia de la literatura española 1. Entre la oralidad y escritura. La Edad Media*, Madrid: Crítica, 2012.
- CAMPOS GARCÍA-ROJAS, Axayácatl, “La educación del héroe en *El libro del caballero Zifar*”, *Tirant*, 3 (2000), sin paginación.
- , “Pre-history and origins of the hero in *El libro del caballero Zifar* and *Amadís de Gaula*”, *Medievalia*, 32-33 (2001), pp. 1-10.
- , “Las señales y marcas del destino heroico en *El libro del caballero Zifar*: Garfín y Roboán”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 78:1 (2001), pp. 17-25.
- , “‘Si en la nave me quisiéredes meter, servir vos é de volonter’; la travesía femenina en la literatura medieval hispánica”, en Lillian von der WALDE MOHENO, Concepción COMPANY y Aurelio GONZÁLEZ (eds.), *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana, 2010, pp. 345-362.
- CARAMUEL LOBKOWITZ, Juan, *Quirología: sobre el modo de hablar de las manos*, ed. de Julián VELARDE LOMBRAÑA, Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.
- CASSAGNES-BROUQUET, Sophie, *La vie des femmes au Moyen Âge*, Rennes: Ouest-France, 2012.
- CASTAÑO NAVARRO, Ana, “Las digresiones geográficas en *El libro del caballero Zifar*”, *Medievalia*, 16 (1994), pp. 1-7.
- CASTIGLIONE, Baldassare, *El cortesano*, ed. de Mario POZZI, trad. Juan Boscán, Madrid: Cátedra, 1994.
- CATALÁN, Diego, *El Cid en la historia y sus inventores*, Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2002.
- CERQUIGLINI-TOULET, Jacqueline, “Une parole muette: le rire amoureux au Moyen Âge”, en J. Claude FAUCON, Alain LABBÉ y Danielle QUÉRUEL

- (eds.), *Miscellanea mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, Paris: Honoré Champion, 1998, pp. 325-336.
- CERVANTES, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Carlos ROMERO MUÑOZ, Madrid: Cátedra, 2004.
- CHARBONNEAU-LASSAY, Louis, *El Bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, trad. Francesc Gutiérrez, Barcelona: Sophia Perennis, 1996.
- CHEVALIER, Maxime, *Cuentos folklóricos en la España del Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica, 1983.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEEBRANT, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris: Laffont-Jupiter, 1982.
- , *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona: Herder, 1988.
- CHRISTIAN, William A., *Apariciones en Castilla y Cataluña (Siglos XIV y XVI)*, [*Apparitions in Late Medieval and Renaissance Spain*], trad. Eloy Fuente, Madrid: Nerea, 1990.
- CONTRERAS MARTÍN, Antonio M., “La muerte de los caballos en el *Libro del caballero Zifar*”, en María Isabel TORO PASCUA (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, 2 vols., Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV, 1994, t. 1, pp. 261-268.
- CORFIS, Ivy A., “The fantastic in *Cavallero Zifar*”, *La Corónica*, 27:3 (1999), pp. 67-86.
- CORRAL, Pedro de, *Crónica del rey don Rodrigo (Crónica sarracina)*, ed. de James Donald FOGELQUIST, Madrid: Castalia, 2001.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. de Louis COMBET, Madrid: Castalia, 2000.
- COUSSEMACKER, Sophie, “Formuler un avis devant le roi: l’émergence du conseil comme structure politique dans le traité du conseil de maître Pierre et le *Libro del caballero Zifar*”, en Martine CHARAGEAT y Corinne LEVELEUX-TEIXEIRA (eds.), *Consulter, délibérer, décider. Donner son avis*

- au moyen âge (France-Espagne, VIIe-XVIe siècles)*, Toulouse: Méridiennes, 2010, pp. 129-155.
- Cuentos de la Edad Media*, ed., intr. y notas de María Jesús LACARRA, Madrid: Castalia, 1989.
- Cuentos de Yehá*, ed. de Tomás GARCÍA FIGUERAS, trad. del árabe de Antonio Ortiz Antiñolo, Sevilla: Padilla, 1989.
- Cuentos latinos de la Edad Media*, ed., intr. y notas de Hugo BIZZARRI, Madrid: Gredos, 2006.
- CUESTA TORRE, María Luzdivina, “El ensiemplo del león y del caballo y la crítica a la caballería en el *Libro de Buen Amor*”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 84 (2008), pp 109-133.
- , “Los caballeros y don Amor: una aproximación a la imagen de la caballería en el *Libro de Buen Amor*”, en Louise HAYWOOD y Francisco TORO (eds.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el “Libro de Buen Amor”: Congreso Homenaje a Alan Deyermond*, Alcalá la Real: Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2008, pp. 129-140.
- , “Tradición y originalidad en una de las fábulas esópicas del *Libro de Buen Amor: El lobo, la cabra y la grulla*”, en Francisco TORO y Laurette GODINAS (eds.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el “Libro de Buen Amor”. Congreso Homenaje a Jacques Joset*, Alcalá la Real: Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2011, pp. 73-83.
- , “Las fábulas esópicas sobre leones en el *Libro de buen amor*”, en Natalia FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ y María FERNÁNDEZ FERREIRO (eds.), *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, Salamanca: Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2012, pp. 477-487.
- , “La monarquía en las fábulas del *Libro de buen amor*: el asno sin orejas y la combinación de la tradición fabulística oriental y occidental”, en María Luzdivina CUESTA TORRE (ed.), *La adaptación y transformación de la fábula esópica en el Libro de Buen Amor. Estudios y edición comentada y anotada de las fábulas*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, [en prensa].
- DALLI REGOLI, Gigetta, *Il gesto et la mano: convenzione e invenzione nel la linguaggio figurativo fra Medioevo e Rinascimento*, Firenze: L.S. Olschki, 2000.

- DANIELS, Marie Cort, *The function of humor in the spanish romance of chivalry*, New York-London: Garland, 1991.
- DAVIDSON, Linda, "The use of *blanchete* in Juan Ruiz's fable of the ass and the lap-dog", *Romance Philology*, 33 (1979), pp. 154-160.
- DAVY, Marie-Madeleine, *El pájaro y su simbolismo*, trad. Inés G. de Arteaga, Madrid: Grupo Libro, s/f.
- DEFFIS DE CALVO, Emilia, "El cronotopo de la novela española de peregrinación: Alonso Núñez de Reinoso y Lope de Vega", *Criticón*, 56 (1992), pp. 135-146.
- DELEHAYE, Hyppolite, "La légende de saint Eustache", *Bulletins de l'Académie Royale de Belgique*, 4 (1919), pp. 175-210.
- DEYERMOND, Alan D. y Roger M. WALKER, "A further vernacular source for the *Libro de buen amor*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 46 (1969), pp. 193-200.
- DÍAZ-CORRALEJO, Violeta, *Los gestos en la literatura medieval*, Madrid: Gredos, 2004.
- Diccionario de la lengua española*, 2 vols., Madrid: Real Academia Española-Espasa-Calpe, 1984.
- DICKE, Gerd y Klaus GRUBMÜLLER, *Die Fabeln des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Ein Katalog der deutschen Versionen und ihrer lateinischen Entstsprechungen*, Munchen: Wilhelm Fink Verlag, 1987.
- DÍEZ CORONADO, María Ángeles, *Retórica y representación: historia y teoría de la "actio"*, Logroño-Calahorra: Instituto de Estudios Riojanos-Ayuntamiento de Calahorra, 2003.
- DISALVO, Santiago, "Gestualidad en el *Cantar de Mio Cid*: gestos públicos y modestia", *Olivar*, 10 (2007), pp. 69-86.
- DIZ, Marta Ana, "La construcción del *Çifar*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1 (1979), pp. 105-117.
- DOMÍNGUEZ, César, *Juan del Encina, el peregrino: temas y técnicas de la "Tribagia"*, London: Queen Mary and Westfield College, 2000.
- , "Apuntes para el estudio del personaje medieval. I. Panorama de la reflexión poetológica", *Troianalexandrina*, 5 (2005), pp. 185-225.

