

## INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

**The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.** Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

# UMI

A Bell & Howell Information Company  
300 North Zeeb Road, Ann Arbor MI 48106-1346 USA  
313/761-4700 800/521-0600



A

EL LIBRO DEL CABALLERO CIEAR Y LA NOVELA BIZANTINA

by

LUIS R. LANDRON

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York

1999

**UMI Number: 9917670**

**Copyright 1999 by  
Landron, Luis Roberto**

**All rights reserved.**

---

**UMI Microform 9917670  
Copyright 1999, by UMI Company. All rights reserved.**

**This microform edition is protected against unauthorized  
copying under Title 17, United States Code.**

---

**UMI**  
**300 North Zeeb Road**  
**Ann Arbor, MI 48103**

© 1999

LUIS R. LANDRON

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

December 16 / 1998  
Date

Ottavio Di Camillo  
Chair of Examining Committee

December 16 / 1998  
Date

Ottavio D. Camillo  
Executive Officer

Ottavio D. Camillo  
Professor Ottavio Di Camillo

Isaias Lerner  
Professor Isaias Lerner

José Muñoz Millanes  
Professor José Muñoz-Millanes

Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

**Abstract**

EL LIBRO DEL CABALLERO CIFAR Y LA NOVELA BIZANTINA

by

Luis R. Landrón

Adviser: Professor Ottavio Di Camillo

The Libro del Caballero Cifar is a medieval Spanish text of the fourteenth century that has come to be studied as a chivalric romance. However, upon examination of Cifar one suspects it not, in fact, to fall within the genre of chivalric romances. This work intends, therefore, to present the hybrid nature of the text, demonstrate its distance from the canon of chivalric romances and analyze it from the standpoint of the Byzantine romance. This work does not seek to deny certain characteristics of the chivalric genre present in Cifar, but instead, to emphasize those parallels which do exist between it and the Byzantine romance.

This work is divided into four chapters. The first examines the *status quaestionis* of criticism. It is from this that the theoretical framework of Cifar is analyzed.

The second chapter explores the structure of Cifar, with emphasis placed on the prologue.

The third chapter centers on the institution of chivalry and how it became a literary phenomenon. It

considers, in addition, those traits most common to the chivalric genre in order to examine whether or not they in fact appear in Cifar.

Finally, the fourth chapter focuses on those aspects characteristic of the Byzantine romance, demonstrating their presence within the text of Cifar. The chapter, furthermore, studies the ways in which the book's author was likely influenced by the Byzantine romance, a literary genre supposedly unknown to Western Europe until the seventeenth century, long after Cifar was written.

## INTRODUCCION

Debido a que el Libro del Caballero Cifar ha recibido poca atención por parte de la crítica en el pasado, un gran número de problemas básicos están aún sin resolver. Se ha visto algún progreso con la publicación de estudios sobre los orígenes del libro, las técnicas literarias, su relación con otras obras de la época, pero, aún así, se necesitan más estudios sobre el texto. Otros aspectos han sido olvidados o negligentemente trabajados; uno de ellos es el problema del género, aspecto éste, que la crítica ha desatendido ya que, prácticamente toda, ha colocado al Cifar el marbete de novela de caballerías.

Nuestro trabajo pretende, pues, analizar el texto desde una justa perspectiva crítica. Para ello intentamos, en primer lugar, demostrar que el Libro del Caballero Cifar es una novela completamente híbrida que no se puede enmarcar dentro de una sola modalidad. En segundo lugar, demostrar que, salvo algunas características superficiales del género caballeresco, el texto se aleja del modelo típico de las novelas de caballerías. Y, en tercer lugar, demostrar que la obra responde al diseño de las novelas de aventuras griega.

Hemos dividido el trabajo en cuatro capítulos además de las conclusiones y la bibliografía. El primer capítulo

trata el estado de la cuestión de la crítica sobre el Cifar.

El análisis de este texto cuenta con tres libros, unas cincuenta entradas entre notas y artículos y alguna breve mención en los manuales de literatura. De estos estudios hemos examinado varios aspectos tales como los manuscritos, las ediciones, las fuentes, la autoría y la fecha de redacción, así como el estilo de la obra. A través de este examen intentamos demostrar la hibridez del texto.

El segundo capítulo lo hemos dedicado a la estructura de la novela enfocando la problemática del prólogo. La obra ha sido dividida en tres o cuatro partes respectivamente. Pretendemos revisar este aspecto de la novela y ver cómo, a causa de las lecturas a medias que se le ha dado, las ediciones con las que contamos no están al día y por lo tanto proponer una nueva edición del texto. En cuanto al prólogo, veremos cómo se aleja de los prólogos tradicionales de la literatura medieval y específicamente de los de las novelas de caballerías.

En el tercer capítulo analizaremos el género de la obra. Estudiaremos la caballería como institución y como literatura. Destacaremos aquellos tópicos comunes en las novelas de caballerías para demostrar cómo, la mayoría de éstos, están ausentes en el Cifar.

Por último, el cuarto capítulo lo hemos dedicado al

estudio de las características de las novelas de aventuras griega con el fin de demostrar que están presentes en nuestra obra. En efecto, al examinar cuidadosamente los principales elementos de este tipo de novela: raptos, bandoleros, apariciones, viajes, naufragios y otros, encontramos que son muy afines a la historia del Cifar. Si se considera que el Libro del Caballero Cifar no tiene ningún modelo o precedentes literarios, hay que preguntarse si la estructura del mismo puede venir de otras corrientes no estudiadas. Cabe, pues, la posibilidad de que este texto esté dentro de la tradición de la novela bizantina.

Antes de concluir con esta breve introducción, quiero agradecer, profundamente, al profesor Ottavio DiCamillo, quien con su paciencia, dedicación y sabiduría dirigió este trabajo. Al profesor Isaías Lerner y al profesor José Muñoz-Millanes, quienes leyeron estas páginas con cautela ofreciéndome valiosos consejos.

Agradezco también a mi familia, especialmente a mi madre, que me brindó su apoyo moral y espiritual y me dio fuerzas para seguir adelante.

Por último, quiero dedicar este trabajo a Michael Giangrasso, mi fiel amigo, sin cuya ayuda incondicional estas páginas no hubiesen visto la luz.

**INDICE**

Introducción	vi
Capítulo I: Argumento y crítica	1
Capítulo II: Estructura	49
Capítulo III: Género	84
Capítulo IV: Novela de aventuras	159
Conclusiones	205
Bibliografía	214

## CAPITULO I

### ARGUMENTO Y CRITICA

El Libro Del Caballero Cifar es considerada, todavía hoy día por muchos, como la primera novela de caballerías escrita en España.

La obra está dividida en tres partes más un prólogo que narra el viaje que hizo el arcediano Ferrán Martínez a Roma en 1300 para ganar las indulgencias del año santo y trasladar a Toledo los restos de Don Gonzalo, arzobispo de la ciudad.<sup>1</sup> La primera parte trata de un caballero, Cifar, que tiene que salir de su tierra junto a su esposa, Grima, y sus hijos, Garfín y Roboán, debido a una maldición, la muerte de sus caballos, que viene de sus antepasados. En el viaje de salida pierde a sus dos hijos y luego a su esposa. Desconsolado sigue su camino, no sin antes pasar por muchos problemas entre ellos una serie de batallas de las que sale airoso. Al pasar el tiempo se convierte en rey. Su mujer aparece y más tarde sus hijos reuniéndose la familia nuevamente.

La segunda parte de la novela está basada en los consejos que Cifar le da a sus hijos. Es una larga lección

---

<sup>1</sup> Modernamente la obra está dividida en tres partes, sin embargo, Wagner la dividió en cuatro. Sobre la estructura de la obra hablaremos en el segundo capítulo de este trabajo.

sobre diversos aspectos de la vida humana.

La tercera parte está dedicada a las peripecias y aventuras de Roboán que, siguiendo los sabios consejos de su padre, alcanza la más alta gloria y llega a ser emperador de Triguida. La obra termina con la reunión feliz de toda la familia en el monasterio de *Sancti Spiritus*. Este, es más o menos el esquema general de la obra que, sin duda, es mucho más compleja.

Tenemos noticia del Caballero Cifar gracias a la existencia de dos manuscritos, el de la Biblioteca Nacional de Madrid, conocido como el ms.M y el de la Biblioteca Nacional de París conocido como el ms.P. También nos ha llegado una edición impresa hecha en Sevilla en 1512.

Aparentemente el manuscrito de Madrid es la versión más antigua de la obra y se remonta a principios del siglo XIV.<sup>2</sup> Este manuscrito descubierto en 1882 en la biblioteca del Duque de Osuna, tiene muchas faltas y algunas inversiones y omisiones.<sup>3</sup>

El ms.M, es más corto y descuidado que el de París.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Charles Wagner, "The Sources of El libro del Cavallero Zifar," Revue Hispanique 10 (1963): 5-104.

<sup>3</sup> Es el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura 11309.

<sup>4</sup> Para la descripción de ms.P remito a Wagner: "It is written on vertically laid paper of poor quality, and has recently been put into a new binding of "piel estopada."

Efectivamente M está escrito en papel de calidad inferior y está repleto de errores y tachaduras, mientras que P está copiado en papel de buena calidad con muchas miniaturas.<sup>5</sup> Roger Walker opina que esta diferencia se debe a que M fue escrito para ser leído en público mientras que P fue escrito para ser leído en privado.<sup>6</sup>

It is my belief that Cifar was originally composed for private reading or for reading aloud to a small company of educated people, two methods of diffusion that seem to have been largely undifferentiated in the author's mind. Phrases of direct address, such as 'commo oyredes' or 'commo oystes,' do not exclude the possibility of private reading, as has been suggested: such formulas persist into the sixteenth century as simple conventions. Moreover, such phrases are not

---

There are 195 folios, numbered in pencil in arabic numerals in the upper right corner of the recto, from 2 to 195 incl. Dimensions 292 x 215 mm. This ms originally consisted of more folios. There are missing fol. 1, one folio between folios 135 and 136, four between 176 and 177, and four between 186 and 187." Wagner no indica si estos folios se hayan perdido por estar al principio de los cuadernos.

<sup>5</sup> A pesar de que el ms.M está escrito en papel de baja calidad, hay que tener en cuenta que para esta época el papel todavía costaba mucho.

<sup>6</sup> Roger Walker, "The Genesis of El libro del Caballero Cifar," MLR 62.1 (1967): 61-69.

necessarily plural: *vós* was used in Old Spanish for the polite singular as well as the general plural. By avoiding clearly plural apostrophes such as *señores* or *amigos* the Cifar author is able to address his work without difficulty to the private reader, the solitary listener or the members of a listening group. (Walker 8)

Sin embargo, este argumento no es necesariamente válido, es posible que la copia iluminada indique el rango de la persona a quien iba dirigida, probablemente un representante del clero o de la nobleza. Por otra parte, los errores del copista pueden ser de cierto valor. Como señala Walker:

M is a wretched manuscript; not only it is incomplete, and the hand crabbed and uneven, varying with the sharpening of the quill, but the text is filled with mechanical and psychological errors. There is even one passage copied three times. Yet it would appear that the very qualities that made these errors possible may have prevented the scribe from any attempt to "improve" his copy, and helped preserve the language of the archetype. (Walker 62)

El manuscrito de París es un volúmen de gran tamaño.<sup>7</sup> Consta de 192 folios, escritos en dos columnas, entre 30 y 45 líneas de texto. Los folios presentan dos numeraciones; la más antigua de mano del copista en numerales romanos situados en la esquina inferior del recto de los folios. Esta numeración es correcta hasta el folio 121; a partir del folio 122 se incrementa en uno la numeración. La otra numeración en la esquina superior del recto de los folios es a lápiz y no presenta errores. La gran mayoría de los folios poseen reclamos en la parte inferior del verso. El texto está escrito en letra gótica semicursiva de finales del siglo XIV y comienzos del XV. Se distinguen claramente dos manos, una correspondiente al texto, y la otra a los epígrafes. El escriba utiliza tres tipos de s: alta, generalmente en posición inicial de la palabra; sigma, a final de palabra; y una s normal. En la mayoría de los casos la sigma representa a la z. Se utilizan de manera distinta la j larga y la I corta. También son intercambiables la b, v y u. El fonema /r/ aparece escrito

---

<sup>7</sup> El ms.P se conserva en la Biblioteca Nacional de París bajo, Esp. 36. Al terminar este capítulo tengo noticias de que se ha hecho una edición facsímil que no puedo tomar consideración. La misma ha sido editada por Moleiro, S.A., con una serie de estudios sobre la obra a cargo de Juan Manuel Cacho-Blecua, José Manuel Lucía Megías, Josefina Planas Banedas, Carmen Bernís y un epílogo de Francisco Rico.

como *rr* y *R*, siendo esta última representación sólo utilizada en posición inicial de la palabra. Las mayúsculas se utilizan en forma indiscriminada en todo el texto, sin corresponder en ningún momento con el uso moderno.

El ms.P está dividido en 219 capítulos, más un prólogo. Los capítulos carecen de epígrafe y de numeración. Todos, con excepción de tres, están precedidos por una rúbrica. En el capítulo 210 se repite la rúbrica del capítulo 209. Al comienzo de cada uno se encuentran también iniciales de gran tamaño, generalmente con una altura de cuatro líneas de texto, aunque hay casos cuya altura es de tres e incluso de dos líneas. En los folios 183r, 183v, 184v, 185r, 186v y 191v se han dejado espacios en blanco destinados a las iniciales.

El ms.P está, además, profusamente iluminado con un total de 243 miniaturas que ayudan a visualizar la narración. Las miniaturas son de diferente tamaño, ocupando alguna de ellas la mitad del folio. Contrario al ms.M que está escrito en pergamino, el ms.P está escrito en papel.

A principios del siglo XVI, Jacob Cromberger, el famoso impresor alemán que residía en Sevilla, publica una edición de Cifar de la cual no sabemos de dónde procede el manuscrito que utilizó. El colofón del texto impreso indica

que el libro se completó el 9 de junio de 1512.<sup>8</sup> En 1529 Cromberger edita el texto por segunda vez.<sup>9</sup> En el prólogo de esta segunda edición el editor se disculpa ante su público porque piensa que el trabajo que está presentando tiene un sabor arcaico. Moderniza un poco la ortografía cambiando la *h* por la *f*, la *ud* la reemplaza por *bd* y la *m* la cambia por *n* antes de una labial.

Tenemos ante nosotros dos manuscritos y una edición temprana que, lejos de arrojar luz al texto, han creado serios problemas a la crítica. En primer lugar todavía no se ha comprobado cuál es el manuscrito original o al menos el más antiguo. Wagner ha mencionado, y casi todos los críticos han seguido su propuesta, que M es el más antiguo basándose en que está escrito en pergamino porque tiene un sinnúmero de errores y su letra pertenece a principios del XIV. Pero el papel, ni la letra indican antigüedad. Es muy posible que el texto de P ó S sean más antiguos por transmitir el texto de un manuscrito perdido escrito mucho antes que M. El copista pudo haber cambiado las letras o ciertas frases o palabras para estar a tono con la época en

---

<sup>8</sup> El ejemplar único de esta edición se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid bajo la signatura Inv.Rés.Y259.

<sup>9</sup> Se encuentra en la Biblioteca de Palacio en Madrid bajo la signatura VIII-2,054.

que lo exponía al público.

Este problema de los manuscritos se refleja en las ediciones. La mayoría de los editores han hecho sus trabajos mezclando, en algunos casos, ambos manuscritos y la edición de Sevilla. Lo peor de todo es que no nos han informado de dónde proceden las adiciones, ni nos han dado alguna explicación del porqué de ciertos cambios en los textos.

La primera edición moderna aparece en Tübingen, Alemania, en 1872, preparada por Heinrich Michelant. Es una transcripción del ms.P complementado por la edición de Sevilla de 1512. Michelant no conoció el ms.M, ya que para la fecha en que se preparó su edición todavía no se había encontrado, de ahí que haya en ésta una serie de lagunas y pasajes incompletos.

De la segunda edición en adelante, es que veremos los problemas a los que nos referíamos antes. La segunda edición del Cifar fue preparada por Charles Wagner y publicada en Ann Arbor, Michigan en 1929. Es una transcripción del manuscrito M complementado por el ms.P y la edición de Sevilla de 1512. Esta edición está precedida por un estudio en inglés en el que Wagner comenta unos cuantos problemas específicos de la novela, como su fecha, su autor, su estructura y sus fuentes. Wagner prometía un

segundo volumen para explicar la metodología con la cual había estudiado el texto; lamentablemente, ésta nunca se publicó; Wagner muere antes de presentar sus esperados trabajos. Según Wagner el Cifar del ms.M no sólo representa una familia diferente de la de P y S, sino que lingüísticamente es el más antiguo. Está convencido de que las características de la lengua de M pertenecen al siglo XIV, mientras que P, refleja un estadio de la lengua en transición entre el siglo XIV y el XV, y S representa una síntesis o mosaico del castellano de los dos siglos. Este "convencimiento" de Wagner es un tanto dudoso si pensamos en que los cambios lingüísticos pueden pertenecer a los escribas o copistas con el propósito de acercarse a la lengua de su época.

Ante la explicación de Wagner sobre la lengua del Cifar, Marilyn Olsen, comenta lo siguiente.<sup>10</sup>

Unfortunately, his explanation of the difference between "mosaic" and "transition" was reserved for vol. II; furthermore, one wonders whether he viewed S as a mosaic of the XV and XVI or of the XIV and XVI centuries. If he implied that S contained characteristics of the XIV century,

---

<sup>10</sup> Marilyn Olsen, "A Reappraisal of Methodology in Medieval Editions: The Extant Material of the Libro del Cavallero Zifar," Romance Philology 35.3 (1982): 508-515.

certain passages of this text may be as old as their equivalents in M. Whatever the case may be, Wagner chose M as base because he assumed that the version linguistically most archaic was closer to the original. (Olsen 510)

Lo que Wagner ha hecho es simplemente combinar versiones utilizando un viejo método de reconstruir el texto del siglo XIX. Esta técnica se conoce como el método de Lachmann ya que fue inventada por Karl Lachmann, un famoso filólogo alemán.<sup>11</sup> Lachmann creía que todas las versiones de algún trabajo medieval se derivaban de un original que podía ser la copia del autor o una copia del original. Para publicar un texto que reflejara el original perdido, se seguían una serie de pasos. El primero consistía en comparar porciones de cada manuscrito con el propósito de determinar cuál tenía el lenguaje más antiguo o cuál parecía estar más completo. Luego se trataba de demostrar la relación entre todos los textos y se procedía a escoger y transcribir el mejor manuscrito, es decir, el que se pensaba estaba más cerca del original. Todas las variaciones se

---

<sup>11</sup> Marilyn Olsen es quien explica el procedimiento de Lachmann en su edición del Libro del Caballero Cifar, (Madison, 1984) v-vi. Sin embargo tenemos que admitir que más que Lachmann, cuyo método es el de reconstruir el original, esta técnica se parece más a la utilizada por Bedier.

colocaban en notas a pie de página para indicar al lector los cambios entre los manuscritos.

De manera que, si analizamos el procedimiento utilizado por Wagner, encontraremos que todo el andamiaje de su trabajo es un tanto dudoso. La preparación de los textos siguiendo el método de Lachmann, sería aceptable si tuvieramos seguridad de cuál es el original y que, por consiguiente, todas las versiones proceden de él. Pero, en este caso no sabemos cuál es el original, ni de dónde proceden las versiones derivadas. No sería posible que existiera más de un original y que pudiera servir de base para las diferentes versiones. El grave problema de todo lo antes dicho es que todas las ediciones que siguen a la de Wagner utilizan su edición como base por lo que, todas, incurrir en sus mismos errores.

En 1951, aparece la edición de Martín de Riquer, publicada en Barcelona.<sup>12</sup> Es una edición diplomática basada en el ms.M, complementada por P y S. Está totalmente agotada y es difícil de encontrar.

Por su parte la edición de Felicidad Buendía, publicada en 1960, está basada en la de Wagner pero con la ortografía

---

<sup>12</sup> Martín de Riquer, ed., Libro del Caballero Cifar, Barcelona, 1951.

modernizada.<sup>13</sup>

La edición de Joaquín González Muela, de 1982 es una transcripción del ms.M, aunque se sirve también del P para llenar las lagunas de M.<sup>14</sup> González Muela señala que en su edición pueden encontrarse frases o párrafos de difícil comprensión que en algunos casos se aclaran con notas y en otros no. Piensa González Muela que dejar el texto como está es una obligación del editor. Y tiene razón. El problema es que el editor tiene que explicar los errores, inconsistencias y variantes que lleva el texto, estos deben estar, no en el texto, sino en el aparato crítico a pie de página.

Las modernizaciones que hizo González Muela son las que suelen hacerse normalmente: cambia y vocal por u, y u consonante por v; i en vez de y y de j vocales pero j en vez de I consonante; ome, omes en lugar de varias formas abreviadas de hombre; r en vez de rr; como en vez de commo; e en vez de et; une el pronombre propuesto al verbo: digovos, diógelo en vez de digo vos o dio gelo, pero a veces separa el sufijo del adverbio: que le, de él en vez de quel, del. Como podemos apreciar, los cambios hechos por González

---

<sup>13</sup> Felicidad Buendía, ed., Libro del Caballero Cifar, Madrid: Aguilar, 1960.

<sup>14</sup> Joaquín González Muela, ed., Libro del Caballero Cifar, Madrid: Castalia, 1982.

Muela no son tan sustanciales, prefiere, pues, seguir de cerca la edición de Wagner.

En esos mismos años Cristina González prepara una edición para Cátedra.<sup>15</sup> Su edición también sigue el texto establecido por Wagner. González ordena la numeración de las páginas de M en que se basa. Elimina la letra bastardilla que Wagner utiliza para indicar las partes que él pensaba procedían de Flores de filosofía y para algunas expresiones poco corrientes. No moderniza la ortografía ni realiza otros cambios. Pone unas notas a pie de página cuyo propósito es doble: explicar el significado de algunas palabras difíciles de entender hoy, y subrayar algunos aspectos de los problemas textuales tocados en la introducción.

Por último, la edición de Marilyn Olsen, escrita como tesis doctoral para la Universidad de Wisconsin en 1984, está puntuada con parámetros modernos.<sup>16</sup> Según Francisco Gago, esta edición presenta una serie de ambigüedades en su elaboración, tiene problemas de transcripción con frecuentes omisiones de palabras y un elevado número de lecturas

---

<sup>15</sup> Esta edición es de 1983, cuenta con una amplia introducción en donde resume el estado de la cuestión, añade una bibliografía de la obra puesta al día.

<sup>16</sup> La edición de Olsen sigue el ms.P. Fue publicada por la universidad de Wisconsin, Madison en 1984.

incorrectas.<sup>17</sup> La misma editora admite que no tiene ningún conocimiento de paleografía.<sup>18</sup>

No son muchos los puntos sobresalientes de cada edición. Muchos de estos críticos se repiten o solamente le dan importancia a un área de estudio ya sea la gramática, el deletreo, frases aisladas o simplemente la estructura.

De otra parte, como ya hemos mencionado, todas las ediciones modernas toman como base a Wagner que, si bien tiene sus méritos, hemos demostrado aquí sus faltas y errores. No contamos, pues, con una edición del Cifar que sea, a lo menos justa, en la que podamos tener una visión conjunta de la obra.

Quizás muchos críticos no han profundizado en el problema de los manuscritos pero sí lo han hecho con las fuentes de la obra.

Como en toda obra medieval, uno de los problemas que plantea el texto es el de las fuentes. Wagner, en sus días, señalaba fuentes francesas intentando demostrar que el Cifar era una versión de la leyenda de San Eustaquio o Plácido.<sup>19</sup>

Wagner dividía la obra en tres libros. Convencido de

---

<sup>17</sup> Francisco Gago, "Texto y concordancias del Libro del cavallero Cifar," BNP MS. Esp.36, Madison, 1994.

<sup>18</sup> Marilyn A. Olsen, ed., Libro del Cauallero Cifar, (Madison, 1984) XIII.

<sup>19</sup> Wagner, "The sources" 67.

que la primera parte estaba basada en la leyenda de Plácido, creía que si se le quitasen ciertas adiciones al texto español, las dos historias vendrían a ser las mismas.<sup>20</sup> Según Wagner, los puntos en que las historias se parecen son: Un caballero que ha perdido su honor en su propia ciudad sale con su esposa e hijos a buscar fortuna en otra parte; El caballero pierde a su esposa e hijos; El caballero y la esposa pasan a aventuras independientes; Los niños son encontrados por extraños y traídos al pueblo natal; La madre encuentra a sus hijos y a su esposo; El caballero que tiene una posición de honor se reúne con su familia.

Al igual que ve unas similitudes con el Plácido, Wagner también señala diferencias. Por ejemplo, Plácido pierde sus caballos por la pestilencia, Cifar por una maldición. Plácido pierde a su esposa y luego a sus hijos, en el Cifar ocurre lo contrario. En Plácido no se da importancia al suceso de Theospita, la esposa de este, quien es robada por unos bandidos, mientras que en el Cifar hay más de doce capítulos que cuentan el suceso de Grima a quien le sucede lo mismo. Los quince años de exilio y separación de la esposa de Plácido pasan sin que suceda nada, en cambio Cifar tiene muchas aventuras, incluso, se vuelve a casar.

---

<sup>20</sup> Las partes a las que Wagner se refiere son los episodios de la conversión milagrosa de Plácido y su martirio.

La leyenda de Plácido sin duda pudo haber sido una fuente inmediata, sin embargo esto se ajusta sólo a la primera parte de la obra. Además la historia de Plácido también es muy parecida a otras obras de la época como por ejemplo a un cuento de Las mil y una noches : "El rey que lo perdió todo" de la que también el autor de Cifar pudo haber tomado material.

A la posible leyenda de Plácido, Walker y Krappe añaden fuentes orientales.<sup>21</sup> Para Walker el uso continuo de la palabra "certas," en M, menos frecuente en P, le parece significativo ya que ve en esas recurrencias un reflejo de escritura semítica. Tales partículas con función enfática se utilizan mucho en la literatura árabe.

One of the most striking stylistic features of El libro del Caballero Cifar is the frequent use of the word "certas" (or ciertas). In the four books of the work it occurs no fewer than 346 times. In all cases the function of certas in the Cifar is simply that of an emphatic particle, the use of this particle to introduce a speech is widespread in semitic languages. We know it best

---

<sup>21</sup> Roger Walker, "The Genesis of El libro del Caballero Cifar," MLR 62.1 (1967): 61-69. Alexander Krappe, "Le lac enchanté dans Le Chevalier Cifar," Bulletin Hispanique 35.2 (1933): 107-125.

in the biblical "verily I say unto you," but it is equally common elsewhere. The Arabic emphatic particle 'inna' is mostly used to introduce an affirmative statement or after *qāla* to introduce a noun clause. The use of "certas" in the Cifar, as we have seen, clearly corresponds very closely to the use of 'inna' in Arabic.

Walker reitera que el autor indica en el prólogo que su obra fue traducida del caldeo. El hecho de que Ferrán Martínez, supuesto autor del Cifar, era de Toledo, le hace pensar a Walker que hubo algún tipo de interacción, ya que esta ciudad era el centro de tres grupos religiosos: los cristianos, los judíos y los árabes.<sup>22</sup> Walker cree que el autor conocía textos árabes y como ejemplo señala pasajes

---

<sup>22</sup> Lo que Walker sugiere es que Toledo fue, siglos antes, centro de estas tres castas. En el siglo XIV ya no había tolerancia con los grupos minoritarios, por lo que, probablemente no hubiese tanta interacción. Hay quienes piensan que sí hubo, entre ellos, Luce López-Baralt quien presenta, con numerosos ejemplos, la influencia árabe en la literatura española desde las Jarchas hasta Góngora. Ver: Luce López-Baralt, Huellas del Islam en la literatura española, Madrid: Hiperión, 1985.

tomados de Flores de filosofía<sup>23</sup> y Poridat de poridades<sup>24</sup> de manera que, para Walker, las fábulas que aparecen en el Cifar tienen, también, sabor oriental. Esto no quiere decir que por el hecho de que se tomen pasajes de textos árabes, si es ese el caso, la obra o el autor sean árabes.

Otros críticos han visto en el texto una vena peninsular: Martha Alfonso ha propuesto fuentes catalanas,<sup>25</sup> Brian Dutton y Walker<sup>26</sup> ciertas fuentes gallegas y E. Mullen<sup>27</sup> las castellanas.

En cuanto a fuentes catalanas, Martha Alfonso intenta comparar el Félix de Lull con el Caballero Cifar. Según Alfonso tanto Lull como el autor del Cifar, tratan de hacer

<sup>23</sup> Flores de filosofía vino a ser conocido gracias a la publicación del texto en 1878. El mismo fue editado por H. Knust, en Dos obras didácticas y dos leyendas, Madrid, 1878, vol. 78 de la Sociedad de bibliófilos españoles. Wagner en "Sources..." hace una comparación entre las dos obras y llega, también, a la conclusión de que nuestro autor bebió de esta fuente.

<sup>24</sup> Para más información sobre Poridat, ver el artículo de Francisco Hernández, "Sobre el Cifar y una versión latina de la Poridat," Homenaje universitario a Dámaso Alonso (Madrid: Gredos, 1970) 101-117.

<sup>25</sup> Martha Alfonso, "Comparación entre el Félix de Ramón Lull y El Caballero Cifar, novela caballeresca a lo divino," Estudios lulianos 12.34 (1968): 77-81.

<sup>26</sup> Brian Dutton y Roger Walker, "El libro del Caballero Cifar y la lírica castellana," Filología 9 (1963): 53-69.

<sup>27</sup> Edward Mullen, "The Role of the Supernatural in El libro del Caballero Cifar," Revista de Estudios Hispánicos 2 (1971): 257-268.

a sus héroes caballeros a lo divino.

Este gran sentimiento religioso y el sentido de parquedad y estoicismo castellano es el que da a estas novelas peninsulares un sabor didáctico y medido, con héroes medidos humanamente, creando así un estilo diferente de las novelas europeas y cuyas tendencias seguirán hasta Cervantes y van a florecer también en la picaresca. (Alfonso 78)

Martha Alfonso piensa que las leyendas bretonas y célticas que llegaron a Cataluña muy temprano fueron las que influyeron en Lull. En todos los libros de Lull se ensalza la figura central del predicador andante que confía en sí mismo y en su propia personalidad más que en lo que le rodea; Lull, señala Alfonso, describe sus ideas puramente literarias con fábulas y apólogos árabes y orientales, sacados, probablemente, de Flores de Filosofía.

Alfonso compara los personajes de ambas novelas, por ejemplo: al Ribaldo, que lleva a Cifar a la ermita a ver el ermitaño lo compara con el sabio escudero que lleva a Félix a la morada del filósofo; a Grima, la mujer de Cifar, que le alienta en sus deseos de salir al mundo a ayudar a los demás, hacer el bien y convertir infieles, la compara con el padre de Félix que lo alienta para que salga a conocer las maravillas que Dios ha creado y que le dice que debe

procurar que todos conozcan, admiren y alaben a Dios; Ve una analogía entre Garfín, que hereda el trono y las responsabilidades de su padre con el Abad y los monjes que reciben la herencia espiritual de los conocimientos del Félix, y por último compara a Roboán, el hijo menor, caballero andante que sigue el ciclo de aventuras empezado por su padre, con el monje al que llama Llull "el segundo Félix" y que va a ser un peregrino andante siguiendo el ciclo empezado.

Como destaca Alfonso, el héroe de cada obra tiene que enfrentar una serie de problemas y sufre variedad de vicisitudes que son como pruebas de confianza total de cada uno hacia Dios. Tanto Cifar como Félix salen en busca de aventuras para la mayor gloria de Dios y en el hilo de la descripción novelesca el autor aprovecha las desventuras, penas y trabajos para difundir toda una doctrina de moral cristiana.

Concluye Alfonso, como ya lo había hecho Menéndez y Pelayo, que la literatura caballerescas no procede de Oriente, ni del mundo clásico; para ella, es más bien una prolongación de la poesía épica de la misma manera que las ideas de la mística árabe se convierten en caballerescas en las novelas de Llull y crean este realismo e interés biográfico que la literatura castellana recogerá un poco más

tarde.

Cabe señalar que si bien es cierto el parecido que Alfonso ve entre el Cifar y el Félix, también es cierto que este patrón, es decir el de un hombre que pasa por problemas hasta conseguir el triunfo, es universal. El caso del Cid, por ejemplo, que tiene que salir de su tierra y ser separado de los suyos para luego triunfar y reunirse nuevamente con su familia. O el caso del Patriarca Job, quien después de haber tenido todo lo pierde mientras es probado y al final sale airoso.

Por otra parte, Brian Dutton y R. Walker, como se señaló antes, ven en el Cifar ciertas fuentes gallegas. Basan su estudio en unos versos derivados de una poesía gallega que se encuentra en el Amadís.<sup>28</sup> En efecto tanto en

---

<sup>28</sup> Leonoreta, fin roseta  
 blanca sobre toda flor  
 fin roseta, no me meta  
 en tal cuyta vuestro amor  
 syn ventura yo en locura  
 me metí.  
 En vos amar, es locura  
 que me dura,  
 sin me poder apartar;  
 O hermosura sin par,  
 que me da pena y dulcor!  
 Fin roseta, no me meta  
 en tal cuyta vuestro amor

Estos versos son de Juan Lobeyra, cuyas obras aparecen en el Cancionero da Vaticana y también en el Cancionero da Biblioteca Nacional colocadas entre las de Don Fernam García y las de Roy Quemado, (ambos poetas de la segunda mitad del siglo XIII).

el Cifar como en el Amadís, se encuentran dos poesías líricas incorporadas en prosa.<sup>29</sup> Estas poesías figuran en los dos manuscritos y en la única edición antigua que se tiene de la novela, por lo cual resulta evidente que no son interpolaciones posteriores como podrían serlo en el caso del Amadís.

Nuestras conjeturas sobre el origen gallego de las poesías del Cifar, paralelas a la poesía del Amadís añaden otro detalle a la historia de la lírica castellana. Aunque estas poesías hayan sido compuestas en gallego, es de notar que M, el manuscrito más antiguo, las presenta ya castellanizadas. No es posible averiguar si fueron traducidas por el autor del Cifar ni tampoco dar con los supuestos originales gallegos. Sin embargo, estas poesías del Cifar y del Amadís parecen indicar, hacia 1300, cierto gusto por la inclusión de versos en las novelas de caballerías,

---

<sup>29</sup> Las poesías aparecen al final de la aventura fantástica de Roboán en las Islas Dotadas. Roboán se casa con Nobleza pero luego tiene que partir. Nobleza lamenta la pérdida de su marido terminando su llanto así,

Ay mesquina, cativa desamparada  
syn grant conorte!  
Ay forçada, desheredada  
de todo mio bien!  
Ven por mi, muerte bien aventurada,  
ca yo non puedo sufrir dolor tan fuerte.

ya evidente en la Historia troyana polimétrica de 1270. (Dutton, Walker 67)

Dutton y Walker, caen en el mismo error que Wagner al señalar el ms.M como el más antiguo. De otra parte ambas poesías, a mi entender, no tienen nada en común, ni siquiera la rima, métrica, tono o estilo. La única similitud podría estar en la temática, que es sobre el sufrimiento del amado por la amada y que fueron intercaladas en novelas de caballerías.

Una nueva postura es la de Edward Mullen en la que afirma que el Cifar es una novela puramente castellana. Señala que un estudio de episodios en que aparece lo sobrenatural en la novela revela similitudes con otras obras medievales, y específicamente con obras relacionadas con la virgen. Las intervenciones de esta se pueden ver en Los milagros de nuestra Señora de Berceo y en Los castigos de Alfonso X.

Hay muchos motivos a los que Mullen llama populares en la obra tales como pronósticos del futuro, sueños, visiones, voces celestiales. Algunos de estos episodios son clara reminiscencia de otras obras medievales como la visión del rey Tabor, que recuerda la del ángel Gabriel en el Cid y la plegaria del monje Pelayo en el Poema de Fernán González.

Mullen tiene razón al decir que la obra presenta

características de la literatura castellana, pero falla al asegurar, categóricamente, que la obra es "puramente castellana." Al parecer, Mullen ha pasado por alto la hibridez de Caballero Cifar y los estudios de otros críticos en torno a sus fuentes, más allá de la céltica o la de Bretaña.

Para apoyar su postura, Mullen rechaza aquellos argumentos que intentan ver en la obra elementos de la literatura céltica o de Bretaña. Las razones por las cuales no acepta estas influencias son las siguientes: En primer lugar cree que los hechos hipotéticos de tema céltico se pueden reducir a dos eventos: el lago y la isla. Piensa que con excepción de la mención del nombre de Arturo, las opiniones de Wagner carecen de evidencia. Apunta que Krappe, en su estudio, demostró que muchos elementos del lago encantado eran motivo del folklore universal. Está seguro de que el punto de arranque de la isla encantada parte, no del tema céltico o del oriental, sino de la aparición del diablo en forma de mujer, tema muy común en la tradición cristiana española. En conclusión, Mullen piensa que lo que estos puntos demuestran es que el Cifar es un ejemplo, en tono y representación, de las tradiciones de la literatura española. Sin embargo, esto no significa que la obra, en su totalidad, sea castellana.

