

La imagen del hombre y la representación del espacio en el *Libro del Caballero Zifar*

Raquel L. Miranda

Resumen

El *Libro del Caballero Zifar* sitúa el ideal caballeresco en el elemento ascético, que se representa en la figura del Caballero de Dios como paradigma de la conducta de todo cristiano, en especial de los de noble cuna. En el marco de la vida errante y solitaria del caballero, la búsqueda de la santidad convive con el combate, con el amor y con el deseo de encontrar el propio destino. Por ello, en la vastedad de aventuras que propone el *Libro del Caballero Zifar* analizamos la representación del cuerpo humano en relación con la dimensión espacial a partir de la idea de que el cuerpo de los personajes constituye la manifestación material que exterioriza el espacio a partir de lo que vive y de lo que comunica la conciencia corporal.

Palabras clave: novela, caballero, representación, cuerpo, espacio.

Man image and space representation in *Libro del Caballero Zifar*

Abstract

In the novel *Libro del Caballero Zifar*, God's Knight represents the ideal knighthood, as a paradigm of Christian conduct, especially for those of noble origin. In the frame of a wandering and lonely knightly life, the knight's search for holiness coexists with combats, love and hopes to find his own destiny. Following the vast number of adventures described in *Libro del Caballero Zifar*, we focus our analysis on the body representation respect to the spatial dimension, based on the idea that the characters' bodies are the material expression of space as a projection of their corporal conscience.

Key words: novel, Knight, representation, body, space

La obra

El *Libro del Caballero de Dios* o *Libro del Caballero Zifar* es considerado el más antiguo libro de caballerías que se conserva escrito en castellano. González Muela explica que esta obra es denominada 'novela de caballerías' porque trata de un caballero, su dama, su escudero y sus aventuras (1); sin embargo, no pretende definir el género ni elaborar su historia pues considera que sería una empresa de orden secundario frente a la naturaleza del texto, ya que "[...] es una vida de santo, es una traducción del árabe, tiene que ver con la 'matière de Bretagne', es un tratado de educación de príncipes, en una 'novela' realista, es un 'romance fantástico', es una novela bizantina, es un 'sermón universitario', y mucho más" (González Muela 1982: 9-10).

El *Libro del Caballero Zifar* es un libro muy extenso, de casi doscientos folios escritos a dos columnas que se conserva en dos códices, uno en la Biblioteca Nacional de París y otro en la de Madrid. Se imprimió en 1512, en Sevilla, y tuvo una segunda edición en 1529. En 1872 fue editado por Heinrich Michelat y en 1912 Charles Philip Wagner realizó una valiosa edición crítica. En 1951, Martín de Riquer edita el texto con un estudio y posteriormente, en 1960, Felicidad Buendía publica su edición.

Su autor, según Menéndez y Pelayo (1962), puede ser el arcediano Ferrand Martínez de Madrid, aunque destinado en Toledo. Para apoyar esta teoría, Menéndez y Pelayo toma como base el prólogo que tienen los dos códices y que relata el viaje que hizo este personaje a Roma para trasladar el cadáver del cardenal don Gonzalo García Gudiel a Toledo. El cardenal había muerto en 1299 y en la expedición figuraba el obispo de Calahorra, don Fernando González, quien murió antes de 1305: en torno a estas fechas es posible calcular, de forma aproximada, la composición del *Libro del Caballero Zifar*. Si bien no se puede saber con seguridad si Ferrand Martínez fue el autor de la obra, sí se puede asegurar que fue escribano y notario y sellador de un arzobispo y de un rey, y que su estilo de escribano se asemeja en muchas ocasiones al de algunas páginas del *Zifar* (1982: 12 y ss.).

El libro es bastante complejo en su estructura y en su contenido. Su moderno editor, Wagner, lo divide en cuatro partes: las dos primeras cuentan las aventuras de Zifar y su esposa Grima; la tercera, denominada por Wagner "Castigos del rey de Mentón", es un tratado didáctico; y la cuarta trata las aventuras de Roboán, hijo menor de Zifar. Ruiz de Conde (1948) destaca tres núcleos en la obra: a) las proezas físicas y morales del Caballero Zifar; b) la justicia y la sabiduría del caballero como rey y como padre; y c) las aventuras de Roboán hasta llegar a ser emperador y ver a toda la familia reunida nuevamente.

González Muela indica que es posible leer el texto del *Zifar* a la luz de las características de las *Artes poeticae* medievales, en especial del llamado sermón universitario, caracterizado por la exposición de un tema y su *amplificatio* (2). En este contexto, las digresiones y los *exempla* tenían como finalidad entretener al público (3). En el caso del *Libro del Caballero Zifar*, el tema sería devolver el cuerpo del Cardenal de Roma a Toledo y la *amplificatio* el resto del libro. Asimismo, este editor, siempre siguiendo a Burke, sugiere considerar dos planos a la hora de leer el libro: uno superficial e histórico y otro metafísico y alegórico. En este sentido, el *Zifar* es una 'semejanza', una 'visión', que resume la creación del hombre, la caída, la redención y el apocalipsis, y el caballero Zifar se constituye en un imitador de Cristo.