- , “Apuntes para el estudio del personaje medieval, II. ‘Et auri hic cibus est sapius’ (*Poetria nova*, vv. 2060-2061): la voz”, *Troianalexandrina*, 6 (2006), pp. 187-224.
- DOODS, Eric Robertson, *Los griegos y lo irracional*, Madrid: Alianza, 1989.
- DUBOST, Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème-XIIIème siècles)*. *L’Autre, l’Ailleurs, l’Autrefois*, 2 vols., Paris: Honoré Champion, 1991.
- DUBY, Georges, “El modelo cortés”, en Christine KALPISCH-ZUBER (ed.), *Historia de las mujeres en Occidente. La Edad Media*, trad. Marco Aurelio Galmarini y Cristina García Ohlrich, Madrid: Taurus, 2003, pp. 301-319.
- El Fisiólogo. Bestiario Medieval*, intr. y notas de Nilda GUGLIELMI, trad. Marino Ayerra Redín y N. Guglielmi, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971.
- Esopete ystoriado (Toulouse 1488)*, ed. de Victoria A. BURRUS y Harriet GOLDBERG, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990.
- Exemplario contra los engaños y peligros del mundo. Estudio y edición*, Marta HARO (dir.), Valencia: Universitat de València, 2007.
- FEVRE, Lucien y Henri-Jean MARTIN, *The coming of the book: The impact of printing 1450-1800*, ed. de Geoffrey NOWELL-SMITH y David WOOTTON, trad. David Gerard, London: New Left Books, 1976.
- FÉLIX BOLAÑOS, Álvaro, “Cifar y el Ribaldo, ortodoxia y novedad de dos personajes literarios”, *Thesaurus*, 44:1 (1989), pp. 159-167.
- FLORES GARCÍA, Antonio y Juan Carlos RUIZ SOUZA, “El Palacio de María de Molina y el Monasterio de las Huelgas de Valladolid: un conjunto inédito de yeserías decorativas hispanomusulmanas”, *Reales Sitios*, 4: 160 (2004), pp. 5-13.
- FOSSIER, Robert, *Gente de la Edad Media*, trad. Paloma Gómez Crespo y Sandra Chaparro Martínez, Madrid: Taurus, 2008.
- FRENK, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 2003.
- , “Las formas de leer, la oralidad y la memoria”, en Víctor INFANTES, François LÓPEZ y Jean François BOTREL (eds.), *Historia de la edición y*

- de la lectura en España 1472-1914*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, pp. 151-158.
- , *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- FRUGONI, Chiara, *La voce delle immagini: pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino: Einaudi, 2010.
- FUNES, Leonardo, *El modelo historiográfico alfonsí: una caracterización*, London: Queen Mary and Westfield College, 1997.
- , “La capitulación del *Libro de los Estados*, consecuencias de un problema textual”, *Incipit*, IV (1984), pp. 71-91.
- GALLAIS, Pierre, “Hexagonal and spiral structure in medieval narrative”, trad. Vincent Pollina, *Yale French Studies*, 51 (1974), pp. 115-132.
- GARCÍA, Sandrine, *Introducción al Libro del Cavallero Zifar*, Universidad de Perpiñán [en línea: <http://www.liceus.com>].
- GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel, “El hombre medieval como ‘homo viator’. Peregrinos y viajeros”, en José Ignacio de la IGLESIA DUARTE (coord.), *IV Semana de Estudios Medievales, Nájera, 1993*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1994, pp. 11-30.
- GARCÍA DE LA FUENTE, Olegario, *El latín bíblico y el español medieval hasta el 1300. Vol. I: Gonzalo de Berceo*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1981.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *Los orígenes de la novela*, Madrid: Itsmo, 1972.
- GARNIER, François, *Le langage de l'image au Moyen Âge*, 2 vols., Paris: Le Léopard d'or, 1982-1984.
- GENTIL, Isabel, “Los pies en distintas culturas y cosmovisiones: erotismo”, *El Peú*, 28:4 (2008), pp. 192-195.
- GIL, Juan, “Apuleyo en la Sevilla renacentista”, *Habis*, 23 (1992), pp. 297-306. *Glosa castellana al “Regimiento de Príncipes” de Egidio Romano*, ed. de Juan BENEYTO PÉREZ, Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1947.
- GOLDBERG, Harriett, “The dream report as a literary device in medieval hispanic literature”, *Hispania*, 66:1 (1983), pp. 21-31.
- , “Cannibalism in iberian narrative: the dark side of gastronomy”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 74:1 (1997), pp. 107-122.

- GÓMEZ REDONDO, Fernando, “El prólogo del *Çifar*. realidad, ficción y poética”, *Revista de Filología Española*, 61 (1981), pp. 85-112.
- , “La función del ‘personaje’ en la *Estoria de España* alfonsí”, *Anuario de Estudios Medievales*, 14 (1984), pp. 187-210.
- , “Géneros literarios en don Juan Manuel”, *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 17 (1992), pp. 87-125.
- , “El personaje”, *El lenguaje literario, teoría y práctica*, Madrid: EDAF, 1996, pp. 186-209.
- , *Historia de la prosa medieval castellana, II, El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid: Cátedra, 1999.
- , “El libro del caballero Zifar”, *Historia de la prosa medieval castellana II. El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid: Cátedra, 1999, pp. 1371-1459.
- , “El *Zifar* y la *Crónica de Fernando IV*”, *La Corónica*, 27:3 (1999), pp. 105-121.
- , “Los modelos caballerescos del *Zifar*”, *Thesaurus*, 54:1 (1999), pp. 106-154.
- , “Los públicos del *Zifar*”, en Leonardo FUNES y José Luis MOURE (eds.), *Studia in honorem Germán Orduña*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 2001, pp. 279-298.
- , “Los contadores de *exempla* en el *Libro del caballero Zifar*”, en *Typologie des formes narratives brèves au Moyen-Âge (domaine roman) II*, Madrid: Casa de Velázquez, 2001, pp. 59-91.
- , “El molinismo: un sistema de pensamiento letrado (1284-1350)”, en Antonia MARTÍNEZ PÉREZ (ed.), *Estudios de literatura medieval: 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Murcia: Universidad de Murcia, 2012, pp. 45-81.
- GONZÁLEZ, Aurelio, “De amor y matrimonio en la Europa medieval. Aproximaciones al amor cortés”, en Concepción COMPANY COMPANY (ed.), *Amor y cultura en la Edad Media*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, pp. 29-42.
- GONZÁLEZ, Cristina, “Introducción”, en *Libro del caballero Zifar*, ed. de Cristina GONZÁLEZ, Madrid: Cátedra, 1983, pp. 13-58.