La mayoría de las propuestas que estos críticos presentan están basadas en estudios de palabras aisladas que pertenecen a una de estas lenguas, sin darse cuenta que estas formas lingüísticas pueden pertenecer al escriba o copista del manuscrito; en otros casos basan la fuente propuesta en personajes que tienen ciertas características afines con otros que son parte de la literatura universal. También se podría pensar que existen ciertas corrientes supra-regionales que coinciden y que hasta ahora nadie ha explorado.

Por su parte Ronald Keightley hace una analogía entre el Libro del Caballero Cifar y la Biblia.<sup>30</sup> Señala que las primeras partes en donde se narra la historia de Cifar corresponden al Antiguo Testamento, mientras que la última parte, la de Roboán, corresponde al Nuevo Testamento. Propone que el modelo para la novela es la homilía o el sermón ya que su intención es didáctica. Todo, según Keightley, está organizado de manera que sea eco de la creación, la caída, la redención, y el Apocalipsis:

<u>Old Testament</u>	<u>Tale of Cifar</u>
Creation, fall, and flood.	Cifar's ancestry.
The nomadic patriarchs.	The journey to Galapia.

---

<sup>30</sup> Ronald Keightley, "Models and Meanings for the Libro del Caballero Cifar," Mosaic 12.2 (1979): 55-73.

Joseph and Moses in Egypt.	Cifar in Galapia.
The promised land	
The Kings from Saul to Salomon	The loss of Grima and the two boys in Falac.
The kings from Saul to Solomon.	Cifar and the hermit.
The struggles of the Maccabees.	Garfín and Roboán against rebels.

Apunta Keightley que los primeros capítulos del Cifar recuerdan Génesis 1-11, donde se narra la caída de la gracia divina, el castigo y la promesa de la salvación. Para este crítico el viaje de Cifar a Galapia es un acto de fe dentro de su destino, al igual que Abram salió de su tierra en obediencia a Jehová.<sup>31</sup> El viaje a Galapia es, pues, según Keightley, como el de José a Egipto, la tierra en la cual Cifar es actor tanto en la corte como en las batallas.<sup>32</sup> Por otra parte, Keightley reconoce inevitables diferencias dada la índole diversa de las dos narraciones:

The Old Testament books cover more than a

---

<sup>31</sup> "Pero Jehová había dicho a Abram: vete de tu tierra y de tu parentela, y de la casa de tu padre, a la tierra que te mostraré...y se fue Abram, como Jehová le dijo." (Génesis 12:1-4)

<sup>32</sup> José es el hijo de Jacob al cual sus hermanos, por envidia, venden y es llevado a Egipto donde crece y termina siendo gobernador. Es así que trae a su familia, estos se multiplican hasta formar el pueblo de Israel.

millennium of Jewish history which is set against a few years in the lives of Cifar and his family. It is obvious that the parallel is far from perfect, and each section would leave some ambiguity. Nevertheless, the two narratives follow trajectories which are broadly similar, though there are differences both in scope and in content. (Keightley 63)

Sin embargo, el autor comenta que es mucho más difícil la relación que se puede establecer entre Roboán y el Nuevo Testamento.

<u>New Testament</u>	<u>Tales of Roboan</u>
The incarnation, the Childhood of Christ.	Roboan sets out on childhood Triguida.
Our Lord's earthly ministry.	The Islas Dotadas
The passion of our Lord.	Caballero Amigo and Roboán.
The travels and works of the Apostles.	Final reunions.
The second coming.	The "tierra de bendición."

Keightley cree que la similitud que puede haber entre Roboán y Cristo está en las hazañas que Roboán hizo con valor en el reino de Triguida; los esfuerzos por llegar a ser emperador del reino se parecen a la empresa de los

apóstoles.

Keightley concluye diciendo que se puede relacionar casi todo el libro con las narraciones bíblicas y con la liturgia, la cuaresma y la pasión.<sup>33</sup>

Me parece que el trabajo de Keightley es un poco complicado debido a que los paralelos entre la Biblia y el Cifar son, la mayor de las veces, forzados. La comparación entre los reyes desde Saúl hasta Salomón, por ejemplo, con la pérdida de los niños no tienen nada en común, al contrario, durante este período bíblico lo que sucede es que las doce tribus hebreas se reducen a dos grupos: Israel y Judá. Si lo que pretende Keightley es hacer una analogía entre los niños y las dos tribus falla en lograrlo puesto que Cifar pierde dos hijos mientras que Israel gana dos. Es cierto que Cifar, como todo héroe, pueda tener algún parecido con alguna figura bíblica, como también puede tenerlo con personajes no judío-cristiano como es el caso de Mahoma, por mencionar alguno.

Siguiendo las mismas líneas de pensamiento, Burke

---

<sup>33</sup> Según Keightley, los capítulos finales del libro de los "Hechos de Roboán" son una especie de conclusión de todo el libro, presenta la nueva Jerusalén que, en un futuro, será la restauración del Edén. "Through Roboan, not only is the stain of original sin, the consequence of the fall of Adam/Tared, wiped away, but the redemptive work of Christ/Cifar reaches its fulfillment at the end of time in the second coming and the establishment of the everlasting kingdom of God on earth." (Keightley 327)

también asocia el libro con fuentes religiosas, sugiere que el Cifar intenta una analogía con el plan de redención, una visión que recrea la creación, la caída, la redención y el apocalipsis.<sup>34</sup> Señala que hay una semejanza entre Cristo y el Cifar, éste ayuda a las viudas tal y como Cristo las ayudó.<sup>35</sup>

En otro artículo Burke postula que para la extraña estructura del Cifar se deben tener en cuenta los sermones como prototipo.<sup>36</sup> Burke estudia cómo estaba estructurado el sermón medieval para luego "demostrar" que la obra tiene la misma estructura.

El sermón medieval se abre con la exposición del tema. Burke apunta que, en general, un verso de la escritura sirve de base a la *homilía*, después viene el *exordium* donde se

---

<sup>34</sup> Ver: James Burke, History and Vision. The Figural Structure of the "Libro del Cavallero Zifar" (Londres: Tamesis, 1972). "Symblic Allegory in the Portus Salutaris Episode in the Libro del Cavallero Zifar," Kentucky Romance Quarterly 15.1 (1968): 69-84. "The Libro del Cavallero Zifar and the Medieval Sermon," Viator 1 (1970): 207-221.

<sup>35</sup> El rol de los caballeros es análogo al de los santos, específicamente al de Cristo. Dios podía demostrar su plan a través de aquellos que le seguían, este es el caso del Cifar. Cifar es, pues, visto como el salvador que vino a proteger la tierra de sus enemigos. Burke indica que el autor del Cifar pretende presentar a Cristo a través del caballero. Mentón será sinónimo del Paraiso, la tierra donde se podía vivir en armonía.

<sup>36</sup> Burke, "The Libro del Cavallero Zifar and The Medieval Sermon," 207-221.

explican las ideas expuestas en el tema. Hay una breve oración a Dios por el orador y los oyentes; después de la oración el tema es repetido para beneficio de los que no escucharon al principio.

The author of the Cifar begins with this historical episode, presented in exemplum fashion, because he wishes to emphasize the idea that all men granted "buen entendimiento" and "buen conocer" should repay "bien e merced" they receive from another. This point is important for him because he is going to use it as the basis or theme for the entire work. In other words, the deeds of the knight Cifar, and later those of his son Roboan, would illustrate this principle in much the same way that Ferrán Martínez, in fulfillment of his promise to Cardinal Gonzalo had. (Burke, 211)

De todo este esquema que presenta Burke para el sermón medieval, sólo el primero parecería válido en relación con nuestra obra. Es decir, la exposición del tema. De aquí en adelante nada parece indicar que haya cierta semejanza entre la estructura del sermón medieval y la estructura del Cifar.

Como hemos visto, son muchas las fuentes que se atribuyen al texto, lo interesante del caso es que cada

crítico presenta material suficiente para apoyar sus argumentos, lo que hace que la obra, en su totalidad, pueda considerarse como híbrida.

Aunque conocemos sus posibles fuentes, todavía no sabemos quién fue su autor y cuándo escribió la novela. La mayoría de los críticos tiende a atribuir la obra a Ferrán Martínez, arcediano de la catedral de Toledo, por aparecer su nombre en el prólogo.<sup>37</sup> De acuerdo con los hechos narrados por Martínez, todos se han inclinado a fechar su composición en los primeros años del siglo XIV, basándose, entre varios elementos históricos, en el jubileo de 1300 mencionado, también, en el prólogo.<sup>38</sup>

En un artículo sobre Ferrán Martínez, como escribano del rey, Francisco J. Hernández, trata de demostrar que el autor de la novela es el propio Martínez.<sup>39</sup> Su conclusión se basa

---

<sup>37</sup> Para el tema de la fecha y el autor del Cifar, véase los artículos de Joaquín González Muela, "Ferrán Martínez, mallorquín, autor del Cifar," Revista de Filología Española 49.1 (1977): 285-298, y a Francisco J. Hernández, "Ferrán Martínez, escribano del rey y autor del Libro del Caballero Cifar," Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos 41.2 (1978): 289-325.

<sup>38</sup> En el segundo capítulo se darán detalles sobre el prólogo por lo que aquí sólo se mencionarán algunos comentarios.

<sup>39</sup> Francisco Javier Hernández, "Ferrán Martínez, escribano del rey, canónigo de Toledo y autor del Libro del Caballero Cifar," Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos 81.2 (1978): 289-325.

en documentos del cabildo de Toledo y del Vaticano que trazan la carrera eclesiástica de Martínez. Como señala Hernández, Ferrán Martínez tenía conocimiento de ejemplos, literatura oriental, materia británica y romances. También hay pasajes en la obra, específicamente en la sección de los "castigos", que reflejan una formación legal que había encontrado cauce en la profesión notarial. Estas revelaciones sitúan al autor dentro de la clerecía del XIII y principios del XIV. Según Hernández, Ferrán Martínez, tiene todos los requisitos para ser el autor del Cifar.

El hecho de que Martínez figura casi exclusivamente en documentos sobre asuntos eclesiásticos y que se tenga constancia de la presencia de otros canónigos de Toledo en la cancellería, hace más que probable la identificación de Ferrán Martínez, escribano-sellador, con Ferrán Martínez, canónigo. La autoría, al parecer y según Hernández, está documentada: terminología y habilidad legal, punto de vista restrictivo frente a la penalización fiscal y capacidad sintetizadora ante la historia reciente.

Aunque el artículo de Hernández es muy erudito, sus argumentos son sólo especulaciones. Casi todos los críticos están de acuerdo con él, sin embargo, no lo afirman categóricamente. Otro que sí lo afirma es González Muela quien sugiere también que Ferrán Martínez es el autor del

Cifar.<sup>40</sup> El problema de la posición de González Muela es que indica que Ferrán Martínez es mallorquín, lo que discrepa con el Martínez que presenta Hernández que es toledano. De manera que, al parecer, se está hablando de dos personas diferentes como autor de la obra que tienen el mismo nombre: Ferrán Martínez.

Así pues, aunque las autoridades más prestigiosas en la materia apoyan la autoría del arcediano de Madrid, el Cifar sigue considerándose como una obra anónima.

En cuanto a la fecha, la mayoría de los críticos se han fijado en los datos presentados en el prólogo y casi todos apuntan hacia principios del siglo XIV.<sup>41</sup> Wagner fecha la obra basándose en el año del fallecimiento de los personajes citados en el prólogo. Según él, Gonzalo García Gudiel murió en 1299, el arzobispo de Burgos, don Pedro en 1313, el arzobispo de Toledo, don Gonzalo en 1310, el arzobispo de Calahorra, don Fernando antes de 1305 y el Papa Bonifacio VIII en 1303. Wagner cree que el traslado del cuerpo tuvo que haber ocurrido antes de esta última fecha y que la obra

---

<sup>40</sup> Joaquín González-Muela, "¿Ferrán Martínez, mallorquín, autor del Zifar?" RFE 59.1 (1977):285-288.

<sup>41</sup> El problema de la fecha está tratado en los artículos de Erasmo Buceta: "Algunas notas históricas al prólogo del Caballero Cifar," RFE 17.1 (1930): 183 y "Nuevas notas históricas al prólogo del Caballero Cifar," RFE 17.4 (1930): 419-422.

se escribió poco después de los hechos narrados en el prólogo.

De la misma opinión es Erasmo Buceta, que estudia las ocasiones en que la corte se reunió, en diciembre de 1301 y en julio de 1302, llegando a la conclusión de que el cadáver del Cardenal llegó a España en la primavera de 1301.<sup>42</sup> Esto es importante si se toma en cuenta que el prólogo señala que la corte salió a honrar al cadáver cuando lo pasaban por Burgos.

El problema de la fecha está en estrecha relación con el del autor, ya que, si se admite que éste fue Ferrán Martínez, la fecha tendría que ser la que ha sido establecida por Wagner y Buceta, es decir, a principio del siglo XIV, puesto que Martínez parece haber muerto a comienzos de la segunda década de este siglo.

Quienquiera que haya sido el autor del Cifar, tendría que haber sido un hombre bastante educado y con conocimiento de literatura, al menos. Primero por la gama de fuentes que utilizó y luego por el estilo, tan variado, que presenta la novela.

Varios críticos han trabajado el estilo de la obra. La

---

<sup>42</sup> Buceta saca sus conclusiones estudiando las actas de la corte reunida en diferentes ocasiones en Burgos.

comicidad ha sido trabajada por Scholberg,<sup>43</sup> los refranes, proverbios y consejos han sido estudiados por Piccus,<sup>44</sup> Gella Iturriaga,<sup>45</sup> y Walker<sup>46</sup>, el significado de los nombres y algunos eventos como de las Islas Dotadas y el Lago encantado por Burke y Krappe.<sup>47</sup>

Según Scholberg, el Cifar es el libro escrito en prosa en el siglo XIV que contiene más elementos humorísticos. El tono básico de la obra, y esto es típico del didáctismo medieval, es uno de ejemplaridad moral en que se ensalza la medida, la caridad, y las otras virtudes. Pero también regala al lector con brotes de comicidad bien hechos. Estos aparecen no solamente en los juegos de palabras aisladas sino también en escenas completas que son las más

---

<sup>43</sup> Kenneth Scholberg, "La comicidad del Caballero Cifar," Homenaje a Rodríguez Moñino 2 (1966): 157-163.

<sup>44</sup> Jules Piccus, "Consejos y consejeros en el Libro del Caballero Cifar," NRFH 16.1 (1962): 16-30, "Refranes y frases proverbiales en el Cifar," NRFH 18. 1-2 (1965-1966): 1-24.

<sup>45</sup> José Gella Iturriaga, "Los proverbios del Caballero Cifar," Homenaje a Julio Caro Baroja (Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978): 449-469.

<sup>46</sup> Roger Walker, Tradition and Technique in "El Libro del Cavallero Zifar" (Londres: Tamesis, 1974).

<sup>47</sup> Ver: James Burke, "The Meaning of the Islas Dotadas Episode in the Libro del Cavallero Zifar," Hispanic Review 38 (1970): 56-68 y Alexander Krappe, "Le lac enchanté dans Le Chevalier Cifar," Bulletin Hispanique 35.2 (1933): 107-125.

memorables del libro.

Scholberg ve en la novela cuatro segmentos narrativos que se destacan por lo cumplido de su arte: el cuento interpolado del medio amigo, Cifar en Galapia, el Ribaldo y los nabos, conversación entre Roboán y la dueña Gallarda. Veremos los segmentos por partes, sin embargo, anticipamos que, con excepción de uno, el resto no parece estar dentro de la categoría del humor.

En el primer caso que presenta Scholberg es el cuento interpolado del "medio amigo" en el capítulo 5, trata de un padre que reclama para sí solamente un "medio amigo" y quiere probar a su hijo que los muchos amigos que éste dice que tiene no son sino falsos amigos. El hijo va por casa de sus amigos, llevando a cuestas un saco con las partes desmembradas de un cerdo y les dice que es un hombre muerto. Todos sus amigos se niegan a ayudarlo a ocultar el supuesto crimen, pero el medio amigo del padre lo recibe y ofrece cubrirlo, soterrando el saco y su contenido en casa.

Para Scholberg, el humorismo nace de la burla del padre y se acrecienta cuando parece que va a ser víctima de su propia maña. La raíz de la comicidad se basa al principio en la candidez del joven, pero el episodio se hace aún más cómico, para Scholberg, con la inversión de la relación entre el inventor de la trama y la víctima.

En el segundo evento, según Scholberg, la comicidad radica en el ingenio de la mujer. Cuando el conde le pide a la dueña de Galapia que ponga en libertad a su hijo ya que están en paz, ella le contesta que él es su prisionero y que ella lo ha de soltar cuando lo decida, y añade "e non querría que se me saliese de manos por alguna maestría" (Cifar 110). Por lo que el señor de la hueste riéndose a carcajadas le contesta que le place que el poder siempre esté en las manos de ella.

El tercer segmento que presenta el crítico es el de los nabos. Ribaldo, apremiado por la necesidad entra en una huerta a fin de robar unos nabos y, sorprendido en el acto por el dueño, escapa gracias a su agudeza. Este episodio presenta a Ribaldo como el pícaro que más tarde aparecerá en la literatura española. El episodio tiene más importancia que la mera anécdota o cuento tradicional, porque el autor ha sabido moldear a su personaje, o quizás inversamente, ha moldeado su personaje para cuadrarlo con el episodio. Así, un trozo que a primera vista no parece ser sino pura broma, en realidad sirve a la creación artística en varios planos distintos.

Por último Scholberg toma como ejemplo de comicidad la conversación entre Roboán y la dueña Gallarda. La primera vez que Roboán conoce a la dueña Gallarda le habla

cortésmente, pero la dueña le contesta con enojo para probarle. La segunda vez que se ven, Roboán vuelve a tratarla con gallardía, pero ella haciéndose la tonta, finge no saber qué contestar. Ante esta actitud, Roboán ofrece enseñarle y la aconseja con socarronería. En este episodio se compara el carácter de Roboán con el de Cifar, el del primero es más cortesano que el del segundo, esto es así ya que tanto Roboán como su hermano fueron educados para servir en la corte como caballeros.<sup>48</sup>

Luego de haber visto estos casos presentados por Scholberg, podemos llegar a la conclusión de que los parámetros de lo que es el humor o la comicidad para el crítico son muy distintos a los nuestros. Como mencioné al principio de esta sección, el único de los segmentos que parece tener algo de humor es el tercero, es decir, el de Ribaldo y los nabos. Por el contrario los otros tres rayan en lo morboso, específicamente el primero del medio amigo. En cuanto al segundo y cuarto segmento, creo que son situaciones comunes del diario vivir que no encierran humor alguno.

---

<sup>48</sup> La primera vez que se conocieron, Roboán le habló muy cortésmente, pero la dama propuso probarle "deziendo algunas palabras de algunt poco de enojo, e veré si dirá alguna palabra errada." La infanta la amonestó que tuviese cuidado, pero ella se empeñó en su propósito. La segunda vez que se ven, Roboán vuelve a dirigirse muy galantemente pero ella haciéndose la tonta, finge no saber qué contestar.

Sin embargo, la vena humorística del Caballero Cifar brota en diversas formas, juegos de palabras , cruces de conceptos, humor de lo inesperado, jocosidad y agudeza cortesana. Ejemplo de esto es cuando Cifar le pregunta a Garfín si lo que ve en su cara es una herida y Garfín le contesta: "non, mas fue una nascencia que nació." Luego se repite la frase, "non le podría peor nascencia nascer."

Los propósitos de comicidad en la obra pueden ser varios: hacer reír al lector, ofrecer contraste con escenas serias y ayudar a caracterizar a algunos personajes.

Por su parte, Piccus, que ha trabajado los refranes y frases proverbiales de la obra, ha encontrado 173 proverbios. Señala que se ha querido establecer una analogía entre Ribaldo y Sancho Panza, viendo en el primero un antecedente del segundo. Pero sucede que no es solamente Ribaldo el que dice refranes, pues hay varios otros personajes que hacen lo mismo. Cifar, por ejemplo, dice más refranes que el Ribaldo. Wagner piensa que es el Ribaldo el que contagia a los demás para que digan refranes. Quien usa más refranes es Cifar y los que más los propagan son la gente de alta alcurnia; raras veces se encuentran refranes en personas de bajo estado. Una explicación podría ser que casi todos los personajes de esta obra, así como los episodios, corresponden a las clases más privilegiadas de la

sociedad.

Los refranes en la obra no tienen una intención humorística sino que tienen el propósito de adoctrinar a los oyentes y lectores. La cantidad de refranes depende de los interlocutores en la obra. El fin moralizador didáctico es rasgo fundamental de las obras en prosa contemporáneas al Cifar. Los ejemplos, que son muy llanos y muy declarados, sirven para ilustrar una enseñanza moral y se dirigen básicamente a los lectores menos letrados que posiblemente eran los que más gustaban de tales relatos.

En el Cifar hay una serie de proverbios que expresan lo contrario de lo que el locutor va a hacer. Algunos se aplican a situaciones distintas, sin embargo los refranes no tienen significado a menos que se apliquen a una situación determinada. Como las verdades tienen varia aplicación y suelen parecer contrarias o contradictorias, lo que importa es saber elegir aquellos refranes que provengan de personas fiables. Los judíos, cobigeras, niños y mozos son para la época, generalmente, malos consejeros; son los que buscan su propio medro a expensas de quienes se aconsejan con ellos. En otras palabras, no es que existen refranes para estos grupos minoritarios, sino que a estos grupos se les considera malos consejeros.

Que son muy sotiles en toda maldat e son enemigos

de nuestra fe [los judíos]...ca esta es la natural enemistad de querer sienpre mal los judíos a los siervos de Dios, por el yerro e el pecado en que cayeron a la su muerte...quando ovieren poder en la vuestra casa punarán de vos falagar con aquellas cosas que entendieren que vos plazerá, e so alguna color que vos mostrarán que es vuestro servicio e que podades aver más, catarán en commo se estraguen vuestros pueblos e ellos serán ricos. (Cifar 329)

Las personas de mal consejo no son sólo las que dan o reciben malos consejos, sino también las que no siguen los buenos consejos recibidos y las que no cumplen con su deber de aconsejar a los mozos, tan necesitados siempre de ellos.

El autor del Cifar tiene la facultad de reconocer a los hombres de mal consejo y a los de buen consejo. Los buenos, son, pues, los que saben poner en práctica los consejos como el Ribaldo, por ejemplo, que tiene conciencia de sus dotes y de su sabiduría.<sup>49</sup>

Burke, ha trabajado el significado de los nombres y

---

<sup>49</sup> Los buenos consejeros son: el Caballero Cifar, Grima, mujer del Cifar, doña María, reina de Castilla y León, el infante Roboán, y el Ribaldo.

algunas situaciones importantes de la obra.<sup>50</sup> Apunta Burke, que si es cierto que el Cifar es completamente castellano, según Martín de Riquer, entonces los nombres tienen que tener significado. Muchas de las palabras vienen de raíz latina lo que indica que el autor conoce el idioma. Si hubiera conocido el árabe, señala Burke, hubiera escogido poner nombres árabes y no mozárabes. Piensa que el significado del nombre es una representación de las circunstancias que rodean al objeto nombrado.

Burke cree que siendo el autor de Toledo, indudablemente tendría alguna influencia árabe. Apunta que el nombre Roboán está tomado de la Biblia indicando que la Biblia y la épica francesa eran asequibles a cualquier lector del XIII o del XIV español.

Burke, se contradice. Por un lado no quiere admitir los planteamientos de Riquer sobre la castellanidad de la obra pero luego afirma que el autor conocía el castellano. Por otro lado crea confusión al indicar que la épica francesa y la Biblia eran asequibles a los lectores del XIII. Esto no es necesariamente cierto puesto que a la altura del XIII y el XIV todavía no había imprenta, de manera que no toda persona tenía acceso a la Biblia. Por otra parte cuando

---

<sup>50</sup> James Burke, "Names and Significance of Etymology in the Libro del Cavallero Zifar." Romanic Review 59.3 (1968): 161-173.

dice "cualquier lector," me parece que exagera si se toma en cuenta que no había mucha gente que leyera en la época. En cuanto a la épica francesa, no creo que estuviera tan expandida en España durante estos siglos.

El hecho de que el Cifar tenga tantas fuentes y diversos estilos, ha creado cierta ambigüedad a la hora de clasificar el texto bajo algún género. Así que podemos afirmar que el género del Caballero Cifar es tan ambiguo como sus fuentes. Por su hibridez, la crítica lo ha encuadrado como novela de caballerías, narración ecléctica, novela didáctico moral y algunos críticos han visto en ella características de la novela bizantina.

Luciana De Stéfano apunta que la crítica ha clasificado al Cifar como una novela de caballerías porque el protagonista aparece con rasgos de caballero andante.<sup>51</sup> Sin embargo, para De Stéfano, esta novela pertenece al género didáctico-moral. Su afirmación se basa en que el espíritu de la obra difiere del de otras novelas de caballerías. Esta obra ante el concepto del honor responde a principios cristianos y por tanto diferente del honor caballeresco que ella califica de puntilloso y basado más en la soberbia que en una verdadera conformación del espíritu. El honor que De

---

<sup>51</sup> Luciana De Stéfano, "El Caballero Cifar, novela didáctico-moral," Thesaurus 27.2 (1972): 173-260.

Stéfano cree ver en la novela se encuentra en aquellos episodios en que Cifar lucha por defender una causa justa y no por soberbia o por ganar fama.

De Stéfano piensa que el autor del Cifar crea, novelísticamente, una figura ideal que en la parte educativa, es decir los castigos del rey de Mentón, aparece en forma doctrinal. Para justificar esto afirma que la materia de Bretaña, ajena al espíritu medieval español, ha sido rehabilitada en un marco cristiano; pero mantiene un cierto grado de independencia dentro de la estructura de la obra. Piensa, además, que la tradición literaria cristiano-hispánica, junto a la oriental arraigada en España desde siglos, constituye el verdadero trasfondo del Cifar, lo auténtico y genuino. Y toda esta tradición es manejada por el autor con fines didáctico-morales.

De Stéfano acierta en decir que al Cifar se le ha llamado novela de caballerías por su presentación como un caballero. Pero falla en demostrar que la obra pertenece al género "didáctico-moral." En primer lugar, no creo que exista tal género. Las características que presenta De Stéfano las puede tener cualquier obra medieval. Por otro lado, si bien es cierto que el espíritu de la obra difiere del de otras novelas de caballerías en cuanto al honor caballeresco se refiere, no pienso que el tema del honor en

sí sea un motivo principal en la novela.

Por su parte, Francisco Javier Hernández sugiere que los 52 capítulos que corresponden a la sección de castigos del rey de Mentón en Cifar podrían considerarse como un tratado didáctico aparte, ya que están dissociados de la acción de la novela.<sup>52</sup> Lo que une a estos capítulos al resto de la obra según Hernández, es el hecho de haber sido puesto en boca de Cifar. Sin embargo, no creo que estén dissociados con la acción de la novela si se piensa que los hijos de Cifar, especialmente Roboán, tomarán partido de los consejos que aquí se exponen, además se nos presenta una de las funciones de Cifar como rey que es la de consejero.

Ana Diz propone que, en el nivel de la historia, Cifar y Roboán parecen, sin duda, protagonistas de novelas de caballerías.<sup>53</sup> Pero al mismo tiempo, el enlace y tramado de esos motivos no concuerdan con los patrones de la caballería literaria. Examinada la trama, la calidad caballeresca de esos motivos se desintegra. Los protagonistas no hacen otra cosa que poner al servicio de Dios los dones que de El han recibido: su inteligencia y su fortaleza. Diz señala que el

---

<sup>52</sup> Francisco Javier Hernández, "El libro del Caballero Cifar: Meaning and Structure," Revista Canadiense de Estudios Hispánicos 2.2 (1978): 89-121.

<sup>53</sup> Ana Diz, "El mundo de las armas en el Libro del caballero Cifar," Bulletin of Hispanic Studies 56.3 (1979): 189-199.

Cifar no propone, como la literatura cortesana, un escape de la realidad. Lo que ofrece al lector es, en cambio, una estructura cerrada como el mismo mundo medieval, en el que no hay nada que responda a una causa previa. La novela de caballerías presenta una estructura abierta, tramada en episodios que comúnmente se denominan aventuras.

Toda aventura implica un riesgo. La aventura consiste siempre en una actividad azarosa, apunta Diz; el caballero se arriesga, se aventura, se entrega; Cifar y Roboán reflexionan, se aseguran. La única conclusión posible, para Diz, es la de admitir que Cifar y Roboán pertenecen a un modelo diferente que el que desarrollan las novelas de caballerías, a otra visión del mundo y de la vida, a otro diseño.

Diz apunta que la ficción caballeresca sólo puede ofrecer entretenimiento y evasión pero nunca ejemplo. Su mundo no se presenta como fuente posible de analogía sino como alternativa imaginaria frente a la realidad. El Cifar, por el contrario, propone a sus protagonistas como modelos imitables para el hombre común. Cifar y Roboán imponen al azar de las circunstancias la lógica de sus acciones y, de este modo, convierten la realidad contingente en la estructura significativa y motivada.

Las conclusiones a las que llega Diz son bastante

abiertas. Es decir, ella propone que el Cifar pertenece a otra visión de mundo, a otro diseño lejos de la de las novelas de caballerías. Esto creemos que es cierto; sin embargo en lo que falla Diz es en no presentar otra opción. Si el Cifar no pertenece al género caballeresco, a qué modelo o visión podría pertenecer. Esto es precisamente lo que intentaremos contestar a lo largo de este trabajo.

En los últimos años se ha observado cierto aumento del interés en el estudio de esta novela. Ponencias y comunicaciones en distintos congresos han tomado varios aspectos del Cifar como tema a presentar, lo que indica una cierta preocupación crítica por la obra.<sup>54</sup> Pero, y a pesar de este despertar, el Cifar es un texto que necesita ser estudiado más a fondo y quizás con otras herramientas de trabajo.

En los próximos capítulos examinaremos la estructura de la obra, incluyendo el extraño prólogo, además de estudiar

---

<sup>54</sup> En las actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval celebradas en Salamanca en 1989, publicadas en la Biblioteca Española del Siglo XV, encontraremos varios artículos sobre el Cifar: Jacques Joret, "Del Libro del Caballero Zifar al Libro de Buen Amor: ¿Qué intertexto?," : 61-70; Carmen Hernández Valcárcel, "Algunos aspectos del cuento en el Libro del Caballero Zifar: Estructuras de la narrativa breve," : 469-478; Juana Toledano Molina, "El elemento maravilloso en las aventuras de Roboán y en la leyenda del caballero del cisne," : 1075-1084.

el género de la novela y su posible pertenencia a las novelas de aventuras griega.

## CAPITULO II

### ESTRUCTURA

En el capítulo anterior hemos presentado el Libro del Caballero Cifar, su argumento, sus fuentes, su estilo y cómo la crítica se había ocupado de él. En este capítulo nos ocuparemos de la estructura de la obra, que incluye la división en tres o cuatro libros, dependiendo del crítico, más un prólogo totalmente ajeno a los convencionalismos de la época.

Hay gran confusión en cuanto a la estructura narrativa y la división del libro debido a que Wagner en su artículo sobre las fuentes lo dividió en tres partes; en cambio en su edición aparece dividido en cuatro.<sup>1</sup> El ms M consta de 34 capítulos o secciones. El mismo material está dividido en 229 capítulos en el ms P y en 108 en las dos ediciones de Sevilla. Keightley sugiere que la edición de S pueda que siga un manuscrito perdido que contenía algunas divisiones o como sugería Wagner, el impresor Cromberger suprimió o unió algunos capítulos para economizar espacio a la hora de imprimirlos.<sup>2</sup> Tanto el ms M como P tienen un largo prólogo

---

<sup>1</sup> Charles Wagner, "The Sources of El Cavallero Zifar," Revue Hispanique X 33.34 (1903): 5-104.

<sup>2</sup> Ronald Keightley, "The Story of Cifar and the Structure of the Libro del Caballero Cifar." The Modern Language Review 73.2 (1978): 308-327.

mientras que la edición de Sevilla sólo tiene un breve resumen de éste.<sup>3</sup> Ninguno de los manuscritos está dividido en libros pero en la edición de Sevilla se habla de una segunda parte que corresponde a los *Castigos del rey de Mentón*. Luego, en el capítulo 76 se menciona una tercera parte en la cual se narran los hechos de Roboán.

Evidentemente influenciado por la distribución de S, Wagner declara en su estudio sobre las fuentes de la obra que el "Cifar falls naturally into three divisions, each quite independent of the others" (Wagner 13). Dos décadas después, Wagner publica su edición crítica del Cifar en donde divide la obra en cuatro libros: libro I, El caballero de Dios, que comprende los capítulos 1-79; libro II, El rey de Mentón, capítulos 80-122; libro III, Castigos del rey de Mentón, capítulos 123-175 y el libro IV, Hechos de Roboán, capítulos 176-229. En cuanto a esta decisión de cambiar la división del libro de tres partes a cuatro, lo único que Wagner ha dicho, y que no tiene ninguna relevancia, es que,

The division of the book into four sections has no authority, but it seems logical and does not prevent the convenient consecutive numbering of

---

<sup>3</sup> Cabe aclarar que al ms M le falta la primera página y tanto éste como P no tienen ninguna marca o título que indique que estas primeras páginas corresponden al prólogo. Tampoco se indica donde termina.

chapters. (Wagner xii)

No hay razón, por parte de Wagner, de haber dividido en dos libros la primera sección de la obra en la que se presenta a Cifar y a su familia como protagonistas ya que no aparece así ni en los manuscritos, ni en las ediciones.

Los críticos siguen o la división de tres o la de cuatro partes sin cuestionar su origen. Así Javier Hernández y James Burke, hablan de tres partes, mientras que Ana Diz y Roger Walker hablan de cuatro.<sup>4</sup> Keightley es el único que cuestiona la división de la obra en cuatro partes hecha por Wagner, pues no aparece ni en los manuscritos M y P, ni en las ediciones de Sevilla.

El problema de la división del texto nos lleva a pensar en su unidad debido a que ésta puede depender en cómo esté estructurada la obra. Wagner afirma que no hay que buscar unidad en esta novela ya que, para él, las partes son bastante independientes unas de otras. Justina Ruiz de Conde señala que sí hay unidad.<sup>5</sup> Encuentra en la obra una

---

<sup>4</sup> Hernández y Burke dividen el libro de la siguiente manera: El relato de las proezas físicas y morales de Cifar, de la justicia y sabiduría de Cifar como padre y como rey, y de las aventuras de Roboán hasta que llega a ser emperador. Por su parte Diz y Walker dividen el libro en cuatro capítulos: 1) Caballero de Dios, 2) Rey de Mentón, 3) Castigos del rey de Mentón y 4) Hechos de Roboán.

<sup>5</sup> Justina Ruiz de Conde, El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías, (Madrid: Aguilar, 1948).

idea central y un sistema de composición unificadores. Según Ruiz de Conde, la idea central es la de la redención por las buenas acciones y por la entrega a la voluntad divina. El sistema de composición es el sistema de simetría de las acciones. Ruiz de Conde, al igual que Hernández y Burke, divide la obra en tres partes: las proezas físicas y morales de Cifar, la justicia y la sabiduría de Cifar como rey, y las aventuras de Roboán. Para ella, los castigos sirven para unir la segunda parte con la tercera. Afirma Ruiz de Conde que, tanto la idea de la redención como el sistema de la simetría están presentes en cada una de las tres partes.

Burke señala que el Cifar, como sugiere Wagner, carece de unidad ya que su estructura no se ajusta al modelo aristotélico de principio, medio y fin. Sin embargo cree que hay cierto tipo de unidad si se mira desde la perspectiva de la estructura del sermón medieval. Cabe señalar que Burke falla en señalar el modelo aristotélico pues éste no se conocía en la Edad Media.

Walker piensa que la clave de la unidad se encuentra en el recurso de la *amplificatio*. Considera que la intercalación de los episodios fantásticos en el cuerpo realista de la novela no rompe la unidad, sino la monotonía

de la obra.<sup>6</sup>

Ana Diz, por su parte, analiza las funciones de las partes tercera y cuarta que parecen romper la unidad del texto, una por su carácter puramente didáctico y otra por su cambio de protagonista.<sup>7</sup> Para Diz, la parte tercera es la enunciación de la regla de "lograr un premio después de un penoso camino" y las partes primera y segunda, por un lado, y cuarta, por otro, son un ejemplo de ésta.

Contrario a lo que se pueda especular en torno a la unidad de la obra, es mi opinión que el autor del Cifar, sí tenía claro el concepto de unidad y esto lo logra a través de su personaje principal, Cifar, quien aparece en toda la obra. Si bien es cierto que no está físicamente presente en los capítulos que corresponden a las aventuras de Roboán, podemos decir que lo está, en teoría, ya que, Roboán pone en práctica todos los consejos que le da su padre.