Aunque la crítica ha aludido en general a la falta de unidad entre las secciones del libro, los trabajos de Burke (1972), de Ruiz de Conde (1948), de Scholberg (1964) y de Walker (1972 y 1975) señalan una serie de elementos que testimonian una fuerte unidad de composición en la obra. Diz explica que el "Prólogo", a manera de introducción, permite enmarcar un hecho histórico en otro: el jubileo del

año 1300, imaginado y organizado por Bonifacio VIII (4), y la historia del primer cardenal español enterrado en la península. En este prólogo, el narrador anticipa una serie de enseñanzas y entretenimientos que podrá encontrar el lector en el libro, es decir que se vincula con la historia que le sigue, que constituye un extenso *exemplo* de lo que se ha filosofado previamente. En este marco, el caballero Zifar es mencionado por primera vez de modo indirecto y se lo presenta como un ejemplo más de la conducta paradigmática que constituye el verdadero núcleo de la obra:

Una serie de disquisiciones de tono francamente doctrinal a propósito del valor de cierta conducta moral constituyen la glosa que el narrador escribe para mostrar el significado más profundo de los hechos que narra. El hombre debe tener conciencia de la imperfección y debilidad de su propia naturaleza y acudir siempre a Dios, sin cuya guía y apoyo nada es posible. Y frente a los azares de la fortuna, ha de oponer una actitud pareja y constante, sin enorgullecerse en la buena fortuna, sin desesperar frente a la mala. Con esto el premio está asegurado. (Diz 1979: 115)

En el hecho histórico que constituye el Jubileo del año 1300, el narrador incrusta la narración de un hecho particular: el relato de la promesa cumplida del archidiácono. Estos dos hechos enmarcan la historia de Zifar, que constituye así la presentación del valor de su conducta: de esa manera, las aventuras del caballero adquieren un carácter 'histórico' y 'verdadero' pues se homologan a dos hechos históricos ejemplares (Diz 1979: 116).

Por otro lado, si seguimos a Zumthor (1994: 181) y consideramos la peregrinación como una representación en el espacio del tiempo de la salvación, podemos asimilar el destino del caballero Zifar con el del archidiácono, peregrino que camina con el fin de obtener la gracia de Dios y de cumplir una promesa. Es decir que el tema de la peregrinación, una de las constantes de la poesía y de los relatos de ficción desde la Alta Edad Media al siglo XIV, se constituye como un modelo perceptible en un segundo plano de la historia del vagabundeo caballeresco de Zifar.

El episodio central del libro II (la campaña contra Nasón) es una especie de primera lección concreta que los hijos del caballero Zifar reciben en el transcurso de la historia. En la acción de los jóvenes infantes que actúan guiados por las figuras mentoras del ribaldo y de su padre se ubica la enseñanza práctica, que resulta previa a la lección teórica dirigida a la inteligencia y a la razón (libro III, "Castigos") "que será impartida después de que los jóvenes hayan adquirido el hábito del bien actuar" (Diz 1979: 112). Para Diz, los castigos del libro III son el eje organizador que explica la estructura de la novela:

El sentido del *Zifar* reside precisamente en el concepto de esa lección que Mentón imparte a sus hijos. La novela entera es una lección sobre el arte de la conducta [...] dirigida al lector. Presenta el acto de aprender, la adquisición de hábitos y la integración en la práctica de los principios teóricos que deben regular la vida moral del hombre. En este contexto, el libro cuarto no sólo no quiebra la unidad de la obra sino que constituye el elemento que la realiza y la completa. (Diz 1979: 113)

El libro IV ("Hechos de Roboán"), que vuelve al mundo de la historia y la acción pero organizada ahora en torno de la figura del hijo menor de Zifar, Roboán, ofrece un nuevo contexto y revela la existencia de un modelo: "en ese modelo, los *Castigos* son la generalización y la norma, de la cual Zifar y Roboán constituyen sus términos particulares" (Diz 1979: 114).

La imagen del hombre y el cronotopo del viaje

En su explicación de los cronotopos novelísticos, Bajtín (1986) asimila las características del género de la novela griega con las de la novela medieval de caballerías, tanto en la temprana como en la tardía

producción, fundamentalmente sobre la base de “la idea compositivo-organizadora de la prueba” (p. 296). Por su parte, Auerbach (1979) explica que el medio de la prueba es la aventura y sostiene que la “prueba por la aventura constituye el sentido propio de la existencia ideal caballeresca” (p. 131). En efecto, el héroe de las novelas caballerescas y de caballerías parte sin misión ni comisión en busca de aventuras, es decir, en pos de encuentros peligrosos con los cuales pueda ponerse a prueba (5).

Bajtún enumera y distingue el desarrollo de varios motivos que identifican el cronotopo y que aparecen también en el *Libro del Caballero Zifar*. Según este autor, los argumentos de todas estas novelas –griegas, bizantinas, de caballerías– se componen de los mismos motivos, que pueden variar en la cantidad de elementos y en sus posibles combinaciones en el conjunto de la trama, pero que se organizan en un esquema argumental típico que puede resumirse en los siguientes momentos: huida, viaje, tempestad marina, naufragio, salvación milagrosa, ataque de los piratas, cautiverio y cárcel, atentado a la virginidad de los héroes, guerras, batallas, venta como esclavos, falsas muertes, enmascaramiento, reconocimiento, tentaciones a la castidad y a la fidelidad, falsas acusaciones, procesos judiciales, encuentro con familiares, final feliz de unión.