- , *“El Cavallero Zifar” y el reino lejano*, Madrid: Gredos, 1984.
- , “El cuento del medio amigo y la articulación onírica del *Zifar*”, *Revista de Literatura Medieval*, 14:1 (2002), pp. 53-61.
- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, “La novela bizantina española y la comedia *La doncella Teodor* de Lope de Vega. Primera aproximación hacia un nuevo subgénero dramático”, *Quaderni Ibero-americani*, 1 (1997), pp. 76-93.
- GONZÁLEZ MUELA, Joaquín, “¿Ferrand Martínez, mallorquín, autor del *Zifar*?”, *Revista de Filología Española*, 59 (1977), pp. 285-288.
- , “Introducción crítica”, en *Libro del caballero Zifar*, ed. de Joaquín GONZÁLEZ MUELA, Madrid: Castalia, 1982.
- GRACIA, Paloma, “Varios apuntes sobre el ‘Cuento del caballero atrevido’: la tradición del ‘lago solfáreo’ y una propuesta de lectura”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 15 (1992), pp. 23-44.
- GRIFFIN, Clive, *The Crombergers of Seville the history of a printing and merchant Dynasty*, Oxford-New York: Oxford University Press-The Clarendon Press, 1988.
- , *Los Cromberger: la historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, Madrid: Cultura Hispánica, 1991.
- GUIANCE, Ariel, *Los discursos sobre la muerte en la Castilla medieval (siglos VII-XV)*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1998.
- , “En olor de santidad: la caracterización y alcance de los aromas en la hagiografía hispana medieval”, *Edad Media. Revista de historia*, 10 (2009), pp. 131-161.
- GUTIÉRREZ, Marco A. de, *Perfiles comunicativos en los elementos de la oración simple. Estudios de gramática perceptivo-intencional*, Madrid- Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2004.
- GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*, Burgos: Junta de Castilla y León, 1997.
- GUTIÉRREZ GARCÍA, Santiago, “La cultura de la mesa y los libros de caballerías”, en José Manuel LUCÍA MEGÍAS (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, 2 vols., Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1997, t.1, pp. 747-756.

- HAAS, Alois M., *Visión en azul. Estudios de mística europea*, trad. Victoria Cirlot y Amador Vega, Madrid: Siruela, 1999.
- HARF-LANCNER, Laurence, *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Genève: Slatkine, 1984.
- HARO CORTÉS, Marta, “De las buenas mujeres. Su imagen y caracterización en la literatura ejemplar de la Edad Media”, en Juan Salvador PAREDES NÚÑEZ (coord.), *Medioevo y literatura: actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, 2 vols., Granada: Universidad de Granada, 1995, t. 2, pp. 457-476.
- , *La imagen del poder real a través de los compendios de castigos castellanos del siglo XIII*, London: Queen Mary and Westfield College, 1996.
- , “La ejemplaridad de lo maravilloso en la cuentística homilética castellana medieval”, en Nicasio SALVADOR MIGUEL, Santiago LÓPEZ-RÍOS MORENO y Esther BORREGO GUTIÉRREZ (eds.), *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Madrid-Frankfurt am Main: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuet, 2004, pp. 197-216.
- HAYWOOD, Louise M., *Sex, scandal and sermon in Fourteenth-Century Spain: Juan Ruiz's Libro de Buen Amor. The new Middle Ages*, New York: Palgrave Mcmillan, 2008.
- HEERS, Jacques, *La primera cruzada*, trad. Eugenio Matus, Barcelona: Andrés Bello, 1997.
- HERNÁNDEZ, Francisco Javier, “Alegoría y figura en *El libro del cauallero Zifar*”, *Reflexión*, II (1973), pp. 7-20.
- , “*El Libro del Cavallero Zifar*: Meaning and structure”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 2 (1978), pp. 89-121.
- , “Ferrand Martínez, ‘Escribano del rey’, canónigo de Toledo y autor del *Libro del Cavallero Zifar*”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 81:2 (1978), pp. 289-325.
- HERNÁNDEZ, Francisco Javier y Peter LINEHAN, *The mozarabic cardinal: the life and times of Gonzalo Pérez Gudiel*, Firenze: Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2004.
- HERRERO INGELMO, María Cruz, *La novela griega antigua. Caritón de Afro-*

- disias/Jerofonte de Éfeso. Quéreas y Calírooe/Habrócomes y Antia*, Madrid: Akal, 1987.
- HILL, John M., “*Universal Vocabulario*” de Alfonso de Palencia. *Registro de voces españolas internas*, Madrid: Real Academia Española, 1957.
- HILTY, Gerold, “El “Prólogo” del *Libro del Cauallero Çifar*. Estructuras lingüísticas y fidelidad histórica”, en Itz'iar LÓPEZ GUIL, Katharina MAIER-TROXLER, Georg BOSSONG y Martin-Dietrich GLESSGEN (eds.), “*Iva-l con la edat el corazón creciendo*”. *Estudios escogidos sobre problemas de lengua y literatura hispánicas*, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2007, pp. 555-568.
- JACOBS, Joseph, *The earliest english version of the fables of Bidpai*, London: David Nutt, 1888.
- JIMÉNEZ SANTAMARÍA, Alicia, “Evolución del tratamiento del tema amoroso en el campo de la literatura caballerescas hispánicas: del Zifar, héroe guerrero, a Amadís, héroe enamorado”, en Domenico Antonio CUSATO y Loretta FRATTALE (coords.), Andrea LIPPOLIS (ed.), *Atti del XX Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]*, Florencia: Associazione Ispanisti Italiani, 2002, pp. 187-198.
- JOSET, Jacques, “Del *Libro del Caballero Zifar* al *Libro de buen amor*”, *Boletín de la Real Academia Española*, 73 (1993), pp. 15-23.
- , “Del *Libro del Caballero Zifar* al *Libro de Buen Amor*: ¿Qué intertexto?”, en María Isabel TORO PASCUA (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca: Universidad de Salamanca, t. 1, 1994, pp. 61-67.
- , “Sueños y visiones medievales: razones de sinrazones”, *Atalaya*, 6 (1995), pp. 51-70.
- JUAN MANUEL, *Libro del conde Lucanor*, ed. de Guillermo SERÉS, Barcelona: Crítica, 1994.
- JUAN RUIZ, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. de Alberto BLECUA, Madrid: Cátedra, 1992.
- KEIGHTLEY, Ronald G., “The story of Zifar and the structure of the *Libro del Cavallero Zifar*”, *The Modern Language Review*, LXXIII:2 (1978), pp. 308-327.