Dentro de esta estructura ambigua encontramos el prólogo de la obra, un tanto ambiguo también, que forma

---

<sup>6</sup> Aparte del paralelismo entre los motivos de la parte realista y los de la parte fantástica de la obra, Walker halla detalles fantásticos en la parte realista y detalles realistas en la parte fantástica que hacen gradual el paso de lo real a lo fantástico y viceversa, contribuyendo así a la unidad de la obra.

<sup>7</sup> Marta Ana Diz, "La construcción del Cifar," NREH 28.1 (1979): 105-117.

parte esencial de la misma. Marilyn Olsen señala que:<sup>1</sup>

The opening folios of the fourteenth century Spanish prose romance, Libro del Caballero Cifar, omit any reference to a Prologue and no clear distinction is made between the end of the introductory material and the beginning of the work. But despite the absence of well-defined limits of the Prologue, no one doubts its existence, for it contains a discussion of the attributes of the Knight Cifar, material which logically and smoothly leads the reader into the work. (Olsen 15)

Como apunta Olsen, el prólogo del Cifar no está bien delineado en la obra. Para Wagner el prólogo termina antes del capítulo primero, sin embargo, otros críticos incluyen este primer capítulo como parte del prólogo. En la edición de Wagner, el prólogo consta de ocho páginas. Las cinco primeras son un resumen de varios hechos históricos referentes al jubileo de 1300 y al viaje del arcediano Ferrán Martínez, que gestiona y se hace cargo de la traída de los restos mortales de cardenal Gonzalo García Gudiel, de Roma a Toledo. Los tres últimos párrafos son una

---

<sup>1</sup> Marilyn Olsen, "The Prologue of the Caballero Cifar: An Example of Medieval Creativity" BHS 62 (1985): 15-23.

introducción a la historia del caballero Cifar. Ronald G. Keightley, sin embargo, cree que esta historia no empieza hasta el capítulo segundo, ya que el primer capítulo es todavía una introducción, una anticipación del contenido de la historia y una sugerencia de cómo interpretar el contenido.<sup>2</sup> Keightley se basa en los títulos de los capítulos del libro. A tal argumento hay que señalar que estos títulos sólo aparecen en la edición de Sevilla y no en los manuscritos; ésto quiere decir que son probablemente adiciones del editor.

Por otra parte, Cristina González, luego de examinar el prólogo de Sevilla, cree que consta de dos partes. Sugiere que la primera es un añadido donde se justifica la publicación de la historia a pesar de su estilo antiguo y la segunda es una paráfrasis de las últimas trece líneas del prólogo, en las que se anticipa el contenido de la historia. La consecuencia que se saca de todo esto, según González, es que el prólogo original comprendía, no sólo el prólogo sino también el primer capítulo de la edición de Wagner. Posiblemente el editor de Sevilla, queriendo modernizar la obra, suprimió la parte del prólogo anterior y la presentación de la historia de Cifar. En su lugar puso un

---

<sup>2</sup> Ronald G. Keightley, "The Story of Zifar and the Structure of the Libro del Cavallero Zifar," MLR 73.2 (1978): 324.

prólogo nuevo que remató con una nueva versión de esta presentación. Lo que falta por explicar es por qué cortó el prólogo original en este punto y no en otro. El prólogo de la edición de Wagner acaba así:

Asy commo contescio a vn cauallero de las Yndias do andido predicando sant Bartolome apostol, despues de la muerte del Nuestro Saluador Iesu Cristo: El qual cauallero ouo nonbre Zifar de bautismo, e despues ouo nonbre el Cauallero de Dios, porque se touo el sienpre con Dios e Dios con el en todos los fechos....Pero nunca desepero la merced de Dios, teniendo que el le podria mudar aquella fortuna fuerte en mejor, asy commo lo fizo, segunt agora oyredes. (Cifar 72)

Al parecer el prólogo termina aquí. El primer capítulo de la edición de Wagner empieza así:

Cuenta la estoria que este cauallero auia vna dueña por muger que auia nonbre Grima e fue muy buena dueña....E ouieron dos fijuelos que se vieron en muy grandes peligros asy commo oyredes adelante....(Cifar 73)

Para Cristina González este pasaje no es más que una anticipación del contenido de la historia y lo que sigue no es más que una sugerencia de cómo interpretar este

contenido. La historia, para González, empieza en el capítulo segundo de la edición de Wagner, que comienza con las palabras: "Dize el cuento que este Cauallero Zifar...." En los sintagmas *Dize el cuento*, *Cuenta la estoria* pueda estar tal vez la confusión. Cabe la posibilidad de que este corte no haya sido hecho por confusión, sino a propósito. Cristina González cree que el editor de Sevilla tal vez quería conservar el pasaje en el que se habla de cómo leer la historia y no queriendo parafrasear un pasaje tan largo, decide cortar antes y poner esta parte del capítulo primero. Wagner, que hizo su edición a base de los manuscritos y de la edición de Sevilla, reprodujo esta división sin pensar si tenía una base filológica o lógica.

No se puede decir con certeza dónde termina el prólogo y dónde comienza el primer capítulo. Alberto Porqueras Mayo, en un estudio sobre los prólogos en la literatura medieval castellana concluye que:<sup>3</sup>

El prólogo es algo poco delimitado, sin características uniformes, que está delante del libro y no siempre se sabe cuándo termina el prólogo y cuando empieza la materia propiamente dicha del libro. (Porqueras Mayo 190)

---

<sup>3</sup> Alberto Porqueras Mayo, "Notas sobre la evolución histórica del prólogo en la literatura medieval castellana," Revista de Literatura 10 (1957): 186-194.

Convendría, pues, detenernos por un momento para analizar el concepto de prólogo en la Edad Media y cómo funcionaba en otras obras de la época.

El prólogo es definido como "un discurso antepuesto a ciertas obras para explicarlas al lector."<sup>4</sup> También puede servir para aclarar ciertos aspectos importantes que aparecerán en el texto, exponer la manera en que fue escrito, e indicar, en algunos casos, cómo debe leerse. Usualmente se escribe una vez terminada la obra aunque esto no signifique que, en ciertas ocasiones, sea lo primero que el autor escriba.

Un gran número de trabajos críticos han aparecido en los últimos años que examinan el prólogo a la luz de la tradición clásica y medieval.<sup>5</sup> Uno de estos trabajos es el de A.J.Minnis. En su libro, sobre las teorías medievales de los prólogos, señala una serie de tópicos en las que estos se dividen.<sup>6</sup> Los prólogos, según Minnis, aparecían

---

<sup>4</sup> Diccionario Enciclopédico Espasa (Madrid: Espasa-Calpe, 1992)1377.

<sup>5</sup> Karina Niemeyer, "A Rhetorical Study of the Exordia of the Romans Courtois," Diss. Indiana University, 1964. Colbert Nepaulsingh, "The Rhetorical Structure of the Prologues to the Libro de buen amor and the Celestina," BHS 51 (1974): 325-34. Troy Hunt, "The Rhetorical Background to the Arthurian Prologue: Tradition and the Old French Vernacular Prologues," FMLS 6 (1969): 1-23.

<sup>6</sup> A.J. Minnis, Medieval Theory of Authorship (London: Scholar Press, 1984).

como comentarios en libros de textos de casi todas las disciplinas del saber:

In the systematisation of knowledge which is characteristic of the twelfth century, prologues appeared at the beginning of commentaries on textbooks of all disciplines: the arts, medicine, Roman law, canon law and theology. (Minnis, 19)

De manera que el estudio de Minnis lo que analiza no es el prólogo escrito por el autor de la obra sino la introducción que el comentarista o maestro escribe para introducir el texto de un autor. El comentarista, según Minnis, en lo que se fijaba para presentar el texto era en lo siguiente:

The precise number of headings under which the various aspects of the text are discussed vary somewhat from *accessus* to *accessus*; the life of the poet (*vita poetae*), the title of the work (*titulus operis*), the nature of the verse (*qualitis carminis*), the intention of the writer (*intentio scribentis*), the number of the books (*numerus librorum*), the order of the books (*ordo librorum*), and the textual exposition (*explanatio*). (Minnis 12)

Este trabajo, aunque muy erudito, no nos sirve de mucho

ya que como señalábamos antes, está basado en comentarios de textos hechos por maestros y no en las propias obras. Lo que convendría revisar sería los prólogos de varias obras medievales contemporáneas al Cifar.

Comencemos con el siglo XIII, un siglo antes de la aparición del Cifar. En la obra de Alfonso X, por ejemplo, el prólogo está totalmente aclimatado. En la General Estoria, hay un prólogo que ocupa toda una página.<sup>7</sup> Al empezar el libro X hay otro prólogo que, por cierto, no viene consignado en el índice de la misma edición, por evidente descuido. Otros prólogos encontramos al frente de los libros XI, XII, XIII. En esta obra se observa que el prólogo existe como tal, pero su inclusión u omisión al frente de los respectivos libros ofrece una marcada irregularidad. El valor que tienen estos prólogos es presentativo, es decir, introducir al lector lo que va a encontrar en la lectura.

En el "Mester de clerecía" existe siempre, al empezar los versos, una invocación religiosa que, claramente, sin necesidad de prólogo, nos habla de la intención del autor. Algunos de los rasgos que tienen validez para las introducciones medievales españolas son, por ejemplo, la

---

<sup>7</sup> Alfonso X, General Estoria, ed., de Antonio Solalinde, (Madrid: Junta para ampliación de Estudios, 1930).

solicitud de fe por parte de los autores para sus narraciones. Estos afirman que se apoyan en tradiciones orales o escritas y a menudo señalan sus fuentes. También se alude al lugar natal del autor, al apellido y a relaciones familiares y de todo tipo.

Podemos decir, pues, que en el siglo XIII existe el prólogo como tal, su presencia es constante en Alfonso X. La otra vertiente poética importante, la religiosa, tiene unos motivos introductorios diluídos en invocaciones piadosas. Los prólogos en esta época son presentativos. No hay diálogo con el lector. Es algo poco delimitado, sin características uniformes, que está delante del libro y no se sabe exactamente cuando termina el prólogo y cuando empieza la materia propiamente dicha del libro. Esto nos recuerda un poco el prólogo del Cifar.

En el siglo XIV la tónica religiosa es visible, por ejemplo en el Libro de Buen Amor. El prólogo no ha ganado todavía, respecto al siglo anterior, rasgos peculiares que lo distinguan especialmente del resto del libro. Por eso, a veces, se nos dice claramente que ha terminado el prólogo. En los Proverbios Morales del Rabbi don Sem Tob leemos: "acaba el prólogo y comienza el tratado."<sup>8</sup> En las obras de Don Juan Manuel abundan los prólogos, pero su técnica y

---

<sup>8</sup> Biblioteca de Autores Españoles, 52.

características cambian notablemente de un prólogo a otro. Una de las más importantes características estilísticas del prólogo es la de ser un género a posteriori. El prólogo, se resiente en su estilo, contenido, y estructura del libro a que sirve de introducción, precisamente por su redacción posterior.

El prólogo del Libro del Caballero Cifar, que también es del XIV, tiene dos piezas introductorias; un largo prefacio (que vamos a llamar prólogo) y un primer capítulo que contiene material del prólogo. En ambas piezas se pueden encontrar algunos de los elementos que mencionaba Minnis en su estudio como el título del libro, la intención del autor y la utilidad de la obra. Esto permite que podamos enmarcar estas páginas preliminares dentro del género de un prólogo. Queda claro, pues, que la obra tiene un prólogo aunque no sepamos, a ciencia cierta, donde termina.

El Cifar, como otras obras de la época escritas en prosa, presenta cierta continuidad con la épica tanto en los temas como en el estilo narrativo.<sup>9</sup> Margo Ynés De Ley, en su tesis doctoral, señala que el Cifar contiene una serie de tópicos en su prólogo que son comunes a otros prólogos de

---

<sup>9</sup> Cuento del Emperador Otas de Roma, De un cavallero Plácidas, Cuento del emperador Carlos Maynés, y la Estoria del Rrey Guillelme.

obras de ficción.<sup>10</sup>

De Ley apunta que mientras los escritores de versos durante el siglo XIII (aunque no señala cuáles), se referían a sus fuentes con el propósito de presentar la veracidad de sus obras, los escritores del XIV ( Guillelme, Otas, Cifar, Maynés), dejan afuera las fuentes en su material introductorio. Estos se referirán a una historia que ya existe pero sin especificar cuál. Se encontrarán frases como, "Dizen las estorias de Inglaterra que...." (Guillelme), "Dize el cuento que...," (Otas) "Asi como fallamos en la estoria....," (Maynés) y en el Cifar, "Cuenta la estoria que...."

En el prólogo del Cifar, hay una referencia a los hombres sabios a la manera de las obras didácticas. El autor se refiere también a "sabios antiguos," y a "padres santos." Estas referencias se incluyen para darle cierta autoridad moral al texto en vez de tratar de demostrar su veracidad.

El autor del prólogo del Cifar indica que su texto es una traducción. El habla de "el trasladador de la estoria...que fue trasladada del caldeo en latín e de latín en romance" y luego señala que "este libro nunca apareció

---

<sup>10</sup> Margo Ynés De Ley, "The Prologue in Castilian Literature between 1200 and 1400," Diss. Illinois 1976; DAI, 37 (1976-77), 6534A.

escrito en este lenguaje fasta agora." El autor del prólogo piensa que la obra será para beneficio de muchos. El libro fue traducido con el propósito de que la gente obtuviera perdón por sus pecados, supiera del primer cardenal enterrado en España, aprendiera a vivir correctamente y al mismo tiempo se entretuviera con la obra.

El tópico de entretener mientras se edifica la audiencia es muy visto en las obras medievales. El autor en el prólogo dice, "palabra es del sabio que dize así: 'entre los cuidados a las vegadas pone algunos plazer. Ca muy fuerte cosa es de sobir el cuidado continuado si a las vezes non se diese ome plazer o algunt solas'" (71).

El autor del Cifar expresa preocupación acerca de cómo será interpretada su obra. Pide a su audiencia que no deje de creer en el libro hasta tanto no lo hayan leído y entendido. Indica que, sólo porque algunas cosas no son reales como las fábulas o símbolos, no quiere decir que se puedan aplicar a la vida diaria. "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. Pero commoquier que verdaderas non fuesen, non las deven tener en poco nin dubdar en ellas fasta que las oyan todas conplidamente e vean el entendimiento dellas, e saquen ende aquello que

entendieren de que se puedan aprovechar"(71).

El t3pico de la memoria y el olvido tan importante en los pr3logos de Alfonso X y en el Libro de buen amor, aparece en el Cifar: "E porque la memoria del ome ha luengo tiempo, e non se puede acordar los omes de las cosas mucho antiguos si las non fallan por escripto"(70). Luego dice: "En non se deve ninguno esforzar en un solo entendimiento nin creer que todo se puede acordar; ca aver todas las cosas en memoria e non pecar nin errar en ninguna cosa, mas es esto de Dios que non de ome...ca por razon de la mengua de la memoria del ome fueron puestas estas cosas a esta obra"(70).

En el pr3logo el autor dice: "esta obra es fecha so enmienda de aquellos que la quisieran enmendar. E certas d3venlo fazer los que quisieran e la sopieren enmendar siquier; porque dize la escriptura: 'que sotilmente la cosa fecha enmienda, m3s de loar es que el que primeramente la fall3. E otros3 mucho deve plazer a quien la cosa comienza a fazer que la enmienden todos quantos la quisieren enmendar e sopieren; ca quanto m3s es la cosa emendada, tanto m3s es loada'"(74). La idea de que otros sean bienvenidos a corregir el trabajo escrito est3 relacionada con el problema de la pobre memoria del hombre, s3lo Dios tiene una memoria perfecta y ciertamente ning3n hombre est3 exento de cometer

errores. También está relacionado con el hecho de que es un relato de ficción.

En cuanto a la estructura no bien delineada del prólogo podemos decir que el de Cifar está muy cerca a sus contemporáneos. Sin embargo, cuando miramos la temática es completamente distinto. No hay ninguna invocación pidiendo ayuda a Dios, ni al lector y sobre todo, casi todo el texto está plagado de situaciones puramente históricas ajenas a la realidad literaria de la época. De manera que, tenemos que admitir que, el prólogo del Cifar es único en su clase.

Pasando de lo general (los prólogos medievales), a lo particular (los prólogos de las novelas de caballerías), llegamos a la misma conclusión, el prólogo del Cifar está ajeno a lo que estamos acostumbrados a leer en este tipo de novelas. El prólogo del Amadís, por ejemplo, menciona hechos y batallas sacados de la literatura,<sup>11</sup>

Considerando los sabios antiguos que los grandes hechos de las armas en scripto dexaron cuán breve fue aquello que en efecto de verdad en ellas passó, assí como las batallas de nuestro tiempo que nos fueron vistas nos dieron clara esperienciã y noticia, quisieron sobre algùn cimientto de

---

<sup>11</sup> La versión del Amadís que utilizo es la edición de Juan Manuel Cacho Blecua para Cátedra, 1987.

verdad componer tales y tan estrañas hazañas de las antiguas historias de los griegos y troyanos y otros que batallaron parece por scripto. (Amadís 219)

Luego se presenta al protagonista, sus padres y se habla del autor de la obra:

Aquí comienza el primero libro del esforçado y virtuoso cavallero Amadís, hijo del rey Perión de Gaula y de la reina Helisena, el cual fue corregido y enmendado por el honrado y virtuoso cavallero Garci-Rodríguez de Montalvo, regidor de la noble villa de Medina del Campo. (Amadís 225)

Por su parte, el prólogo de Tristán e Iseo comienza con una invitación al lector (oyente) para que escuchen la historia de los amantes:<sup>12</sup>

Señores, ¿os agradaría un hermoso cuento de amor y de muerte? Se trata de la historia de Tristán y de Iseo, la reina. Escuchad cómo, entre grandes alegrías y penas, se amaron y murieron el mismo día, él por ella y ella por él. (Tristán e Iseo 37)

Otro prólogo con el que podemos comparar al de Cifar es con

---

<sup>12</sup> Tristán e Iseo, edición de Alicia Yllera (Madrid: Alianza, 1994)

el del Tirante. El prólogo de Tirant lo Blanc es sumamente corto. Al comienzo recurre al tópico de la memoria y luego hace mención de Homero y los griegos. Al final del mismo presenta la figura de Tirante y adelanta al lector de lo que encontrará en la obra.<sup>13</sup>

El prólogo del Cifar, por el contrario, da al lector noticia de eventos históricos contemporáneos. Puede dividirse en dos grandes secciones. La primera se puede considerar histórica, ya que describe las acciones del Papa Bonifacio VIII, el Jubileo de 1300, el entierro del Cardenal en Roma y la traída de su cuerpo a Toledo por el arcediano Ferrán Martínez. La segunda parte puede considerarse literaria puesto que el autor cambia totalmente la temática que viene presentando para indicar que el trabajo es una traducción y mencionar algunos tópicos medievales, y al final, presentar la figura de Cifar.

---

<sup>13</sup> "Según se muestra por manifiesta esperiencia que la flaqueza de nuestra memoria pone muy presto en olvido no solamente las cosas por largo tiempo envejecidas mas aun de los hechos muy frescos de nuestros dias escasamente nos acordamos, por eso fue cosa conveniente e muy provechosa reduzir en escrito las hazañas e istorias antiguas de los hombres fuertes y virtuosos para que sean espejos y claros exemplos...y aquel egerio poeta Homero ha contado las batallas de los griegos y troyanos e de las amazonas...

Y por entre los caualleros señalados de gloriosa memoria fue uno aquel valentissimo e invencible cavallero Tirante el Blanco de Roca Salada, de cuyas hazañas en el presente libro serán recontados, para exemplo y dotrina de los que en esta noble letura so querrán exercitar." Tirante el Blanco 3-5.

El prólogo comienza de la siguiente manera.

En el tiempo del honrrado padre Bonifacio VIII, en la era de mill e trezientos años, en el dia de la nacencia de Nuestro Señor Iesu Cristo, comenzo el año jubileo, el qual dizen centenario porque non viene synon de ciento a ciento años, e cunplese por la fiesta de Iesu Cristo de la era de mill e quatro cientos años; en el cual año fueron otorgados muy grandes perdones e tan conplidamente quanto se pudo estender el poder del Papa, a todos aquellos quantos pudieron yr a la cibdat de Roma a buscar las iglesias de Sant Pedro e de Sant Pablo quinze dias en este año. (Prólogo, Cifar 65)

En primer lugar se habla del Jubileo de 1300.

Decretado por Bonifacio VIII, tenía como propósito indultar a los fieles con la obligación de practicar ciertas obras de piedad, dando a la vez a los confesores especiales facultades para absolver de pecados y censuras reservadas. El fin principal del Jubileo era obtener del cielo, con tantas oraciones y obras de piedad, un cúmulo de gracias para reforma del pueblo cristiano y bien general de la iglesia católica.

La primera figura histórica que se nos presenta es la del papa Bonifacio VIII. El pontificado de Bonifacio VIII

estuvo enteramente marcado por el signo de la contradicción.<sup>14</sup> Al subir al solio pontificio se enfrentó a la rebeldía de los *espirituales*, grupo de franciscanos, y a los dos Cardenales de la familia Colonna, que, si terminaron formando un frente único, tuvieron origen diverso. Los *espirituales*, en su mayoría de la orden franciscana, no vieron con buenos ojos la renuncia al papado de Pedro de Morrone (Celestino V), por ello pusieron en circulación la ilegitimidad del papado de Bonifacio VIII a quien consideraban como el anticristo.<sup>15</sup>

La renuncia del papa Celestino decretada por Bonifacio contribuyó no poco a esta campaña de denigración. Otro problema fue el origen de la rebeldía temprana de los cardenales Jacobo y Pedro Colonna. Si en un principio apoyaron la elección del papa Gaetani, muy pronto pasaron a rebelarse ante la política de Bonifacio VIII, que debilitaba el poder de la familia Colonna.

Entre todos sus conflictos merece una especial mención

---

<sup>14</sup> Toda la información sobre el Papa Bonifacio VIII fue tomada de la Enciclopedia Católica (Madrid: Espasa-Calpe, 1950).

<sup>15</sup> Su nombre de pila es Benito Gaetani. Nació en Anagni en 1220. Estudió Derecho en Todi y Bolonia. El 24 de diciembre de 1294, después de la renuncia de Celestino V, fue elegido Papa en el Castel Nuovo de Nápoles. Muere en Roma el 11 ó 12 de octubre de 1303 después de haber recibido una bofetada de un capitán de los Colonna.

su enfrentamiento con el rey de Francia. Cuando el 24 de febrero de 1296 publicó el Papa la bula *Clericis laicos* que trataba de proteger los bienes eclesiásticos, la reacción de Eduardo I de Inglaterra fue violenta y la de Felipe el Hermoso hábil y cauta. El 17 de agosto de 1296 el rey francés promulgó una simple ordenanza prohibiendo sacar dinero y otros bienes de Francia, es decir, el Papa no podría administrar las ofrendas y las ganancias que se devengaba de las iglesias francesas y que, por patrimonio, le pertenecían al Vaticano. Rodeado de sus *legistas* desencadenó una campaña polémica. Esta campaña trajo como secuela que el papa escribiera sendas bulas, las cuales fueron ignoradas por el rey francés. La bula *super Petri solio*, por ejemplo, que excomulgaba a Felipe, no llegó a promulgarse, pues el día antes de su promulgación, una banda de dos mil mercenarios se apoderaron del papa. Tres días después fue libertado por el pueblo de Agnani. Al poco tiempo moría en Roma de un ataque de uremia.

Bonifacio VIII no ha pasado a la historia únicamente como la víctima de Agnani. En el aspecto religioso decretó el primero de los jubileos ordinarios (1300) y aumentó las solemnidades de las fiestas dedicadas a los cuatro evangelistas, a los doce apóstoles y a los cuatro doctores de la iglesia latina. En el campo artístico, llevó a Giotto

a Roma y restauró San Juan Letrán y Santa María la mayor. En el científico, fundó la universidad de Roma, reestructuró la biblioteca del Vaticano y los archivos papales.

El autor del Cifar, luego de mencionar a Bonifacio VIII y el propósito del Jubileo, presenta la figura de Ferrán Martínez y la del cardenal don Gonzalo:

E en este año sobredicho Ferrand Martines, arcediano de Madrid en la yglesia de Toledo, fue a Roma a ganar estos perdones. E despues que cunplio su romeria e gano los perdones, asi commo Dios touo por bien, porque don Gonzalo obispo de Aluaña e cardenal de la yglesia de Roma, que fue natural de Toledo, estando en Roma con este Arcediano sobredicho, a quien criara a feziera merced, queriendose partir del e se yr a Toledo donde era natural, fizole prometer en las sus manos que si el, seyendo cardenal de la yglesia de Roma, si finase, que este Arcediano que fuese alla a demandar el cuerpo, e que feziese y todo su poder para traerle a la yglesia de Toledo.

(Cifar 66-67)

Esta parte del prólogo es importante pues puede dar motivo a la historia del Cifar. Lo que hizo Ferrán Martínez por

traer a España el cuerpo del cardenal, parece ser un proceso análogo por el cual pasó el caballero Cifar. Tiene, además, mucha importancia a la hora de estudiar quién fue el autor de la obra ya que, precisamente, Ferrán Martínez,<sup>16</sup> es considerado, por la mayoría de la crítica, el autor del Cifar; por consiguiente con estos datos se puede sugerir una fecha de composición.<sup>17</sup>

En cuanto al cardenal, cuantos se han ocupado de historia literaria española aseguran que se trata aquí de don Gonzalo García Gudiel. Erasmo Buceta en uno de los artículos dedicados al prólogo del Cifar investiga el caso. Señala que Eubel, en su catálogo de los jerarcas de la iglesia católica asevera que: "Gundisalvus Roderici Inojosa, aep. Toletan=ep. Albanen" fue promovido al cardenalato el 4 de diciembre de 1298, y lo mismo repite en la lista de los cardenales-obispos de Albano.<sup>18</sup> Pero, por otro lado, en la sección dedicada al episcopologio toledano, no se halla tal nombre pero sí hay "Gundisalvus Garsiae Gudiel," a la vez

---

<sup>16</sup> Para el tema de la autoría del Cifar, veáse el apartado que corresponde a este tópico en el primer capítulo de este trabajo.

<sup>17</sup> Erasmo Buceta, "Algunas notas históricas al prólogo del Caballero Cifar," RFE 17.1 (1930): 183 y "Nuevas notas históricas al prólogo del Caballero Cifar," RFE 17.4 (1930): 419-422.

<sup>18</sup> Hierarchia I, 12.

que añade a este nombre: "prom. G.ad Albanen."

En el mismo tipo de confusión incurre don Vicente de la Fuente, el cual, basándose en la *Historia secular y eclesiástica de la ciudad de Palencia* escrita por Fernández de Pulgar, declara rotundamente que en ella "se probó que el Arzobispo Gudiel no pudo ser cardenal."<sup>19</sup> Luego más moderado señala que: "Bonifacio VIII le hizo cardenal y obispo de Albano, también español, murió en 1299 y se llamaba, según dicen, Gonzalo de Aguilar e Hinojosa."<sup>20</sup>

Luego de toda esta documentación Erasmo Buceta llega a la conclusión de que no hay duda que quien era arzobispo de Toledo en diciembre de 1298 fue hecho cardenal. Ni Eubel ni La Fuente mencionan ninguna otra persona como ocupante en dicha fecha de la silla toledana, sino a don Gonzalo García Gudiel.

Por último el autor presenta al caballero Cifar, una figura no histórica como las anteriores, pero que será el protagonista de la obra.

E peroque la obra sea muy lengua e de trabajo, non deue deseperar de lo non poder acabar, por ningunos embargos quel acaescan; ca aquel Dios verdadero e mantenedor de todas las cosas, el qual

---

<sup>19</sup> Madrid, 1679.

<sup>20</sup> Historia eclesiástica V, 371.

ome de buen seso natural antepuso en la su obra, a le dar cima aquella quel conuiene; asy commo contescio a vn cauallero de las Yndias do andido predicando sant Bartolome apostol, despues de la muerte de Nuestro Salvador Iesu Cristo: el qual cauallero ouo nonbre Zifar de bautismo, e despues ouo nonbre el cauallero de Dios. (Cifar 72)

Esta sección tiene gran importancia debido a que es la que conecta toda la parte histórica del prólogo con la parte ficticia de la obra. En otras palabras el "asy commo" será sinónimo de "de la misma manera" que Ferrán Martínez pasó tanto trabajo para completar su meta, el personaje que se está presentando, es decir Cifar, pasará por situaciones similares.

El punto clave de todo este largo prólogo es el obstáculo encontrado por Ferrán Martínez para traer el cuerpo del cardenal a Toledo, sus esfuerzos por conseguir el permiso y su victoria final.

E non era maravilla; ca nunca fue ende enterrado en la cibdat de Roma para que fuese dende sacado para lo levar a otra parte. E asi es establecido e otorgado de los padres santos que ningunt cuerpo que fuese y enterrado que non sea ende sacado. E ya lo avia demandado muy afincadamente don Gonzalo

arzobispo, sobrino deste cardenal sobredicho, que fue a la corte a demandar el palio, e non lo pudo acabar; ante le fue denegado que geio non darian en ninguna manera. (Cifar 67)

Marilyn Olsen cree que con la narración del proceso de trasladar el cuerpo del Cardenal de Roma a Toledo, el autor de la obra intenta revelar otro aspecto de la personalidad del papa: su rigidez. Señala que:<sup>21</sup>

During the process of gaining permission to remove the Cardinal's body from Rome, the author reveals another aspect of the papal personality: rigidity. By stressing his absolute refusal, without explanations to allow the removal of the Cardinal's cadaver from the Holy City and by announcing that all official requests to release the corpse were denied, the author is in fact indicating that Boniface was an unyielding, unreasonable man. This trait is underscored even further when we are told that no one had the courage to approach him except Bishop don Pedro of Burgos who 'esforçoce a lo demandar,' a statement which implies fear of the Pope. (Olsen 16-17)

Sin embargo, cuando Olsen dice, "without explanations," da

---

<sup>21</sup> Opus. Cit., p. 16-17.

muestra de que está ajena a las verdaderas razones por las cuales Bonifacio VIII asumía esta actitud. En primer lugar, no podemos perder de vista que durante la Edad Media, (siglos antes de Bonifacio), se practicaba el robo de cadáveres.

E el Arcidiano traxo el cuerpo mucho encubiertamente por el camino, temiendo que gelo enbargarian algunos que no estaban bien con la iglesia de Roma, e otros por aventura por lo enterrar en sus logares; asy commo le contescio en Florencia vna vegada, que gelo quisieron tomar por lo enterrar y, sy non porque les dixo el arcediano que era vn cauallero su pariente que muriera en esta romeria, que lo leuaua a su tierra. (Cifar 68-69)

Patrick Geary en Furta Sacra explica cómo para obtener reliquias sagradas mucha gente, entre ellos monjes, excavaban tumbas y destruían iglesias con el propósito de negociar lo que encontraran.<sup>22</sup> El autor considera el aspecto cultural y social que estaba detrás de estos actos para explicar cómo eran percibidas las reliquias y cómo sus ladrones tenían la aprobación de la comunidad cristiana.

---

<sup>22</sup> Patrick J. Geary, Furta Sacra: Thefts of Relics in the Central Middle Ages (Princeton: Princeton University Press, 1990).

In order to understand rather than to judge the relationship between people and relics, certain important concessions must be made to medieval ways of seeing the world...these relics are miraculous giving off pleasant odors when touched, healing the sick, and otherwise expreeing the wills of the saints whose remains they are.

(Geary 4)

De manera que existía todo un mercado de reliquias durante la Edad Media. Estas obviamente, no transferían sus poderes, sino que era la nueva comunidad la que se los otorgaba. Sin embargo, la gente creía de todo corazón en estos poderes, realidad que los movía a actuar de cierta manera que a nosotros hoy nos parecería inmoral.

Obviously the very act of theft often broke the cultural context that gave the relic its meaning. When a relic was stolen or sold, it was impossible to steal or sell its old function in its original location. Thus the theft could not result in the transferral of ideas or of religious or cultural values. In its new location it became an important symbol only if the society made it one, and this symbolism was necessarily a product of that society. (Geary 7)

Bonifacio VIII, que conocía estas prácticas, asume responsabilidad al respecto y proclama un edicto que prohibía, en cierta medida, este tipo de mercado. Elizabeth Brown, en un ensayo iluminador, nos da cuenta del edicto y sus razones.<sup>23</sup> En septiembre 27 de 1299, Bonifacio VIII presenta la bula *Detestande Feritatis* que fue inmediatamente incorporada en la colección canónica *Extravagantes Communes* y que vino a ser parte de las leyes de la iglesia sobre las regulaciones de las prácticas fúnebres. La descripción que hace Bonifacio sobre estas prácticas es como sigue:

Upon the death of nobles and high-ranking dignitaries (and especially when such people died far from their native lands and the places they had elected for burial) their bodies were cruelly disemboweled and monstrously severed into pieces, which were cast into boiling water. Then, when the bones were loosened from the flesh, they were sent or carried to the place reserved for interment. (Brown 221)

Estas costumbres de las que Bonifacio habla, eran abominables no sólo ante los ojos de Dios sino también ante los ojos de los hombres. Contrastando la piedad de sus

---

<sup>23</sup> Elizabeth A. Brown, "Death and the Human Body in the Later Middle Ages: The Legislation of Boniface VIII on the Division of the Corpse," *Viator* 12 (1981): 221-270.

intenciones con la impiedad de aquellos quienes violan los parámetros de la decencia común, Bonifacio declara su responsabilidad de terminar con esta detestable práctica con el propósito de que los creyentes no fueran más aterrorizados y el cuerpo humano no fuera nunca más dividido en partes. Cuando alguien, no importando su posición social o su familia, moría en una ciudad católica, el cuerpo debería ser llevado, inmediatamente, al lugar que la persona hubiera escogido para ser enterrada, o debería ser enterrado, temporariamente, cerca del lugar donde murió. Sólo después de cremar el cuerpo, podía ser depositado en el lugar donde había escogido previamente. La consecuencia para quien no siguiera estas instrucciones era la excomulgación.

Una de las razones por la cual existían estas prácticas era la creencia de que el espíritu permanecía en los huesos.

The attitude toward the dead body implicit in Boniface's prohibitions recalls the belief, found in many societies, that until the flesh has dissolved and the bones been bared, the deceased person's spirit has not fully divorced itself from the body, which is thus not fully dead. (Brown 223)

Esto era, precisamente, lo que señalaba Geary sobre los

huesos, especialmente de personas importantes en la sociedad (en el caso del Cifar, el cardenal), que se creía conservaban cierto tipo de poder, de ahí que fueran mercadeados.

Hemos visto, pues, las razones históricas por las cuales Bonifacio VIII se oponía al traslado del cuerpo del cardenal de Roma a Toledo. Sin embargo, el traslado se hizo. La pregunta que surge al respecto es qué causas motivaron al papa a cambiar su posición. Probablemente, y aunque el texto no lo señala, el cuerpo del cardenal fue cremado, tal y como decía la bula papal, forma esta que permitía trasladar un cuerpo después de haber sido enterrado.

Buceta, por su parte cree y se atreve a sugerir que fue el dinero que el obispo de Burgos le dio al papa Bonifacio VIII, lo que hizo que éste cambiara de postura y decidiera dar permiso para trasladar el cuerpo del cardenal a Toledo.

Sin buscar la irrespetuosidad, vendría a la mente la sospecha de que la respetable cantidad que el obispo de Burgos iba a presentar, acaso hubiese influido en el ánimo del papa para dar su asentimiento al transporte de los restos del príncipe de la iglesia, asunto en que, según el Cifar, intervino activa y eficazmente el prelado burgalés. (Buceta 24)

El planteamiento de Buceta es simplemente una sospecha ya que no hay nada que pruebe que el papa aceptó dinero por este favor. Sin embargo, no podemos descartar esta posibilidad si pensamos que la bula proveía una forma de trasladar el cuerpo muerto, es decir cremándolo, forma que el mismo Bonifacio había escrito. Luego entonces nos preguntamos por qué puso tantos obstáculos al momento de la petición.<sup>24</sup>

Todo el trabajo que pasó Ferrán Martínez para conseguir este traslado puede tener un valor simbólico si hacemos una analogía con Cifar. Ambos tenían una meta pero para conseguir lo que querían tuvieron que enfrentarse a los poderosos.

Al cerrar este capítulo podemos ver cómo el Cifar insiste en ser una obra única y enigmática. Su estructura, tan compleja, ha hecho que, nuevamente, la crítica vea el texto como uno híbrido. Su prólogo, un tanto extraño si lo relacionamos con otros prólogos de la época, es una especie de tratado histórico que se convierte en ficción. Además está decir que el prólogo de esta novela para nada tiene que ver con los de las novelas de caballerías cuyo punto central es la ficción y dentro de ella, la presentación de los protagonistas.