En el caso del *Zifar*, los elementos mencionados aparecen, aunque no en esa secuencia cronológica y tampoco aplicados al mismo personaje: la huida y el inicio del viaje se aplican a Zifar, su esposa Grima y sus hijos; la tempestad, el naufragio y el acoso de los marinos son experimentados por la esposa; la salvación milagrosa está reservada a Grima y a los dos niños, Garfín y Roboán; mientras que las guerras y las batallas permiten mostrar las cualidades heroicas de Zifar y luego de sus hijos, ya jóvenes. El tema del reconocimiento es fundamental en el texto para que se logre la reunión de la familia, y la defensa de la castidad por parte de los esposos y los enamorados se presenta como una garantía de su fortaleza y bondad.

En esta serie de aventuras, que transforman la historia en un mundo y un tiempo de pruebas, nada ocurre que no sea escenario o preparación para una nueva aventura y, asimismo, cada una de ellas permite exponer las diversas cualidades guerreras, morales, sociales y religiosas del caballero.

Esta línea argumental se desarrolla sobre un fondo geográfico muy amplio y heterogéneo, que se presenta en la aventura únicamente como una extensión abstracta pura y no proporciona una visión de la realidad temporal, ni siquiera de la clase caballeresca, aun cuando ofrece detalles histórico-culturales sobre las prácticas sociales y las formas de vida en general (Auerbach 1979). En la novela que nos ocupa, en el momento en que el rey de Mentón se interesa por el origen del caballero Zifar, él contesta en forma ambigua: “E el rey le preguntó e dixole: ‘Cavallero, ¿ónde sodes?’ ‘Señor –dixo–, de tierra de Indias’” (p. 153) (6).

Más adelante, cuando la segunda esposa de Zifar, convertido ya en el rey de Mentón, se entrevista por primera vez con Grima, la interroga en el mismo sentido y ésta responde igual que antes lo había hecho Zifar, aunque aportando algún dato más sobre su procedencia: “E después que fue dicha la misa, fizola llamar a preguntóle quién era e de quáles tierras e a qué veniera. E ella le dixo: ‘Señora, yo só de tierras estrañas.’ ‘¿E dónde?’ –dixo la reina–. ‘De las Indias –dixo ella–, do predicó sant Bartolomé después de la muerte de Ihesu Christo’” (p. 177).

Como vemos, tampoco puede evidenciarse una localización histórica precisa de este tiempo de aventuras que constituye el argumento de la obra. Opina Bajtún (1986) que se trata de un “tiempo vacío” que “se compone de varios cortes breves que corresponden a las diversas aventuras: dentro de

cada una de éstas, el tiempo está organizado de una manera aparentemente técnica" (p. 277). Los cortes temporales se introducen y se cortan generalmente gracias a la casualidad, que instaura un juego del destino (7) en el que se resume todo el contenido de la novela.

Asimismo, el amor entre los protagonistas es otro elemento que le permite a Bajún evidenciar la carencia de valor histórico, biográfico y psicológico en el tiempo que se representa en el relato. En efecto, el amor del caballero Zifar y su esposa es indudable desde el inicio mismo de la historia, amor que se mantiene absolutamente invariable a lo largo de toda la novela (8) a punto tal que soporta la más dura prueba: cuando Zifar, que estima que su esposa Grima puede estar aún con vida, se casa con la hija del rey de Mentón, permanecen en castidad pues él aduce que debe cumplir una promesa y ella, que era excelente mujer, acepta de buen grado. Poco antes de cumplirse el plazo para la consumación del matrimonio, la reina muere y esta situación es sentida por Zifar como un milagro de Dios para evitar que él cayera en pecado:

E el rey estando en una çibdad muy buena que le dezían Toribia, e la reina con él, e veyendo que non sincava del plazo que él e la reina avían a tener castidat más de ocho días, andava muy triste e muy cuitado, por miedo que abría a bevir en pecado con ella. Mas nuestro señor Dios, guardador de aquellos que la su carrera quieren tener e guardarse del error, en ninguna guisa non quiso que en este pecado visquiese; en ante de los ochos días finóse la reina e Dios levóle el alma a paraíso, ca su sierva era, buena vida e santa fazía. (p. 226)

La invariabilidad en las condiciones del amor de la pareja protagonista provoca una suerte de hiato en su vida cronológica ya que el devenir de los sucesos no afecta la relación entre ambos y pareciera que el reencuentro se produce entre dos momentos biográficos inmediatamente contiguos, en tanto no se advierten cambios psicológicos en los personajes ni en los mutuos sentimientos: esos momentos vividos nada modifican en la vida de los héroes ni le aportan nada, la aventura no los cambia en lo sustancial (9). El tiempo de la novela no se percibe como una duración elementalmente biológica pues, para la edad de los héroes, este tiempo extremadamente intenso en aventuras, pero a la vez indefinido, no tiene ninguna validez. En el *Libro del Caballero Zifar*, sólo existe un indicio de que el tiempo ha transcurrido después de la separación de los esposos, además por supuesto del crecimiento de los niños:

La reina enbió por aquella buena dueña e díxole de cómo avía fablado con el rey. E ellas estando en esta fabla, entró el rey por la puerta. E así como la vio, luego la conoçió que era su muger. E ella dudó en él porque la palabra avía cambiada e non fablava el lenguaje que solía, e demás que era más gordo que solía, e que le avía creçido mucho la barba. (p. 178)

Grima no ha cambiado y por ello es reconocida con facilidad por su marido. Él, por su parte, sí ha experimentado algunos cambios sobre todo corporales que, sin duda, tienen una funcionalidad concreta en el texto: la alusión a la forma en que hablaba remite al hecho de que Zifar, ahora rey de Mentón, es un dignatario y por lo tanto sus gracias sociales deben estar de acuerdo con su nuevo estado; la mención a que ha engordado y a la barba crecida implican una relación con el aumento de la edad del personaje pero no desde un punto de vista cronológico sino como símbolo de la madurez y la sabiduría obtenidas con el correr de los años, dotes que se evidenciarán un poco más adelante en los consejos que el caballero ofrecerá a sus dos hijos.

El cronotopo de aventuras se caracteriza por una relación técnica y abstracta del espacio y del tiempo, que determina las características del mundo y del héroe representados. En el marco de la novela, el mundo se presenta como ajeno e indefinido, desconocido y extraño, pues los héroes están

en cada lugar por primera vez y no tienen ningún vínculo o relación esencial con ellos (10). En la representación de este mundo abstracto y ajeno, todo es descripto como aislado, singular y único, lo que refuerza la idea de aislamiento y falta de vinculación entre sí que mencionábamos antes a propósito de los núcleos temporales que significan las aventuras en el marco general del tiempo de la historia:

E otro día fueron fazer su oración a la egleſia e oyeron misa, que así lo fazían cada día ante que cavalgasen. E después que ovieron oído misa, tomaron su camino, que iva a una villa que dezían Galapia, do estava una dueña biuda [...] E quando llegaron aquella villa, fallaron las puertas çerradas e bien guardadas con reçelo de sus enemigos. (pp. 82-83)

E a cabo de los seis días que se partieron del hermitaño, llegaron a un castiello muy fuerte e muy alto que ha nombre Herín. E avía ý una villa al pie del castiello muy bien çercado, e quando ý fueron era ora de bísperas e el cavallero venía muy bien cansado, ca avía andado muy grant jornada. (p. 142)

En ese contexto, insiste Bajtún: “es perfectamente comprensible que [...] el hombre puede ser solo absolutamente *pasivo* y absolutamente *invariable*” (1986: p. 294), en el sentido de que al hombre sólo le suceden cosas, “carece de toda iniciativa: es solo el sujeto físico de la acción” (1986: 294):

Dice el cuento que este cavallero Zifar fue buen cavallero de armas e de muy sano consejo a quien gelo demandava, e de grant justicia quando le acomendavan alguna cosa do la oviese de fazer, e de grant esfuerço, non se mudando nin orgullesçiendo por la buenas andanças, nin desesperando por las desventuras fuertes quando le sobrevenían; e siempre dezía verdat e non mentura quando alguna demanda le fazían. (p. 60)

E bien dixo el cuento que ésta ovo grant espanto para catar las cosas de la nave e saber qué eran e las poner en recabdo; e non era maravilla, que sola andava, e dos meses andido sola dentro en la mar desde el día que entró en la nave fasta que arribó al puerto. (p. 122)

En la novela, el juego lo rige el destino y el hombre lo soporta y conserva siempre la absoluta identidad consigo mismo. El destino pone a prueba constantemente su castidad y su fidelidad, su nobleza y su valentía, su fuerza y su intrepidez y, en algunas ocasiones, también su inteligencia; sin embargo, el personaje no pierde jamás las condiciones de su naturaleza heroica:

[...] El infante Roboán [...] era el mejor acostunbrado cavallero mançebo que ome en el mundo sopiese, ca era mucho apuesto en sí e de muy buen donario e de muy buena palabra e de buen resçeber e jugador de tablas e de axedrés e muy buen çaçador de toda ave, mejor que otro ome, dezidor de buenos retraires, de guisa que quando iva camino todos avían sabor de lo aconpañar por oír lo que dezía; partididor de su aver muy francamente allí do convenía; verdadero en su palabra; sabidor en los fechos de dar buen consejo quando gelo demandavan, non atreviendo mucho en su seso quando consejo de otro oviese menester; buen cavallero de sus armas con esfuerço e non atrevimiento; onrador de dueñas e de donzellas. (p. 326)

Aunque la secuencia de cada aventura tiene un momento inicial, un desarrollo y un desenlace, no hay ninguna potencialidad de formación, desarrollo y cambio en lo que respecta a la vida y la identidad del héroe. En el transcurso de la trama se reafirma sólo la identidad de todo aquello que había sido dado al principio: el tiempo de aventuras no deja huellas en el héroe.