- KEIDEL, Georg C., "Notes on the aesopic fable literature in Spain and Portugal during the Middle Age", *Zeitschrift für romanische Philologie*, 25 (1901), pp. 721-730.
- KELLER, John Esten, *Motif-Index of Mediaeval Spanish exempla*, Tennessee: University of Tennessee Press, 1949.
- KELLER, John y Richard P. KINKADE, "*La vida del Ysopet con sus fabulas hystoriadas*", *Iconography in Medieval Spanish Literature*, Lexington, Kentucky: The University Press, 1984, pp. 93-104.
- KNUST, Germán, *Dos obras didácticas y dos leyendas*, Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1878.
- KÖHLER, Erich, "Ritterliche Welt und villano. Bemerkungen zum *Cuento del enperador Carlos Maynes e de la enperatris Seuilla*", *Romanistisches Jahrbuch*, 12 (1961), pp. 229-241.
- , *La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés*, trad. Blanca Garí, Barcelona: Sirmio, 1990.
- LACARRA, María Jesús, *La cuentística medieval en España: los orígenes*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1979.
- , "De la risa profética a la nostalgia del Paraíso en el *Libro del Cavallero Zifar*", en Aires A. NASCIMENTO y Cristina ALMEIDA RIBEIRO (eds.), *Literatura Medieval. Actas del IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, 4 vols., Lisboa: Cosmos, 1993, t. 4, pp. 75-78.
- , "El *Libro de buen amor*, ejemplario de fábulas a lo profano", Juan PAREDES y Paloma GRACIA (eds.), *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, Granada: Universidad de Granada, 1998, pp. 237-252.
- , "La Fortuna de *Esopete* en España", en José Manuel FRADEJAS RUEDA, Déborah Dietrick SMITHBAUER, Demetrio Martín SANZ y María Jesús Díez GARRETAS (eds.), *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009) In Memoriam Alan Deyermond*, 2 vols., Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid-Universidad de Valladolid-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2010, t. I, pp. 107-134.

- , “Fábula 21: El asno y el perrillo”, en María Luzdivina CUESTA TORRE (ed.), *La adaptación y transformación de la fábula esópica en el Libro de Buen Amor. Estudios y edición comentada y anotada*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, [en prensa].
- LACARRA DUCAY, María del Carmen, “Pintura mural gótica en Navarra y sus relaciones con las corrientes europeas. Siglos XIII y XIV”, *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 3 (2008), pp. 127-171.
- LACARRA LANZ, María Eugenia, “Los paradigmas de hombre y de mujer en la literatura épico-legendaria medieval castellana”, *Estudios históricos y literarios sobre la mujer medieval*, Málaga: Diputación Provincial, 1990.
- , “La mujer ejemplar en tres textos épicos castellanos”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, 14 (1988), pp. 5-20.
- LACY, Norris, “Spatial form in medieval romance”, *Yale French Studies*, 51 (1974), pp. 160-169.
- LAHOZ, Lucía, “Marginados y proscritos en la escultura gótica. Textos y contextos”, en Inés MONTEIRA ARIAS, Ana Belén MUÑOZ MARTÍNEZ y Fernando VILLASEÑOR SEBASTIÁN (eds.), *Relegados al margen. Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, pp. 213-226.
- LAPLANA GIL, José-Enrique, “Algunas notas sobre espectros y aparecidos en la literatura del Siglo de Oro”, en Augustin REDONDO (ed.), *La peur de la mort en Espagne au Siècle d’Or. Littérature et iconographie (Analyse de quelques exemples)*, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993, pp. 81-98.
- Las Etimologías de San Isidoro romanceadas*, 2 vols., ed. de Joaquín GONZÁLEZ CUENCA, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983.
- Las Siete Partidas del rey don Alfonso el Sabio. Cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia. Tomo I. Partida Primera*, Madrid: Imprenta Real, 1807.
- LATINI BRUNETTO, *Libro del tesoro. Versión castellana de “Li Livres dou Tresor”*, ed. de Spurgeon BALDWIN, Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1989.
- LE GOFF, Jacques, *La civilización del Occidente medieval*, trad. Godofredo González, Barcelona: Paidós, 1999.

- , “Lo maravilloso en el Occidente medieval”, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, trad. Alberto L. Bixio, Barcelona: Gedisa, 1991, pp. 9-24.
- , “El Occidente medieval y el océano Índico: un horizonte onírico”, *Tiempo, trabajo y cultura en el occidente medieval. 18 ensayos*, trad. M. Armiño, Madrid: Taurus, 1983, pp. 264-281.
- , “Rire au Moyen Âge”, *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 3 (1989), pp. 1-14.
- LE GOFF, Jacques y Jean-Claude SCHMITT, *Diccionario razonado del Occidente Medieval*, trad. Ana Isabel Carrasco, Madrid: Akal, 2003.
- LE GOFF, Jacques y Nicolas TRUONG, *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, trad. Josep M. Pinto, Barcelona: Paidós, 2005.
- LECOY, Félix, *Recherches sur le “Libro de buen amor” de Juan Ruiz*, Paris: Droz, 1938, reed. ampliada por A. D. Deyermond, Framborough: Gregg International, 1974.
- LECOUTEUX, Claude, *Fantasmas y aparecidos en la Edad Media*, Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1999.
- Les Fabulistes latins, depuis le siècle d’Auguste jusqu’à la fin du Moyen Âge. Vol. II; Phèdre et ses anciens imitateurs directs et indirects*, Léopold HERVIEUX (ed.), Paris: Firmin-Didot, 1893-1899, reimpr. Hildesheim: Georg Olms, 1970.
- LEVI, Ezio, “Il giubileo del MCCC nel piu antico romanzo spagnuolo”, *Archivio della Reale Società Romana di Storia Patria*, 56-57 (1933-1934), pp. 133-155.
- Liber de infantia salvatoris*, en *Los evangelios apócrifos*, ed. de Aurelio SANTOS OTERO, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1975.
- Libro de Alexandre*, ed. de Juan CASAS RIGALL, Madrid: Castalia, 2007.
- Libro del cavallero Zifar*, ed. de Jacobo CROMBERGER, Sevilla, 1512.
- Libro del cauallero Zifar (El Libro del Cauallero de Dios). Edited from the three extant versiones. Part. I. Text*, ed. de Charles Philip WAGNER, Ann Arbor: University of Michigan, 1929.
- Libro del caballero Zifar*, ed. de Joaquín GONZÁLEZ MUELA, Madrid: Castalia, 1982.