---

<sup>24</sup> Tal vez lo llevó a España sin cremarlo.

Lo que sí podemos apreciar en este largo prólogo es la manera natural en que al parecer enlaza con la historia que va a seguir, es decir la de Cifar, historia que es como un *enxemplo* muy largo de lo que se ha filosofado previamente.

### CAPITULO III

#### GÉNERO

Uno de los mayores problemas que enfrenta el Libro del Caballero Cifar es el del género. Desde siempre se le ha visto como una novela de caballerías dado el caso de que su protagonista, Cifar, es un caballero. Así nos lo presenta el autor de la obra al finalizar el prólogo.<sup>1</sup> Sin embargo, el texto presenta una serie de anomalías con relación a las características del género caballeresco que pone en duda su entera pertenencia al mismo. En este capítulo examinaremos, pues, la obra dentro del marco de las novelas de caballerías y de la institución caballeresca.

El significado de la palabra caballero ha cobrado gran importancia para el estudio de este texto a causa de que muchos críticos han enmarcado al Cifar dentro de las novelas de caballerías sólo porque el héroe posee el título de caballero y va acompañado de un escudero.

El *caballero*, que en castellano fue un término utilizado para referirse al jinete, quien va montado en una cabalgadura, lo mismo que *cabalgador*, registrada como voz anticuada por el Diccionario de Autoridades [=Auts.] que lo

---

<sup>1</sup> Asy commo contescio a un cavallero de las Yndias do andido predicando sant Bartolome apostol, despues de la muerte de Nuestro Salvador Iesu Cristo: el qual cavallero ovo nonbre Zifar de bautismo, e despues ovo nombre del Cavallero de Dios. (Cifar 72)

define como "el que anda a caballo, o soldado de a caballo,"<sup>2</sup> pasó a ser un *status* decisivo en el proceso de institución del reino de Castilla, donde caballero era quien disponía de caballo y poseía la capacidad de sostenerlo ocupándose de su alimentación y participando con él en la lucha armada, así como en el avance de la reconquista territorial hacia el sur. Luego vino a designar, también según Autoridades, al "hidalgo antiguo notoriamente noble que tiene algún lustre más que los otros hidalgos o en la antigüedad o en los méritos, suyos o heredados,"<sup>3</sup> no sin dejar de recordar que su etimología viene de andar a caballo, porque así salían a servir a la guerra. De ahí pasó a significar al profesional de la milicia, sobre todo al perteneciente al cuerpo de caballería, el cual, aunque se mantiene nominalmente en los ejércitos actuales, paradójicamente carece casi por completo de caballos. Más adelante designaría al varón respetuoso con el código social y por eso mismo respetable, en su acepción que, como registra María Moliner en su Diccionario del uso del

---

<sup>2</sup> Esta acepción tiene el número 14 en la vigésima edición del Diccionario académico [=DRAE], Madrid, 1984.

<sup>3</sup> "Hidalgo de calificada nobleza," recoge como acepción cuarta de "caballero" el DRAE. María Moliner en su Diccionario de uso del español, también registra la acepción de "hombre perteneciente a la nobleza, a diferencia del plebeyo o perteneciente al estado llano."

español, "se aplica a un hombre que se comporta a la vez con distinción, con dignidad y con cortesía," o, en palabras del DRAE, al "que se porta con nobleza y generosidad" o a la "persona de alguna consideración o de buen porte."<sup>4</sup>

En cuanto a la noción de *caballero andante*, Auts., lo define como "el héroe fingido o fabuloso de cuya historia se componen los libros de caballerías," y María Moliner lo hace como un "héroe de los libros de caballerías que recorría el mundo en busca de aventuras y de ocasiones en que demostrar su valor y la grandeza de su alma."

Al examinar estas definiciones nos damos cuenta de que más o menos tienden a decir lo mismo. También observamos que Cifar, como cualquier otra persona que va montada a caballo, podría llamársele caballero. Cabe señalar que no necesariamente un caballero pertenecía a la nobleza, como señala Moliner, si pensamos en todos los ejércitos del Cid que fueron subiendo de categoría cada vez que ganaban una batalla pero que, en principio, eran simples villanos. Estos también iban a caballo por lo que tendrían que ser denominados como caballeros aunque no pertenecían a clases nobles. Por otra parte y en relación con el término "caballería andante," vemos que no tiene que ver mucho con

---

<sup>4</sup> DRAE, en sus acepciones sexta y séptima, respectivamente.

nuestro protagonista ya que Cifar no fue nunca en busca de aventuras que demostraran su valor y grandeza.

Hoy, siempre que se habla de caballería, se piensa en un caballero cubierto de armas dispuesto a luchar, en nombre de su dama, por su tierra, por los desvalidos y por los necesitados. Sin embargo, debido a esta concepción tan moderna y superficial de la palabra caballería, su definición tal como se entendía en la Edad Media se hace difícil. Como señala Maurice Keen, el significado de la palabra se puede determinar dentro de unos límites muy precisos:<sup>5</sup>

Corresponde al chevalier francés, que designa a un hombre de la aristocracia y probablemente de noble linaje, que, si es requerido, tiene la posibilidad de proveerse de un corcel y de armas para combatir a caballo y que mediante un cierto ritual se ha convertido en lo que es, es decir que se le ha armado caballero. (Keen 13)

El historiador francés George Duby, señala que en Francia (esto también se puede aplicar a España), la caballería comienza como institución hacia 1280 a finales

---

<sup>5</sup> Maurice Keen, La caballería, traducción de Elvira e Isabel de Riquer (Barcelona: Ariel, 1986) 13.

del reinado de Luis VII.<sup>6</sup> Desde entonces el término *caballería* se utilizó con distintas acepciones. Para algunos significaba un cuerpo de caballeros armados a la manera de la mesnada del Cid, una colectividad de "chevaliers."<sup>7</sup> Para otros la palabra se refería a una orden de caballeros de tipo religioso; en otras ocasiones la palabra ha sido definida como un estamento, es decir, la clase de los guerreros cuya función era defender la patria y la iglesia.

En cuanto a estas acepciones de la palabra dadas por Keen y Duby, no sabemos nada acerca del pasado de Cifar pero se sobreentiende que si era un "caballero real" tenía que haber pasado por el proceso de ser armado caballero. De otra parte la definición dada por Duby apela más a situaciones colectivas que individuales, estas no se presentan en el Cifar ya que éste siempre actuó solo y no en grupos.

La caballería, como institución, va evolucionando a través de los años hasta convertir al caballero en una máquina de guerra. Esto se debe a ciertos avances que se han introducido en el siglo XII, especialmente el estribo,

---

<sup>6</sup> Georges Duby, The Three Orders, translated by Arthur Golhammer (Chicago: University of Chicago Press., 1980) 293.

<sup>7</sup> J. Flori, "La notion de Chevalerie dans les chansons de geste du XII<sup>e</sup> siècle", Le Moyen Age 81 (1975):211-244.

aunque también se debe a la construcción de castillos y la introducción de nuevas técnicas para sitiar en la guerra.<sup>8</sup> Pero estos nuevos cambios no sólo importan a la hora de hablar de la evolución del arte militar sino que también proporcionan información sobre cambios sociales. De aquí que surgen los torneos en donde se practican las nuevas técnicas de lucha y al mismo tiempo los caballeros participan en la vida de la corte.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> El estribo es una invención oriental que llega a Europa en el siglo VIII. Los estribos proporcionaban al guerrero montado a caballo una mayor estabilidad en la silla y un mayor dominio del animal. Sobre el estribo vease: Lynn White Jr., Medieval Technology and Social Change (Oxford, 1962) 14-28.

<sup>9</sup> Las novelas de caballerías dedican mucho espacio a los torneos lo que indica su importancia en la vida misma. Como señala Keen, "el hecho de que la popularidad de los torneos aumentara a pesar de la firme censura de la iglesia, nos da la medida de la expansión de los valores y las actitudes caballerescas que avanzaban independientemente de la opinión oficial de la iglesia" (Keen 115).

Los torneos se generalizan en la segunda mitad del siglo XII y, por su gran concurrencia, son la fuerza que unifica los modelos y rituales de la caballería europea. Estos estaban regidos por una serie de estatutos, ya que los principales objetivos de los torneos estaban destinados a evitar el derramamiento de sangre y a apaciguar los rencores que con tanta facilidad surgían en el calor de la reyerta. El estatuto limitaba el número de acompañantes que cada caballero o barón podía llevar al torneo, obligaba a que las lanzas estuvieran enbotadas o reducidas, insistía en que los mozos de cuadra y los hombres de a pie no debían llevar armas ofensivas.

La iglesia fracasó en su intento por eliminarlos por la razón de que estos significaban mucho para el caballero pues que eran pruebas públicas de destreza individual en las que se conseguían premios y fama y ayudaban al caballero a ganar dinero y respeto. El torneo era un peldaño en la escala

Contrario a textos castellanos medievales en donde se hace referencia a los torneos, como es el caso del Cid, en el Cifar ni siquiera se oye hablar de estos. Lo que demuestra, una vez más, cuán lejos estaba el autor de la obra en querer presentar una novela que respondiera a los cánones del género caballeresco o al mundo de la caballería real, si se quiere.

El mundo histórico de lo que fue la caballería no tiene cabida en esta obra. No se le da importancia a las tácticas de guerra, a los torneos ni a la indumentaria del caballero. Nos preguntamos entonces, ¿hasta qué punto el Cifar representa un caso de conducta desviada con los altos ideales de la caballería real?

La respuesta requeriría un estudio a fondo de la institución de la caballería no desde el punto de vista de las novelas, que no son la mejor fuente para hacer este examen, sino a través de los tratados de caballería. Estos tratados eran escritos con el claro propósito didáctico de preparar a los escuderos que pretendían ser armados caballeros. Lo interesante de estos manuales es que eran utilizados tanto por los caballeros reales como por los autores de novelas de caballerías. Veremos, pues, si el

---

social y en la perfección caballeresca.

Cifar cumple, al menos con los requisitos que exigía la caballería real.

Un libro clave sobre la caballería es el Llibre de l'ordre de cavalleria del catalán Ramon Llull escrito hacia 1275.<sup>10</sup> Fue muy leído en la Europa medieval, traducido al francés y al castellano, al escocés y al inglés. Su orientación es más eclesiástica que secular. Según Lull, el caballero ingresa en la orden en un rito que se lleva a cabo en la iglesia. Lull privilegia el aspecto casi monacal, señala la armonía que debe reinar entre la orden de caballería y la orden sacerdotal, aunque considera a cada una independiente. Por otra parte, la caballería está en su mente estrechamente ligada a un gobierno secular, el caballero no es sólo un guerrero de noble origen, sino también un señor de vasallos; sus obligaciones son las de mantener la ley y la justicia.

Por su parte Godofredo de Charny insiste en el paralelo entre la orden de caballería y una orden religiosa.<sup>11</sup> Charny señala que la caballería es un medio de salvación ya que el que toma las armas con un fin justo salvará su alma,

---

<sup>10</sup> Ramón Llull, Llibre de l'ordre de cavalleria, ed., Luis Alberto de Cuenca (Madrid: Alianza Editorial, 1992).

<sup>11</sup> La versión escocesa de G. De la Haye está impresa en *Gilbert of the Haye's Prose MS*, vol. 2, ed. J.H. Stevenson (Edimburgo 1914).

sea luchando por su señor, o en defensa del débil, bien para salvar su propio honor o su herencia, o contra el infiel.

De la lectura de los relatos de las vidas de caballeros que menciona Godofredo de Charny en su libro, se pueden deducir ciertas características de los caballeros: el caballero debe ser un joven aventurero, su aprendizaje se cumple por medio de los torneos o de "la gran empresa de la guerra;" debe renunciar a la ociosidad en casa, buscar servicio en lugares remotos, ser leal y tener destreza, valor y cortesía.<sup>12</sup>

Cifar no cumple con la mayoría de estos requisitos. No tiene vasallos a su cargo, por lo que no es señor de nadie. No es un joven aventurero, no asiste a torneos, aunque tiene valor y cortesía no sale a lugares remotos en busca de aventuras.

Hemos visto, pues, que históricamente a Cifar no se le puede enmarcar dentro de la caballería real puesto que no responde a los parámetros que exige la misma. Veamos cómo se comporta la obra desde un punto de vista literario.

Dentro de la ficción de la novela caballeresca, Cifar se aleja de las características que debería poseer el

---

<sup>12</sup> Tomas de Saluzzo(1394) y Arnold de Andres(1160) son los dos caballeros que Godofredo de Charny señala en su libro y cuyas vidas demuestran el ideal caballeresco que luego la literatura tomará.

protagonista. Tomando datos de novelas como el Amadís o el Tristán y también de las novelas de Chrétien de Troyes, encontramos que el protagonista debía mostrar signos de su procedencia real desde temprana edad.<sup>13</sup> Tenía gran habilidad para hacer muchas cosas además de ser físicamente atractivo: bastante fuerte, vigoroso, de excelente salud, nunca se enfermaba. Mientras estuviera en la corte era instruido por tutores, aprendía varios idiomas pero en la adolescencia su interés se desvía de los libros. Cuando aprende a utilizar las armas decide entonces dejar la corte e irse en busca de aventuras. Comienza, pues, a viajar por el mundo. Los viajes del caballero le ofrecen la oportunidad al autor de entretener al lector en breves descripciones del paisaje y la geografía. Primero viaja por tierra, en caballo y ocasionalmente a pie, pero también tendría la posibilidad de ir por barco o alguna forma sobrenatural de transporte. Los viajes del caballero tienen varios propósitos: para ver, para servir, retirarse de su dama, ir a un torneo, ir en ayuda de un rey o una princesa,

---

<sup>13</sup> Nada más nacer, Amadís es abandonado en las aguas en un arca preparada por Darioleta, con la espada de su progenitor, sobre la que éste había jurado su matrimonio secreto, y un anillo que Perión había regalado a Elisena como signo amoroso. En una carta aparece el nombre del niño "Este es Amadís sin tiempo, hijo de rey." Amadís será rescatado por un caballero, Gandales. Con el nombre de Donzel del mar, se educará en casa de su desconocido tío.

para liberar un cautivo, para encontrar su identidad o sus padres.

Todas estas características que, de una forma u otra, describen a los héroes de las novelas de caballerías, nada tienen que ver con la personalidad de Cifar. De Cifar no conocemos casi nada; ni su infancia, ni siquiera su adiestramiento como caballero. Por otra parte sus características físicas distan mucho de las de un caballero andante de rostro cuasi femenino, joven y sobre todo soltero.

Analizaremos brevemente la historia de las novelas de caballerías, especialmente desde la perspectiva española, para ver cómo Cifar puede o no caer dentro de este género y cuál es su relación con el mismo. La historia de las novelas de caballerías desde el punto de vista español ha sido estudiada por Menéndez y Pelayo, Menéndez Pidal, María Rosa Lida y muchos otros. Menéndez y Pelayo señala que las novelas de caballerías no son un producto nacional.<sup>14</sup> Para él muchas de estas obras son traducciones o imitaciones. La facilidad con que desaparecieron indican que nunca se arraigaron en el corazón del público lector.

Para Menéndez y Pelayo la literatura caballeresca no

---

<sup>14</sup> Menéndez y Pelayo, Orígenes de la novela (Madrid: Bally-Balliere e hijos, 1905-15).

procede de oriente ni del mundo clásico, sino que nació de la Edad Media siendo, pues, una degeneración de la poesía épica:

La musa de la epopeya se vio forzada a descender de su trono, calzó el humilde zueco de la prosa, y entonces nacieron los libros de caballerías propiamente dichos. No hay ninguno entre los más antiguos, ni del ciclo carolingio, ni del ciclo bretón, ni de los secundarios, ni de las novelas aisladas, ni de los que toman asuntos de la antigüedad o desarrollan temas orientales o bizantinos, que no sea transformación de algún poema existente o perdido pero cuya existencia consta de una manera irrecusable. (Menéndez y Pelayo 202)

Menéndez Pidal, por su parte, cree que en el nacimiento de la novela caballeresca ocurrieron varios sucesos que dejaron huellas en la literatura española.<sup>15</sup> Señala que las causas que contribuyeron al cambio de espíritu operado en la decadencia de la epopeya fueron: la evolución social causada por el crecimiento de la burguesía en las ciudades, la aparición de obras nuevas tales como los *romans courtois*

---

<sup>15</sup> Ramón Menéndez Pidal, Historia general de las literaturas hispánicas (Barcelona: Vergara, 1968).

inspirados en las leyendas de Tebas, Eneas y Troya, los que tratan de los temas del ciclo bretón, y los inspirados en temas de origen oriental o de otras procedencias.

Menéndez Pidal divide los orígenes de la novela caballeresca en etapas. La primera es la de poemas sobre temas antiguos. Estos eran poemas sacados de las leyendas latinas y adornados con elementos maravillosos de distintos lugares.<sup>16</sup> Señala que en España las leyendas de Tebas y Eneas han dejado importante huella en la historiografía. Ejemplo de ello son El Roman de Troie, en Francia,<sup>17</sup> La Historia Destructionis Troiae en la Europa latina,<sup>18</sup> y La Crónica Troiana.<sup>19</sup>

La segunda etapa es la del ciclo carolingio. En este ciclo se encuentra el "Cuento del emperador Carlos Maynes."

---

<sup>16</sup> Unos eran fruto de la observación real de cosas de Oriente, especialmente de Bizancio; otros procedían de obras heterogéneas y raras: relatos de prodigios, libros de viajes, lapidarios, bestiarios, etc.- que inspiraron la pintura de cosas fantásticas y extraordinarias como palacios encantados, objetos automáticos, seres de propiedades maravillosas, etc.

<sup>17</sup> Es un largo poema de 30,000 versos, compuesto por Benoit de Sainte Maure a mediados del siglo XII, inspirado en la obra apócrifa de Dares y Dictis.

<sup>18</sup> Escrita por Guido delle Colonne e inspirada en el Roman de Troie, gran parte de ella fue traducida en las Sumas de la historia troyana.

<sup>19</sup> La Crónica troyana es una versión de la Historia Destructionis Troiae, de la cual se hicieron numerosas ediciones en el XV.

Se cree que fue escrito a mediados del siglo XIV cuyo original fue un poema francés.<sup>20</sup> Otra obra que pertenece de este ciclo es La Gran Conquista de Ultramar.<sup>21</sup> Este relato es una especie de introducción a la historia de las grandes acciones de los cristianos por rescatar los santos lugares entre los cuales sobresalen las conquistas de Antioquía y Jerusalén. La Gran conquista tomó estos episodios de dos canciones francesas perdidas, "La Chanson d'Antioche" y "La Conquete de Jerusalem" de Ricarte Peregrino, y de la canción de Antioquía provenzal.

La tercera etapa está compuesta por el ciclo bretón. Las obras de este ciclo, según Menéndez Pidal, han transmitido los modelos más representativos de la novela caballeresca y los primeros y más interesantes monumentos de lo que después se llamó libro de caballerías. El género comienza con la aparición de la Historia Regum Britanniae del obispo Godofredo de Monmouth entre 1136 y 1138, donde se encuentra la historia de Merlín y sus profecías y algunos

---

<sup>20</sup> Su argumento lo constituye las peripecias de la emperatriz Sebilla, acusada del falso adulterio y expulsada de la tierra. La intervención del Papa y de los griegos reconcilian finalmente a Carlomagno con su esposa.

<sup>21</sup> Esta es la historia del caballero del Cisne que en cierta medida puede tener algún paralelo con el Cifar. Esta historia procede de un poema francés perdido de finales del siglo XII o de principios del XIII.

datos fundamentales de la leyenda arturica.<sup>22</sup> Luego ,entre 1168 y 1180, Chretien de Troyes, compone sus poemas sobre Erec, Lanzarote e Ivan, caballeros de la corte del rey Arturo, y sobre Perceval, en el que por primera vez aparece como literatura la leyenda del Grial.<sup>23</sup> Aparecen los poemas sobre los amores de Tristán e Iseo y al doblar el primer tercio del siglo XIII la compilación de los dos grandes ciclos en prosa: Lanzarote-Grial:<sup>24</sup>

Estas obras nos introducen en un mundo quimérico desconocido anteriormente de la literatura. Sus caballeros andaban errantes sin otro objeto que acabar aventuras peligrosísimas y con fuerzas maléficas. Por su parte los caballeros eran rendidos esclavos de sus damas: por ellas ejecutaban proezas sobrehumanas y sufrían con paciencia de santo sus rigores. (Menéndez Pidal 527)

Desde los días de Alfonso X, en España se observa un

---

<sup>22</sup> Estoria de Merlin, ed. De K. Pietsch, en Spanish Grail Fragments (Chicago: University of Chicago Press, 1924).

<sup>23</sup> Jean Frappier, Chrétien de Troyes: l'homme et l'oeuvre (Paris, 1957).

<sup>24</sup> Este ciclo trata de las aventuras de los caballeros de la corte del rey Arturo, de la mística aventura del Grial, y del trágico fin de la tabla redonda y el ciclo de Tristán.

gran interés por estos asuntos. El rey utiliza parte de la historia de Godofredo en su General Historia y en las Cantigas menciona una serie de personajes que son sacados del ciclo bretón.

El Lanzarote, una rama del ciclo con carácter independiente, se ha conservado fragmentariamente en el Ms. 9611 de la Biblioteca Nacional, copiado a principios del siglo XVI de un códice de 1414.<sup>25</sup> La prosa del Lanzarote del códice de Madrid no es muy satisfactoria ya que está muy alterada, la razón de esta deformación se debe quizás al traductor o a los copistas.

Por su parte el ciclo de Tristán, es considerado como uno de los dramas más apasionantes de la historia.<sup>26</sup> Fue escrito en prosa francesa entre 1215 y 1230 pero refundido en varios idiomas. Hay dos versiones españolas en prosa, independientes una de la otra, pero ambas reproduciendo el mismo modelo.<sup>27</sup> El valor literario de los dos Tristanes españoles es muy diferente en cuanto a estilo. La prosa del

---

<sup>25</sup> Lancelot of the Lake, trans. Corin Corley (Oxford, 1989).

<sup>26</sup> Gottfried von Stassburg, Tristán, trans. A.T. Hatto (London and New York, 1960).

<sup>27</sup> De una de estas versiones españolas se conserva una sola hoja manuscrita del siglo XIV, y un texto completo que fue impreso varias veces en el siglo XVI el cual reproduce con bastante fidelidad el texto antiguo.

Tristán castellano, según Menéndez Pidal, es superior a la de cualquier obra española del ciclo bretón.

Por último, dentro de las etapas de los orígenes de las novelas de caballerías, Menéndez Pidal menciona las novelas de aventuras de fondo hagiográfico. Estas son: "El cuento muy hermoso del emperador Ottas et de la infanta Florencia su fija" en traducción de la canción de gesta francesa Florence de Rome, inspirada en la leyenda de Crecencia, de origen Oriental. De una versión en prosa francesa de la leyenda de Eustacio, procede el cuento español "De un cavallero Plácidas que fue después cristiano e ovo nombre Eustacio," que ofrece importantes analogías con la Estoria del rey Guillermo de Inglaterra, que es traducción del Guillaume d'Angleterre de Chrétien de Troyes. Estas obras según Menéndez Pidal, han ejercido influencia sobre el Caballero Cifar.

De todos los ciclos mencionados, el ciclo del rey Artús, fue sin duda, el que más proliferó tanto en España como en Portugal.<sup>28</sup> Si se compara la literatura artúrica de la Península con los modelos e imitaciones franceses, ingleses, alemanes y holandeses y el grado de perfección que estos alcanzaron, se encontrará que la peninsular carece de

---

<sup>28</sup> Veáse María Rosa Lida, Estudios de literatura española y comparada (Buenos aires: EUDEBA, 1966). Capítulo 3.

originalidad y es de escaso valor literario. Como apunta María Rosa Lida, "no logra acentuar suficientemente el elemento sobrenatural característico de las aventuras de la materia de Bretaña, ni la fuerza irresistible del amor ni la modalidad mística de los relatos del Grial" (María Rosa Lida 141).

Con la invención de la imprenta llegaron estas traducciones a un público más vasto y, sin duda, influyeron en la literatura de la Península. Los temas artúricos son citados frecuentemente y comienzan a aparecer en distintas formas. Estas traducciones influyeron directamente sobre las novelas de caballerías escritas en España como por ejemplo el Amadís, y Curial e Güelfa.<sup>29</sup> Alrededor de 1460 aparece la novela catalana Tirant lo Blanc en donde los personajes exaltan la Tabla redonda.<sup>30</sup>

La difusión de las leyendas artúricas tanto en España como en Portugal durante la alta Edad Media ofrece rasgos típicos de las literaturas hispánicas. En principio se conocieron en versiones francesas y tuvieron éxito dentro de

---

<sup>29</sup> Para más información sobre estas traducciones, ver los siguientes artículos: G.S. Williams, "The Amadis Question," RHP 21 (1909): 40; J. Masso Torrents, Repertori de l'antiga literatura catalana: La poesia (Barcelona, 1932) 501-511; Curial e Güelfa, ed., R. Aramon, Serra 176.

<sup>30</sup> Tirant lo Blanc, ed., de Martín de Riquer (Madrid: Espasa-Calpe, 1964).

la aristocracia. Luego pasaron a la literatura vernácula que las absorbió y las adaptó al gusto del pueblo. El elemento místico se redujo y se acrecentó la acción. Esto estimuló la creación de obras originales. Una de estas es, sin duda, el Caballero Cifar.

Por ser una obra tan híbrida, como hemos venido mencionando a lo largo de este trabajo, los críticos no se han puesto de acuerdo en cuanto al género a que pertenece. Ya Menéndez y Pelayo señalaba que,<sup>31</sup>

Aunque la opinión común expresada ya por Cervantes en el donoso escrutinio de la librería de don Quijote, da por supuesto que fue el Amadís de Gaula el primer libro de caballerías que se escribió en España[...] hay que considerar que la época de composición del Amadís es muy incierta y que hasta ahora el más antiguo libro de caballerías con fecha conocida es El Caballero Cifar, que, sin dudas, pertenece a la primera mitad del siglo XIV.

Sin embargo al hacer un resumen de la obra Menéndez y Pelayo destacaba aquellas partes del texto que provienen de otros géneros y de otras literaturas. Llegaba, pues, a la conclusión de que era tan extraña la composición de esta

---

<sup>31</sup> Opus. Cit., p. 108.

novela y eran tantos los elementos yuxtapuestos que podría muy bien "considerarse como un espécimen de todos los géneros de ficción y aún de literatura doctrinal que hasta entonces se habían ensayado en Europa" (290).

Señala Menéndez y Pelayo tres partes importantes de la obra: la acción principal de la novela, la parte didáctica y los cuentos, apólogos y anécdotas interpolados por todo el libro. Para Menéndez y Pelayo (*ibid.*, 296) como para Wagner, (*ibid.*, 65) el Cifar era una reproducción de la leyenda de Eustaquio o Plácido con algunas ligeras variantes.

La historia de Plácido, aunque escrita con intento piadoso, pertenece al género de las novelas de aventuras y reconocimientos. Fácil era, por consiguiente, secularizarla cambiando los nombres de los personajes y de algunas peripecias de la fábula y esto fue lo que hizo el autor del Cifar convirtiendo al santo en caballero andante, pero sin borrar las huellas de la obra primitiva, que está recordada específicamente en el capítulo 42. (Menéndez y Pelayo 297)

Este crítico consideraba que el primer libro tenía un carácter bien marcado de novela bizantina, cosa fácil de captar aunque no se conocieran los precedentes. En efecto

las principales aventuras se reducen a viajes, naufragios, piraterías, pérdidas de niños y reconocimientos de padres, de hijos y esposos. Señalaba Menéndez y Pelayo que, salvo dos o tres episodios de la obra, la mayoría no responden a los relatos caballerescos y hasta las batallas que se mencionan no pueden compararse con las de las novelas de caballerías posteriores.

Según Menéndez y Pelayo, la historia de los hijos de Cifar, Garfín y Roboán, presenta un mundo distinto, en que domina el encanto, la fantasía y los presagios en que se mueven los héroes del ciclo bretón. Reconoce el crítico que hay reminiscencia de la leyenda de Roberto el diablo en el final del capítulo 97. Piensa además que los sucesos de la dama del lago pertenecen al fondo común de la mitología céltica y de otras creencias supersticiosas que se encuentran en el folklore de toda Europa. Por otra parte ve en el relato del lago la historia del joven sultán de las Islas negras tal como aparece en Las mil y una noches. Menéndez y Pelayo cree que la segunda parte de la novela, es decir los castigos, está tomada de las Flores de filosofía, aunque parece que el autor se aprovechó también de la Segunda partida de Alfonso X.

El mérito mayor que tiene El Caballero Cifar para Menéndez y Pelayo es la creación de un tipo muy original, el

ribaldo, personaje enteramente ajeno a la literatura caballeresca anterior, que representa la invasión del realismo español en este género de ficciones y que es, sin duda, para este crítico, el único antecesor conocido de Sancho Panza. El ribaldo, también, parece precursor de los héroes de la novela picaresca.

En conclusión, aunque con muchos reparos, Menéndez y Pelayo (*ibid.*, 314) encuadra al libro del Caballero Cifar, dentro de las novelas de caballerías:

No es un libro de caballerías puro, sino un libro de transición en que se combinan lo caballeresco, lo didáctico y lo hagiográfico. Esta rara combinación daña el efecto artístico, pero agrada al investigador curioso y hace menos fatigosa su lectura que la de otras obras de su género.

Suponemos que la influencia del Cifar fue pequeña, puesto que fue impreso sólo una vez, pero basta el que pueda contársele entre los precedentes remotos del Quijote para que ofrezca atractivo y novedad su estudio.

Por su parte, Menéndez Pidal, también considera el Caballero Cifar como la primera novela de caballerías escrita en España. Aunque aclara que está compuesta de elementos heterogéneos que le dan un carácter muy especial.

Menéndez Pidal encuentra que en el asunto del Cifar hallan cabida todos los géneros y tendencias de la literatura española de fines del siglo XIII o principios del XIV, desde el apólogo oriental hasta las narraciones del ciclo bretón. En la primera parte observa que hay influencia de obras con fondo hagiográfico, episodios inspirados en la Santa Emperatriz y que "el autor debió conocer también la Estoria del rey Guillerme de Inglaterra, con el cual tiene gran parecido las aventuras de desapariciones y reconocimientos, al modo bizantino que hay en el Cifar."<sup>32</sup>

Según Menéndez Pidal la obra es muy moralista llena de mesura y humildad por parte del Cifar, aspecto no característico de las novelas de caballerías (ibid., 532):

La prudente mesura y la humildad que brillan en sus actos, son completamente desconocidos de la caballería andante. Tales cualidades lo mismo resplandecen en las acciones de los personajes que en la filosofía que el autor pone en su boca. La paciencia es ensalzada como virtud sublime...La ejemplaridad del Cifar se extiende a los conflictos sentimentales. La libertad en materia de amores y la sujeción amorosa de los héroes del

---

<sup>32</sup> Menéndez Pidal, Historia general de las literaturas hispánicas 532.

ciclo bretón a sus damas son desconocidas de nuestra obra.

Menéndez Pidal, como Menéndez y Pelayo, reconoce que la obra es híbrida ya que mezcla elementos orientales y europeos. Esta mezcla de cultura oriental y literatura latina lo lleva a pensar en un centro en donde han convivido las dos grandes civilizaciones de la Península, de ahí que el supuesto autor probablemente provenga de Toledo. El prólogo de la obra, relativo al traslado a dicha ciudad del cuerpo del cardenal, robustece su suposición y al mismo tiempo nos da la fecha aproximada de la redacción de la obra.

Para María Rosa Lida el Cifar es el más antiguo libro de caballerías existente en castellano que contiene alusiones al ciclo artúrico y en el que hay algunas huellas discutibles de su influencia.<sup>33</sup> Propone, pues, que dos episodios que están vagamente conectados con la novela tienen un sabor artúrico, el del "caballero atrevido" (CIX-CXVII) y el de las "Islas dotadas" (CCV-CCXII). Estos incluyen aventuras sobrenaturales; en ambos los héroes respectivos, después de episodios pasajeros con las reinas, son despedidos violentamente. María Rosa Lida hace alusión

---

<sup>33</sup> María Rosa Lida. Literatura artúrica en España y Portugal. Buenos Aires: EUDEBA, 1966. 75

al estudio de Krappe, en el que el crítico trata de descomponer el primer episodio en sus motivos, señalando los paralelos con el folklore universal con el intento de refutar su origen celta. Pero para María Rosa Lida, el análisis de Krappe no convence ya que el autor del Cifar, al insertar historias extrañas, no combina libremente motivos individuales, sino que, por el contrario, se adhiere en cada caso a una fuente única y constante.

Aunque María Rosa Lida coloca también al Cifar dentro de las novelas de caballerías, incluso la llama la primera novela de caballerías castellana, reconoce que carece de los elementos fundamentales que debe poseer tal género:

Fuera de estos episodios (el caballero atrevido y las Islas dotadas), el Cifar se opone a los relatos artúricos. Su religión es robusta y de ningún modo mística; sus protagonistas son virtuosos y de clase media, con aislados toques humorísticos. Ni siquiera en la última parte, un poco menos pedestre y didáctica, hay huellas de amor cortesano o de puro amor caballeresco. (María Rosa Lida 143)

Ana Diz, por su parte, adopta una posición intermedia acerca del género del Caballero Cifar. Sin embargo, todos los artículos escritos por ella parten de la perspectiva del

género caballeresco. Señala Diz, que las aventuras del Cifar incluyen dos tipos de encuentros armados, los duelos singulares y las acciones militares colectivas. Al contrario de las demás novelas de caballerías, el Cifar no tiene muchas batallas. Los duelos independientes son así porque no ocurren en la batalla. La actitud pasiva del Cifar contrasta con la soberbia de sus oponentes. Las palabras que preceden al encuentro ocupan más espacio textual que la descripción de la lucha misma.

Para Diz, el Cifar se acerca a la antigua épica a través del motivo de la tierra, pero las acciones se remiten más a cosas concretas que al mundo de caballerías en el que no hay propósitos prácticos.

En las novelas de caballerías el protagonista se embarca en causas que no le conciernen de manera directa y que sólo tienen una relación mediata con sus propios intereses. No ocurre lo mismo en el Cifar. En todas las situaciones el agente resulta ser también el beneficiario de la acción lo que nuevamente apunta al carácter no estrictamente caballeresco de la novela. (Diz 191)

Una de las principales razones por las cuales la novela es considerada por muchos como novela de caballerías es la presencia de otros caballeros y su participación en

conflictos bélicos o acciones militares. Sin embargo, la novela, casi en su totalidad, está proponiendo un rechazo del sistema de valores caballeresco y, como señala Diz, "una voluntad de representar la realidad histórica pero también de rectificar el sistema de valores feudales, sometiéndolos al control de la ética cristiana." En el Cifar se ve más la mano de Dios que guía los destinos del caballero que los talismanes o anillos milagrosos tan comunes en la literatura caballeresca. Sin duda alguna, Cifar y Roboán parecen protagonistas de novelas caballerescas, en el nivel de la historia, pero lo que hacen, dicen y proponen, no concuerda con los modelos más simples de la caballería. Diz señala que en la historia no se ve que Cifar proponga un escape de la realidad como lo hay en la literatura cortesana, por el contrario Cifar ofrece una estructura cerrada en la que no hay nada que responda a una causa previa.

Toda aventura implica un riesgo. La aventura consiste siempre en una actividad azarosa. El caballero se arriesga, se aventura, se entrega; Cifar y Roboán reflexionan, se aseguran. La única conclusión posible es la de admitir que Cifar y Roboán pertenecen a un modelo diferente que el que desarrollan las novelas de caballerías, a otra visión del mundo y de la vida, a otro diseño... La

ficción caballeresca sólo puede ofrecer entretenimiento y evasión pero nunca ejemplo. Su mundo no se presenta como fuente posible de analogía sino como alternativa imaginaria frente a la realidad. El Cifar por el contrario, propone a sus protagonistas como modelos imitables para el hombre común. (Diz 196-197)

Para enmarcar esta novela dentro del género caballeresco, sería oportuno hacer un examen comparativo entre otras novelas de las cuales no se tiene la menor duda de que pertenecen al género. Algunas son anteriores al Cifar, como las de Chrétien de Troyes, y otras son posteriores como el Amadís.

La influencia de todas estas narraciones, de su significación, estructuras y técnicas, serán fundamentales para comprender la producción caballeresca española. La pérdida del simbolismo religioso, el gusto por las aventuras por ellas mismas, el carácter errante de la caballería y, hasta en cierto modo, lo trágico del amor, serán los elementos más importantes en la elaboración de los libros y novelas de caballerías castellanas.