El caballero Zifar constituye el prototipo del hombre católico, prudente y resignado, y, a la vez, el prototipo del caballero andante que se mezcla en aventuras peligrosas, poniéndose siempre de parte de los buenos y de los justos. Grima y sus hijos también son modelos en sus respectivos papeles. Toda la familia será premiada por su buen comportamiento. Su autor parece querer mostrar, a través del ejemplo de Zifar y su familia, que la buena conducta alcanza siempre la recompensa:

Onde dize el traslaudador que bienaventurado es el que se da a bien e se trabaja siempre de fazer lo mejor. Ca por bien fazer puede ome ganar a Dios e a los omes e pro e onra para este mundo

e para el otro, non se enojando nin desesperando de la merçed de Dios. E non se debe cuitar nin presurar. E quien luengo camino quiere andar e quiere llegar con él a cabo, conviene que ande su paso e non se acuite, ca si se acuitare cansará e si cansare menos andará, e por aventura que non podrá conplir su camino. (pp. 434-435)

El cuerpo y el espacio

A la luz de las consideraciones que hemos realizado anteriormente, nos interesa en este apartado analizar las marcas corporales que ofrece el *Libro del Caballero Zifar* en relación con la idea de espacio. Esta noción aparece presente en el texto en las actividades del caballero que implican un desplazamiento, es decir, en torno a la idea de movimiento del cuerpo, que se puede dividir en dos tipos de manifestaciones corporales: por un lado, resulta relevante el viaje de los personajes —como deseo de cambio a partir de una insatisfacción difusa o una negativa a permanecer en el estado inicial y como una aspiración a la sabiduría— en el que el cuerpo es parte integrante; por el otro, se destaca el cuerpo asociado a la lucha y al combate, que se evidencia en las descripciones que casi siempre son iguales.

Una de las dimensiones más significativas del espacio es la referida a su uso por parte de la imaginación. En efecto, la serie de imágenes sobre el espacio —en la mayoría de los casos de naturaleza inconsciente— que la cultura ha ido creando a lo largo de la historia para poner de manifiesto las relaciones entre las formas de clasificar el mundo y las categorías sociales también resultan operativas en el ámbito del arte y de las obras literarias. Imágenes como la del camino, la de la encrucijada, la del retorno, la de la peregrinación y la búsqueda, o la imagen del espacio propio, familiar, bajo la forma de la casa, el rincón y otras muchas, tienen una función movilizadora en tanto apelan a los resortes inconscientes del lector o el receptor de la obra para conseguir la adhesión a determinadas ideas y promover determinadas posturas ideológicas o políticas.

Es por ello que, según explica Bermejo Barrera (1998), la estructuración del espacio se hace sobre la base de la noción de centro, en torno a un punto, que se carga de simbolismos pues se convierte en el centro privilegiado del discurso, desde donde se configurarán sus implicancias y se organizarán los sistemas topológicos de referencia cultural (11). Así, en la Edad Media, la contraposición de espacios cualitativamente diferentes se sustenta en la existencia del territorio civilizado de la cristiandad y el territorio del Islam, ambos estructurados a la vez por la presencia de ciudades sagradas que funcionaban como centros de peregrinación. Entonces, el mundo es imaginado como un sistema en el que se oponen el bien y el mal: el primero está representado por los reyes cristianos y sus cohortes de caballeros, mientras que el segundo, absolutamente necesario para que exista el bien, está conformado por los infieles. El modelo discursivo de la cruzada como empresa triunfante y como proyecto de dominación que este sistema propone se evidencia claramente en la épica, pues sus héroes no dudan en su accionar y son los ordenadores del mundo (Bowra 1961). Ellos solucionan los problemas, no borran el mal sino que lo ponen en su lugar, lo que justifica la lucha y la conquista.

En este universo así concebido, el caballero andante hace profesión de recorrer el mundo, de combate en combate y, como sostiene Zumthor (1994), el modelo de discurso que surge de esta concepción del espacio es, justamente, el relato lineal que desarrolla las posibilidades de encuentro del futuro esperado a través de numerosas aventuras. Si bien existen algunas diferencias entre la construcción discursiva de los héroes en la épica y en el género novelesco, aquí podemos parangonarlos justamente a partir de la idea de que, en el espacio surcado por el caballero, su figura es la instancia de mediación necesaria entre la apariencia caótica del mundo social y el orden deseado.

En atención a estas consideraciones, la noción de frontera asociada al desplazamiento en el espacio y la idea de cambio de un espacio a otro, nos llevan a valorar la noción de camino que subyace en el *Libro del Caballero Zifar*. Es posible entender ese andar del caballero como el devenir histórico, el destino de un pueblo en pos de una unidad política y cultural y de la búsqueda de su identidad y, a la vez, puede ser leído como la afanosa peregrinación del archidiácono a Roma para recuperar el cuerpo del cardenal de Toledo, como se explica en el prólogo. El espacio que abarca la vida errante del caballero es el mismo que, sacralizado, recorren los peregrinos, donde lo maravilloso y mágico que se despliega ante sus pasos se revela como un sustituto aristocrático de lo sagrado, un espacio desconocido que engendra lo increíble al mismo tiempo que lo peligroso y lo que infunde temor (Zumthor). En ambos casos el camino conoce un fin, una meta, un punto al que es preciso llegar y por ello el trayecto es dinámico, los senderos se tornan familiares y, de algún modo, permanecen en la conciencia muscular puesto que el camino se transforma en el símbolo y en la imagen de la vida activa y variada de los personajes de la obra:

E non te maravilles en la vida del ome, que atal es como peregrinación: quando llegara el pelegrino al lugar do propuso ir, acabar su peligrinación; así fas la vida del ome quando cumple su curso en este mundo, que dende adelante non ha más que fazer. (pp. 135-136)

En el camino, aparece un hito que contribuye a reforzar los alcances trascendentes del destino del caballero de Dios como peregrino: la cabaña del ermitaño. Allí, el caballero se enfrenta a pruebas morales y conoce el valor de la amistad y el desprendimiento, es por ello que se la puede considerar como el anticipo o el espejo del monasterio que más tarde construirá Grima en el reino de Mentón. El espacio de la cabaña y, luego, el del monasterio, constituyen un núcleo, un universo que medita, ora y ayuda, "un universo fuera del universo" (Bachelard 1965: 63). El caballero andante encuentra en la soledad de la cabaña del ermitaño la pobreza y el refugio, lo que demuestra que su vida errante es un símbolo de la santidad en sí misma.

Los rasgos característicos del caballero andante se definen en torno a la horizontalidad y al camino, a la apertura y al descubrimiento y por su carácter ilimitado e imprevisible: el caballero es un héroe vencedor del espacio y su itinerario resulta, por naturaleza, enigmático. En este marco, todo lo que acontece es de naturaleza espacial horizontal y, dado que es un héroe civilizador, el vagabundeo del caballero tiende a dominar simbólicamente el espacio exterior (Zumthor 1994).

Estas particularidades se evidencian en el texto que nos ocupa a través de las acciones de carácter elemental-espacial, que se reducen a un movimiento forzoso en el espacio y que coinciden con los motivos propios del cronotopo de estas novelas: huidas, persecuciones, búsquedas, combates. Es decir que el movimiento humano ofrece los parámetros fundamentales para delimitar el espacio y el tiempo. El personaje gana los espacios a través de la manipulación de su cuerpo en un proceso de apropiación que es, básicamente, la fuerza impulsora de la diégesis:

E estando un día con el mayordomo en su casa en su solas, dixo el cavallero [...] E otro día en la grant mañana aguisóse el cavallero muy bien de su cavallo e de sus armas, así que non le menguava ninguna armadura, e fuese para la puerta de la villa que le dexasen salir e que le acogiesen quando él quisiese. [...] E quando fue otro día en la mañana ante del alva, el cavallero fue armado e cavalgó en su cavallo e fuese para la puerta de la villa, e dixo a los otros de las torres que si algún lidiador saliese que gelo fezesen saber. (p. 152 y ss.)

La idea del desplazamiento está claramente vinculada con la del traspaso de la puerta: cuando el personaje es puesto a las puertas de la casa, del palacio o de la villa, la hostilidad de los hombres y del

universo se oponen a su figura que habrá de enfrentarlos. La casa y la villa no son presentadas en su calidad de edificios, estancias o refugios, sino como los espacios institucionales propios de la familia, las tradiciones y el orden político, es por ello que, específicamente en los palacios de Zifar y Roboán, la casa se sustenta en la unión matrimonial, cuya validez y permanencia dependen de la observancia de la fidelidad y de la solidaridad, y el espacio exterior representa la carencia de esos códigos.

No todos los desplazamientos de los personajes están lexicalizados en la obra, no obstante, los verbos de movimiento señalan siempre un mismo centro: el del palacio y la villa. Las llegadas y las partidas aparecen indicadas principalmente por los verbos 'llegar' e 'ir' respectivamente, que le confieren un movimiento pendular o zigzagueante a la idea de permanencia y crean la idea de que el espacio vivido es, de alguna manera, reversible.

Los héroes de la obra necesitan muchos escenarios para su continua movilización. Esto se explica porque la novela, extensa, resume una vida, un destino. Los personajes irán conociendo distintos ambientes que les impondrán sus propios códigos sociales. Sufrirán exilios, viajarán, padecerán persecuciones y encierros. Los amplios espacios recorridos terminarán en el merecido destino final: Zifar será rey de Mentón, Roboán será emperador de Triguada y toda la familia se reunirá felizmente. La extroversión inicial, la fuerza centrífuga que impulsa a los personajes con frenético ímpetu a las más arriesgadas aventuras, los conduce indudablemente al éxito en la vida y al merecimiento de la recompensa divina.

Como vemos, el espacio novelesco no se fundamenta sólo en una combinación de formas espaciales. Incluye deseos, tensiones, aspectos afectivos, fantasías que modelan profundamente la percepción del mundo sensible tal como es filtrado por el relato, y que motivan la adhesión del lector. Es decir que el espacio se articula en razón de las finalidades de las que el hombre lo recubre, de los recorridos que le traza, de las operaciones que le efectúa. En este sentido, también los espacios objetuales son percibidos por el lector ya que poseen un correlato en el mundo físico, en el mundo material, y cooperan en la representación del mundo de los espacios geográficos. Entre ellos, se destacan las armas y los elementos que los caballeros utilizan en la contienda, los que con frecuencia aparecen como una tecnología del cuerpo, del cual es difícil dissociarlos. En este sentido, exceden la función descriptiva en el texto pues adquieren un valor en sí mismos al simbolizar un estilo de vida; asimismo, son elementos diegéticos en su funcionamiento textual ya que guían la acción de los personajes:

Los cavalleros dieron seños golpes con las lanças en él, mas non podieron abatir al cavallero, ca era muy cavalgante. El cavallero dio una lançada al sobrino del rey que le metió la lança por el costado e falsó las guarñiones e dio con él muerto en tierra. E desí metieron mano a las espadas el cavallero e el fijo del rey. Dávanse tamaños golpes ençima de los yelmos e de las guarñiones que trañan en manera que los golpes que oía el rey de Mentón ençima del alcázar do estava. (p. 157)

Las descripciones de las batallas entre los buenos cristianos (Zifar, el caballero Amigo, Roboán y los suyos) y aquellos que representan las cualidades opuestas son presentadas en el relato mediante secuencias narrativas iguales o muy similares y por medio de la explotación de un mismo campo semántico, el de la enumeración de las partes del cuerpo y los golpes asociados a ellas. Los buenos matan o hieren, los malos caen a tierra abatidos y son vencidos; los malos son diezmados en cada enfrentamiento, los buenos apenas si sufren algunas bajas; los buenos son tan diestros con las armas y a caballo como misericordiosos y valerosos sus corazones:

Zifar [...] llegóse al fijo del rey e pusole el braço al cuello e baxóle contra sí, ca era muy valiente, e cortóle las correas de la capellina e un baçinete que tenía so ella e tirógelas e començáronlo a ferir en la cabeça de muy grande golpes con la misericordia (12) sobre el almofo fasta que se despuntó la misericordia; e metió mano a una maça que tenía e diole tantos golpes en la cabeça fasta que lo mató. (pp. 157-158)

La posesión de ciertos objetos define las condiciones y la naturaleza de los diversos personajes, en especial las que tienen que ver con la nobleza de sangre y con la vida heroica. En esta categoría podemos mencionar las vestimentas, los adornos, las armas e incluso el número de caballeros que acompañan a los caballeros importantes: todos ellos, además de ser objetos culturales, pueden ser considerados bienes en el sentido de que representan la riqueza y el linaje. En el texto no se los presenta objetivamente, sino a través de la perspectiva valorativa del personaje que los usa o los posee. Es por ello que podemos afirmar que los objetos perfilan las características de los personajes, su *status* y, algunas veces, sus emociones, es decir que les otorgan cierta identidad:

Señor, con el thesoro muy grande que le dio su padre, que fueron çiento azémilas cargadas de oro e de plata, e trezientos cavalleros de buena cavallería muy bien guisados, que non le fallésçen de ellos sinon ocho que murieron en aquella batalla que ovo con el rey de Grimalet. (p. 350) (13)

Los personajes de la novela están en constante movimiento, y la dirección de estos desplazamientos es significativa ya que el espacio conserva tiempo comprimido. Esto explica el hecho de que la representación del viaje y el desplazamiento no se haga mediante medidas de longitud sino por la mención a las jornadas de camino, es decir, por medidas de espacio-tiempo que conjugan la duración temporal de la aventura con la indicación de los espacios recorridos:

Así que era redrado Roboán de la tierra del rey su padre mill jornadas, eran entrados en otra tierra de otro lenguaje [...]. (p. 327)

El rey de Grimalet era ya entrado en el reino de Pandulfa bien seis jornadas con quinze mill cavalleros, e andavan los unos departidos por la una parte e los otros por la otra, quemando e estragando la tierra. (p. 339)

Para culminar, podemos sintetizar nuestro análisis en varios puntos importantes. En principio, se destaca la certeza de que el narrador mide el espacio por medio del tiempo y organiza su percepción en relación con los objetos y con la extensión que rodean a los personajes. En función de los objetivos de su representación del mundo, crea los espacios sociales en el que operan tanto los valores morales como las fantasías y los alcances de la imaginación: son las nociones de 'dentro' y 'fuera' y las de 'cerca' y 'lejos' los ejes principales en función de las cuales se construyen en el texto los individuos y los grupos en relación con el espacio.

En este contexto, el cuerpo de los personajes constituye una suerte de instrumento de medición, pues es la manifestación material que exterioriza el espacio a partir de lo que experimenta y de lo que comunica la conciencia corporal. En suma, si por un lado vemos que el cuerpo se opone a la realidad exterior, por otro advertimos que, gracias a los movimientos que realiza, ocupa y representa una parte fundamental de ella.

Notas

(1) Durán (1971: 134-135) completa la diferenciación propuesta por Riquer entre «novela de caballerías» y «novela caballescá»: [...] la presencia de una relación causal entre los episodios de una novela (del género caballescá, por lo menos) es inversamente proporcional al empleo del *entrelacement*, y [...] esta relación amplía la fundamental

distinción hecha por Martín de Riquer entre libro de caballerías y novela caballeresca, correspondiendo al primer grupo el empleo del *entrelacement* y al segundo la causalidad”.

(2) Recordemos que para los antiguos, «amplificar» significaba “realzar una idea, hacerla valer” pero más tarde fue adquiriendo la acepción de “desarrollar, alargar” (Durán, nota 2).

(3) González Muela declara que esta postura para interpretar la obra ha sido indicada por Walker y Burke y, si bien arroja luz sobre el problema de la unidad del texto de la novela que nos ocupa, no con todos los textos ocurre lo mismo.

(4) La peregrinación a Roma, junto con la de Santiago de Compostela y la de Tierra Santa, constituye uno de los ejes que orientan el espacio peregrino en el medioevo. El jubileo del año 1300, que sustituyó las cruzadas por su popularidad y por la cantidad de romeros que puso en el camino, contribuyó a la sacralización de esa ciudad, la que amalgama los lugares de gracia —como las tumbas de los apóstoles o las más antiguas basílicas— con los restos heroicos de la antigüedad (Zumthor 1994: 184-185).

(5) “Tal cosa no ocurre en la *chanson de geste*. En ésta, los caballeros están investidos de un cargo y se hallan dentro de una trama histórico-política. Sin duda que esta trama resulta simplificada y deformada en sentido legendario, pero, no obstante, existe, ya que las personas que actúan cumplen una función en el mundo real [...] El *ethos* de la clase feudal sirve a estos fines histórico-políticos, es decir, el *ethos* guerrero, de que hacen profesión los caballeros” (Auerbach: 130). En este sentido, Auerbach considera que la aventura es una “forma peculiar y rara del acontecer concebida por la cultura cortesana” (131).

(6) Todas las citas de *El libro del Caballero Zifar* están tomadas de la edición de Joaquín González Muela, Madrid: Clásicos Castalia, 1982. De aquí en adelante, cada vez que se cite la obra se colocará a continuación y entre paréntesis el número de página correspondiente a la mencionada edición.

(7) En este aspecto, Bajtín destaca la irrupción de fuerzas no humanas (como el destino, los dioses o la acción de los malvados): a ellas pertenece toda la iniciativa en el tiempo de aventuras, los propios héroes actúan en dicho tiempo pero como personas físicas no les pertenece la iniciativa (282).

(8) Emblemática es en ese sentido la escena en que, poco antes de que se produjera la pérdida de los niños, el caballero se queda dormido en brazos de su esposa: “E llegaron un día a ora de terçia çerca de un montezillo, e fallaron una fuente muy fermosa e muy clara e buen prado enderredor de ella. E la dueña, aviendo grant piedat de su marido que venie de pic, díxole: “Amigo señor, desçendamos a esta fuente e comamos esta fianbre que tenemos.” “Plázeme” —dixo el cavallero—. E estudiaron çerca de aquella fuente e comieron de su vagar, [...] E después que ovieron comido, acostóse el cavallero un poco en el regaço de su muger, e ella espulgándole, adormióse.” (114).

(9) Características similares se advierten en la relación y en los sentimientos entre Roboán y la infanta Seringa, en el libro IV.

(10) No olvidemos, sin embargo, que el *Libro del Caballero Zifar* tiene un “Prólogo” y en éste no se constatan las características que venimos de mencionar. Por el contrario, las precisiones de tiempo y lugar en el prólogo le confieren un carácter casi documental.

(11) Recordemos que, como explica Zumthor (21), “el centro no es un punto, sino un lugar más o menos extenso, en relación con el cual se definen periferia y descentramiento”.

(12) Aquí «misericordia» se refiere a una maza con clavos que se usaba cuando fallaban las demás armas (v. nota 90 en la edición de González Muela).

(13) Cursiva en la edición que seguimos pues representa una laguna del manuscrito que se ha completado con la edición de Wagner y con el Ms. P.

Bibliografía

- Auerbach, E. (1979). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
Bachelard, G. (1965). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
Bajtín, M. (1986). *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

- Bermejo Barrera, J. C. (1988). "Sobre las dimensiones significativas del espacio". En Pérez Jiménez, A & Gonzalo Andreotti, C. (Eds.). *Los límites de la tierra: el espacio geográfico en las culturas mediterráneas*. Madrid: Ediciones Clásicas, 1-22.
- Bowra, C. M. (1961). *Heroic Poetry*. London-New York: Mac Millan and Co. Ltd., St. Martin's Press.
- Burke, J. (1972). *History and Vision: the Figural Structure of the "Libro del Cavallero Zifar"*. Londres: Támesis.
- Diz, M. A. (1979). "La construcción del *Cifar*". En *NRFH*, XXVIII, 105-117.
- Durán, A. (1971). "La 'amplificatio' en la literatura caballeresca española". En *MLN*, N° 86, 123-135.
- González Muela, J. (Ed.) (1982). *Libro del Caballero Zifar*. Madrid: Clásicos Castalia.
- _____ (1982). "Introducción crítica" al *Libro del Caballero Zifar*. Madrid: Clásicos Castalia, 7-47.
- Menéndez y Pelayo, M. (1962). *Orígenes de la novela*. Madrid: CSIC.
- Ruiz de Conde, J. (1948). *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*. Madrid: Aguilar.
- Scholberg, K. R. (1964). "The Structure of the *Caballero Cifar*". En *MLN*, N° 79, 113-124.
- Walker, R. (1972). "Did Cervantes Know the *Cavallero Zifar*?". En *BHS*, N° 49, 120-127.
- _____ (1974). *Tradition and Technique in "El Libro del Cavallero Zifar"*. Londres: Támesis.
- Zumthor, P. (1993). *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*. Madrid: Cátedra.

Fecha de recepción: 11/03/2003 · Fecha de aceptación: 16/06/2003