- Libro del Cauallero Çifar*, ed. de Marilyn A. OLSEN, Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1984.
- Libro del Caballero Zifar*, ed. de Cristina GONZÁLEZ, Madrid: Cátedra, 1998.
- Libro del caballero Zifar: códice de París*, ed. de Francisco RICO y Rafael RAMOS, Barcelona: Moleiro Editor, 1996.
- Libro de los enxemplos por A. B. C.*, ed. de Andrea BALDISSERA, Pisa: Edizioni ETS, 2005.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, “La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas”, en Howard Rollin PATCH, *El otro mundo en la literatura medieval*, México: Fondo de Cultura Económica, 1956, pp. 369-449.
- , *El cuento popular y otros ensayos*, Buenos Aires: Losada, 1976.
- LLULL, Ramón, *Llibre de l'orde de cavalleria*, a cura d'Albert SOLER I LLOPART, Barcelona: Barcino, 1988.
- LOBATO OSORIO, Lucila, *Entre el amor y la proeza: La dama en los relatos breves caballerescos del siglo XVI*, [en prensa].
- LOPE DE BARRIENTOS, *Trattato sulla divinazione e sui diversi tipi d'arte magica*, ed. de Fernando MARTÍNEZ DE CARNERO, Torino: Edizione dell'Orso, 1999.
- LORENZO GRADÍN, Pilar (ed.), *Los caminos del personaje en la narrativa medieval. Actas del Coloquio Internacional. Santiago de Compostela, 1-4 diciembre 2004*, Firenze: Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2006.
- LOZANO-RENIEBLAS, Isabel, *Las novelas de aventuras medievales. Género y traducción en la Edad Media hispánica*, Kassel: Reichenberger, 2003.
- LUCÍA MEGÍAS, “Un folio recuperado del *Libro del cavallero Zifar*”, *Revista de Literatura Medieval*, IV (1992), pp. 163-175.
- , “Hacia la partición original del *Libro del cavallero Zifar*”, en Juan PAREDES NÚÑEZ (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)*, 4 vols., Granada: Universidad de Granada, 1995, t. 3, pp. 111-130.
- , “La teoría de los diasistemas y el ejemplo práctico del *Libro del cavallero Zifar*”, *Incipit*, XVI (1996), pp. 55-114.

- , “Los testimonios del *Zifar*”, en *Libro del caballero Zifar. Códice de París*, estudios publicados bajo la dirección de Francisco RICO y al cuidado de Rafael RAMOS, Barcelona: Moleiro Editor, 1996, pp. 97-136.
- , “Flores de filosofía, manuscrito 9428”, *Memorabilia*, 1 (1997), sin paginación [en línea: <http://parnaseo.uv.es/Memorabilia/Flores2.html>].
- , “Los castigos del rey de Mentón a la luz de *Flores de Filosofía*: límites y posibilidades del uso del modelo subyacente”, *La Corónica*, 27:3 (1999), pp. 145-165.
- , *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid: Ollero y Ramos, 2000.
- , “La edición de libros de caballerías castellanos: defensa de la puntuación original”, en Carmen PARRILLA (ed.), *Edición y anotación de textos. Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos*, 2 vols., A Coruña: Universidade da Coruña, 1996, t. 2, pp. 397-414.
- , “Caballero, escudero, peón (aproximación al mundo caballeresco del *Libro del Cavallero Zifar*)”, *Scriptura*, 13 (1997), pp. 115-137.
- , “La *variance* genérica del *Libro del caballero Zifar*: del regimiento de príncipes al libro de caballerías”, en Barry TAYLOR y Geoffrey WEST (eds.), *Historicist essays on hispano-medieval narrative in memory of Roger M. Walker*, London: Maney Publishing for the Modern Humanities Research Association, 2005, pp. 228-251.
- , “Otro modo de leer los libros de caballerías: el ejemplo editorial de la ciudad de Sevilla”, en Aurelio GONZÁLEZ y Axayácatl CAMPOS GARCÍA ROJAS (eds.), *Amadís y sus libros: 500 años*, México: El Colegio de México, 2009, pp. 13-53.
- LUNA MARISCAL, Karla Xiomara, “Las formas de la risa en el *Zifar* I”, en *Actas del IX Colóquio da Secção portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval “O Riso” (Évora 8, 9 novembro de 2012)*, [en prensa].
- , “La pregunta prohibida y el silencio impuesto en el *Zifar* (C400. *Speaking Tabu*)”, Logroño: Asociación Hispánica de Literatura Medieval, [en prensa].
- MADERO, Marta, *Manos violentas, palabras vedadas. La injuria en Castilla y León (siglos XIII-XIV)*, Madrid: Taurus, 1992.

- MAP, Walter, *De nugis curialium. Courtiers' Trifles*, ed. y trad. Montague RHODES JAMES, Oxford: Clarendon, 1983.
- MAQUEO, Ana María, *Lengua, aprendizaje y enseñanza. El enfoque comunicativo: de la teoría a la práctica*, México: Limusa, 2005.
- MARÍN PINA, María Carmen, “La mujer y los libros de caballerías. Notas para el estudio de la recepción del género caballeresco entre el público femenino”, *Revista de Literatura Medieval*, 3 (1991), pp. 129-148.
- , “La aventura de leer y las mujeres del *Quijote*”, *Boletín de la Real Academia Española*, 85:291-292 (2005), pp. 417-441.
- , “La aventura de la copa encantada del *Palmerín de Inglaterra* y las leyendas del corazón arrancado”, en Lênia Márcia MONGELLI (ed.), *De cavaleiros e cavalarias. Por terras de Europa e Américas*, São Paulo: Humanitas, 2012, pp. 413-423.
- MARSAN, Rameline E., *Itinéraire espagnol du conte médiéval (VIII^e-XV^e siècles)*, Paris: Klincksieck, 1974.
- MARTIN, Georges, “El modelo historiográfico alfonsí”, en Inés FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ (coord.), *Alfonso X El Sabio y las crónicas de España*, Valladolid: Universidad de Valladolid-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 37-59.
- , “Juan Ruíz político. La realeza en el *Libro de buen amor*”, *Revista de Poética Medieval*, 19 (2007), pp. 115-129.
- MARTÍN ROMERO, José Julio, “Amadís de Gaula humanizado: vejez y melancolía en la obra de Feliciano de Silva”, *Letras*, 5:60 (2009), pp. 251-262.
- MÉNARD, Philippe, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, Genève: Droz, 1969.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela, I*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962.
- MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo, *La España del siglo XIII. Leída en imágenes*, Madrid: Real Academia de la Historia, 1986.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, prólogo de Rafael Lapesa, Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
- , *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid: Espasa-Calpe, 1973.