Al comparar las novelas de caballerías en España con otras europeas, las de Chrétien de Troyes por ejemplo, nos damos cuenta que en las castellanas las aventuras suceden

caóticamente sin que ninguna tenga verdadera relación con las otras. Este es el caso del Amadís, todas las aventuras están dirigidas a la "conquista" de Oriana. El caos es el resultado de los encuentros casuales en busca de aventura. En otras palabras: refleja el caos con que la realidad se presenta a los seres humanos. En el Lancelot, por el contrario y a pesar de la falta de cohesión, las aventuras se desarrollan a través de una aventura central, el rescate de Guenievre y la mediación que los amores de los protagonistas imponen a Lancelot en su búsqueda. Las pruebas de la novela de caballerías española sólo representan la superación física de unos obstáculos, sin que ello implique el desarrollo de la personalidad del héroe.

Armando Durán encuentra que hay cierto tipo de oposición entre el mundo caballeresco español y el francés.<sup>34</sup> Esta oposición consiste en el desarrollo de la mediación interna en contraste con la mediación externa. Señala Durán que en España lo que más importa es la acción externa que va en detrimento de la caracterización de los personajes, de la pasión y del sentido simbólico:

Tanto los libros de caballerías como las novelas caballerescas en España, revelan un apasionado

---

<sup>34</sup> Armando Durán, Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca (Madrid: Gredos, 1973).

gusto por la acción externa, fenómeno provocado precisamente por el carácter externo de la mediación. (Durán 96-97)

Durán, aunque con reservas, admite que el Cifar es una novela de caballerías, observa que la preocupación por lo externo es lo que la caracteriza. Este crítico distingue en la obra tres partes perfectamente diferenciadas: las aventuras de Cifar como héroe bizantino que pierde a su mujer e hijos para recuperarlos después de muchas aventuras en tierras extrañas; la estructura novelística con auténticas sentencias al estilo oriental y las aventuras caballerescas. Durán apunta que las mediaciones que perturban las existencias en la primera parte del Cifar, si bien conservan su naturaleza externa, responden a fuerzas impersonales: la muerte fatal de los caballos de Cifar, la leona que se roba a Garfín, las calles donde se pierde Roboan, etc.

En los libros de caballerías españoles, la multiplicidad de los episodios, las monótonas repeticiones y el carácter casi siempre independiente de todos ellos, determinan la pérdida de la unidad en la obra. La impresión que produce la lectura de los libros de caballerías es la falta de relación de las partes entre sí.

Este no es pues, el caso de Cifar cuyas partes están

entrelazadas ya sea por un mismo tema o por la misma historia.

En el Cifar el orden lógico de los hechos implica que todas las acciones de la novela son provocadas por una o varias acciones precedentes. Los personajes del Cifar parecen figuras de un tapiz, limitados por los tópicos a una sola dimensión. La noción del personaje es secundaria y está sometida al desarrollo de la acción. El diálogo se desarrolla en función de la realidad a que se refiere y sus características vienen impuestas por esta realidad. Los protagonistas, casados felizmente al principio de la historia, sufren muy pronto los efectos de una mediación siempre externa, que los separa, y cuya superación implica la recuperación de esta felicidad perdida. La mediación aquí no es propiamente caballeresca. Durán concluye que el Cifar, aunque comparte ciertos rasgos con otras novelas que pertenecen al género caballeresco, no encaja del todo dentro de esta modalidad.

Otros críticos, sin ningún tipo de duda, colocan al Cifar fuera del género caballeresco.

Luciana De Stéfano, que ha estudiado el estamento de los caballeros en la sociedad castellana de la Edad Media,

no considera al Cifar como una novela caballeresca.<sup>35</sup> Una de las razones que ella atribuye a la crítica que ha enmarcado al libro dentro de este género es, lo que decíamos al principio de este capítulo, que aparezca un caballero en la obra.<sup>36</sup>

Muchos críticos piensan, a la manera de De Stéfano, que no se puede considerar la figura de un caballero montado en su caballo y quizás acompañado de su escudero, como la única característica que define a las novelas de caballerías.

Daniel Einsenberg, por ejemplo, es uno de los que tampoco considera el Cifar como novela de caballerías.<sup>37</sup> En su estudio desde los comienzos del género hasta el Siglo de Oro señala que,

Before proceeding to discuss the existing Hispano-Arturian literature, it is worth pointing out that I am deliberately omitting, as irrelevant, discussion of a work which some readers might

---

<sup>35</sup> Luciana De Stéfano, "El Caballero Cifar: novela didáctico-moral," Thesaurus 27.2 (1972): 173-260.

<sup>36</sup> La crítica ha clasificado al Caballero Cifar como la primera novela de caballerías original de la Península, porque en ella aparece la figura de un caballero, en cierto modo andante, y algunos episodios típicos de las novelas de caballerías, de clara procedencia francesa y bretona. (De Stéfano 173)

<sup>37</sup> Daniel Einsenberg, Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age, (Delaware: Juan de la Cuesta, 1982).

expect to find here: the Caballero Cifar, which, I am convinced, has little in common with the Spanish romances of chivalry as they were understood by Cervantes and others readers of the sixteenth century. Even a superficial examination shows how different the work is. (Einsenberg 28)

Al leer las novelas de Chrétien de Troyes, anteriores al Cifar, o el Amadís y el Tirant lo Blanc, posteriores a éste, no cabe duda que pertenecen al género de las novelas de caballerías. No sucede lo mismo cuando se trata del Cifar. Si bien es cierto que la mayoría de los críticos ubican el Cifar dentro de este género, también es cierto que estos mismos críticos ven algo extraño en la obra. Perciben en ella algo distinto que les hace dudar sobre el género al cual pertenece.

Si lo que se pretende es comprobar si el Cifar entra o no en el género de las novelas de caballerías, lo más justo es que se vea la obra dentro de su contexto genérico. Por esto es necesario examinar ciertas características propias de este tipo de novela y ver cómo se representan en el texto. Examinaremos aquellos tópicos que son un lugar común en el género caballeresco. Estos son: las armas, la fama, el amor, lo mítico, el rey y la dama.

Aquello que más resalta en un libro de caballerías es

la presencia y descripción de los duelos, batallas y combates. Esto hace pensar que una de las actividades principales de los caballeros andantes es su participación en hechos de armas. En estas novelas las batallas, en la mayoría de los casos, se caracterizan por no tener una causa necesariamente bélica, estratégica o política que las justifique, en otras palabras, se dan como complementos de la vida cortesana. El interés, pues, de este tipo de novela recae, no necesariamente en las consecuencias políticas, sino en el héroe, quien es visto, en casi todas las obras de este género, como un ser invencible y casi mágico.

Lo que lleva a los caballeros a tener encuentros bélicos no es la defensa de la tierra o de la fe sino el valor simbólico y el placer por la acción misma. En la vida de un caballero lo que importa es poner a prueba su valor y fortaleza frente a otros como índice de su propio valor social. Uno de los motivos para la lucha que aparece muy frecuentemente en estos relatos es la defensa de las damas y doncellas. No hay que olvidar que los caballeros están entregados a sus damas y todo lo que hacen es en su nombre y para ella. Otro motivo muy frecuente es el enfrentamiento de los "pasos", es decir, el defender un lugar en que tienen que pasar.

Contrariamente a lo antes expuesto, al leer El libro

del Caballero Cifar, el lector puede percatarse que algo extraño aparta la obra del género caballeresco. En el texto se advierte constantemente la presencia del pueblo. En efecto, todas las veces que Cifar participa en alguna lucha es por defender los intereses del pueblo, en otras palabras los débiles, que siempre ha estado sometido al maltrato de algún señor:

E entonce el Cavallero Zifar dixo que fazia omenage de guardar la villa e los que y eran sy non le feziesen porque non lo deviese guardar.

(Cifar p.101)

Un recuento de los duelos y batallas en la obra revela que estos no son frecuentes. En el Cifar hay sólo cinco conflictos que se resuelven a través de las armas: en Galapia, la batalla de Grima en contra de Rodán; en Mentón, el rey en contra del rey de Ter; en Mentón, Cifar contra Nasón; en Pandunfla, la infanta Seringa contra el rey de Grimalet; y en Triguida, Roboan en contra de Garba y Safira.

El número de encuentros armados es extremadamente pobre comparado con las series casi ininterrumpidas de duelos y guerras que generalmente presentan las novelas de caballerías. El Cifar sólo cuenta con tres duelos independientes, cuatro batallas, una campaña militar y seis duelos incluidos en la descripción de las batallas.

En los duelos independientes no es Cifar quien provoca la lucha. Cuando este recibe un desafío, analiza la causa del conflicto, ofrece al enemigo la oportunidad de arrepentirse y expresa su confianza en la justicia divina que le garantiza la victoria. Su actitud, su tono pausado, contrastan con la soberbia y el ardor característicos de sus oponentes. Todo el ritual que precede al encuentro ocupa notablemente más espacio textual que el encuentro mismo. En los tres casos de duelos la presencia de la mujer que ruega por Cifar recuerda al lector que la fuerza de los combatientes está determinada por el poder de Dios. Estos ruegos y palabras que preceden a la acción minimizan y atemperan la importancia de la lucha física.

En el primer duelo singular, Cifar responde con paciencia y humildad no caballeresca a las amenazas del sobrino de Rodán, quien le prohíbe la entrada a Galapia. Entre las reglas del mundo caballeresco la prohibición no va dirigida al Cifar sino a su dueña, lo que constituye una ofensa. Rodán, el agresor, ignora a Cifar porque este viene a pie sin caballo lo que lo hace dudar de su condición de caballero. En el mundo de las novelas de caballerías esto sería suficiente para provocar un desafío. Cifar, en cambio, ignora la ofensa, promete permanecer en la villa sólo una noche, y decide por fin luchar cuando ya no le

queda otra alternativa para conseguir lo que quiere:

E el Cavallero Zifar le dixo: "Cavallero, nos somos de tierra extraña, e acaescimos por nuestra ventura en este lugar, e venimos muy cansados e es muy tarde, ora de bisperas, e non abremos otro lugar poblado do fuesemos albergar. Plegavos que finquemos aqui esta noche si nos acogieren, e luego cras en la mañana nos yremos do nos Dios guiare." "Certas", dixo el otro cavallero, "non fincaredes, ca yo non he que ver en vuestro cansacion; mas partidvos ende. Sy non, matare a vos e levare a la vuestra dueña e farre della a mi talante." [...] Quando esto oyo el Cavallero Zifar, plogole de corazon porque atamaño vagar le dava de cavalgar. E subio en el palafre de que la dueña decendiera. (Cifar 99-100)

En las novelas de caballerías la temeridad es una gran virtud. Los caballeros enfrentan cualquier situación sin saber por qué y a veces sin conocer con quién van o están luchando. Cuando Cervantes en el Quijote parodia varias de las escenas de temeridad del género caballeresco, (la aventura de los molinos, la de los cabreros por ejemplo), don Quijote sale a la batalla sin haber sido retado y sin saber con quién se ha de enfrentar. Claro está, esta

parodia está basada en situaciones "reales" dentro de las novelas de caballerías. Sólo con reconocer algunas páginas de Chrétien de Troyes o de Rodríguez de Montalvo, por ejemplo, uno se percata de este elemento. En el Cifar, por el contrario, la temeridad se ve como locura. Es el autor de la obra quien desde el prólogo viene diciendo que el protagonista es muy meticulado y nada impulsivo, o sea, es un hombre de buen "sezo." Cuando Cifar llega a Galapia y se encuentra con la batalla, en vez de meterse en ella como lo haría cualquier caballero andante, prefiere descansar y pasar el día en la ciudad con su familia. Esto no es muestra de cobardía sino que responde a otra idea y a otro modelo que no es el caballeresco.

Si se enumeran algunas características del Cifar que se ven a lo largo de toda la obra y que están sacadas de su comportamiento, el lector notará, inmediatamente, que estas no concuerdan con lo que debería ser un caballero. Cifar es sensato, cortés, de buen entendimiento, de sentido común, sosegado, comedido de hecho y palabras, hombre que siente y tiene vergüenza.

Cuando un caballero lo increpa y lo ofende en Galapia, no solamente a él sino también a su esposa, tales palabras le pesan mucho. Un caballero "real" de inmediato hubiera comenzado un duelo. No se puede olvidar que el ofender a

una dama era uno de los motivos principales de las batallas:

"Certas," dixo el cavallero... sy non, matare a vos e levare a la vuestra dueña e farre della ami talante. E quando el cavallero oyo estas palabras atan fuertes, pesole de corazon." (Cifar 99)

Si se compara el Cifar con el Tirante<sup>38</sup> o con el Amadís,<sup>39</sup> es fácil ver que tanto las palabras como las actitudes soberbias abundan en estas novelas. Conflictos, duelos, batallas están siempre codificados por un proceso que va de la ofensa, al reto, a la aceptación del reto, a la lucha y al sometimiento de hecho y palabra.

Luciana De Stéfano señala que una razón clave por la cual los duelos, batallas y torneos aparecen abundantemente en las novelas de caballerías es porque estos conflictos estaban llenos de símbolos eróticos que atraían y deleitaban a las mujeres.<sup>40</sup>

Digámoslo con otras palabras: vayamos más allá de las apariencias para encontrar un significado: las justas eran espectáculos llenos de símbolos

---

<sup>38</sup> Tirante el Blanco, ed., Martín de Riquer (Madrid: Espasa-Calpe, 1964).

<sup>39</sup> Garcí Rodríguez de Montalvo, Amadís de Gaula, ed., Juan Manuel Cacho Blecua (Madrid: Cátedra, 1987). 2 vol.

<sup>40</sup> Luciana De Stéfano, "El Caballero Zifar: Novela didáctico-moral," Thesaurus 27.2 (1972): 173-260.

eróticos encaminados hacia un subconsciente y por tanto dirigidos a despertar el eros. Quienes más se deleitaban en estos torneos eran precisamente las mujeres, pues a ellas iban dirigidos, en cuanto en el duelo estaba implícita la lucha del hombre por la mujer. (De Stéfano 184)

Pero, como mencionamos antes, los torneos no son parte de la trama del Cifar. Uno de los aspectos que más aleja esta obra del género caballeresco es su excesivo apego a las ideas cristianas acerca de la guerra que se tenían en la época. No se puede olvidar el llamado de la iglesia para reconquistar los santos lugares. El hombre que diera su vida por esta causa justa ganaría el cielo como recompensa.<sup>41</sup>

De esta manera, con el paso del tiempo, el pensamiento eclesiástico comenzó a inclinarse a favor de la militancia, hasta que por fin la indulgencia de las cruzadas invirtió las enseñanzas de los libros penitenciales: "Aquellos que hagan este viaje ganarán el perdón de toda penitencia," prometió Urbano Clermont; luchar y matar en esta nueva guerra para liberar tierra

---

<sup>41</sup> Maurice Keen, La caballería (Barcelona: Ariel, 1986).

santa no haría incurrir en falta, sino que  
absolvería a los hombres de esta. (Keen 70)

La presencia de Dios se puede ver en la obra, no sólo en los momentos de las batallas, sino también en las causas injustas de la vida diaria. En el episodio de los nabos cuando el ribaldo va a ser ahorcado, Cifar interviene poniendo a Dios como juez:

E el cavallero escusando a sy e su conpañon  
feziera aquel furto, quel meteria las manos, e  
quel cuydava vencer; ca Dios e la verdat que tenia  
le ayudaria, e que era sin culpa de aquel furto  
quel ponian a su conpañon. (Cifar 168)

Los encuentros que ocurren en el Cifar ciertamente no son para defender a una doncella o para buscar fama, su razón principal es la defensa de la tierra y, por ende, del pueblo. En la época en que se escribe la obra el sistema político existente era el feudal.<sup>42</sup> Por eso cuando se

---

<sup>42</sup> El régimen feudal se caracterizó porque ante la ausencia del poder de los reyes, los hombres se relacionaron mediante pactos de dependencia personal y en vez de estar sometidos como súbditos de un reino a la autoridad central del monarca, cada hombre quedó subordinado personalmente a su jefe o señor feudal. En consecuencia a nivel político desaparecieron las nociones de ciudadanía, súbdito y Estado. El poder y las funciones públicas pasaron a ser asuntos privados. A nivel social surgió una aristocracia guerrera, caracterizada por combatir a caballo. Noble y caballero, en algunos casos, llegaron a significar lo mismo. A nivel económico el régimen se apoyó en la producción agraria, basada en el trabajo de la mayoría de la población campesina

analiza el episodio en Galapia hay que mirarlo a la luz de la realidad histórica. La dueña Seringa se encontraba asediada por otro señor, al igual que el rey de Mentón atacado por un vecino de su reino, o el conde Nasón, vasallo del rey de Mentón, que se alza contra su señor. Defender la tierra y sus habitantes se convierte en una causa justa. Esto no quiere decir que este tipo de guerra no apareciera en otras novelas de caballerías; sí aparece, pero en última instancia, los caballeros terminan por anteponer su valor personal mientras que la tierra queda relegada a un segundo plano. Como bien señala Luciana De Stéfano, en el Cifar "se siente la participación de toda la comunidad en tales guerras, y la constante preocupación por amparar a la población y las tierras contra las correrías de la hueste enemiga que acostumbraba a quemar los campos y a destruir las villas que encontraba a su paso" (Stéfano 190).

Los caballeros andantes estaban interesados, más que en el bien de los demás, en el propio "yo." Cada vez que en una novela un caballero ganaba un combate, el vencido, si vivía, tenía que presentar sus respetos ante la dama del vencedor, lo que demuestra cuán personal era el combate. Símbolo de este personalismo era la pérdida del nombre y la

---

sometida por diversos vínculos de trabajo, que condujeron a la servidumbre.

adquisición de otro. El tener un nuevo nombre significaba admiración por parte de los demás, aparte de misterio por conocer quién era el caballero que llevaba ese nombre. Lanzarote ,por ejemplo, es conocido a través de toda la obra como el caballero de la carreta.<sup>43</sup>

Cada uno se va por su camino. El caballero de la carreta va sumido en sus pensamientos como quien ni fuerza ni defensa tiene contra Amor que le domina. (Troyes 24)

Por su parte Yvain hijo de Urién, es llamado el caballero del león.<sup>44</sup>

Bastará que le digáis cuando estéis ante él, que os he dicho que me llamo el caballero del león, y al mismo tiempo os ruego que le digáis de mi parte que me conoce perfectamente y yo a él, aunque no sepa quién soy. (Troyes 102)

Las armas no sólo defienden de la agresión, sino también protegen al caballero de ser conocido. Estar al descubierto, sin armas, es estar a merced del enemigo. Por eso, el caballero frente al enemigo, en duelo, se niega a decir su nombre, o como Vernao, se niega a decir qué piensa

---

<sup>43</sup> Chrétien de Troyes, El Caballero de la carreta, ed., Carlos García Gual (Madrid: Alianza Editorial, 1983) 24.

<sup>44</sup> Chrétien de Troyes, El Caballero del león, ed., Isabel de Riquer (Madrid: Alianza Editorial, 1988) 102.

(Palmerín I, 18). El acto de investidura, marca en el caballero el destino del eterno juego de las personalidades, de la varia identidad. Nada de esto ocurre en el Cifar. En primer lugar Cifar está casado, por lo que no tiene que hacer ningún alarde frente a su dama. En segundo lugar, el Cifar no va a las batallas buscando su propia fama sino para ayudar a los demás. En tercer lugar, en cuanto al nombre se refiere, es cierto que a Cifar se le llama el *Caballero de Dios*, pero esto no fue un cambio de nombre como tal, ni tiene que ver nada con su valor de caballero, sino con sus virtudes religiosas.

María Rosa Lida señala que,<sup>45</sup>

La acogida del ideal caballeresco es muy incompleta. No existe la proeza individual; el caballero no se mide con un adversario superior ni vive al servicio de su dama; por el contrario, en las situaciones amorosas bosquejadas, ella es quien ofrece su amor y su mano.

Lo que empuja la vida de todo caballero es sin duda la fama. El deseo de ser reconocido y la gloria es lo que más importa. La fama se gana a base de obras y estas obras se traducen en duelos, batallas y torneos. En el Amadís, por

---

<sup>45</sup> María Rosa Lida, La idea de la fama en la Edad Media castellana (México: Fondo de Cultura Económica, 1952) 260.

ejemplo, la ambición de la fama y el cuidado en mantenerla están presentes en toda la obra. En cuanto a la idea de la fama tan difundida en la ideología del hombre medieval, en Cifar no tiene una función central y por ello se aleja de la norma del género caballeresco. Para Cifar lo importante es hacer el bien ya que con esto se gana a Dios y el respeto de los hombres y por consiguiente se adquiere honra. En otras palabras, Cifar sabe claramente que el hombre puede ganar cierta fama, a la que él llama honra, pero no a través de las armas como en el Amadís, sino a través de las buenas obras. El fin de la fama expuesto en la obra es la salvación del alma. En efecto, ya desde el prólogo el autor quiere llamar la atención sobre este tópico:

Todos los omes del mundo se deven trabajar de fazer siempre bien... mayormente comenzando cosa honesta e buena a servicio de Dios, en cuyo nombre se deben comenzar todas las cosas que buen fin deben aver. Ca Dios es comienzo e acabamiento de todas las cosas. (Cifar 71)

Al comienzo de la parte tercera de la novela, Cifar señala que Dios le "ha dado la gracia para alcanzar aquello para que nos crió, que es la gloria eterna" (Cifar 261). Con esto se entiende que el propósito del hombre en la tierra es trabajar y vivir para ganar el cielo, doctrina que

caracteriza toda la cultura medieval. En la Edad Media la vida diaria giraba en torno a Dios y por consiguiente estaba condicionada por la Iglesia. La vida temporal se consideraba un puente que llevaba al cielo. Cifar está consciente de que el fin del ser humano es espiritual. Para Cifar la fama terrenal no conduce a nada, razón suficiente para no buscarla:

Cifar y luego su hijo Roboán no salen a ganar renombre ni a hacer guerra santa sino, muy poco cortesantemente, a medrar, a llegar a gran estado y ser grandes señores. En hondo contraste con la épica popular, acabada la batalla se habla del botín y no de la honra. (Díz 191)

En vista de lo dicho, es necesario definir el concepto de honra y de fama tal como se utiliza en el Cifar.

Obviamente, el concepto de honra que se utiliza en la obra es el vigente durante la época en que esta se escribió.

Las Siete Partidas de Alfonso X define honra como "adelantamiento señalado con loor, que gana home por razón del logar que tiene o por fazer fecho conocido, o por bondat que en él ha." Este tipo de honra se define más bien por el lugar que uno ocupa en la sociedad y a la posesión de virtudes. Este es el significado de la honra que prevalece en el Cifar, es decir la posesión de virtudes. En el caso

de Cifar, éste no tenía ninguna posición en la sociedad puesto que había sido expulsado por el rey, por lo tanto su honra no puede corresponder al lugar que ocupaba. De manera que le queda la otra opción, es decir la honra a través de las virtudes. La participación de Cifar en las batallas no responde a la búsqueda de la fama que se alcanza con las aventuras caballerescas, sino a su condición social de caballero hidalgo que lo obligaba a luchar.

Por el contrario los hijos de Cifar, Garfín y Roboán, se sienten atraídos por las armas y los conflictos. No hay que olvidar que estos dos jóvenes sí tienen una educación caballerescas. Los padres adoptivos los envían a Mentón cuando estos eran niños para que el rey los ordene como caballeros. En la corte del rey toman parte en algunas batallas, como en las que luchan en contra del conde Nasón, donde se ve claramente cómo el comportamiento de ambos jóvenes está vinculado a los moldes de la vida caballerescas. Garfín, heredero de su padre por ser el mayor, se aleja del mundo de las aventuras, mientras que Roboán, por ser "segundón," tiene que salir a buscar su propia fortuna. Nótese que Roboán se va de su casa no en busca de fama y gloria como los héroes caballerescos, sino porque siente la responsabilidad de ganarse la vida por sí mismo independientemente de su padre.

"Señora," dixo Roboán, "tomad muy buen conorte, ca yo he tomado por mio guardador e por mio defendedor a Nuestro Señor Dios, que es poderoso de lo fazer, e con grant fuzia e con la su grant ayuda, yo fare tales obras porque los mis fechos vos traeran las nuevas de mi e vos seran conorte.

(Cifar 353)

Sin lugar a dudas el concepto de la fama que aparece en las novelas de caballerías no es el mismo que aparece en el Cifar. Esto no quiere decir que no aparezca el deseo de fama en la obra; claro que existe, ya que este deseo es inherente a cada ser humano; lo que sí es obvio es que no ocupa un primer lugar dentro de la escala de valores.

Si bien es cierto que el tópico de las armas y el de la fama son de los más importantes en las novelas de caballerías, el tópico del amor cortés ocupa también un lugar prominente. El culto a la dama es parte esencial del ideal del caballero. Dentro del código caballeresco se exige que a la dama se le rinda pleitesía. En efecto, todo combate o duelo que es llevado a cabo por el caballero suele ser en nombre de su dama. El caballero debe ser un amante perfecto, no puede ir en contra de las normas del código del amor cortés. Por ejemplo, en El caballero del león, Yvain se da cuenta de que no ha mantenido su promesa de regresar

después de un año al lugar donde está su dama; ante tal desengaño prefiere la muerte;

Mi señor Yvain...al volver en sí se reprochó el haber sobrepasado el año, porque este era el motivo del odio de su señora hacia él y dijo:  
"¿Qué hago, desgraciado de mí, que no me mato?...  
¿Qué hace el alma en un cuerpo tan triste? Si hubiera salido de él no se hallaría en tal martirio." (Troyes 90)

En el Amadís cuando se cuenta la lucha del héroe contra el monstruoso demonio, se nos refiere la aventura en la que Amadís reúne a sus hombres para liberar a Oriana. El deber de Amadís es doble, rescatar a su amada y defenderla como doncella ultrajada.

Esplandián y Tirante, por su parte, son hombres dedicados al oficio de la guerra para engrandecer la gloria de la cristiandad. No obstante, en lo que respecta al amor son bien distintos. Tirante emprende una lucha contra los moros, pero sostiene también una lucha igualmente tenaz por lograr los favores de Carmesina, la princesa. En la obra se alternan, por tal motivo, los pormenores de la estrategia militar con la narración de los escarceos eróticos de Tirante y la hija del emperador. Poco hay que decir de Esplandián para quien el amor ocupa un lugar limitado.

Esplandián y Leonorida se enamoran de oídas (Esplandián 34:445-446) y se relacionan por medio de los mensajeros Carmela y Gandalín, se disgustan antes de tratarse. El amor es parte de la vida del caballero, pero no una fuerza que lo mueva a grandes empresas.

No puede decirse lo mismo de Palmerín de Inglaterra, pues en esta obra el amor del caballero por su dama lo lleva a tomar toda suerte de actitudes absurdas. En esta novela verdaderamente el amor mueve a los personajes, como en el *roman courtois*, no sólo para librar batallas con las damas, llevando la bandera del amor, sino que, por obra del amor, la obra está llena de lugares esplendorosos.

En el Cifar el concepto del amor es distinto: Cifar está casado de modo que no se dará en la obra ninguna situación en la que el caballero tenga que demostrar, mediante actos de valor, amor a una dama. El acto de matrimonio era o debía ser en el mundo caballeresco, después de todo, prueba contundente de este sentimiento. Tampoco aparece el código del amor cortés en Roboán, quien se casa con la dueña Seringa y luego, sin pensar en ésta, se vuelve a casar. Justina Ruíz de Conde señala que en el Cifar el tema del amor cortés casi no tiene acogida:<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Justina Ruiz de Conde, El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías (Madrid: Aguilar, 1948).

Nos encontramos a Cifar desde el primer momento muy alejado del tipo amoroso creado por los trovadores. Nada en él recuerda los excesos apasionados a que los héroes de un Chrétien de Troyes nos tienen acostumbrados: no lucha por su dama, no lo deja todo por ella, tampoco es ella motivo de su salvación ni de mejoramiento espiritual; mucho menos, pues, existe entre ellos la gran distancia que el amor cortés pone entre amante y amada haciendo de ella un ser inexorable y caprichoso. (Ruíz de Conde 57)

El caballero Cifar ha perdido a su esposa Grima y a sus dos hijos. En las aventuras que corre por encontrarlos llega al reino de Mentón, a cuyo señor ayuda defendiéndolo de sus enemigos. Su comportamiento llena de agradecimiento al rey quien lo casa con la infanta ya que el monarca ve con buenos ojos el matrimonio de su hija con Cifar. El viejo rey muere poco después y Cifar es nombrado rey de Mentón. El hecho de que está a punto de casarse ha dado mucho de qué hablar a los críticos ya que Cifar, aunque no sabe nada de su esposa, todavía está casado.<sup>47</sup> Este es, pues, un problema que choca con las concepciones religiosas de la época. Como bien apunta Amezcua "habría, pues, por

---

<sup>47</sup> Ver Maria Rosa Lida en: La idea de la fama.

principio de cuentas, una aparente contradicción entre las ideas ético-religiosas y el episodio de Cifar con sus dos esposas."<sup>48</sup>

Una explicación al argumento de Amezcua es pensar que el autor se hallaba ante un terrible dilema: el de conciliar la poligamia con el catolicismo, conflicto que salva con cierta habilidad, haciendo que Cifar consiga de su esposa un plazo de dos años de castidad. Con el matrimonio no consumado, primero por la escasa edad de ella y después por esa penitencia que se impone Cifar, la doctrina moral del libro queda a salvo.

Convenientemente la reina muere antes de que se cumpla el plazo de dos años, lo que permite a Cifar reunirse con su esposa. Vertiginosamente aparecen los dos hijos perdidos y toda la familia se reúne nuevamente y culmina esta parte de la novela con un final feliz.

No hay rasgos psicológicos, porque tal cosa no está en los principios de la técnica de enredo. Más que ninguna otra novela caballeresca, el Cifar recoge los principios novelísticos de la técnica de la complicación, los lugares comunes de las narraciones bizantinas, sin que importe cuánto los

---

<sup>48</sup> José Amezcua, Libros de caballerías hispánicas (Madrid: Alcalá, 1973).

episodios puedan estar al margen de la ética.

(Amezcuca 95)

En el Cifar, contrario al código caballeresco, entra en juego otro concepto, el del amor conyugal. El amor conyugal choca tajantemente con el principio clave del amor cortés que es el riesgo que lleva consigo la pasión. Por el contrario, en el amor conyugal todo tiene que ver más con la responsabilidad y el deber que con la pasión y los riesgos. El caballero no tiene que poner nada a prueba por el amor de su dama puesto que ya la posee y ella no lo exige. En las novelas de caballerías, como bien señala Luciana De Stéfano:

Las doncellas se entregaban con facilidad al amor carnal sin conflictos de carácter moral. Es un amor que está en un plano diferente del de la moral cristiana. El matrimonio en la mayoría de estas novelas se da como hecho final, para cerrar la narración, pero no como medio para alcanzar la perfección amorosa. La sublimación del amor se logra mediante la recompensa final, que es la posesión total de la amada, que razón y natura aprueban, ya que la naturaleza del hombre le impulsa a amar y a buscar la satisfacción de sus deseos, y por lo tanto no es razonable que la dama niegue la recompensa suprema. (De Stéfano 207)

Si se asume que el autor del Cifar es el canónigo Ferrán Martínez, es legítimo pensar que éste quizo, de acuerdo con sus principios ideológicos y religiosos, ver el matrimonio como la única forma aceptable de relación entre el hombre y la mujer y no las relaciones extramatrimoniales que se presentaban en las novelas de caballerías y que estaban en conflicto con la moral predicada por la iglesia. Los únicos atisbos del amor-pasión que se ven en la obra son aquellos momentos en que Roboán y la infanta Seringa se sienten atraídos. El rostro de ella palidece y el de él se sonroja. Este síntoma junto con otros, como el estremecerse y el no comer, forman parte del código del amor cortés tan presente en el Amadís y probablemente son tomados de manuales de medicina de la época. En el caso de Roboán y Seringa más allá de los signos exteriores mencionados nunca se habla de amor. Los personajes planifican su boda y se casan, no por el sentimiento amoroso, sino por la protección de la tierra. Antes de la boda Roboán decide salir a buscar aventuras durante tres años: en este lapso de tiempo nunca se detiene a pensar en la amada, aspecto este de gran importancia en las posteriores novelas de caballerías. Lo mismo pasa con la fidelidad a la amada que es una virtud básica del caballero andante: Cifar casi se casa por segunda vez y Roboán se casa con la señora Nobleza sin acordarse de

la infanta Seringa.

En El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías, Ruíz de Conde formula las siguientes conclusiones sobre el tópico del amor en el Cifar.<sup>49</sup>

En primer lugar está convencida de que el amor de Cifar no es amor cortés; aunque señor en una época aún feudal, su manera amorosa está mucho más cerca de la burguesa: el amor dentro del matrimonio, y éste, una alianza para la lucha por la vida, o mejor, por las vidas: la presente y la futura. Sin embargo, este planteamiento por parte de Ruíz de Conde es un tanto anacrónico ya que está utilizando un concepto que todavía no existía en la época, es decir el del amor burgués. Esto podría ser cierto si se hiciera una comparación con nuestros tiempos.

En segundo lugar piensa que Cifar es un caballero andante sobre el cual pesa una maldición y se redime en la práctica de la caballería y las buenas acciones; pero se sabe peregrino en esta vida. A su lado marchan otros caminantes que la casualidad le ha enviado pero no se liga con ellos más que a través de la voluntad de Dios. Algunos de estos peregrinos, señala Ruíz de Conde, le dan la mano en momentos de peligro, como su mujer cuando le hace confesar en secreto. Pero se dan las manos, no con los ojos en los

---

<sup>49</sup> Justina Ruíz de Conde 67-68.

ojos como lo han hecho los grandes amantes de la historia, sino con los ojos en Dios y en el camino por donde andan. En Dios, como perspectiva, en el camino, para no tropezar.

En tercer lugar, Ruiz de Conde cree que Cifar se redime solo, Grima también se redime sola y Roboán termina redimiéndose por su lado. Lo que demuestra que el camino es diferente para los unos y los otros. Y aun más, en el caso de Roboán, no basta la redención sino que hay que conservarse en gracia y seguir los consejos de nuestros mayores; este amor corresponde, pues, según Ruiz de Conde, a lo que Aristóteles, había llamado la "amistad de virtud" como contrapuesta a la amistad de interés y a la de placer. Pero esto, según Ruíz de Conde, se da con un sentido cristiano en el Cifar. Este argumento habría que tomarlo con cuidado ya que no podemos olvidar que Cifar y Grima están unidos en matrimonio lo que implica que hay cierto interés envuelto y supondríamos que también existe el placer.

Un aspecto importante dentro de las novelas de caballerías es lo que éstas tienen de mítico. Lo primero que resalta es el nacimiento del caballero. Todo caballero, de una forma u otra, ha sido predestinado: su nacimiento posee un misterio que se irá develando a medida que avanza la obra. Punto importante es el nombre y la procedencia del caballero. Nombre y ser, pues, vienen a formar una misma

entidad. En el caso de Amadís, por ejemplo, este es arrojado al mar y recogido por una familia. En su adolescencia demuestra todas las características y virtudes que ha de tener un caballero.<sup>50</sup>

Junto al personaje principal de la obra, es decir, "el héroe," encontramos la figura del "anti-héroe." Si del caballero-héroe, emana una serie de virtudes como la bondad, inteligencia, belleza y otras, del anti-héroe emanará todo lo negativo: odio, rencor, maldad. Casi siempre este anti-héroe está personificado por monstruos, enanos o seres maléficos que provienen de las tinieblas. La lucha entre ambas fuerzas, el bien y el mal, está rodeada de magia, hechizos y maleficios. Conviene indagar que siempre al final de la obra triunfará el héroe, es decir el bien, sobre las fuerzas negativas.

El mundo de la caballería andante, en cuanto heredero de la antigua literatura céltica, se resiente de aquella mentalidad primitiva cuya visión del mundo es dualista; un mundo constituido por parejas antagónicas: héroe-antihéroe, bien-mal, hermosura-fealdad, en el que, por lo

---

<sup>50</sup> A. Beysterveldt, Amadís, Esplandian, Calisto. Historia de un linaje adulterado (Madrid: Porrúa, 1982). Este detalle nos hace pensar en Moisés quien, al igual que Amadís, fue arrojado al río y recogido nada menos que por la familia real.

tanto, el término medio no tiene cabida. Existen los buenos y los malos, sin posibilidad de una transformación moral. Solamente creando tales fuertes contrastes se puede engrandecer la figura del caballero andante hasta convertirlo en un ser casi mítico. (De Stéfano 224)

Del nacimiento misterioso del héroe en el Cifar no se encuentra nada. Desde el comienzo de la obra se presenta a Cifar adulto, casado y con hijos y no se menciona su pasado excepto que proviene de la India.

Asy como contescio a un cavallero de las Yndias do andido predicando sant Bartolome apostol, despues de la muerte de Nuestro Salvador Iesu Cristo: el qual cavallero ovo nonbre Zifar de bautismo.

(Cifar 72)

El autor presenta a un caballero inmerso en la pobreza y el dolor, ya que su señor lo había abandonado a causa de su mala suerte. El caballero parte con su mujer e hijos en busca de mejor vida, de manera que las hazañas que Cifar realizará son para beneficio económico y no por gloria o fama. Está implícito el hecho de que el servicio de las armas tiene una retribución económica, realidad ésta a la que nunca se alude en una novela de caballerías.

Ni Cifar ni sus hijos se enfrentan con seres

monstruosos o fantásticos ya que no tienen por qué mostrar su invencibilidad. Quien aparece como antagonista es el diablo; pero a éste hay que verlo dentro de las enseñanzas de la iglesia y no del mundo pagano. Cifar, pues, luchará en contra de lo anti-religioso/el diablo, y en contra de la injusticia.

Un tópico interesante que cobra relieve cuando se piensa en lo mítico dentro de las novelas de caballerías es el tiempo y el espacio. Dentro del género caballeresco tanto el tiempo como el espacio parece que no existen. Los héroes y las doncellas, por mucho que el tiempo transcurre, siempre son jóvenes y tienen salud. Los sentimientos, a pesar de tantas peripecias, tampoco cambian. En términos de lugar, al parecer, no hay una línea divisoria que separe geográficamente un lugar de otro. Los caballeros pueden estar en Roma, Arabia, Constantinopla al mismo tiempo. Estos factores son los que contribuyen a crear una atmósfera maravillosa. En efecto, las necesidades materiales no se toman en cuenta.

En el Cifar, por el contrario, la forma en que se vive no tiene nada que ver con los episodios fantásticos que se narran. Los héroes de las novelas de caballerías no cambian: logran sobreponerse al tiempo y parecen ser eternos. La finalidad de sus vidas consiste en la acción.

Se puede decir, sin embargo, de Cifar que es un personaje que está cambiando continuamente. Desde el principio de la obra se dirige hacia un fin, el de llegar a ser rey. Una vez que consigue su meta pasa a tener un nuevo rol en la sociedad. Ya no será un hombre de aventuras sino un rey mesurado. No sólo las actitudes cambian en Cifar sino también su aspecto físico. Tanto es así que cuando su esposa Grima lo ve, luego de haber estado separada de él, no lo reconoce.

E ella dubdo en el, porque la palabra avia cambiada, e non fablava el lenguaje que solía, e demas era mas gordo que solia e que le avia crescido mucho la barba. (Cifar 204)

Sólo dos episodios en toda la obra pueden considerarse fantásticos: " el lago encantado" y "las islas dotadas." Al leer ambos pasajes, el lector se da cuenta de que no son parte de la acción sino que son cuentos intercalados con un fin moralizante. La figura del diablo es presentada en uno de los relatos como una mujer hermosa. Pero como bien señala De Stéfano, "El diablo no podrá faltar en cuanto poder negativo opuesto a Dios," pues, "está en el mismo plano que los milagros allí narrados" (De Stéfano 231).

Lo fantástico en el Cifar se ubica en el plano religioso; por el contrario lo fantástico en las novelas de

caballerías entra a formar parte de lo profano en la anécdota. Las novelas de Chrétien de Troyes, por ejemplo, contienen, en su mayoría, episodios en los que los motivos de fantasía y de magia son abundantes. Por ejemplo, cuando Yvain llega al castillo de Laudine una de las doncellas le entrega un anillo,<sup>51</sup>

Le entregó entonces el anillito y le dijo que tenía tanto poder como el de la corteza sobre la madera que la cubre toda de manera que no se ve nada de ella. Pero al pasarlo en el dedo hay que vigilar que la piedra quede escondida en la mano cerrada y luego no ha de preocuparse por nada quien lleva este anillo en el dedo, pues nadie, aunque tenga los ojos abiertos, le podrá ver.

(Chrétien de Troyes 49)

Los parajes fantásticos también son elementos de lo común en El caballero de la carreta.<sup>52</sup> Lanzarote tiene que cruzar un puente llamado el puente de la espada:

Consistía el puente en una espada afilada y luciente recubierta por el agua fría, y la espada era fuerte y tensa y tenía dos lanzas de largo; a

---

<sup>51</sup> Chrétien de Troyes, El caballero del leon 49-50.

<sup>52</sup> Chrétien de Troyes, El caballero de la carreta 67-68.

cada lado había un gran tronco en el que estaba  
incrustada la espada. (Chrétien de Troyes 67)

Pasajes como estos son frecuentes dentro del género caballeresco. No obstante, en el Cifar no encuentran formulación posible ya que lo maravilloso en la obra sólo se puede ver desde el punto de vista religioso.

Otro tópico importante en el género caballeresco es el del rey. Las novelas de caballerías ensalzan a los reyes, por encima de sus deberes de justicia y de paz, las virtudes militares y sus grandes empresas de armas; lo que predomina en el mundo caballeresco es la personalidad y, por lo tanto, las relaciones interpersonales en las que el rey encarnaría un superindividuo. La figura del rey no aparece en el Cifar concebida como la de un guerrero sino como la de un gobernante justo, dedicado a la defensa de su pueblo y al cumplimiento de la ley.

Cifar, después de haber sido elegido rey de Mentón, se convierte en un monarca muy justiciero y defensor de su tierra; el autor repite a menudo la observación de que mantiene a su tierra en paz. En el Amadís no se da este ensalzamiento de la justicia como función básica del poder real, sino que la arbitrariedad es parte de la conducta del rey y se admira el poder de sus armas, el esplendor cortesano y, como es lógico en una novela de caballerías, la

realización de grandes aventuras.

El autor del Cifar no ve con buenos ojos la figura del rey guerrero, en parte porque toda acción militar ocasiona grandes gastos que terminan por pesar sobre la vida de los vasallos. El tema de la justicia, sin embargo, cobra tanta importancia en la obra como en toda la literatura político-educativa de la época. El mundo que se despliega ante el autor es un mundo en el cual lo más difícil de hallar es la justicia, ya sea porque el mal es parte integrante de este mundo, o ya por razones histórico-políticas. Hay una constante preocupación por mostrar que los héroes son seres ante todo justos y así actúan en todas las situaciones, especialmente con las clases inferiores.

El reino de Mentón, regido por Cifar, representa una tierra ideal, casi utópica, pero siempre dentro del sistema político vigente, el único posible y aceptado. La justicia, la paz y la concordia imperan en Mentón. A causa de estos bienes, los hombres no pasan necesidades y los jueces no tienen función, pues nadie va contra las leyes.

Otro tema importante del género es el de la dama. En el marco de la literatura de caballerías, el papel de la dama ha sido casi siempre estudiado desde la perspectiva del amor cortés. Se trata de una compleja visión de las relaciones amorosas, cuya expresión se apropia de la

terminología y el ritual cristianos para enaltecer e idealizar la imagen femenina por medio de una retórica sentimental propia. El Libro del Caballero Cifar, sin embargo, ofrece una serie de ejemplos en los que las intervenciones del personaje femenino comportan cambios decisivos en el argumento y crean un tipo de representación femenina que, por sus características activas y dialógicas dentro del texto, es poco común en el género. Este es uno de los aspectos que aleja la novela del género caballeresco.

Como señala Le Goff, en la Edad Media había diferentes tipos humanos que operaban bajo un esquema trifuncional: el monje, el caballero y el labrador.<sup>53</sup> Con el crecimiento de las ciudades se añadieron otros tipos: el hombre urbano, el intelectual y el mercader. La mujer no tenía lugar en este sistema. Aunque ésta funcionaba como un objeto para el hombre medieval, no era definida por un criterio profesional sino por su cuerpo, su género, y su relación con ciertos grupos sociales. Era definida, pues, como esposa, viuda o progenitora.

Cristine Klapisch-Zuber apunta que el ideal del hombre medieval era mantener a la mujer ocupada dentro de la

---

<sup>53</sup> Jacques Le Goff, Medieval Callings ( Chicago: Chicago UP, 1990).

casa.<sup>54</sup> Una buena mujer, sensible y dulce y además de muy buen temple, sabía controlar lo que ocurría dentro de la casa y lo que provenía de afuera. La insubordinación de la mujer no era sólo objeto de la censura del esposo, sino también de la desaprobación colectiva. Las infracciones al "orden natural" o a la "autoridad natural," invitaban al juicio comunitario y por ende, a un castigo simbólico.

La función esencial de la mujer era procrear y tener el control de los enigmas familiares, aquellos que estaban asociados con el nacimiento y la muerte. Según Duby, la mujer tenía que ser regulada y su sumisión estaba dentro del orden natural.<sup>55</sup> Esta convicción estaba apoyada por las escrituras. La mujer estaba excluida del ministerio eclesiástico aunque, al decir verdad, era un ministro en su hogar puesto que enseñaba a sus sirvientas, a sus hijas, y sobrinas. Posteriormente las herejías, aprovechándose de esta situación, las acogieron, de ahí que la iglesia, como un "contra-ataque" y para no perder a sus feligreses, empieza a aceptarlas.

Duby señala que no se sabe mucho sobre la vida matrimonial de la gente común durante el siglo XII debido a

---

<sup>54</sup> Christine Klapisch-Zuber, "Women and the Family" in: Medieval Callings (Chicago: Chicago UP, 1990).

<sup>55</sup> Georges Duby, Love and Marriage in the Middle Ages, translated by Jane Dunnett (Chicago: Chicago UP, 1984).

la poca cantidad de datos que existen sobre ellos.<sup>56</sup> Lo que sí se conoce es la vida de la aristocracia que nos llega, la mayor parte de las veces, por la literatura. En términos generales, casi se puede decir que siguen un mismo patrón, ya que coincidía, en cierta medida, con la ideología eclesiástica a la que ambas partes, ricos y pobres, estaban sometidos. Se consideraba a la mujer como una criatura débil que, necesariamente, tenía que ser subyugada ya que era por naturaleza depravada. Puesto que estaban destinadas a servir al hombre en matrimonio, el hombre por tanto, tenía legítimo derecho de hacer uso de este principio. Esta forma de matrimonio hizo posible que hubiese muchas mujeres descontentas, insatisfechas, asustadas, abandonadas, repudiadas y ridiculizadas. La mayoría de las veces los matrimonios se hacían por conveniencia social y económica. Esto explica por qué muchos poemas, y la literatura en general, colocan al amor cortés fuera del matrimonio.

El amor cortés no tenía cabida dentro de esta institución ya que era un juego cuyo territorio no era el de obligaciones y deberes sino el de la aventura. La mujer, en el amor cortés, estaba en una posición dominante y esperaba ser servida. Su rol principal era el de estimular al

---

<sup>56</sup> Georges Duby, The Knight, the Lady and the Priest (New York: Pantheon Books, 1983).

hombre; el mejor hombre era por tanto, el que mejor le sirviera. Dentro de este sistema la mujer es el objeto amado, deseado, pensado. Es este "objeto" el que hace que el caballero, durante sus aventuras, no sólo busque renombre, sino por ello, también, ser merecedor del amor de la elegida. Todo acto del caballero está así encaminado a ganar ese amor en el continuo despliegue de hazañas. Las mujeres de las novelas de caballerías se ven, casi siempre, vagando por una floresta, encerradas en altas torres de castillos, o en un jardín en plácida actitud, siempre pronta a incitar al caballero a la heroicidad o a ser defendida contra los abusos de los soberbios y malvados.

Por su parte, la mujer en El caballero Cifar es casada. No hay, pues, un conflicto sentimental, como en el caso de Tristán, sino moral que se resuelve con la muerte. 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.

En el Cifar se encuentra un abundante número de personajes femeninos que, por un lado, responden a los cánones establecidos por la sociedad medieval y por el otro desdican totalmente de la ideología del amor cortés tan presente en las novelas de caballerías. Las mujeres se pueden clasificar en tres grupos: la madre y esposa,

ejemplificada en Grima; la que provee un reino, Seringa; y la mujer fantástica representada por Nobleza.

Grima no es motivo de salvación ni de mejoramiento espiritual y mucho menos existe entre ella y Cifar la gran distancia que el amor cortés pone entre amado y amada. Esto hace de la dama en el amor cortés un ser inexorable, caprichoso, llena de desdén y soberbia capaz de acarrear la ruina moral y económica del abnegado caballero. Éste, por su parte, está obligado a obedecerla en todo y someterse a toda suerte de aventuras y castigos extravagantes para demostrar su fidelidad y amor.

La esposa de Cifar es una magnífica dueña cuya edad no se puede precisar. Tiene dos hijos de Cifar y aunque éste la ama no se expresa con ella con las palabras afines al estilo y a la retórica amorosa que define el amor cortés. Grima no es salvada por su esposo cuando es robada en el barco, como todas las mujeres en las novelas de caballerías. El ni siquiera hace intento alguno por salvarla: es ella la que teje su propia salvación. No es, pues, según el código de las novelas de caballerías, objeto del amor del caballero.

Las cualidades de Grima son propias de su época. Es una mujer obediente, buena ama de casa, buena madre, mujer de buena conducta y muy señora. Es una mujer alejada de

aquellas damas que pretendían que los hombres hiciesen cualquier cosa por demostrarles su amor. El amor de Grima es muy diferente del cortesano. La obediente es ella, la que se sacrifica es ella. Su máximo interés en la vida no es el amor, sino la casa, el marido, los hijos. La gran aventura para ella consiste en salvarse a través de este sino abnegado de esposa sumisa y paciente, de madre solícita.

El amor de Grima podría ser paralelo al de Cifar; pero en ella el amor tiene mucha más importancia por ser la base del hogar. Como esposa y como madre, no como amante, tiene influencia sobre Cifar. No hay estridencias apasionadas en ella: cuando se ve separada de los suyos, piensa en la muerte y cuando está a punto de ser ultrajada por los marineros, se arroja al mar. Se deja, en suma, llevar de su corazón. Otra cosa que ofrece el amor de Grima en franca oposición con el código del amor cortés, es la seguridad; en vez de tener a su caballero en perpetuo terror ante el futuro, le enseña a que confíe en ella contándole sus pesares y secretos.

Por su parte, Seringa, la mujer que provee un reino, se siente atraída por Roboán y no éste por ella. Los únicos síntomas exteriores de amor que el autor describe son el palidecer de Seringa y el sonrojo de Roboán. El recato es

la virtud por excelencia de los personajes femeninos de esta novela, pues para el autor el "atrevimiento en el hablar" indirectamente lleva al pecado. La mujer no debe opinar sino callar. La princesa Seringa representa este ideal femenino. Pone todo en manos de los hombres, hasta su matrimonio es planificado por su tío. Ante los ataques de su reino se comporta según el ideal de San Pablo: "Ca yo muger so, e non he de fazer en ello nada, nin de meter las manos en ello" (Cifar 358).

Roboán se muestra agradecido de la proposición y le contesta a Seringa, con mucha cortesía, que no puede aceptar pues debe seguir su camino en busca de la fama. Durante tres años el autor nos narra las peripecias de Roboán, quien nunca se detiene a pensar en ella. Por esto, Seringa, no funciona como el objeto amado que demandaba la retórica cortesana. La mujer, en este caso, es objeto de dinero y fama. Roboán ve en ella su gran bondad, su entendimiento y su mesura, además de su sosiego. No se toma en cuenta la belleza, que en las novelas de caballerías y en la lírica del amor cortés es el motor del primer impulso amoroso.

Roboán llega, mágicamente, al imperio de las Islas Dotadas como resultado del destierro con que lo castiga el emperador de Triguida. Mágicamente también, es recibido por señor y se casa con Nobleza, la emperatriz de las islas.

Pero el día antes que se cumpliera un año, Roboán decide partir.

Ante tal partida Nobleza, que se ha enamorado perdidamente de Roboán, deja ver su angustia a través de un discurso que recuerda la famosa carta de Dido ante la partida de Eneas.<sup>57</sup> El discurso de Nobleza desarrolla ciertas ideas que remiten al mundo moral de la novela entera. El hombre debe cumplir sus promesas, tener la fortaleza y la sabiduría de mantener lo que ha ganado, no confiar en la fortuna. Mientras tanto, en su carta, como bien señala Ana Diz, Dido vuelve la atención alternativamente a Eneas y a sí misma. Habla de su amor, amenaza y excusa a Eneas, se culpa y se disculpa, vuelve a acusar a su amante, expresa deseos imposibles, persuade, soborna, ruega nuevamente, anuncia su suicidio, se humilla, encarece sus virtudes, vuelve a rogar y finalmente compone el texto de la inscripción que ha de llevar su tumba. En la carta de Dido conviven y se yuxtaponen los extremos de la ira y el amor, la humillación y el desprecio, el reproche y el juego.

El parlamento de Nobleza, por su parte, lo que intenta

---

<sup>57</sup> Marta Ana Diz, "El discurso de Nobleza en el Cifar y la carta de Dido," Thesaurus 35.1(1980): 98-109. Para el tema de Dido es importante el artículo de María Rosa Lida, "Dido y su defensa en la literatura española," REFH 4 (1942): 5.

es persuadir a Roboán, reprochar a Fortuna, y anticipar su futuro de soledad y desdicha.

Nobleza no es, como bien señala Diz, una amante desesperada y cortés. Hay en su discurso una coherencia interna y una voluntad de reflexión que están totalmente ausentes en las quejas de Dido. El autor del Cifar ha logrado que Nobleza sea capaz de un amor no cortesano, compatible con las enseñanzas propuestas en el libro; y ha podido también alcanzar, en ocasiones, un alto tono lírico y una intensidad dramática que, a simple vista, parecerían imposibles de encuadrar dentro de los aparentes estrechos límites de la ideología expresada en la totalidad de la novela.

En el Cifar el matrimonio es la única forma aceptable de relación entre hombre y mujer. Esta actitud del narrador se ajusta a la moral de la época, en la que la moral eclesiástica ya había entrado y ejercía fuerte presión social. La intervención de la iglesia en todos los dominios transformó la poesía amorosa que había dominado el siglo anterior. En el Cifar los personajes femeninos tienen la virtud de callar y aceptar cuanto es decidido por los hombres. Por el contrario el sometimiento del hombre a la voluntad femenina es el principio que rige las relaciones entre damas y caballeros en las novelas de caballerías.

Como se ha visto, las mujeres en el Cifar no están dentro del esquema tradicional de la retórica cortesana, código que suele seguir el personaje femenino en las novelas de caballerías. Responden, pues, a otro diseño, a otro modelo. Si se insiste en que el Caballero Cifar pertenece al género caballeresco, entonces el rol de la mujer en la novela resultaría extraño. Este desajuste podría responder a dos motivos: por un lado, a un sistema ideológico y social, producto de la época ejemplificado en Grima, y por el otro, al modelo de las novelas de aventuras griega, representado por Nobleza, en el episodio de las Islas dotadas. Es, pues, Nobleza quien relaciona a los personajes principales (en este caso, Roboán) con los lugares exóticos e irreales como hacían los personajes de las novelas griegas.

De lo analizado en este capítulo parece haberse hecho evidente que son más las características de las novelas de caballerías que están ausentes en el Cifar que las que están presentes. Como hemos visto, y a manera de recapitulación, en las novelas de caballerías, el protagonista muestra signos tempranos de procedencia real. Cifar no muestra nada de ello porque primero, la historia comienza cuando ya es hombre; luego, cuando el autor cuenta su historia, sólo se menciona que proviene de una familia pobre, aunque uno de

sus antepasados había sido un rey.

El protagonista de las novelas de caballerías crece en la corte de otro rey y allí aprende varios idiomas. Cifar tiene que recurrir a intérpretes ya que sólo sabe una lengua.

Nunca se describen los votos que solía hacer un caballero, ni sus escudos o motes.

Se ha visto que el concepto del honor en el Cifar responde a principios cristianos, mientras que el concepto del honor caballeresco está basado en la soberbia.

Lo fantástico en la obra se ve a través de lo religioso: el rescate de Grima por la Virgen María y la aparición del niño Jesús; lo fantástico en las novelas de caballerías responde a lo profano, al mundo mítico greco-romano.

La empresa más importante de las novelas de caballerías es la guerra y por lo tanto las armas. La descripción de las batallas toma capítulos enteros ya que el autor quiere que el lector sea casi un testigo de las acciones guerreras. En el Cifar casi no hay duelos y las descripciones de las batallas pueden extenderse a dos párrafos. Las batallas aquí producen un efecto de verosimilitud, mientras que en el género caballeresco lo fantástico cobra relieve. Lo que para Cifar es una locura (la temeridad), es una virtud en

las novelas de caballerías. Cifar va a la guerra si la causa es justa ya que la verdad para él es fuente de bien.

En el género caballeresco la fama y la gloria se ganan a través de grandes batallas, en el Cifar se ganan a través de la buena reputación entre los hombres frente a Dios.

El caballero andante siempre hace todo en nombre de su dama, es un hombre enamorado. Cifar es ya un hombre adulto casado y con hijos, cuyas batallas no se dan en nombre de su esposa sino en favor de una causa justa.

Se podría seguir mencionando diferencias y/o semejanzas entre el Cifar y las novelas de caballerías pero siempre se llegaría a la misma conclusión. Aunque posee ciertas características que son parte integral del género caballeresco, son más las que lo alejan del mismo.

De manera que al parecer el Cifar carga con un gran dilema, el de no encuadrar dentro del mundo de la caballería medieval, ni el real, ni el literario.

El problema podría resolverse si se estudia la obra con otros parámetros que no sean los de las novelas de caballerías. Posiblemente responda a otro género, a otro modelo que no sea el del género caballeresco.

## CAPITULO IV

### NOVELA DE AVENTURAS

En el capítulo anterior tratamos de ver, desde la perspectiva de la caballería histórica y la literaria, si el Libro del Caballero Cifar está dentro del género de los libros de caballerías. Como vimos, son muy pocos los elementos que unen nuestra novela con este género. Tenemos, pues, que admitir que la obra es un caso único que se opone, constantemente, a las novelas tradicionales de caballerías. Una solución al problema del género de la obra podría estar en el análisis de ésta desde el punto de vista de la novela bizantina.

Menéndez y Pelayo, refiriéndose al Libro del Caballero Cifar en su famoso estudio sobre los orígenes de la novela, señalaba, muy acertadamente, que "el fondo principal de este relato tiene carácter marcadísimo de novela bizantina, que saltaría a los ojos aunque no conociésemos sus precedentes" (Menéndez y Pelayo 301).

Esta sospecha "bizantina" en nuestra novela, no sólo ha sido vista por éste crítico sino que son varios los que comparten su idea. Lamentablemente, hasta ahora, solamente se ha hecho el señalamiento pero nadie ha profundizado en este aspecto.

Guillermo Díaz-Plaja apunta que, "hay episodios

inspirados en la Santa Emperatriz," y añade que "el autor debió conocer también la Estoria del rey Guillerme de Inglaterra, con la cual tienen gran parecido las aventuras de desapariciones y reconocimientos, al modo bizantino, que hay en el Zifar" (Díaz-Plaja 532).<sup>1</sup> Joaquín González Muela en la introducción a su edición del Cifar señala que la familia de Cifar sufre la adversidad de la separación, "como en una novela bizantina."<sup>2</sup> William Entwistle, también observa cierto parecido entre las aventuras del Cifar con la de héroes bizantinos.<sup>3</sup>

The first recounts the adventures of Cifar himself who, like so many heroes of Byzantine novels, and especially like St.Eustace or Placido, became separated in strange wise from his wife and children, and after many days recovered them in a foreign land. (Entwistle 72)

Alberto Navarro González, incluye al Cifar dentro de los "novelescos mares bizantinos y caballerescos," cuando señala que el Cifar, en el capítulo en que se narra el robo de

---

<sup>1</sup> Guillermo Díaz-Plaja, Historia general de las literaturas hispánicas, (Barcelona: Vergara, 1949).

<sup>2</sup> Joaquín González Muela, Ed. Libro del Caballero Cifar, (Madrid: Castalia, 1982) 10.

<sup>3</sup> William Entwistle, The Arturian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula, (New York: E.P.Dutton & Co., 1925) 72.

Grima por unos marineros, "nos presenta una aventura marítima de clara ascendencia bizantina."<sup>4</sup> Por su parte, José Amezcua, en su ensayo sobre el papel del caballero en los libros de caballerías españoles, apunta, una y otra vez, a la marcada presencia del género bizantino en el Cifar.<sup>5</sup> "Presumible parece que la enredada tópica bizantina sea la causa del olvido de Cifar y de sus dos matrimonios" (95); "el caballero, con un pretexto, bizantino también, no llega al ayuntamiento carnal con la infanta" (95); "Más que ninguna otra novela caballeresca, el Cifar recoge los principios novelísticos de la técnica de la complicación, los lugares comunes de las novelas bizantinas, sin que importe cuánto los episodios puedan estar al margen de la ética"(95). Su insistencia es tanta que añade, a una conocida frase de María Rosa Lida, lo siguiente: "Por eso como dice María Rosa Lida, el Cifar, es 'un no logrado maridaje de narración didáctica y de novela caballeresca' -y bizantina, agregamos nosotros-" (95).

Como se ha señalado, son varios los críticos que ven en el Cifar, de una forma u otra, características del género

---

<sup>4</sup> Alberto Navarro González, El mar en la literatura, (Tenerife: Universidad de la Laguna, 1962).

<sup>5</sup> José Amezcua, Metamorfosis del caballero: Sus transformaciones en los libros de caballerías españoles, (México: UNAM, 1967).

bizantino. Hay otros que también han observado lo mismo (o repetido lo mismo), pero de igual manera, sólo hacen el comentario sin ningún tipo de profundidad. Sin embargo la inquietud está presente y no es pura coincidencia que más de un crítico haya señalado lo mismo. Fue esta conjetura la que, precisamente, ha motivado este trabajo. Este capítulo pretende, pues, encarar este otro aspecto del Cifar y ver hasta qué punto la novela presenta características del género bizantino.

Cuando Menéndez y Pelayo señalaba que el fondo principal del Cifar tenía un carácter marcadísimo de novela bizantina, que saltaría a los ojos aunque no conociésemos sus precedentes, no se equivocaba. El no conocer los precedentes es, precisamente, lo que ha llevado a la crítica a desatender este aspecto tan importante del Cifar. Aparentemente, y de acuerdo a los anales de la historia, la novela bizantina llegó al occidente europeo en el siglo XVI, es decir dos siglos después de la composición del Cifar.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Al estudiar la novela bizantina y su influencia en Europa, hay que fechar su comienzo de la misma en el siglo XVI. La *editio princeps* del texto griego de las Etiópicas se publicó en Basilea en 1534, seguida de la traducción francesa de J. Amyot en 1547; la traducción latina de E. Warschewiczki en 1552; en 1554 primera traducción española de "un secreto amigo de la patria" y la alemana de J. Zschorn; la italiana a cargo de Leonardo Ghini en 1556; la inglesa de Unterdowne en 1569. En el siglo siguiente salieron a la luz la traducción holandesa, danesa, húngara y polaca. La primera traducción española de traductor anónimo

De manera que partiendo de estos datos históricos nada bizantino tendríamos que buscar en nuestra novela. ¿Cómo pudo, pues, el autor del Cifar conocer este género si escribió su obra dos siglos antes? Al parecer, no hay ninguna influencia de las novelas griegas en Europa hasta después de 1534.<sup>7</sup> Sin embargo, aunque no se tienen pruebas contundentes (como no se tienen para casi ninguna de las obras medievales en cuanto a influencias se refiere) sí se pueden conjeturar sus influencias.

La primera influencia a mencionar es la "Leyenda de San Eustaquio o Plácido," que Wagner, en su famoso estudio,

---

se imprimió en Amberes en 1554. De esta traducción hubo una reimpresión en 1581. La segunda traducción al español que se conserva es la de Fernando de Mena impresa en Alcalá en 1587. (Tomado de la tesis de Isabel Lozano sobre el Persiles)

<sup>7</sup> El tema de la influencia de las novelas griegas en la literatura moderna es muy importante. Junto al trabajo de S.L. Wolff The Greek Romances in Elizabethan Prose Fiction, New York, 1912, hay numerosos artículos y notas, como por ejemplo el libro de E.H. Haight, Essay on the Greek Romances, New York, 1943, o el libro de B.E. Perry, The Ancient Romances, Berkeley, 1967. En español, aparte de los trabajos de Menéndez y Pelayo, puede verse sobre estas influencias el capítulo dedicado a la novela antigua en G. Highet, La tradición clásica (trad. Esp., México, 1954, cap. 9), y la introducción muy clara de Francisco López Estrada a su edición de la traducción española de Fernando de Mena de la Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea, Madrid, 1954. El libro de C. Miralles, La novela en la antigüedad clásica, Barcelona, 1968, tiene el mérito de ser la única obra de cierta amplitud sobre el tema, en España, resume los rasgos generales y da como apéndice unas notas sobre la influencia de las novelas griegas en la Edad Media y en el Renacimiento. (Tomado de Lozano, Persiles)

había visto como fuente inmediata del Cifar y que ya nosotros hemos estudiado en el primer capítulo de este trabajo.

La conexión entre el Cifar y esta leyenda fue sugerida, en principio, por Hermann Knust y documentada luego por Wagner en 1903.<sup>8</sup> La compleja relación entre las varias ramas de esta gran familia de textos, vertida a muchas lenguas tanto en Asia como en Europa, fue delineada por Gordon Hall Gerould en 1904.<sup>9</sup> Este crítico define el motivo principal de la leyenda en la fórmula, "The Man Tried by Fate,":

A man for some weighty reason, often religious or resulting from religion, departs from home with his family. He loses his sons (usually twins) and his wife by accident or human violence or both. After various adventures and considerable suffering, the several members of the family are at last reunited.

Este esquema general fue adaptado por innumerables autores desde la India hasta Irlanda. La popularidad de las variantes particulares de este motivo folklórico representado en la leyenda de San Eustaquio ha sido bien

---

<sup>8</sup> Hermann Knust, "Dos obras didácticas y dos leyendas," Sociedad de Bibliófilos españoles 17(1878): 88-89.

<sup>9</sup> Gordon Hall Gerould, "Forerunners, Congeners, and Derivatives of the Eustace Legend." PMLA 19 (1904): 335-448.

documentado por una variedad de públicos y lenguajes en la Europa medieval.

No cabe duda de que existen grandes paralelismos entre "La leyenda de San Eustaquio o Plácido" y el Libro del Caballero Cifar. ¿Por qué, pues, es tan importante la analogía entre estas dos obras? La razón principal es que el Plácido que conoció la Europa medieval era una traducción de un original griego. Esta leyenda aparece escrita en griego por primera vez en el siglo VIII y ya para el siglo X estaba vertida en latín. De aquí que, aunque fuera una traducción, su estructura, tono y temática pertenece a las novelas de aventuras griega. Se puede decir, pues, que la Europa de los siglos medios, en cierta medida, estaba familiarizada con las novelas bizantinas aunque no tuviera la noción del género como tal. Como bien señala Menéndez y Pelayo, refiriéndose al Cifar,

La fábula principal, que es muy desordenada e incoherente, reproduce, aunque con notables variantes, una de las leyendas piadosas más populares en la Edad Media, la de San Eustaquio o Plácido, narración de origen griego, que popularizada en occidente por el Speculum Historiale de Vicente de Beauvais, por la Leyenda Aurea y por el Gesta Romanorum, fue vertida desde

el siglo XIII en todas las lenguas principales de Europa. (Menéndez y Pelayo 296)

Como se notará, desde el siglo XIII o antes el Plácido era conocido en Europa por lo que no hay duda de que fuera accesible al autor del Cifar, de ahí que haya tanta afinidad entre ambas obras. No hay que olvidar que Ferrán Martínez, si es que fue el autor del Cifar, peregrinó a Roma para el Jubileo de 1300. A este acontecimiento religioso acudieron miles de personas de todas partes; la mayoría vino de lejanas tierras lo que implica un contacto directo con gente de otras áreas geográficas y otras culturas que también hicieron el mismo viaje. Como bien señala Carlos Miralles,<sup>10</sup>

Con las cruzadas, a partir especialmente del siglo XIII, el contacto de la civilización románica y europea con la bizantina es directo. Los cruzados aprovechan el tesoro de cuentos y tradiciones populares de Bizancio, transmitido de generación en generación por vía oral, y desechado por una literatura culta y minoritaria que desdeña todo contacto con el pueblo y copia e imita los modelos áticos. En las novelas bizantinas comienza a

---

<sup>10</sup> Carlos Miralles, La novela en la antigüedad clásica, (Barcelona: Editorial Labor, 1968).

aparecer el *erotocastron*, traducción evidente del *chateau d'amour* francés; y las novelas románicas abundan en descripciones (obras de arte, paisajes), sin duda dependientes de las *ekfráseis* bizantinas. (Miralles 113)

La historia del Santo, si bien fue escrita con intenciones piadosas, perteneció al género de las novelas de aventuras griega. Es así que la concepción novelesca de nuestra obra está tomada del género bizantino. La materia del libro, con algunas excepciones, es de este tipo. Los viajes, piraterías, naufragios, pérdida de niños y reconocimiento de padres, hijos y esposos, son los rasgos esenciales de las novelas bizantinas.

Un segundo texto, aunque no tan parecido en cuanto a la trama pero sí en la estructura, es el Libro de Apolonio. El original de esta obra también es griego y se conocen sus versiones latinas desde el siglo V.

Alrededor de cien manuscritos son los textos que se han conservado sobre la historia de Apolonio. El modelo común, el *hypertexte*, parece remontar al siglo III, tal como se ha deducido de algunos hechos que aparecen de manera general en los códices, aunque las distintas versiones parecen partir de un texto poco posterior, de los siglos

V-VI, ya cristianizado en parte y con numerosos motivos añadidos procedentes de la literatura hagiográfica.<sup>11</sup>

El tema de la obra, según Corbella, fue tomado de una novela "bizantina," género equivalente durante las centurias medievales a una novela de aventuras de nuestros días. Su original griego no ha sido hallado, aunque gozó de gran difusión en la Europa de su tiempo como muchas otras obras de su especie. El poeta español debió de inspirarse en una refundición francesa o provenzal, tomada a su vez de las varias versiones latinas que circulaban; una de ellas se encuentra en los Gesta Romanorum.<sup>12</sup> Otra se conserva en versión latina en la Historia Apollonii regis Tyri,<sup>13</sup> y otra más en un poema del siglo X titulado Gesta Apollonii.<sup>14</sup>

El asunto del libro consiste en las aventuras de

---

<sup>11</sup> Libro de Apolonio, edición de Dolores Corbella, (Madrid: Cátedra, 1992)18.

<sup>12</sup> Compilada por Benvenuto de Imola e impresa por primera vez en 1472. Cfr. *Gesta Romanorum herausgegeben von Hermann Oesterley*, 1872 (reimpresión en Berlín, págs.510-532).

<sup>13</sup> Dimitra Tsitsikli, *Historia Apollonii Regis Tyri*, Beiträge Zur Klassischen Philologie, Heft 134, Königstein, 1981.

<sup>14</sup> Fue publicada hacia 1877 por E. Dümmler con el título *Gesta Apollinii regis Tyri metrica* y después fue reproducida con algunas correcciones en el *Monumenta Germaniae Historica, Poetae Aevi Carolingia*, 1881, II, pág. 483 y ss.

Apolonio, rey de Tiro, que al cabo de muchos años y complicadas peripecias recobra a su perdida mujer, Luciana, y a su hija Tarsiana.

Joaquín Artiles, coloca al Libro de Apolonio dentro del género bizantino y apunta que "El Libro de Apolonio es una novela bizantina versificada, metida en cánones de cuaderna vía."<sup>15</sup> Apolonio, en cierta medida, tiene un parecido con la leyenda de Eustaquio que, como ya hemos mencionado, es una de las fuentes indudables del Cifar.

Con el paso de los siglos las diversas versiones a partir de los relatos en prosa y en verso se fueron contaminando de clichés cristianos. El relato ya poseía en su redacción latina, y luego fue progresivamente aumentando, una serie de temas que guardan bastante relación con las vidas de santos y los textos de carácter hagiográfico en general. La misma historia de Apolonio ofrece una estrecha semejanza con la leyenda de San Eustaquio. (Corbella 29-30)

Manuel Alvar, confirma lo antes dicho en su edición del Libro de Apolonio.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Joaquín Artiles, El Libro de Apolonio poema español del siglo XIII, (Madrid: Gredos, 1976) 15.

<sup>16</sup> Libro de Apolonio, edición y notas de Manuel Alvar, (Barcelona: Planeta, 1991)

Tras estos y otros estudios de menor empeño, sabemos que el original latino ha sido adaptado a las exigencias de una nueva religiosidad, pero la génesis de la novela viene de más lejos. Se trata de un relato de carácter odiseico: el héroe está condenado a un continuo peregrinar, según el modelo que acuñó Homero y que repiten las novelas helenísticas y bizantinas. (Alvar IV)

Más adelante Manuel Alvar señala que la tradición latina le debe mucho a las novelas griegas, de manera que, según Alvar, todas ellas están cortadas sobre un mismo patrón. Este crítico asegura que a través del Libro de Apolonio se transmitieron muchos tópicos de la novela bizantina.

Al arrastrar muchos de los caracteres tópicos de la novela bizantina, la historia de Apolonio los va transmitiendo e incluso reelaborando de tal modo que aún pueden identificarse al llegar a ese eslabón tardío que es el poema castellano.