- MICHAEL, Ian, "The Function for the Popular Tale in the *Libro de buen amor*", en G. B. GYBBON-MONYPENNY (ed.), "*Libro de buen amor*" *Studies*, London: Tamesis, 1970, pp. 177-218.
- MIGNE, Jacques Paul, *Patrologia Latina*, 221 vols., Paris, 1844-1855.
- MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia, *Actitudes gestuales en la iconografía del románico peninsular hispano: el sueño, el dolor espiritual y otras expresiones similares*, León: Universidad de León, 2007.
- , *Gesto y gestualidad en el arte románico de los reinos hispanos: lectura y valoración iconográfica*, León: A. Miguélez, 2010.
- MINOIS, Georges, *Historia de los infiernos*, Barcelona: Paidós, 1994.
- MONTERO MORENO, Ana María, "La divulgación de la ciencia en el *Lucidario* de Sancho IV", *Lemir*, 11 (2007), pp. 179-196.
- MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús, *Las colecciones de Milagros de la Virgen en la Edad Media (El milagro literario)*, Granada: Universidad de Granada, 1981.
- MORREALE, Margherita, "La fábula del 'alano que llevaba la pieza de carne en la boca' en el *Libro del Arcipreste*: Lectura sincrónica y diacrónica contra el fondo de la tradición latina", *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 14-15 (1989-1990), pp. 207-233.
- , "'Enxiemplo de la raposa e del cuervo' o 'La zorra y la corneja' en el *Libro del Arcipreste de Hita* (1437-1443)", *Revista de Literatura Medieval*, 2 (1990), pp. 49-83.
- , "La fábula del caballo y el asno en el *Libro del Arcipreste de Hita*", *Revista de Filología Española*, 71 (1991), pp. 23-78.
- , "La fábula del asno y el blanchete en el *Libro del Arcipreste* (1401-1408)", en Elizabeth LUNA TRAILL (ed.), *Scripta Philologica in Honorem Juan M. Lope Blanch*, 3 vols., México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, t. III, pp. 351-384.
- , "La fábula en la Edad Media: El *Libro* de Juan Ruiz como representante castellano del *Isopete*", en Aurelio PÉREZ JIMÉNEZ y Gonzalo CRUZ ANDREOTTI (eds.), *Y así dijo la zorra. La tradición fabulística en los pueblos del Mediterráneo*, Madrid: Ediciones Clásicas, 2002, pp. 209-238.
- MORRIS, Desmond, *La clé des gestes*, Paris: Bernard Grasset, 1978.

- , *El hombre desnudo*, trad. Núria Pujol Valls, Buenos Aires: Emecé Editores, 2009.
- MORROS MESTRES, Bienvenido, “Dos fábulas esópicas del *Libro de buen amor*: la del león doliente y la del viejo león”, *Boletín de la Real Academia Española*, 82 (2002), pp. 113-129.
- , “El episodio de doña Garoza a través de sus fábulas (*Libro de buen amor*, 1332-1507)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 51:2 (2003), pp. 417-464.
- MUCHEMBLED, Robert, *Historia del diablo. Siglos XII-XX*, México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- MULLEN, Edward J., “The role of the supernatural in *El libro del caballero Zifar*”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 5 (1971), pp. 257-268.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, “Dos episodios del *Libro del caballero Cifar* a la luz de sus fuentes: el emperador que no se reía y la buena dueña espulgando la cabeza del caballero”, en Odette GORSSE y Frédéric SERRALTA (eds.), *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse: Université de Toulouse II-Le Mirail-Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 613-626.
- NAVAS OCAÑA, Isabel, “Lecturas feministas de la épica, los romances y las crónicas medievales castellanas”, *Revista de Filología Española*, 88:2 (2008), pp. 325-351.
- NEPAULSINGH, Colbert I., *Towards a history of literary composition in medieval Spain*, Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press, 1986.
- NIEVES, Neryamn R., “The Centrality of the Oriental in the *Libro del caballero Zifar*”, *Romance Quarterly*, 49:4 (2002), pp. 270-279.
- NIETO SORIA, José Manuel, *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla (siglos XIII-XVI)*, Madrid: EUEDEMA Universidad, 1988.
- NOGALES RINCÓN, David, “Los espejos de príncipes en Castilla (siglos XIII-XV): un modelo literario de la realeza bajomedieval”, *Medievalismo*, 16 (2006), pp. 9-39.
- O corpo e o gesto na civilização medieval*, Ana Isabel BUESCU, João SILVA DE SOUSA y María Adelaide MIRANDA (coords.), Lisboa: Colibri-Instituto de Estudos Medievais, 2006.

- ORDUNA, Germán, “Las redacciones del *Libro del cavallero Zifar*”, en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, 4 vols., Barcelona: Quaderns Crema, 1991, t. 4, pp. 283-299.
- , “La elite intelectual de la escuela catedralicia de Toledo y la literatura en la época de Sancho IV”, en Carlos ALVAR y José Manuel LUCÍA MEGÍAS (eds.), *La literatura en la época de Sancho IV*, Alcalá: Universidad de Alcalá, 1996, pp. 53-62.
- PALLARÉS JIMÉNEZ, Miguel Ángel, *La imprenta de los incunables en Zaragoza y el comercio del libro a finales del siglo XV*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2008.
- PARKER, Alexander A., *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, trad. Javier Franco, Madrid: Cátedra, 1986.
- PARRACK, John C., “The Cultural authority of ‘buen seso (natural)’ in the *Libro del Caballero Zifar*”, *La Corónica*, 35:1 (2006), pp. 277-292.
- PASTOUREAU, Michel, *Azul. Historia de un color*, Barcelona: Paidós Ibérica, 2010.
- PEDRO ALFONSO, *Disciplina Clericalis*, ed., intr. y notas de María Jesús LACARRA, trad. Esperanza Ducay, Zaragoza: Guara Editorial, 1980.
- PEDROSA, José Manuel, *Los cuentos populares en los Siglos de Oro*, Madrid: Laberinto, 2004.
- PÉREZ LÓPEZ, José Luis, “*Libro del cavallero Zifar*: cronología del Prólogo y datación de la obra a la luz de nuevos datos documentales”, *Vox Romanica*, 63 (2004), pp. 200-228.
- , “Algunos datos nuevos sobre Ferrand Martínez y sobre el prólogo del *Libro del cavallero Zifar*”, en Rafael ALEMANY, Josep Lluís MARTOS y Josep Miquel MANZANARO (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Alacant, 16-20 setembre de 2003)*, 3 vols., Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, t. 3, pp. 1305-1319.
- , *Temas del Libro de buen amor (el entorno catedralicio toledano)*, Toledo: Ediciones d. b., 2007.
- PICCUS, Jules, “Consejos y consejeros en el *Libro del cavallero Zifar*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 16 (1962), p. 16-30.

- PIETERS, SIMON, *Diabolus*, México: Zenith, 2009.
- PINET, SIMONE, *Archipelagoes: Insular fictions from chivalric romance to the novel*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- PLANAS BADENAS, JOSEFINA, “El manuscrito de París. Las miniaturas”, en *El libro del caballero Zifar: Códice de París*, estudios publicados bajo la dirección de FRANCISCO RICO y al cuidado de RAFAEL RAMOS, Madrid: Moleiro Editor, pp. 137-192.
- Primera crónica general de España que mandó componer Alfonso el sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, ed. de RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, Gredos: Madrid, 1955.
- POWER, EILEEN, *Mujeres medievales*, Madrid: Encuentro, 1999.
- RÉAU, LOUIS, *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.
- RIAZA MORALES, JOSÉ MARÍA, *Azar, ley, milagro. Introducción científica al estudio del milagro*, Madrid: Católica, 1964.
- RICO, FRANCISCO, *Alfonso el Sabio y la General estoria. Tres lecciones*, Barcelona: Ariel, 1972.
- , “Entre el códice y el libro (notas sobre los paradigmas misceláneos y la literatura del siglo XIV)”, *Romance Philology*, 51:2 (1997), pp. 151-169.
- RIQUER, MARTÍN DE, *Los trovadores*, 2 vols., Barcelona: Ariel, 2001.
- ROCHERA, RAMÓN, “Erotismo y pie”, en ANTONIO VILADOR PERICÉ (dir.), *Significado de la postura y de la marcha humana (Teología, Antropología, Patología)*, Madrid: Editorial Complutense, 1996, pp. 191-200.
- ROCHWERT-ZUILLI, PATRICIA, “El valor del consejo en el *Libro del caballero Zifar*”, *e-Spania*, 12 (2011), sin paginación.
- RODILLA, MARÍA JOSÉ, “Introducción”, en GONZALO FERNÁNDEZ DE OVIEDO, *Claribalte*, ed. de MARÍA JOSÉ RODILLA, México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa-Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, pp. 9-50.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, FRANCISCO, “Aportaciones al estudio de las fuentes de las fábulas del Arcipreste”, en *Philologia Hispaniensia in honorem Manuel Alvar*, vol. III: *Literatura*, Madrid: Gredos, 1987, pp. 459-473.

- , *Historia de la fábula greco-latina. (I) Introducción y de los orígenes a la edad helenística; (II) La fábula en época imperial romana y medieval; (III) Inventario y documentación de la fábula greco-latina*, Madrid: Universidad Complutense, 1979 (I), 1985 (II), 1987(III).
- RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús, “*El Libro del Cavallero Zifar* en la edad de la virtud”, *La Corónica*, 27:3 (1999), pp. 167-185.
- ROUBAUD, Sylvia, “La forêt de longue attente: amour et mariage dans les romans de chevalerie” en Agustín REDONDO (ed.), *Amours Legitimes. Amours illégitimes en Espagne (XVIe-XVIIe siècles) Colloque international (Sorbonne, 3, 4, 5 et 6 octobre 1984)*, Paris: Publications de la Sorbonne, 1985, pp. 251-267.
- ROYSTONE PIKE, Edgar, *Diccionario de religiones*, México: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- RUCQUOI, Adeline y Hugo O. BIZZARRI, “Los espejos de príncipes en Castilla: entre Oriente y Occidente”, *Cuadernos de Historia de España*, 79 (2005), pp. 7-30.
- RUIZ DE CONDE, Justina, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Madrid: Aguilar, 1948.
- SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío, “Cultura visual en tiempos de María de Molina: poder, devoción y doctrina”, en María Carmen SEVILLANO SAN JOSÉ (coord.), *El conocimiento del pasado: una herramienta para la igualdad*, Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 295-328.
- , “De tropos y figuras (visuales)”, *Los rostros de las palabras. Imágenes y teoría literaria en el Occidente medieval*, Madrid: Akal, 2014.
- SÁNCHEZ TRIGO, Elena, “Formas de tratamiento otorgadas a la mujer por los trovadores provenzales”, *Filología Románica*, 7 (1990), pp. 131-149.
- , “El retrato femenino en la poesía provenzal: descripción del rostro de la dama en los trovadores”, *Revista de Literatura Medieval*, 5 (1993), pp. 247-277.
- Santa Biblia, antiguo y nuevo testamento: antigua versión de Casiodoro de Reina, 1569, revisada por Cipriano de Valera, 1602, otras revisiones: 1862, 1909, 1960*, México: Sociedades Bíblicas en América Latina, 1960.

- SAUGNIEUX, Joël, *Berceo y las culturas del siglo XIII*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1982.
- SCHLEBERGER, Eckard, *Los dioses de la India. Forma, expresión y símbolo: Diccionario temático de iconografía hinduista*, Madrid: Abada, 2004.
- SCHIFF, Mario, *La bibliothèque du Marquis de Santillane*, Paris: Bouillon, 1905.
- SCHMITT, Jean-Claude, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris: Gallimard, 1990.
- , *Les revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris: Gallimard, 1994.
- SCHOLBERG, Kenneth R., "A half-friend and a friend and a half", *Bulletin of Hispanic Studies*, 35 (1958), pp. 187-198.
- , "The structure of the *Caballero Cifar*", *Modern Language Notes*, 79 (1964), pp. 113-124.
- , "La comicidad del Caballero Zifar", en *Homenaje a Rodríguez-Moñino: estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*, 2 vols., Madrid: Castalia, 1966, t. 1, pp. 157-163.
- SHKLOVSKY, Viktor, *Theory of prose*, trad. Benjamin Sher, intr. Gerald L. Bruns, Elmwood Park, Illinois: Dalkey Archive, 1991.
- SCHWARTZ, Lía, "De la imaginación onírica y *La vida es sueño*", en Tomás ALVADALEJO MAYORDOMO (coord.), *Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea. Jornadas Internacionales de Literatura Comparada, 14 y 15 de noviembre 2000*, Madrid: Universidad San Pablo CEU, 2001, pp. 1-20.
- SMITH, Wendell, "Marital Canon-Law Dilemas in *El libro del cauallero Zifar*", *La Corónica*, 27:3 (1999), pp. 187-206.
- SOUBEYROUX, Jacques, *Le geste et sa représentation: littérature et arts d'Espagne (XVII^e-XX^e siècle)*, Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, 1998.
- SORIANO ROBLES, Lourdes "La literatura artúrica de la península Ibérica: entre *membra disiecta, unica* y códigos repertoriales", *e-Spania* 16 (2013), sin paginación.