(Alvar XV)

Esto no quiere decir, necesariamente, que la historia latina haya traducido un original griego, sino que, a través del tiempo estos motivos bizantinos fueron fundiéndose en la literatura latina.

Manuel Alvar termina la introducción a su edición de

Apolonio apuntando que,

El autor de la novelita latina era un hombre que poseía una gran cultura. Conocía la tradición odiseica que empieza en Homero y se va reelaborando en las novelas de viajes y aventuras de la época bizantina, pero, como latino, conocía la literatura de su lengua. (XVI)

En otras palabras, el autor de Apolonio español conocía la novela bizantina y por ende sus tópicos y técnicas. De manera que esta novela era accesible a cualquier lector medieval, incluyendo el autor del Cifar. No podemos, pues, descartar el libro de Apolonio como uno de los canales que utilizó el autor de nuestra novela para familiarizarse con la temática bizantina.

Junto con Apolonio, Miralles incluye al Libro de Alexandre, que al parecer, también tiene sus orígenes griegos:

España tiene dos obras en verso, larguísima una de ellas, el Libro de Alexandre (además del Libro de Apolonio), que cumplen, desde el mester de clerecía de sus autores, anónimos, bien con este cometido intermedio entre fuentes clásicas y nuevas realidades. (Miralles 112)

De manera que, como hemos demostrado, aunque oficial e

históricamente la novela bizantina no llega a la Europa occidental después del siglo XVI, sí se puede hablar de influencias inmediatas que pudieron marcar la temática y el estilo del autor del Cifar.

Analizaremos, pues, la novela bizantina a la luz de la historia y de sus características principales y luego veremos cómo se ven éstas en nuestra obra.

La novela griega se puede dividir en dos grandes momentos antes de su aparición en el Renacimiento. La primera etapa está compuesta por las novelas que se escribieron en la época helenística. A esta pertenecen cinco novelas: Las Etiópicas de Heliodoro (s.II,d.C.); Leucipa y Clitofonte de Aquiles Tacio (s. II); Dafnis y Cloe de Longo (finales del s. II y principios del III); las Efesíacas de Jenofonte de Efeso (s.II); y Quéreas y Calirroe de Caritón de Afrodisias.

La segunda etapa está constituida por cuatro novelas bizantinas del siglo XII: Rodante y Dosisicles de Teodoro Pródromo, Drosila y Caricles de Nicetas Eugenio, Aristandro y Calitea de Constantino Manases e Ismine e Isminias de Eustacio Macrembolita. Estas novelas de la segunda etapa son a las que llamamos bizantinas ya que se escribieron durante el imperio de Bizancio, sin embargo, tomaron como modelo a las novelas de la primera etapa, la época

helenística, especialmente a las de Heliodoro y Aquiles Tacio que, por antonomasia, se les ha llamado bizantinas.<sup>17</sup>

Al leer varias novelas bizantinas y por consiguiente la crítica literaria sobre éstas, notamos ciertos rasgos generales, es decir, aquellos que, al repetirse, crearon en buena medida una retórica con el paso del tiempo. La mayoría de los críticos han observado estos rasgos y los han codificado como características del género bizantino.

Según Elizabeth Hazelton Haight, las características generales de las novelas griegas se pueden dividir alrededor de tres ejes fundamentales. En primer lugar el amor entre los protagonistas. Éste es sin tacha y sin fin, por él los amantes son capaces de entregar hasta sus vidas si fuese necesario. Un segundo eje está compuesto por las aventuras. Es a través de éstas que se pone a prueba el amor de los protagonistas, además las aventuras son las que hacen que el lector recorra innumerables parajes y diferentes países. El tercer eje fundamental, según Hazelton Haight, es el de la religión. Es la Providencia divina quien guía los destinos de los amantes; por eso la religión es el puente que

---

<sup>17</sup> Los padrinos de la nueva generación, es decir, la segunda etapa que mencionamos antes, serán Aquiles Tacio y Heliodoro ambos del siglo II, d.C. Estos fueron leídos y estimados durante el período bizantino. Sobrevivieron en muchos manuscritos y fueron mencionados, comparados, interpretados por los más prominentes intelectuales de Bizancio.

mantiene unidos a los protagonistas con la divinidad. A estos tres aspectos Hazelton Haight añade el relato *in medias res*, los sueños frecuentes y reveladores que anticiparán al lector de lo que va a ocurrir, la presencia del humor y un final feliz donde luego de todas las aventuras y problemas los protagonistas se unen para siempre.<sup>18</sup>

Por su parte Francisco López Estrada caracteriza a la novela griega como una sucesión de aventuras donde predominan los suspiros y las lágrimas. Señala que la trama está llena de actitudes trágicas dada las circunstancias por las que pasan los protagonistas. Menciona, además, que este tipo de novelas no está exenta del elemento mágico y del exótico. Esto se puede ver en los numerosos pasajes en los que el protagonista tiene que luchar con seres monstruosos a fin de salvar su vida o la de otros. Por último, al igual que Hazelton Haight, apunta que la mayoría de las novelas griegas comienzan *in medias res* y culminan con un final feliz con la reunión de la pareja.<sup>19</sup>

Para Emilio Carilla la característica central de las novelas griegas es la preponderancia de aventuras sobre un

---

<sup>18</sup> Elizabeth Hazelton Haight, Essays on the Greek Romances, New York, 1943.

<sup>19</sup> Francisco López Estrada, "Suerte y olvido de la Historia Etiópica de Heliodoro, Clavideño 13 (1952):17-19.

paisaje cambiante, paisaje dentro del cual suele ocupar parte importante el mar con su secuela de naufragios, raptos y piratas, con separaciones, encuentros, reconocimientos y equívocos. Además del paisaje Carilla señala que otra característica es el eje amoroso vinculado con los protagonistas y puesto a prueba por esas separaciones y desencuentros. Apunta que la novela tiene ciertos toques de humor; que regularmente empieza *in medias res*, como ya hemos mencionado, comienzo por un episodio avanzado para ir descubriendo después la iniciación y el encadenamiento; que tiene un fondo moral con respaldo de sentencias y discursos y por último la novela termina con un final venturoso lleno de paz, que es una especie de premio como compensación a tantas peripecias pasadas.<sup>20</sup>

Gilbert Highet, apunta más o menos las mismas características:<sup>21</sup>

The long separation of two young lovers; their unflinching fidelity through temptation and trial, and the miraculous preservation of the girl's chastity; a tremendously intricate plot, containing many subordinate stories within others

---

<sup>20</sup> Emilio Carilla, "La novela bizantina en España", RFE 49 (1966): 275-287.

<sup>21</sup> Gilbert Highet, The Classical Tradition, (London: Oxford University Press, 1949).

stories; exciting incidents governed not by choice but by chance- kidnappings, shipwrecks, sudden attacks by savages and wild beasts, unexpected inheritance of great wealth and rank; travel to distant and exotic lands. (Highet 166)

El profesor Berenger en su introducción al Dafnis y Cloe define este tipo de novela de la siguiente manera:<sup>22</sup>

Una novel.la grega és, en general, una relació d'aventures per procediments fàcils, semblants als que ara veiem a les pantalles del cinema: l'oposició de bons i dolents, de personatges simpàtics i d'uns tercers elements-atacs de lladres i de pirates, tempestes, naufragis-i d'una extraordinària bellesa de l'heroi i de l'heroïna que els exposa a les pitjors desgràcies i fa impossible llur amor. A la fi triomfen els bons, els herois es casen i tot acaba bé.

Una mirada rápida a estas características dadas por diferentes estudiosos nos da a entender que el esquema argumental de una novela griega de aventuras no tiene más complicación ni más interés que el mencionado. Sin embargo, como bien menciona Miralles, "lo interesante es llegar a

---

<sup>22</sup> Trad. Catalana, Barcelona-Vergara, 1964.

saber el posible sentido de este esquema en principio tan estereotipado y que quizá se nos antoje vacío o casual" (Miralles 52). Luego de una lectura de varias novelas bizantinas y del análisis de la crítica sobre éstas, llegamos a la conclusión de que las características de este tipo de novela pueden catalogarse en tres grupos de gran importancia: la belleza de los héroes, su amor mutuo y las aventuras por las que este amor les conduce.<sup>23</sup> Veamos cómo estos tres aspectos están presentes en el Cifar.

En cuanto a la belleza de los héroes se podría decir que, siendo el amor entre los protagonistas el *leit-motiv* de la obra, al autor le interesa que los amantes sean psicológica o físicamente, lo más idóneo para el amor. Heliodoro, por ejemplo, al describir a una de las jóvenes que aparece al principio de la novela, apunta que, "Había una muchacha sentada encima de una roca, de una belleza indecible, tal que podía hacer que se la considerara una diosa" (Heliodoro, I, 2,1). Más adelante, al describir a Teágenes señala que, "Teágenes brillaba entre ellos por su varonil belleza" (Heliodoro, *ibidem*).

Resulta un poco difícil ver cómo esta característica aparece en el Cifar cuando pensamos en la edad de nuestro héroe y en su *status* civil. Sin embargo esto no implica que

---

<sup>23</sup> Miralles, La novela en la antigüedad clásica, 52-60.

no pudieran ser hermosos. Pienso que el autor de nuestra obra optó por dar énfasis a las características internas más que a las externas. Recordemos que aquí los amantes están unidos en matrimonio por lo que la belleza física no interesa mucho como forma de atracción. De Cifar se nos dice, a través de toda la novela, que fue un caballero de muy sano consejo, de gran justicia y de gran esfuerzo, "E sienpre dezia verdat e non mentira quando alguna demanda le fazian, e esto fazia con buen seso natural que Dios posiera en el" (Cifar 75). Demás está señalar el trato cortés que utilizaba Cifar, no sólo con las damas sino también con los caballeros. Cifar es, pues, sensato, de buen entendimiento, de sentido común, sosegado, comedido de hecho y palabras, hombre que siente y tiene vergüenza. Cuando, por ejemplo, en Galapia un caballero lo increpa y lo ofende (a él y a su esposa), tales impropiedades le pesan al Cifar (Cifar 99).

Grima, por su parte, es descrita como una muy buena dueña, de buena vida y muy dedicada a su marido, además de mantener su casa en orden. No sólo Grima tiene este comportamiento con su marido sino también con sus hijos. El autor hace hincapié en estas cualidades de Grima: "e quan obediente era a su marido e quan buena criança fazia en sus fijuelos e quan buenos castigos les daua" (Cifar 73). Además, en cuanto a Grima se refiere, la obra hace alusión a

su hermosura que hizo que los marineros se pelearan por ella. Cuando llega a Orbín se nos dice, por boca de un habitante de este reino, que era "de las mas fermosas del mundo e muy bien razonada" (Cifar 145).

Tales cualidades, que van más con el carácter interno en ambos personajes, a mi ver, compensan lo que de belleza física se buscaba en los protagonistas.

Otro aspecto esencial de la novela bizantina es el amor mutuo. Son los protagonistas de la obra los que llevan el peso de la narración. A través de sus peripecias los personajes van hilando la trama que, en repetidas ocasiones, parece cofuza e ininteligible, pero que se resuelve al final. Estos deben, sobre todas las cosas, amarse y jurarse fidelidad. En otras palabras, el amor de los protagonistas debe ser sin tacha. En el Cifar, el hecho de que los amantes no sean tan jóvenes y están casados, no impide que se amen, se respeten y guarden y cuiden su amor por sobre todas las cosas. Cifar y su esposa Grima son separados por circunstancias adversas pero siguen amándose y su re-encuentro así lo demuestra.

El cauallero, quando vio a su muger que amaua mas que a sy, e entendio que auia oydo lo quel dixera, e pesole de corazon. (79)

En el hecho de que Cifar y Grima no se entretengan en

los deleites del éxtasis amoroso, no queda más remedio que ver toda la intención del autor. Se quieren, sí, y este cariño lo demuestran con sus obras, mucho más la esposa que Cifar, aunque no falten momentos, sobre todo al principio, en que éste de pruebas de un tierno, considerado y protector afecto. El más característico es aquél en que se niega a explicarle a su mujer las penas que le aquejan:

Por Dios! Señora, mejor es que el uno sufra el pesar que muchos; ca por tomar vos el tanto de pesar commo yo, por eso non menguaría a mi ninguna cosa del pesar que yo ouiese, e non sería aliuiamiento de pesar, mas acreçentamiento: ca resçibiera mas pesar por el pesar que vos ouiesedes. (79)

Así responde a su mujer, que trata de compartir sus preocupaciones. Que Cifar sabía querer y era capaz de amar, queda bien sentado por el autor nada más que con estas hermosas palabras suyas.

Una de las muchas formas en que los protagonistas de la novela de aventuras griega reflejaban su amor es a través de la castidad. Es, sin duda el elemento más distintivo del género bizantino. Es obvio que la mayor parte de las novelas, especialmente la sentimental, comparten las características que hasta aquí hemos mencionado, sin

embargo, es el empeño por mantener la castidad lo que singulariza a las novelas de aventuras griega y las diferencia de las demás. Es, por esta razón, que sería justo que nos detuviéramos por un momento para ver cómo funciona el concepto de castidad, tanto en la novela bizantina como en las novelas de caballerías. La castidad no es otra cosa que "la virtud por cuyo medio se dejan y renuncian los deleites sensuales, o se usa moderadamente de los que son permitidos."<sup>24</sup> La novela de caballerías, que estaba fundamentada en el código del amor cortés, no practicaba esta virtud sino, por el contrario, una especie de adulterio. Duby, tratando de delimitar el concepto del amor cortés en la sociedad medieval del siglo XII, utiliza como partida la literatura caballeresca que fue reflejo, en normas y estatutos, de la caballería real.<sup>25</sup> Refiriéndose al protagonista del género caballeresco señala:

The protagonist is a man, a 'youth.' This man besieges and tries to take a lady, that is to say a woman who is married and thus inaccessible, impregnable, a woman who is surrounded and protected by the strictest of prohibitions imposed

---

<sup>24</sup> Esteban de Terreros y Pardo, Diccionario Castellano, (Madrid: Arcos, S.A., 1987) 378.

<sup>25</sup> Georges Duby, Love and Marriage in the Middle Ages, (Chicago: The University of Chicago Press, 1994)

by a lineal society, a society based on inheritances handed down through the male line, which therefore viewed a wife's adultery as the most dreadful subversion, and threatened her lover with terrible punishments. (Duby 57)

En otras palabras, en el juego del amor cortés, a quien seducía el joven caballero era a una dama casada por lo que el concepto de la castidad aquí está totalmente ausente.<sup>26</sup> No hay duda, pues, de que una de las características más destacadas del denominado amor cortés, es su condición adulterina. Según explica Martín de Riquer,<sup>27</sup>

Del mismo modo que la doncella no tiene personalidad jurídica, desde el momento que no posee propiedades ni vasallos, la casada, por el mero hecho de serlo, es señora, y por tanto es capaz de dominio y señorío. Se parte del principio de que los matrimonios entre las clases elevadas no son producto del amor, sino de la

---

<sup>26</sup> Como ejemplo de este amor adulterado Duby señala que: "if William Marshal, still a bachelor, was accused of having seduced the wife of his lord, it was because such occurrences were not exceptional. Knights became involved in the game because the rules of the game helped to pose better, if not resolve, some of the burning social questions of the day" (59).

<sup>27</sup> Martín de Riquer, Los trovadores. Historia literaria y textos, (Barcelona: Planeta, 1975) 93-94.

conveniencia política o económica. De este modo el amor adulterino adquiere, paradójicamente, un mayor contenido espiritual, pues reposa sobre un aspecto verdadero, nacido de la libre elección, que se acrisola y se pone a prueba en su clandestinidad y por su riesgo. (Riquer 93-94)

En el Amadís, por ejemplo, este tipo de relación está insinuada a través de un personaje secundario, Guilán el cuidador, enamorado de la mujer del duque de Bristoya. La falta de castidad se ve también entre dos solteros que mantienen sus amores fuera del matrimonio hasta su consumación física. En los casos de Perión y Elisena y en los de Amadís y Oriana, se superpone el denominado matrimonio secreto, lo que representa una solución ortodoxa para las relaciones sexuales.

Hemos visto cómo el concepto de la castidad no es parte esencial de las novelas de caballerías. Sin embargo es una característica latente en la novela bizantina. Uno de los fragmentos de las *Aetia* nos narra que todo estaba dispuesto para la boda de Cidipe con un hombre que ella no amaba, cuando la noche antes fingió tener un ataque de epilepsia con tal de poner a salvo su castidad.<sup>28</sup> En Jenofonte de

---

<sup>28</sup> *La poésie alexandrine sous les trois premiers Ptolomées*, París, 1882.

Efeso (V,7,1), Antia, a punto de prostituirse, vendida al dueño de un prostíbulo, finge estar enferma del mismo mal, en circunstancias parecidas a las de Cidipe. Es decir, que en una situación novelesca dada, algo tan importante como es la castidad de la protagonista queda a salvo gracias a fingir un ataque de epilepsia que conmueve a todos los hombres que habían acudido al lupanar atraídos por su singular belleza.

Este tópico es bien visto en nuestra novela tanto en el personaje de Grima como en el de Cifar. Recordemos el momento en que Grima es raptada por unos marineros, ésta al darse cuenta de que estos hombres quieren abusar de ella, prefiere lanzarse al mar.

Dize el cuento que quando la dueña vio que los marineros mouian su naue e non fueron por su marido, touo que era cayda en manos malas e que la querian escarneçer; e con grant cuyta e con grant pesar que tenia en su coraçon fuese por derribar en la mar. (Cifar 142)

Es obvio que la palabra *escarneçer* significa aquí, abusar de ella, por lo que demás está decir, que Grima estaba protegiendo su castidad, por amor a su esposo, más que a su propia vida.

El caso de Cifar es harto conocido. Cifar recibe como

premio, por defender al rey de Mentón, nada menos que a la hija de éste. El rey, poco después muere por lo que Cifar ocupará el trono. Cifar está a punto de casarse pero, aunque cree que Grima ha muerto, en su corazón abriga cierta esperanza por ella (96). Esto hace que Cifar le pida un plazo de dos años a su esposa, período de tiempo en que ésta muere y Grima aparece por lo que se vuelve a reunir con ella, quedando su matrimonio con la hija del rey sin ser consumado (197). Cifar, pues, de esta forma un poco extraña, cuida también su castidad. Le vemos llorar cuando se encuentra al borde del pecado, ya rey de Mentón: y llora al mismo tiempo con una ingenuidad conmovedora porque su primera mujer, Grima, no le ve rey. En este mismo momento se acuerda de que estuvo casado con otra mujer, de que tenía hijos y de que los había perdido a los tres. También se acuerda de que él había depositado el secreto que su abuelo le confesó al morir y llora como un penitente arrepentido por el pecado que puede cometer si es que Grima no ha muerto. Y por temor a este pecado mortal se somete a castidad voluntariamente.

Toda novela griega puede resumirse diciendo que es el triunfo de la fidelidad matrimonial por encima y a pesar de todos los peligros externos. Miralles señala que;

Los avatares y los viajes son un castigo, pero son

también, en toda novela griega, la manera de conseguir la soledad del héroe y de hacer su heroísmo: se han jurado amor mutuamente, y hasta cuando el uno está separado del otro, en las circunstancias más difíciles, incluso cuando todo parezca indicar que su pareja ha muerto, también entonces guardará su juramento, él o ella, en virtud de actos voluntarios y libres, afrontando toda clase de trampas o engaños. (Miralles 60)

Todo lo dicho por este crítico, parece ser mi comentario basado en la lectura del Cifar, sin embargo, se refiere, estrictamente, a las novelas bizantinas, lo que nos hace insistir en el paralelismo entre ambas novelas.

La tercera característica de este tipo de novela es las aventuras por las que el amor conduce a los protagonistas. Es decir, las circunstancias que impiden, de momento, la felicidad, la dicha de ambos protagonistas. Y estas circunstancias, constituyen una de las partes más vitales de la novela griega.

De igual manera el autor del Cifar intenta poner a sus protagonistas en este tipo de aventuras en las cuales veremos su crecimiento moral y espiritual y, como decíamos en el apartado anterior, su capacidad de mantenerse en pureza tanto el uno como el otro. Las aventuras por las que

pasa nuestro héroe ya han sido estudiadas, de una u otra forma, en este trabajo, por lo que basta mencionarlas. Al igual que en la novela griega, las aventuras en esta novela son los viajes, desvíos, raptos, naufragios, desapariciones y encuentros. La mayor calamidad de Cifar es la que lo hace salir de su reino, es decir, la pérdida de sus caballos. Nunca le duraba caballo o bestia más de diez días. La novela da noticia de que esta desgracia se debía a una maldición que corría en los antepasados de Cifar. Esta pérdida de animales hizo que Cifar se quedara prácticamente sin nada.

No sólo tiene la desventura de su pobreza sino que también tiene en su contra a sus enemigos que, por envidia, lo acusan ante el rey tal y como le sucedió al Cid.

Cifar, al verse en estas condiciones, decide partir con su mujer y sus hijos(98). Sin embargo, sus desdichas no terminan con esta decisión. Cifar pierde a sus dos hijos. Mientras iba caminando con su familia sus hijos se adelantan y de unos matorrales sale una leona y se lleva al mayor de los niños (135). Ante esta tragedia Cifar decide partir a otra ciudad. Estando la madre de los niños desesperada sale a buscar a su hijo perdido. El pequeño creyéndose solo sale detrás de su madre llamándola pero lo que consigue es perderse. Una familia lo encuentra pero cuando deciden

devolverlo ya Cifar y su mujer se han marchado a otra ciudad(136).

Esta otra ciudad es el reino de Orbín. Las desdichas no tienen final aquí sino que ocurre otra tragedia. Cifar habla con unos marineros para que lo pasen, junto con su esposa, al otro lado del mar. Los marineros acceden pero deciden raptar a Grima y dejar a Cifar. Este engaño del mar que separa a los esposos y prueba su lealtad y paciencia, no se debe aquí a tormentas sino a codicia y falsedad humanas; será vencido por la fuerza sobrenatural y manifiesta de la Virgen(137). En efecto, en el mismo momento en que los marineros se están matando por gozar de la belleza de Grima, ella contempla el prodigio de cómo quien guía la nave es el propio Jesucristo en forma de niño.

El mar es, pues, tal y como mencionaba Emilio Carilla cuando trazaba las características de la novela bizantina, un agente catalítico en esta obra. Las aventuras de los personajes se desarrollan en el mar que sirve de tránsito al mundo de lo maravilloso, al mundo mágico. De ahí que los dos episodios que representan lo sobrenatural, las *Yslas dotadas* y el *Lago encantado*, se desarrollan en el agua.

Otra de las aventuras por las que pasaron Cifar y Grima, y que es típica de las novelas griegas, es el enfrentamiento con bandoleros. El caso de los marineros, no

es el único en la obra. Aparecen bandoleros cuando unos ladrones quieren robar a Cifar. Cifar pasa una noche en un albergue donde se encontraban dos ladrones. Estos se fijan en él y piensan, por su apariencia, que traía consigo dinero. A la media noche mientras todos dormían, los ladrones tratan de ahorcar a Cifar y robarle el dinero. El ribaldo, que se encontraba allí, se despierta y da voces y en medio de la oscuridad y el enredo, mata a uno de los ladrones y apresa al otro (Cifar 164).<sup>29</sup>

De manera que hemos visto cómo toda la serie de aventuras que se mencionan una y otra vez como características de la novela bizantina, aparecen, claramente, en el Cifar. Sin embargo, hay dos tópicos muy comunes en la novela griega que son muy importantes y que quisiéramos resaltar aquí. Uno de ellos es el de la verosimilitud y el otro, que tiene que ver más con el estilo, es el de las recapitulaciones.

En la novela griega siempre hay cierto grado de verosimilitud. Para ello nada mejor que situar la acción y los personajes en un entorno espacial y temporal histórico o

---

<sup>29</sup> Otras aventuras que, precisamente le ocurren a Cifar en compañía del ribaldo son: el ribaldo es apresado sin razón y está a punto de morir; unos lobos atacan el sitio donde ambos dormían; y, por fin, la gran aventura, la de libertar la ciudad más importante de Mentón, cercada por el rey Grimet a cuyos hijos y sobrino mata.

al menos que pretende serlo. Bajtín señala que las novelas de aventuras griega se caracterizan por el amplio espacio que los protagonistas necesitan para poder moverse con libertad.<sup>30</sup> De ahí que, en el Cifar, la acción se desplace por muchos lugares fantásticos, a veces y en otras ocasiones los lugares son reales.

El hecho de que la obra presente lugares reales no quiere decir que las condiciones espaciales tengan alguna interacción con la trama, debido a que la misma acción puede ocurrir en cualquier otro lugar. La importancia de mencionar espacios reales es dar cierto aire de verosimilitud a la obra. Isabel Lozano apunta que, "en ocasiones se da a conocer el mundo ajeno donde sucede la acción, solamente en su calidad de vertiente curiosa o extraordinaria y se presentará al margen de las condiciones sociales y políticas del país en cuestión".<sup>31</sup>

El prólogo del Cifar comienza colocando la obra en el tiempo y en el espacio: Roma y el año del Jubileo, es decir, 1300. Luego pasa a mencionar personajes de la vida real: el

---

<sup>30</sup> Mijail Bajtín, Teoría y estética de la novela, (Madrid: Taurus, 1989).

<sup>31</sup> Isabel Lozano, "Nuevas perspectivas críticas sobre *Los trabajos de Persiles y Segismunda*," Diss. CUNY Graduate School, 1995. Precisamente, mientras defendía este trabajo me enteré que el libro de Lozano, basado en su tesis doctoral, acababa de publicarse con un nuevo título.

Papa Bonifacio VIII, el Cardenal Gonzalo Gudiel, la reina María de Molina y Ferrán Martínez, entre otros. Una vez empezada la trama se menciona que Cifar procede de la India y se da toda su genealogía.<sup>32</sup>

Asy commo contescio a vn cauallero de las Yndias do andido predicando sant Bartolome apostol, el qual cauallero ouo nonbre Zifar. (Cifar 72)

Más adelante, al mencionar otros reinos, el autor los sitúa geográficamente, como hace con el reino de Pandulfa.

E este regno de Pandulfa es en la Asya la Mayor e es muy viciosa tierra e muy rica, e por toda la mayor partida della pasa el rio de Tigris, que es vno de los quatro rios del parayso terreñal.

(Cifar 390)

Pero la verosimilitud no implica que haya una coherencia interna, en cuanto a geografía, es por esto que se puede encontrar en la obra una serie de ambigüedades. De ahí que, la propuesta de Ana Castaño Navarro sobre las digresiones geográficas en el Cifar, no resulte clara.<sup>33</sup> La autora señala que,

---

<sup>32</sup> Todo lo concerniente al linaje de Cifar y sobre su tierra de procedencia está narrado de la página 95 a la 98 de la edición citada.

<sup>33</sup> Ana Castaño Navarro, "Las digresiones geográficas en El libro del Caballero Cifar," Medievalia 16 (1994): 1-7.

Hay correspondencias entre las digresiones geográficas del libro y el texto del Cifar. Por ejemplo, el movimiento de este a oeste utilizado por los árabes, es mencionado aquí en vez del europeo, a la inversa. El paso de lo real a lo fantástico es gradual. En otro nivel, las digresiones geográficas ilustran una preocupación central en el Cifar, la continuidad genealógica mediante la asociación entre geografía y genealogía. (Castaño Navarro 1)

Todo lo que dice la estudiosa pudiera ser cierto si se tratara de un documento histórico. En nuestro caso se está trabajando con una obra de ficción en donde la veracidad de los lugares no es fundamental.

En cuanto a las recapitulaciones, que tienen que ver con el estilo más que con la estructura, se puede decir que están presentes en el Cifar. Según Billault, las recapitulaciones son el envés de las anticipaciones porque intensifican el *suspense* y dinamizan el proceso de lectura.<sup>34</sup> Para Lozano la función de las recapitulaciones es doble: sirven para refrescar la memoria del lector, de manera que pueda llevar a cabo un ejercicio de contemplación

---

<sup>34</sup> A. Billault, La création romanesque dans la littérature greque à l'époque imperiale. Paris: Presses Universitaires, 1991.

y para la construcción del héroe incidiendo "mediante la repetición en el pathos patético, pues este se construye sobre la acumulación bien sea sublime o humillante" (Lozano 583).

En un episodio de Las Etiópicas, Cariclea tiene un sueño en el que un hombre le arranca un ojo. Es a través del narrador que nos enteramos de esto:<sup>35</sup>

Apenas habían descabezado el primer sueño y alisado el borde de los párpados, cuando Cariclea se le presentó el siguiente sueño: un hombre de cabello hirsuto y hostil mirada le clavó con su mano ensangrentada la espada y le arrancó el ojo derecho. (130)

Cariclea comienza a gritar y a llamar a Teágenes, quien atiende inmediatamente la llamada. Cariclea entonces procede a contarle lo que le sucedió en el sueño. Lo que hace es recapitular lo acontecido poniendo a Teágenes al tanto de sus sufrimientos a la vez que refresca la memoria del lector.

Un hombre cruel y locamente temerario, me asaltó espada en mano, y me pareció que me había sacado el ojo derecho. (131)

En el Cifar, las recapitulaciones están muy claras. El

---

<sup>35</sup> Heliodoro, Las Etiópicas, 130-131.

recapitulador es otro relator de la acción narrativa. En realidad es un narrador-recapitulista que comparte con el narrador la función que éste desempeña sólo originariamente. El recapitulador ofrece a otros personajes de la novela breves resúmenes de lo ocurrido en una lid campal o en una conversación determinada. Por otro lado este personaje refresca la memoria del receptor y el pasado de la ficción cobra actualidad dramática en un momento en donde tal rememoración es imprescindible.

Veamos algunos ejemplos. Garfín y Roboán se hospedan en el hospital para "fijosdalgo-viandantes," en donde Garfín le cuenta su vida a su madre Grima (él no sabe que ella es su madre), y ella los reconoce. Este recuento sobre el secuestro de Garfín por la leona, la pérdida de Roboán en la ciudad de Falac y su crianza por un burgués de Mella, sirve, esencialmente, entre otros propósitos, para que un personaje corrobore algo ya conocido por otro personaje y por el receptor, para motivar una *anagóresis* esencial que constituye el reconocimiento familiar final y refrescar la memoria de un pasado actualizado al receptor.

Otro ejemplo de las recapitulaciones es el pasaje del ermitaño. Este tiene una visión en que ve a Cifar en una torre muy alta con una corona de oro en la cabeza y una pértiga de oro en la mano. El lector se entera de la visión

primero por el relato del narrador, y después la escucha nuevamente pero esta vez, de boca del mismo ermitaño que se lo cuenta al Cifar.

Esta noche en dormiendo, vy en visión que estauades en vna torre muy alta, e que teniedes vna corona de oro en la cabeza e una pertiga en la mano, e en esto desperte muy espantado e fue fazer mi oracion. (162)

Un último ejemplo sobre las recapitulaciones. Un mayordomo de Grima, la señora de Galapia, le cuenta a ella y a su séquito la conversación que tuvo anteriormente con el Cifar. Primero en este diálogo en discurso directo entre el mayordomo y Grima y su séquito, el mayordomo expresa *verbatim* las palabras de Cifar. Esta fue la conversación que tuvo el mayordomo con Cifar:

"Çertas," dixo el cauallero (Cifar), non lo fare, ca seria grant locura de allegar a consejo ante que sea llamado; ca palabra es del sabio que dize asy: non te llegues a ningunt consejo fasta que te llamen. "Por Dios! cauallero," dixo el huesped, "semejante que vos escusariedes de buena mente de lidiar; e tengo que seriades mejor para predicador que non para lidiador." "Çertas," dixo el cauallero Zifar, "verdad es; que mas de ligero se

dizen las cosas que non se fazen." (107)

Luego en discurso indirecto, el mayordomo reproduce su conversación con el Cifar:

E el (refiriéndose al Cifar) que te dezia, dixo la señora de la villa, desta priesa en que estamos? Señora, yo le preguntaba que commo non venia a este acuerdo en que estauades. E el dixome que seria locura en llegar a consejo de ninguno, ante que fuese llamado. E dixote mas?, dixo la señora de la villa. Çertas señora, yo le dixi que me semejava mas para predicador que non para lidiador, e el dixome que dezia verdat, ca mas ligero se pueden dezir las cosas que non fazerse. (108)

En este pasaje se han presenciado varios puntos. En primer lugar el recapitulador se funde con el narrador, desde el punto de vista de un depositario hábil como para transcribir las palabras de su interlocutor y representarlo en su ausencia. En segundo lugar, entera a otros personajes de la novela y contribuye a que el pasado inmediato se actualice ante los ojos del receptor. En tercer lugar, refresca la memoria del receptor sin la intervención de la voz narradora. En cuarto lugar, se presenta como un narrador dentro de la narración en primera persona y le da

un toque de legitimidad al proceso narrativo. Y en quinto lugar, el citar las palabras de otro personaje da la sensación de un diálogo dentro de otro diálogo.

Con estos ejemplos queda claro que esta técnica estilística tan común en las novelas bizantinas está presente en nuestra obra.

Como mencionábamos antes, lo interesante de este esquema, un tanto estereotipado, sobre la novela bizantina, es su sentido en relación con la obra; y es aprovechando todas estas aventuras, todo este clima, como el autor de una novela griega teje los complicados viajes y diversas situaciones que, hilvanadas en torno a esos viajes, llegan a constituir la vida de sus protagonistas. Todas esas aventuras, complejas y pesadas, son la sal de la novela. Y quieren decir algo; cierto que los héroes sufren, pero se ven en aventuras y esto es importante; tienen una vida azarosa, pero lejos de la monotonía cotidiana; y ello significa, para el lector, posibilidad de evasión. Y para el autor, posibilidad didáctica: las aventuras le darán ocasión de poner a sus héroes en situación de aplicar teóricamente las normas de vida que rigen su moralidad práctica, crítica en diversos órdenes.

En el caso del Cifar estas aventuras le dieron la oportunidad de vencer todos los obstáculos hasta llegar a

ser rey. En otras palabras, cumplir su meta. Terminar con la maldición de su familia y ocupar el lugar que merecía en la sociedad. Por otro lado, relacionando la historia de Cifar con el prólogo de la obra, podemos ver una analogía a través de las aventuras del héroe entre Cifar y Ferrán Martínez. Ambos tuvieron que pasar adversidades antes de conseguir lo que se habían propuesto.

Por último y para visualizar mejor al Cifar dentro del género bizantino, sería legítimo compararlo con algunas obras de esta modalidad. Hemos escogido dos novelas, una anterior al Cifar, Las Etiópicas de Heliodoro, y la otra posterior a éste, Clareo y Florisea de Nuñez de Reinoso.

Heliodoro es, sin duda, el escritor más conocido del género bizantino. Su Etiópicas ha sido traducida desde el Renacimiento a casi todos los idiomas y su influencia cuenta con escritores de la talla de Cervantes y Lope de Vega.

Según Crespo Güemes, Heliodoro sigue las convenciones de la época. Donde se revela, en cambio, su individualidad es en la decidida voluntad de dar un significado a estas convenciones y en la estructura de la novela. En ello se manifiesta la novela de Heliodoro diferente- y superior- al resto de las novelas griegas conservadas.

Los viajes y vagabundeos a través de gran parte del mundo conocido son un constituyente esencial

de la novela griega. En Heliodoro la estructura es lineal, no circular. Heliodoro mantiene una clara estrategia, dando informaciones parciales e, incluso, contradictorias, para conseguir que los viajes sean un movimiento positivo hacia el descubrimiento final. En Heliodoro hay una meta y los viajes constituyen progresivos acercamientos a ella.<sup>36</sup>

Heliodoro, al igual que los demás novelistas de su época, intenta crear un *suspense* en el lector mediante diversos procedimientos; con ello, las aventuras adquieren un significado y los diferentes episodios constituyen una unidad. El *suspense* no radica, por supuesto, en no saber lo que va a ocurrir, puesto que el final feliz es una característica esencial del género, sino en cómo va a ser el desenlace. Idéntica función tienen las recapitulaciones de hechos ya narrados, pero resumidas luego desde un nuevo punto de vista.

La acción de cada uno de los temas ofrece numerosos paralelismos y coincidencias con los otros y lo mismo ocurre con los episodios tangenciales a la acción principal. Los diversos lugares en los que se desarrolla la acción están en

---

<sup>36</sup> Heliodoro, Las Etiópicas, ed. de Emilio Crespo Güemes (Madrid: Gredos, 1979) 7-55.

estrecha relación gracias a las aventuras de los personajes secundarios. Estos reaparecen en dos lugares al menos y aseguran la trabazón total de episodios y escenarios. Gracias a esta especie de red los sucesos narrados previamente prefiguran los posteriores, y estos, a su vez, iluminan los precedentes desde una nueva luz.

Hay que subrayar dos características fundamentales de las Etiópicas: la unidad de los diferentes episodios y la estructura lineal de la acción, es decir, la firme voluntad de ofrecer una meta a los viajes y un final feliz a los amores de los héroes. Son los dioses quienes guían la acción hasta llevar las aventuras a un objetivo ya fijado. Los oráculos, sueños, apariciones y, en definitiva, la providencia divina, marcan el destino de los protagonistas y personajes secundarios.