- SPITZER, Leo, "Dos observaciones sintáctico-estilísticas a las *Coplas de Manrique*", en *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona: Crítica, 1980, pp. 165-194.
- SPONSLER, Lucy A., *Women in the medieval Spanish epic and lyric tradition*, Kentucky: University Press of Kentucky, 1975.
- STÉFANO, Luciana de, "El caballero Zifar: novela didáctico-moral", *Thesaurus*, 27:2 (1972), pp. 173-260.
- TACKE, Otto, *Die Fabeln des Erzpriest von Hita im Rahmen der mittelalterlichen Fabelliteratur nebst einer Analyse des LBA*, tesis, Breslau: Junge & Sohn, 1911.
- TALBOTIER, Catherine, "La légende d'Eustache-Placide. Hagiographie clérical ou récit populaire en Castille (XIII^e-XIV^e siècles)", *e-Spania*, 7 (2009), sin paginación.
- TEMPRANO, Juan Carlos, "Hacia una morfología de los cuentos populares del *Libro de Buen Amor*", *Texto crítico*, 33 (1985), pp. 78-99.
- THEROS, Xavier, *Burla, escarnio y otras diversiones en la Edad Media: historia del humor en la Edad Media*, Barcelona: Tempestad, 2004.
- The Fables of "Walter of England"*, ed. de Aaron E. WRIGHT, Toronto: Centre for Medieval Studies by the Pontifical Institute of Medieval Studies, 1997.
- TOLEDANO MOLINA, Juana, "El elemento maravilloso en las aventuras de Roboán y en la *Leyenda del Caballero del Cisne*", en María Isabel TORO PASCUA (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, 2 vols., Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV, 1994, t. 2, pp. 1075-1083.
- THOMPSON, Stith, *Motif-Index of Folk-Literature. A classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*, 6 vols., Bloomington-London: Indiana University Press, 1966.
- TRUJILLO, José Ramón, "Magia y maravillas en la materia artúrica hispánica: sueños, milagros y bestias en la *Demanda del Santo Grial*", en José Manuel LUCÍA MEGÍAS, María Carmen MARÍN PINA y Ana Carmen BUENO SERRANO (eds.), *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estu-*

- dios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 789-818.
- , “Manifestaciones de Dios y del Diablo en la *Demanda del Santo Grial*. Magia y maravillas en la materia artúrica hispánica, II”, en Juan PAREDES (ed.), *De lo humano a lo divino en la literatura medieval: santos, ángeles y demonios*, Granada: Universidad de Granada, 2012, pp. 355-368.
- TUBACH, Frederic C., *Index Exemplorum. A handbook of medieval religious tales*, Helsinki: Akademia Scientiarum Fennica, 1969.
- TUVE, Rosemond, *Allegorical Imagery: Some mediaeval books and their posterity*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1977.
- UTHER, Hans-Jörg, *The types of international folktales. A classification and bibliography based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*, 3 vols., Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 2004.
- VALLEJO RICO, Ignacio, “El caballero Zifar en la encrucijada del tiempo y del camino”, *Cahiers d'Études Hispaniques Médiévales*, 30 (2007), pp. 215-228.
- VAN HOVE, Aloïs, *La doctrine du miracle chez Saint Thomas*, Paris: Gabalda, 1927.
- VAQUERO, Mercedes, “Relectura del *Libro del cavallero Çifar* a la luz de algunas de sus referencias históricas”, en José Manuel LUCÍA MEGÍAS, Paloma GRACIA ALONSO y Carmen MARTÍN DAZA (eds.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Segovia, del 5 al 19 de Octubre de 1987)*, 2 vols., Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1992, t. II, pp. 857-871.
- VÄRVARO, Alberto, *Apparizioni fantastiche. Tradizioni folcloriche e letteratura nel medioevo: Walter Map*, Bologna: Il Mulino, 1994.
- VASVÁRI, Louise O., “A Tale of ‘Tailling’ in the *Libro de buen amor*”, *Journal of Interdisciplinary Library Studies*, 2 (1990), pp.13-41.
- VERDON, Jean, *La femme au Moyen Âge*, Paris: Éditions Jean-Paul Gisserot, 2006.
- , “El afecto conyugal”, *El amor en la Edad Media. La carne, el sexo y el sentimiento*, trad. Marta Pino Moreno, Barcelona: Paidós, 2008, pp. 183-202.

- VILLANI, Giovanni, *Nuova cronica*, ed. de G. PORTA, Parma: Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 1991.
- VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando, “Los artistas del Rey: documentos iluminados para Enrique IV de Castilla (1454-1474)”, *Reales Sitios*, 169 (2006), pp. 2-17.
- WADE LABARGE, Margaret *La mujer en la Edad Media*, San Sebastián: Nerea, 2003.
- WAGNER, Charles Philip, “The sources of *El Cavallero Cifar*”, *Revue Hispanique*, 10 (1903), pp. 5-104.
- WALDE MOHENO, Lillian von der, “Fisiología y sexualidad femeninas en la Edad Media”, en Aurelio GONZÁLEZ y María Teresa MIAJA (eds.), *Introducción a la cultura medieval*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 79-86.
- WALKER, Roger M., *Tradition and technique in “El libro del cavallero Zifar”*, London: Tamesis, 1974.
- YARZA LUACES, Joaquín, *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona: Anthropos, 1987.
- ZUBILLAGA, Carina, “Realidades milagrosas y maravillas posibles en el *Libro del caballero Zifar*”, *Medievalia*, 42 (2010), pp. 1-6.
- ZUMTHOR, Paul, *Merlin le Prophète. Un thème de la littérature polémique, de l'historiographie et des romans*, Genève: Slatkine, 2000.

Zifar y sus libros: 500 años

se terminó de imprimir en julio de 2015

en los talleres de Iniziativa Graphic, D.V.

Granaderos 136-B, Col. Granjas Esmeralda, 09810 México, D.F.

Portada: Pablo Reyna.

Tipografía y formación: El Atril Tipográfico, S.A. de C.V.

Cuidó la edición la Dirección de Publicaciones de

El Colegio de México.

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

Zifar y sus libros: 500 años es el tercer trabajo de una serie que, con motivo de los quintos centenarios de la primera edición como libro impreso de estas obras de caballerías, busca generar volúmenes monográficos especializados de alto nivel que reflexionen sobre los numerosos atractivos y misterios que nos ofrece este género literario. Aunque la tradición de las novelas de caballerías alcanza su punto culminante en España en el siglo xvi, desde la Edad Media este tipo de obras estuvieron en el gusto general, prueba de ello son múltiples referencias y magníficos códices ilustrados. Fue en 1512 que Jacobo Cromberger publicó en Sevilla, integrándolo a la tradición y auge de la novela de caballerías, el *Libro del caballero Zifar*, uno de los primeros *romans* en prosa de la literatura castellana. Escrito en el primer tercio del siglo xiv, la obra reelabora de manera original y en un nuevo contexto diversas tradiciones literarias (regimiento de príncipes, vida de santos, literatura artúrica, *exempla*, sermones, descripciones geográficas y reminiscencias líricas). El resultado es una de las creaciones más singulares de la literatura castellana de la Edad Media.

A más de quinientos años de su primera impresión, y a más de setecientos de su creación, el *Libro del Caballero Zifar* sigue proponiéndonos enigmas y sigue brindándonos enseñanzas. Podría representar, quizás mejor que ningún otro texto medieval castellano, el mundo contrastante de aquella época, sin embargo, acaso por esta misma extrañeza, nos propone los retos literarios más fascinantes y también, muchos otros éticos: la paciencia ante el dolor, el buen uso de la palabra y la necesidad de acabar, pese a todos los infortunios, una buena obra, pues, como ya señalara el autor del *Zifar*, “el mundo es commo el libro, e los omes son commo letras, e las planas escriptas commo los tienpos; que quando se acaba la una, comiença la otra”.