Gracias a lo religioso, señala Crespo Güemes, Heliodoro da un sentido nuevo a lo que era tradición en el género: la fidelidad inquebrantable de los protagonistas y su castidad ilimitada. En el caso del protagonista masculino, la castidad es consecuencia de su juramento a los dioses; de este modo tal castidad puede adquirir más importancia aún que en otras novelas griegas, por estar integrada en la acción principal y ser consecuencia de la piedad de los héroes. La castidad de los protagonistas es

consecuencia de la piedad hacia los dioses. La novela de Heliodoro es, pues, por su intención, una apología de la religión en general.

No hay que ir muy lejos para ver cómo Cifar tiene rasgos comunes con Las Etiópicas. Como la novela de Heliodoro, la nuestra se enfrasca en viajes, naufragios y múltiples aventuras, además de tener una estructura lineal. Cifar sale de su ciudad y todos sus viajes conducen hacia una meta final, la de llegar a ser rey. La obra en ninguna manera es circular. Cifar nunca llega a la tierra de donde salió. Nunca se hace mención, como en el Cid, de la relación entre Cifar y el rey. Al parecer no hubo reconciliación. El pasado de Cifar (el de la tierra de donde salió) queda olvidado, el autor no se toma la molestia de mirar atrás ni siquiera para rememorarlo.

En cuanto a los lugares en donde se desarrolla la acción, cabe señalar que también en Cifar, son las aventuras de los personajes secundarios quienes mantienen una relación entre estos (los lugares). No olvidemos que todo lo que acontece en el episodio de las "Islas dotadas" y el "Lago encantado" está unido a la acción principal gracias a que Roboán, personaje secundario que pertenece a la acción principal de la novela, participa de estos eventos.

También, tenemos que señalar el caso ya estudiado de la

castidad. Tal como en Heliodoro la castidad de los protagonistas es consecuencia de la piedad hacia los dioses, en Cifar ocurre lo mismo. Tanto Cifar como Grima tratan, de todas formas, de mantener su castidad, entre muchas cosas, por el temor a Dios. Recordemos que estaban casados por lo que tenían que salvaguardar los votos del matrimonio, votos que, en el caso de Cifar y Grima, respondían más a Dios que a los parámetros sociales.

Doscientos años después de la aparición del Cifar sale a la luz la novela de Nuñez de Reinoso, Clareo y Florisea, con claras características de la novela bizantina.<sup>37</sup>

Al comparar el Cifar con una novela bizantina como la de Clareo y Florisea, notaremos, inmediatamente, que la estructura es la misma. En ambas novelas ocurre lo siguiente: amor recíproco de la pareja, castidad sostenida por un artificio, separación física de la pareja y fidelidad a pesar de las amenazas y del matrimonio del héroe.

La separación de los castos amantes, en Clareo y Florisea, es consecuencia de una serie de aventuras; la reunión definitiva, y con ella el final feliz de la novela, también es el resultado de otra serie de peripecias, aunque, naturalmente, de signo contrario. La heroína, a pesar de

---

<sup>37</sup> Aparece en Venecia, 1552. Está publicada en, Novelistas anteriores a Cervantes, Madrid, 1886. 431 y ss.

las situaciones por las que atraviesa (cautiverio en poder de los piratas, esclavitud, etc.), resiste todas las amenazas y, más o menos milagrosamente, conserva su virginidad hasta su matrimonio con el héroe. Este, a su vez, creyendo muerta a su amada, se casa con otra por razones de conveniencia material, pero mediante diversas artimañas también consigue serle fiel a su amada.

Este breve esquema de Clareo y Florisea, podría servir de esquema también a las aventuras del Cifar; la única excepción es que Grima ya no es virgen, puesto que está casada con Cifar y con quien tiene dos hijos. Por otro lado la castidad de Grima podría verse durante el tiempo que estuvo separada de Cifar, en efecto Grima no tuvo ningún contacto sexual con otro hombre.

Hemos visto, pues, como, a través de este capítulo las características de las novelas de aventuras griega están muy presentes en el Cifar. El capítulo anterior, sin embargo, demostraba cómo la obra, casi en su totalidad, se alejaba de los parámetros del género caballeresco.

No cabe duda de que la influencia bizantina le llegó a nuestro autor de alguna manera, probablemente a través de traducciones como hemos señalado antes. De manera que no nos debe sorprender el carácter marcadísimo de novela bizantina que Menéndez y Pelayo apuntaba.

Los tópicos principales de este tipo de novelas no están ausentes en el Cifar como tampoco lo están los objetivos de las aventuras que, lejos de servir como un simple enredo de la trama, se utilizan como vehículo para el crecimiento de los protagonistas hasta llegar a un final feliz.

Si en los libros de caballerías la acción se concentra sobre todo en los maravillosos sucesos que sufre el caballero andante, si en las novelas sentimentales estos extraordinarios sucesos se supeditan, cuando aparecen, al desdichado amor de unos jóvenes, los relatos bizantinos reúnen en una misma acción y por igual, la presencia del amor y de las aventuras. Esto es, pues, lo que presenta el Cifar y lo que, de alguna manera, lo hace pertenecer al género de las novelas bizantinas.

## CONCLUSIONES

La postura más frecuente en torno al Libro del Caballero Cifar es la de enmarcarlo dentro del género de las novelas de caballerías. Desde su publicación hasta nuestros días se nos ha enseñado que el Cifar es la primera novela de caballerías escrita en España. No sólo esto sino que, también la gran mayoría de los estudiosos ha analizado el texto desde esta perspectiva. Sin embargo, es un tanto sorprendente que, a la hora de estudiar las obras que pertenecen al género caballeresco, se recurre siempre al Amadís o al Tirante pero, rara vez, al Cifar. Además hay que recordar que ni siquiera es mencionado en el famoso escrutinio del Quijote.

Otra postura es la de admitir que el Cifar es una obra híbrida. Su rareza ha hecho posible que los críticos que la abordan pongan en duda su carácter macizo de novela caballeresca. Pero, estos mismos críticos terminan por admitir, no del todo satisfechos, que el Cifar es una novela de caballerías.

Por eso, insistimos en que en vez de continuar arrastrando con los mismos comentarios y las mismas dudas sobre la obra, la novela debería leerse dentro de nuevas perspectivas críticas.

Antes de finalizar nuestro trabajo, resta evaluar el

cumplimiento de los objetivos propuestos. Intentamos demostrar que el Libro del Caballero Cifar es una novela completamente híbrida. Para esto recurrimos al análisis de la obra partiendo de la crítica misma. La novela es complejísima, ya desde el estudio de los manuscritos podemos corroborarlo. No sabemos a ciencia cierta cuál es el manuscrito original o al menos el más antiguo. Existen serias discrepancias entre ellos en términos de tamaño y en algunos casos de contenido.

Este problema de los manuscritos ha llegado a nosotros gracias a las ediciones ya que, como hemos demostrado, todas siguen la edición crítica primera, es decir, la de Wagner que incurría en serios errores. Lo que tenemos es la suma de una serie de lecturas a medias del texto. O se han editado los manuscritos por separado o se han editado mezclándolos sin ninguna indicación al lector de dónde provienen los cambios hechos. Con relación a este problema, nuestro objetivo era indicarlo, ya que hasta ahora nadie lo había hecho, además de sugerir una nueva edición de la obra que refleje todos los estadios de composición.

A través del estudio de las fuentes de la obra hemos demostrado, una vez más, su hibridez. Se han señalado fuentes francesas, latinas, orientales y castellanas. Cada crítico ha tratado de demostrar con ejemplos contundentes su

tesis. Muchas de las fuentes presentadas pueden ser aceptables, otras, en varias ocasiones, han sido un tanto forzadas. Sin embargo, no podemos perder de vista que la variedad de perspectivas con las que se estudia la obra es la que permite que la misma sea tan rica, en cuanto a materia de estudio se refiere, y a la vez tan híbrida.

La comicidad, los consejos y los refranes de la novela, ponen de manifiesto el ingenio del autor de la obra, autor que por el momento desconocemos pero que la crítica se ha abanderado con Ferrán Martínez, puesto que su nombre aparece en el prólogo.

Otro de los aspectos que intentamos demostrar en nuestro trabajo ha sido el distanciamiento del Cifar del género caballeresco. Ya desde el prólogo sobresale la rareza de esta novela. Por lo general, y como vimos en el segundo capítulo, los prólogos medievales comenzaban con una invocación a Dios pidiendo ayuda para que la obra fuera bien recibida y entendida. Se pasaba luego a otros temas que tenían que ver con la obra propiamente dicha. Los prólogos de las novelas de caballerías, por su parte, recurrían desde el principio a la ficción. Se mencionaban héroes de la antigüedad clásica como también héroes del género caballeresco. El prólogo del Cifar, por el contrario y para sorpresa de muchos, comienza con un relato histórico,

el Jubileo de 1300 e inmediatamente nos presenta las figuras, también históricas, del papa Bonifacio VIII, el Cardenal Gonzalo Gudiel y Ferrán Martínez entre otros. No es hasta casi el final del prólogo que el autor introduce la ficción con la presentación del Caballero Cifar.

No quisimos pecar de caprichosos queriendo insistir en algo imposible de demostrar como pensar que el Cifar no es una novela de caballerías como tal. Por esta razón decidimos estudiar la obra con los parámetros que exige este género. Examinamos, pues, los tópicos que le son más a fines, por ejemplo, las armas. En la obra, aunque parezca extraño este aspecto no es relevante. Cifar es un caballero pacífico que va a la lucha por razones justas. La obra no presenta tantas batallas como suele hacerlo este tipo de novela, hay pocos duelos y ni siquiera hay torneos. Estos son los puntos claves en los que el autor de una novela de caballería describe las batallas a la vez que presenciamos a las doncellas inmersas en el juego del amor cortés con los caballeros.

Otro tópico que va unido en cierta medida al de las armas es el de la fama. Cifar nunca va en busca de ésta. Las veces que sale a la batalla es por defender una noble causa. En otras palabras por defender al pueblo, a las clases más bajas. Nunca vemos a Cifar que sale en busca de

aventuras para ganar fama u honra. Cuando sale de su tierra es por motivo de su desgracia y no para ir en busca de aventuras.

Demostramos cómo esta obra carece de un elemento que es esencial en las novelas de caballerías, nos referimos al concepto del amor cortés. Las princesas y doncellas de las novelas de caballerías utilizan a los caballeros como parte de su juego sentimental; el caballero más valiente es el que merece la dama. La dama, por consiguiente, juega un papel de importancia dentro del género caballeresco. En nombre de ella el caballero librará todas sus batallas y luego se rendirá a sus pies. Cifar, como es sabido, es un hombre casado razón por la cual no tiene que conquistar a su dama. Por otro lado la institución que impera en la novela es la del matrimonio que contrasta, tajantemente, con la liberalidad y adulterio que presentan las novelas de caballerías.

Por último, demostramos cómo el elemento mítico: dragones, enanos, encantamientos, tan presente en el género caballeresco, no tiene cabida en esta novela. Sólo hay dos episodios "mágicos" el *Lago encantado* y las *Yslas dotadas*, y lo que presentan es la figura del diablo como contra-figura de Dios desde un punto de vista religioso.

Como hemos visto los tópicos que más abundan en las

novelas de caballerías y que las configuran como género están ausentes en el Cifar.

Luego intentamos ver si quizás la novela repondía a los cánones de la caballería real de la época. Para esto analizamos algunos manuales de caballería como el de Ramón Llull, por ejemplo, pero llegamos a la conclusión de que también el Cifar se desviaba de estos parámetros.

De manera que no nos queda más que admitir que el Libro del Caballero Cifar es una obra única en su clase, híbrida, enigmática y atípica, sin antecesores, ni sucesores. Es una especie de "ave rara" en medio de la literatura de la España medieval. Vimos, pues, la posibilidad de que esta obra perteneciera a otro diseño, a otro modelo.

Ese otro modelo podría ser el que tantos críticos han insistido ver en la obra, pero que ninguno ha estudiado a fondo. Nos referimos al modelo de las novelas de aventuras griega.

Viéndolo de esta forma, al leer novelas de caballerías, lo primero que salta a la vista son las batallas, encantamientos, enanos, dragones y doncellas en la torre de un castillo esperando ser rescatadas por su caballero. Mientras que, cuando leemos novelas de aventuras griega lo primero que salta a la vista son los viajes, raptos, naufragios, piratas, encuentros y un final feliz. Si

fuéramos a utilizar este esquema, un tanto estereotipado, para enmarcar al Cifar, tendríamos que, inmediatamente, colocarlo dentro del esquema de las novelas de aventuras.

Luego intentamos demostrar que las características del Cifar se acercan más a las de la novela bizantina. Ante un deseo de releer la obra como novela de aventuras griega nos apoyamos en el hecho de que el autor del Cifar pudo estar familiarizado con este género gracias a traducciones de textos bizantinos vertidos al latín y que circulaban en la época. La "Leyenda de San Eustaquio," como ya hemos demostrado, que está tan presente en el Cifar, es un ejemplo de lo que venimos diciendo. Esta obra fue traducida del griego y su original pertenece al período bizantino. Aunque a la altura del XIV estaba en latín, no cabe duda de que la temática, tono y estilo continuaban teniendo el sabor bizantino de entonces. Por otro lado, y como bien señalaba Manuel Alvar, con el Libro de Apolonio, cuyo original también es griego, pasaron a la Europa occidental muchos de los tópicos de la novela bizantina. Creemos, pues, que el autor de nuestra obra, no estaba ajeno a este tipo de literatura.

Sin embargo, lo que más nos ha hecho pensar en estudiar la novela desde la perspectiva bizantina es su apego a las características de este género. Tres son los ejes

principales de este tipo de novela: la belleza de los protagonistas, su amor, y las aventuras por las que pasan. Estas aventuras, naufragios, raptos, bandoleros, etc., se enfocan en el tema de la castidad, tan presente en la novela bizantina y por el contrario, ausente en las novelas de caballerías. Como en las novelas de Heliodoro, la unidad de diferentes episodios y la estructura lineal de la acción son características esenciales del Caballero Cifar. Es Dios quien guía la acción hasta llevar las aventuras a un objetivo ya fijado. La providencia divina es la que marca el destino de los protagonistas.

De manera que, tenemos que admitir que, el tratamiento de estos temas, tan bizantinos, está más elaborado en el Cifar que el de los temas propiamente caballerescos.

De todo lo expuesto, podemos concluir que, el Libro del Caballero Cifar es una novela híbrida cuyas características, por un lado, la alejan, casi en su totalidad, del género caballeresco y, por el otro, la acercan más al modelo de las novelas de aventuras griega.

Creemos, pues, que el autor del Cifar, quienquiera que fuese, tenía la intención de escribir una obra al estilo de las novelas de aventuras griega de las que, quizás, había escuchado hablar en sus peregrinaciones a Roma, o de las que leyó, vertidas al latín, en libros como Apolonio o la

leyenda de San Eustaquio. Pero, en vista de que sería un género extraño a la sensibilidad castellana de la época, decide utilizar como vehículo el género que estaba en boga en toda Europa: las novelas de caballerías. De ahí que en el texto se funden elementos caballerescos: un caballero, un escudero, algunas batallas; con una gama de tópicos propios de la novela bizantina: raptos, viajes, bandoleros, encuentros y desencuentros.

El Libro del Caballero Cifar es, sin duda, una de las obras medievales más compleja y rica en materia de investigación y, paradójicamente, una de las menos estudiadas. Valdría la pena que la crítica le prestara la atención que se merece.

## BIBLIOGRAFIA

- Alfonso, Martha. "Comparación entre el Felix de Ramón Lull y El Caballero Cifar, novela caballeresca a lo divino." Estudios Lulianos 13.34 (1968): 77-81.
- Alonso, Amado. "Maestría antigua en la prosa." Sur 14 (1945): 40-43.
- Amezcuca, José. Libros de caballerías hispánicas. Madrid: Alcalá, 1973.
- . Metamorfosis del caballero: sus transformaciones en los libros de caballerías españoles. México: UNAM, 1967.
- Arias, Ricardo. El concepto del destino en la literatura medieval española. Madrid: Insula, 1970.
- Artiles, Joaquín. El Libro de Apolonio, poema español del siglo XIII. Madrid: Gredos, 1976.
- Beaton, R. The Medieval Greek Romance. Cambridge: Cambridge UP, 1989.
- Benavides, Antonio. Ed. Memorias de Fernando IV de Castilla. Madrid, 1860.
- Beysteuveldt, A. Amadís, Esplandian, Calisto. Historia de un linaje adulterado. Madrid: Porrúa, 1982.
- Billault, A. Le création romanesque dans la littérature greque à l'époque imperiale. Paris: Presses Universitaires de France, 1991.
- Buceta, Erasmo. "Algunas notas históricas al prólogo del Cavallero Zifar." Revista de filología española 13(1930): 18-36.
- . "Nuevas notas históricas al prólogo del Cavallero Zifar." Revista de filología española 17.4 (1930): 419-422.
- Burke, James. "A New Critical Approach to the Interpretation of Medieval Spanish literature." La Corónica 2 (1983): 273-279.
- . History and Vision: The Figural Structure of the

- Libro del Cavallero Zifar. Londres: Tamesis, 1972.
- . "Names and Significance of Etymology in the Libro del Cavallero Zifar." Romanic Review 49.3 (1968): 161-173.
- . "Symbolic Allegory in the Portus Salutaris Episode in the Libro del Cavallero Zifar." Kentucky Romance Quarterly 15.1 (1968): 69-84.
- . "The Libro del Cavallero Zifar and the Medieval Sermon." Viator 1 (1970): 207-221.
- . "The Meaning of the Islas Dotadas Episode in the Libro del Cavallero Zifar." Hispanic Review 38 (1970): 56-68.
- Carrilla, Emilio. "La novela Bizantina en España." Revista de Filología española 49 (1966 ): 275-287.
- Castaño, Ana. "Las digresiones geográficas en el Libro del Caballero Cifar." Medievalía 16 (1994): 1-10.
- Corominas, J. Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. Madrid: Gredos, 1980.
- Covarubias. Tesoro de la lengua castellana o española, Madrid: Ediciones Turner, 1979.
- Curtius, R. Literatura europea y Edad Media latina. México: Fondo de cultura económica, 1955.
- Daniels, Marie Cort. "The Function of Humor in the Spanish Romance of Chivalry (1300-1551)." Diss. Harvard, 1977.
- De Ley, Margo Ynés Corona. The Prologue in Castilian Literature between 1200 and 1400. Diss. Illinois, 1976; DAI, 37 (1976-77), 6534A.
- De Pseudo Turpino. Paris: Frank, 1865.
- De Stefano, Luciana. "El Caballero Cifar: novela didáctico-moral." Thesaurus 27.2 (1972): 173-270.
- De Vitny, J. Exempla. Ed. T.F.Crane. Londres, 1980.
- Deyermond, A. "Libros de caballerías." Historia y crítica de la literatura española. Ed. Francisco Rico.

- Barcelona: Crítica, 1979.
- . "The Lost Genre of Medieval Spanish Literature." Hispanic Review 43.3 (1975): 231-249.
- Díaz-Plaja, Guillermo. Historia general de las literaturas hispánicas. Barcelona: Vergara, 1949.
- Diccionario enciclopédico Espasa. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.
- Díez Borque, José. Historia de la literatura española. Madrid: Guadiana, 1974.
- Diz, Marta Ana. "El discurso de Nobleza en el Cifar y la carta de Dido." Thesaurus 35.1 (1980): 98-109.
- . "El motivo de la partida del caballero en el Libro del Caballero Cifar." Kentucky Romance Quartely 28.1 (1981): 3-11.
- . "El mundo de las armas en el Libro del Caballero Cifar." Bulletin of Hispanic Studies 56.3 (1979): 189-199.
- . "La construcción del Cifar." Nueva Revista de filología hispánica 28.1 (1979): 105-116.
- Duby, G. Hombres y estructuras de la Edad Media. Madrid, 1978.
- . Las tres órdenes o lo imaginario del feudalismo. Barcelona, 1983.
- Durán, Armando. Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca. Madrid: Gredos, 1973.
- Dutton, Bryan y Roger Warker. "El libro del Caballero Cifar y la crítica castellana." Filología 9 (1963): 53-67.
- Egido, Aurora. "La memoria y el arte narrativo del Persiles." NRFH 38.2 (1994): 621-641.
- Einsenberg, Daniel. Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1982.
- Entwistle, William. The Arturian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula. New York: E.P. Dutton and

Co., 1925.

Escalera-Ortiz, Juan. Aproximación al estilo del Libro del Caballero Cifar. Diss. State University of New York-Stony Brook 1979; American Doctoral Dissertations (1979-80), 303.

Flori, J. Epopeya e historia. Barcelona, 1985.

---. "La Notion de Chevalerie dans les Chansons de Geste du XII Siecle." Le Moyen Age 81 (1975).

Fougeres, Etienne de. Le Livres des Manieres. Ed. F. Talbert. Angers, 1877.

Gago, Francisco. "Texto y concordancias del Libro del caballero Cifar." BNP ms. Esp.36, Madison, 1994.

García Gual, C. Los orígenes de la novela. Madrid: Itsmo, 1972.

---. Historia del rey Arturo. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

Gariano, Carmelo. "Lo religioso y lo fantástico en el Poema del Mio Cid." Hispania 47 (1964): 75.

Geary, Patrick J. Furta Sacra: Thefts of Relics in the Central Middle Ages. Princeton: Princeton University Press, 1990.

Gella Iturriaga, Juan. "Los proverbios del Caballero Cifar." Centro de investigaciones sociológicas (1978): 449-469.

Giménez, Helio. Artificios y motivos en los libros de caballerías. Montevideo: Géminis, 1973.

Gómez Redondo, Fernando. "El prólogo del Cifar: realidad, ficción y poética." Revista de filología española 61. 1-2(1981): 85-112.

González, Cristina. Aproximación al Libro del Caballero Cifar." Madrid: Gredos, 1983.

---. El Caballero Cifar y el reino lejano. Madrid: Gredos, 1984.

- González Muela, Joaquín. "Ferrán Martínez, mallorquín, autor del Cifar." Revista de filología española 59. 1-4 (1977): 285-288.
- Gottfried Von Stassburg. Tristan. Trans. A.T.Hatto. London and New York, 1960.
- Green, Otis. Spain and the Western Tradition. Madison: Wisconsin University Press, 1963.
- Hall Gerould, Gordon. "Forerunners, Congeneres and Derivatives of the Eustace Legend." PMLA 19 (1904): 335-448.
- Harney, Michael. "The Geography of the Caballero Zifar." La Corónica 2 (1983): 208-219.
- . "The Libro del Caballero Cifar as a 'Refraction' of the Life of Saint Eustace." Saints and their Authors. Ed. Alan Deyermond and Brian Dutton. Madison, 1990.
- . "The Libro del Caballero Cifar Recent Editions and Recent Monograph." Romance Philology 43 (1990): 569-601.
- Hazelton Haight, Elizabeth. Essays on the Greek Romances. New York, 1943.
- Heffernan, Thomas J. "An Analysis of the Narrative Motifs in the Legend of Saint Eustace." MH 6 (1975): 63-69.
- Heliodoro. Las etiópicas o Teágenes y Cariclea. Madrid: Gredos, 1979.
- Hendrix, W.S. "Sancho Panza and the Comic Types of the Sixteenth Century." Hernando 2 (1925): 485-94.
- Hernández, Francisco J. "Alegoría y figura en el Libro del Caballero Cifar." Reflexión 2.4 (1973): 7-20.
- . "El Libro del Caballero Cifar: Meaning and Structure." Revista Canadiense de Estudios Hispánicos 2 (1978): 89-121.
- . "Ferrán Martínez, escrivano del rey, canónigo de Toledo y autor del Libro del Caballero Cifar." Revista de archivos, bibliotecas y museos 81.2 (1978): 289-325.

- . "Noticias sobre Jofre de Loaisa y Ferrán Martínez." Revista Canadiense de Estudios Hispánicos 4.3 (1980): 281-309.
- . Sobre el Cifar y una versión latina de la Poridat. Madrid: Gredos, 1970.
- Hight, Gilbert. The Classical Tradition. London: Oxford University Press, 1949.
- Hunt, Troy. "The Rhetorical Background to the Arthurian Prologue: Tradition and the Old French Vernacular Prologues." FMLS 6 (1969): 1-23.
- Juan Manuel. El conde Lucanor. Ed. Alfonso Sotelo. Madrid: Cátedra, 1985.
- Keen, Maurice. La caballería. Traducido por Elvira e Isabel de Riquer. Barcelona: Ariel, 1986.
- Keightley, Ronald. "Models and Meanings for the Libro del Caballero Cifar." Mosaic 12.2 (1979): 55-73.
- . "The Story of Cifar and the Structure of the Libro del Caballero Cifar." The Modern Language Review 73.2 (1978): 308-327.
- Klapsch-Zuber, Christine. Ed. Jacques Le Goff. "Women and the Family." Medieval Callings. Chicago: Chicago UP, 1990.
- Knust, H. "Dos obras didácticas y dos leyendas." Sociedad de bibliófilos españoles 17 (1878): 88-89.
- Krappe, Alexander. "Le lac enchanté dans Le Chevalier Cifar." Bulletin Hispanique 35.2 (1933): 107-125.
- . "Le mirage celtique et les sources du Chevalier Cifar." Bulletin Hispanique 33.2 (1931): 97-103.
- Keller, J.P. "The Hunt and Prophecy Episode of the Poema de Fernán González." HR 23 (1955): 251-258.
- Lacarra, María Jesús. Cuentística medieval en España: los orígenes. Zaragoza: Departamento de literatura española, 1979.
- Lancelot of the Lake. Trans. Corin Corley. Oxford, 1989.

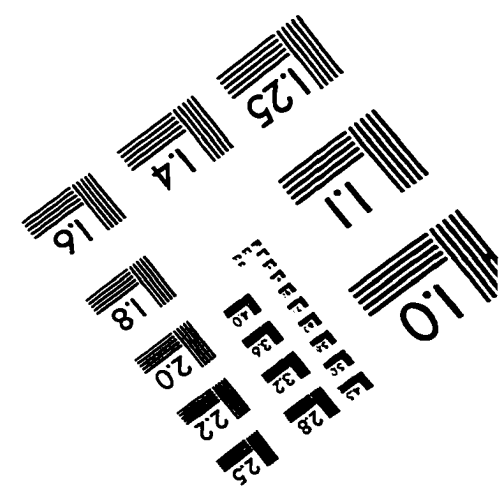
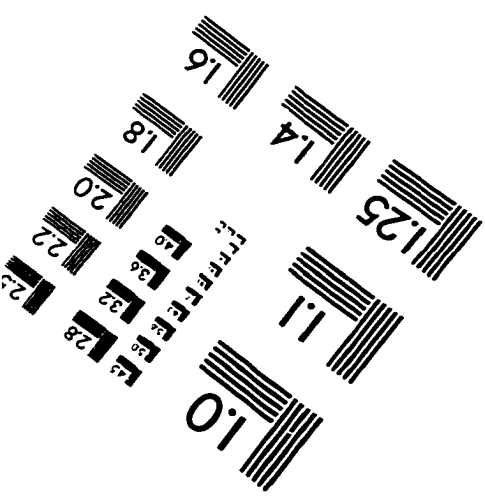
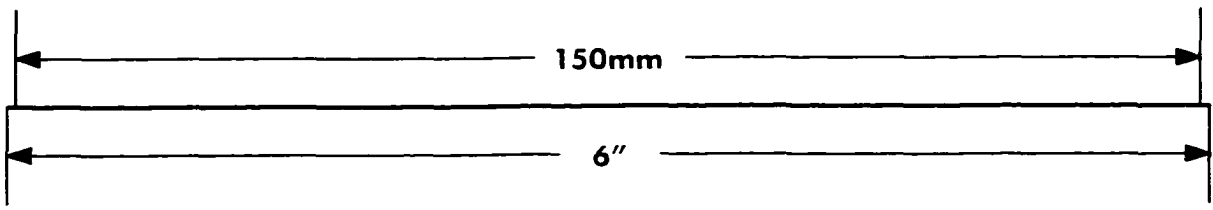
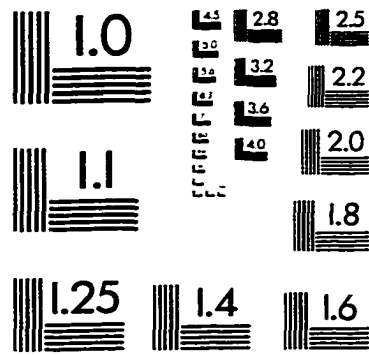
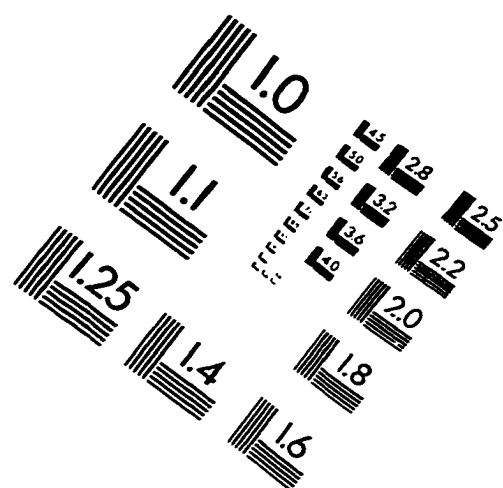
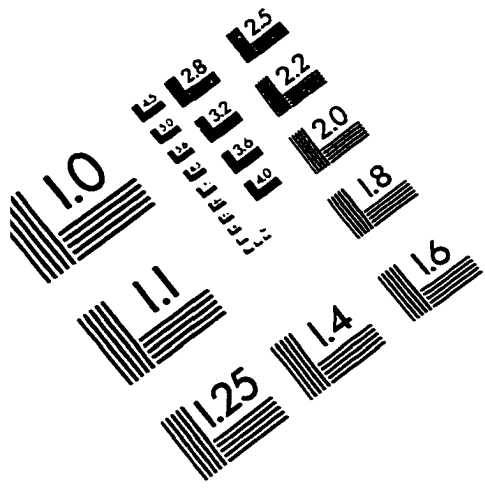
- Le Goff, Jacques ed. Medieval Callings. Chicago: Chicago UP, 1990.
- Levi, Ezio. "Il giubileo del MCCC nel piú antico romanzo spagnuolo." Archivio della Reale Societa Romana di Storia Patria 56-57 (1933-34): 133-56.
- Libro de Apolonio. Ed. Dolores Cabella. Madrid: Cátedra, 1992.
- Lida, María Rosa. "El desenlace del Amadís primitivo." RPH 6 (1953): 283-285.
- . Estudios de literatura española y comparada. Buenos Aires: EUDEBA, 1966.
- . La idea de la fama en la Edad Media castellana. México: Fondo de cultura económica, 1952.
- . La literatura artúrica en España y Portugal. Buenos Aires: EUDEBA, 1966.
- Llull, Ramón. Libro de la orden de caballería. Traducción y notas de Luis Alberto de Cuenca. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- López, Pinciano. Philosophia antigüa poética. Ed. Alfredo Carballo Picazo. Madrid: CSIC-Instituto Miguel de Cervantes, 1973.
- Lozano-Renieblas, Isabel. "Nuevas perspectivas críticas sobre Los trabajos de Persiles y Segismunda." Diss. CUNY Graduate School, 1995.
- López-Estrada, Francisco. "Suerte y olvido de la Historia etiópica de Heliodoro." Clavideño 13(1952): 17-19.
- Márquez Villanueva, Francisco. "Sobre la génesis literaria de Sancho Panza." Anales Cervantinos 7 (1958): 123-55.
- Masso Torrents, J. Repertori de l'Antiga Literatura Catalana. La poesia. Barcelona, 1932.
- Menéndez Pidal, Ramón. Historia general de las literaturas hispánicas. Barcelona: Vergara, 1968.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. Orígenes de la novela.

- Madrid: Baelly-Balliere e hijos, 1905-15.
- Minnis, A.J. Medieval Theory of Authorship. London: Scholar Press, 1984.
- Moldenhauer, Gerhard. "La fecha de origen de la historia del Caballero Cifar y su importancia para la historia de la literatura española." Investigación y progreso 5 (1931): 175-176.
- Moliner, María. Diccionario del uso español. Madrid: Gredos, 1973.
- Morel Fatio. Ed. "Cronique des Rois de Castille (1248-1305), par Jofre de Loaisa." Bibliothèque de l'École des Chartres 59 (1898): 325-78.
- Mullen, Edward J. "The Role of the Supernatural in El libro del Caballero Cifar." Revista de Estudios Hispánicos 5.2 (1971): 257-268.
- Navarro, Alberto. El mar en la literatura medieval castellana. Tenerife: Universidad de la Laguna, 1962.
- Nepaulsingh, Colbert. "The Rhetorical Structure of the Prologues to the Libro de Buen Amor and the Celestina." BHS 51 (1974): 325-34.
- Niemeyer, Karina. "A Rhetorical Study of the Exordia of the Roman Courtois." Diss. Indiana University, 1964.
- Olsen, Marilyn A. "A Reappraisal of Methodology in Medieval Editions: The Extant Material of the Libro del Caballero Cifar." Romance Philology 35.3 (1982): 508-515.
- . "The Prologue of the Caballero Cifar: An Example of Medieval Creativity." BHS 62 (1985): 15-23.
- . "Three Observations of the Cifar." La Corónica 8.2 (1980): 146-148.
- Patrick, J. Geary. Furta Sacra. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- Perry, B.E. The Ancient Romances. A Literary-Historical Account of their Origenes. Berkeley: Berkeley UP, 1967.

- Piccus, Jules. "Consejos y consejeros en el Libro del Caballero Cifar." Nueva Revista de Filología Hispánica 16.1-2 (1962): 16-30.
- . "Refranes y frases proverbiales en el Libro del Caballero Cifar." Nueva Revista de Filología Hispánica 18. 1-2 (1965-1966): 1-24.
- Porqueras Mayo, Alberto. "Notas sobre la evolución histórica del prólogo en la literatura medieval castellana." Revista de Literatura 10 (1957): 186-194.
- Reardon, B.P. The Form of the Greek Romance. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- Richthofen, Erich Von. Tradicionalismo épico novelesco. Barcelona: Planeta, 1972.
- Riquer, Martín de. Caballeros andantes españoles. Madrid: Espasa-Calpe, 1967.
- . Historia de la literatura catalana. Barcelona: Ariel, 1964.
- , ed. Tirant lo Blanc. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.
- Rodríguez de Montalvo, Garcí. Amadís de Gaula. Ed. Juan M. Cacho Blecua. Madrid: Cátedra, 1987.
- Ruiz de Conde, Justina. El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías. Madrid: Aguilar, 1948.
- Ryding, William. Structure in Medieval Narrative. Paris: Mouton, 1971.
- Sampson, Margaret. "Africa in Medieval Spanish Literature. Its Appearance in El Libro del Caballero Cifar." Negro History Bulletin 32 (1969): 14-18.
- Scholberg, Kenneth R. "A Half-Friend and a Friend and a Half." BHS 35 (1958): 187-98.
- . "La comicidad del Caballero Cifar." Homenaje a Rodríguez Moñino 2 (1966): 157-163.
- . "The Structure of the Caballero Cifar." MLN 79.2 (1964): 113-124.

- Tejeiro, M.A. La novela bizantina española. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1988.
- Thomas, Hägg. The Novel in Antiquity. Berkeley: University of California Press, 1978.
- Thomas, Henry. Spanish and Portuguese Romances of Chivalry. Cambridge: Cambridge University Press, 1920.
- Troyes, Chrétien de. Le Chevalier a la Charrette. Traducción de Luis Cuenca y García Gual. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- . Le Chevalier au Lion. Traducción de Isabel de Riquer. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- Wagner, Charles. "The Caballero Cifar and the Moralium Dogma Philosophorum." Romance Philology 6.4 (1953): 309-312.
- . "The Sources of El Caballero Cifar." Revue Hispanique 10. 33-34 (1903): 5-104.
- Walsh, John. "The Chivalric Dragon: Hagiographic Parallels in Early Spanish Romances." BHS 54 (1977): 189-98.
- Walker, Roger. "Did Cervantes Know the Caballero Cifar?" Bulletin of Hispanique Studies 49.2(1972): 120-127.
- . "The Genesis of el Libro del Caballero Cifar." Modern Language Review 62.1 (1967): 61-67.
- . "The Unity of El Libro del Caballero Cifar." Bulletin of Hispanique Review 42.3 (1967): 149-159.
- . Tradition and Techniques in El Libro del Caballero Cifar. Londres: Tamesis, 1974.
- Williams, G.S. "The Amadis Question." RHP 21 (1909): 40.

# IMAGE EVALUATION TEST TARGET (QA-3)



**APPLIED IMAGE, Inc.**  
 1653 East Main Street  
 Rochester, NY 14609 USA  
 Phone: 716/482-0300  
 Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved