

EL PRÓLOGO DEL *CIFAR*: REALIDAD, FICCIÓN Y POÉTICA

Pese a que el *Libro del Cauallero Zifar* ha sido una de las obras medievales más estudiada por la crítica hispanista en los últimos años, existen aún cuestiones centrales para su comprensión que apenas han sido abordadas. Quizá la principal de ellas —objeto de este estudio— es concebir la obra en un eje paradigmático que permita analizar su proceso de creación literaria. Los elementos constituyentes del *Cifar*¹ deben enfocarse integrados en una manera consciente de composición que no parte de la misma obra, sino que es el resultado de una larga tensión creadora cuya intención última es dotar de un propósito literario a la prosa romance.

Por esto mismo, resulta muy difícil comprender la estructura, el sentido y el estilo del *Cifar* mediante análisis cerrados y circunscritos al propio texto. El establecimiento de la prosa literaria constituye un proceso dinámico, en el que hay que ir persiguiendo las mínimas manifestaciones de literariedad², cuya posterior relación permitirá deducir

¹ LÓPEZ ESTRADA resume así su heterogeneidad: «...con un fondo hagiográfico (la leyenda de San Eustaquio), la obra tiene características de relato bizantino con gran cantidad de partes moralizadoras», FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA, *Introducción a la Literatura medieval española*, Madrid, Gredos, 1979 (4.ª ed., renov.); cita en pág. 526.

² «...la 'literariedad', condición de posibilidad de toda obra individual», según MIRCEA MARGHESCOU, *El concepto de literariedad (Ensayo sobre las posibilidades teóricas de una ciencia de la literatura)*, Madrid, Taurus, 1979, pág. 16.

una hipotética poética, desde la que poder explicar todos los hechos (es decir, textos hacia la condición literaria) integrados en un conjunto teórico del que partirían las voluntades de estilo individuales.

Desde esta perspectiva, el *Cifar* debe estudiarse en su verdadero encuadre: modalidad de la prosa romance de inicios del s. XIV, incluida en una tradición compositiva (establecida por la escuela historiográfica alfonsí), de la que acoge algunos motivos y se diferencia en otros: establecer ambos grupos es la mínima base de partida para comprender la génesis del libro.

El título del estudio revela los grados de análisis que deberán aplicarse al texto: la prosa nace con el único propósito de reflejar una *realidad* (en principio, histórica), se crean luego unas condiciones de composición (por imitación del verso y de las estructuras sintácticas de obras latinas y árabes), que pueden adivinarse en los Prólogos de estas obras iniciales y que constituirían una *poética*, en el sentido de modo o voluntad de escribir. El afianzamiento de estas supuestas reglas —presentes en la conciencia de todo escritor medieval— permite que la obra en prosa vaya desplazando el propósito originario para el que nació (referir una realidad) e integre, en sus moldes estructurales ya creados, distintos puntos de vista para tratar la realidad, siendo aquellos que no imitan directamente los hechos acontecidos los que levantan el terreno de la *ficción* (proceso que transcurre desde los 'exempla' —*Calila e Dimna*, 1251; *Sendebár*, 1253— hasta el *Cifar* —primera obra conservada en prosa romance en que la ficción ha desplazado a la realidad—).

Esta es, pues, la finalidad del presente estudio que se desarrollará en dos puntos:

A) Establecimiento de unos modos de composición que rodean la aparición del *Cifar*.

B) Aplicación de los resultados anteriores al Prólogo del *Cifar*.

A) BASES PARA LA CREACIÓN DE LA LITERARIEDAD EN LA PROSA ROMANCE

Para comprender este proceso, es necesario atender a los grados de presencia de la realidad en las obras prosísticas: la creación de una poética es paralela a la entrada de la ficción en la obra; parece como si la imaginación se desarrollara en ambos propósitos: a mayor creatividad de los elementos materiales de una lengua, mayor posibilidad de distanciamiento respecto a la realidad.

El siguiente esquema sirve para dar cuenta de esta progresión:

↑ Significado 2	↑ Ficción	Imitación de hechos reales: creación de unidades narrativas
Significado 1	Realidad	Representación de hechos reales: alegoría-enseñanza .
Significante 2	Poética	Elementos estructurales de composición: grupos genéricos
Significante 1	Elementos materiales (lengua, escritura, texto): canal transmisor	

Estos cuatro planos permiten entender cómo se forma esa literariedad y en qué medida el *Cifar* participa de ella; es decir, el paso gradual de un 'lenguaje no literal' (que, además, está formándose durante toda la Edad Media) a un 'lenguaje literal literario'³, creado desde una voluntad de autoría que trasvasa las tradiciones literarias existentes (latina y árabe) al nuevo molde de la lengua que se va constituyendo.

A esta línea interior de creación, hay que añadir los motivos por los que se escribe y por los que se crean los iniciales grados de expresión de la prosa, regulada por el proceso de entrada de la realidad en sus cauces. De aquí deberán surgir los principios de los grupos genéricos, que al quedar asegurados acogerán la ficción en sus posibilidades estructurales.

Sobre la base de los textos conservados y conocidos, y utilizando el anterior esquema, las obras prosísticas que coexisten en los ss. XIII y XIV (reinados de Alfonso X a Alfonso XI) se pueden reducir a tres grupos:

a) PRIMER GRUPO: *Significante 1 + significante 2 → Significado 1.*

«Crónicas» e «historias»⁴ que utilizan la prosa, por primera vez, como manifestación extensa de hechos memorables; en este apartado,

³ Empleo estos conceptos de acuerdo a la terminología concebida por FERNANDO LÁZARO CARRETER, *Estudios de Poética*, Madrid, Taurus, 1979 (2.ª ed.); ver, en concreto, «¿Es poética la función poética?», págs. 63-73.

⁴ Si aplico estos términos no es desde una perspectiva crítica moderna, sino desde el propio sentir medieval que categorizaba ya las obras en prosa de este modo; así la *Gran Conquista de Ultramar* (h. 1295) ofrece el siguiente texto: «E después que fueron alzadas las mesas, fue todo el palacio lleno de juglares, e los unos cantaban, e los otros tañían instrumentos, e los otros facían juegos de tantas maneras, que todos estaban envueltos en alegría; e de la otra parte leían *hestorias e romances e gestas*, e jugaban ajedreces...», *Gran Conquista de Ultramar*, ed. de Pascual de Gayangos (1851), Madrid, Atlas, 1951 (BAE, XLIV); cita en cap. 143, pág. 91-a. (Como criterio general, aplicable a las obras medievales mencionadas

se fijan entonces los elementos estructurales de la composición, que permiten crear el cauce genérico de la prosa histórica de este período, en un desarrollo que iría de la *Primera Crónica General de España* a la *Gran Crónica de Alfonso XI*.

b) **SEGUNDO GRUPO:** *Unión de significantes 1 y 2 remite a significado 2, cuya verdadera aplicación se encuentra en significado 1.*

La ficción penetra, de esta forma, en la prosa extensa de argumento, pero su valor real reside en la enseñanza que se pueda extraer de ella.

Dos obras son las que manifiestan este camino hacia el *romance*⁵: la *Gran Conquista de Ultramar*, con la interpolación de la *Leyenda del Cauallero del Cisne*, y el *Libro del Cauallero Zifar*.

c) **TERCER GRUPO:** Se dividiría en dos bloques.

1) *Significante 1 remite a significados 1 y 2:* alejamiento, pues, del cauce estructural genérico de las *Crónicas*, introduciendo nuevas formas de plantear la disposición prosística. *El Conde Lucanor* es la primera obra en que, de manera consciente, se intenta plantear esta separación, al dominar la ficción toda la composición.

2) *Significantes 1 y 2 remiten a significado 2:* la ficción, sin enseñanza de ningún tipo, aprovecha parte de la estructura de las «Crónicas» e «historias» y crea los primeros *romances* en prosa, imitando (o «tras-

en este artículo, todas las citas remitirán a la edición reseñada, con indicación de capítulo, página y líneas; todos los subrayados de las citas son míos).

La conclusión que se extrae de este texto es inmediata: las cortes medievales y sus miembros —los que practicaban la «cortesía»: ver *Segunda Partida*, título IX, ley 27— simultaneaban dos formas de diversión: primero, la física (el torneo, sobre todo) y, segundo, la intelectual, de la que la *lectura en voz alta* reflejaría una especial predisposición hacia la cultura concebida como algo colectivo: códigos de comportamiento.

⁵ Empleo este término en el sentido que Deyermond propone: «El *romance* es una historia de aventuras, con combates, amores, búsquedas, separaciones y reencontros, viajes a otros mundos, todo ello en variadas combinaciones. El mundo en el cual sucede la acción está alejado del público en tiempo, espacio o clase social, y muy a menudo en las tres categorías», ver A. D. DEYERMOND, «Libros de caballerías y 'novela' sentimental», en *Historia y crítica de la Literatura española (t. I: Edad Media)*, Barcelona, Crítica, 1980, págs. 351-360; cita en pág. 351. Dice, más adelante, cómo el *Cifar* sería probablemente el primer *romance* en prosa española, aunque el apartado III de esta obra, «Los castigos del Rey de Mentón», la puede alejar de tal denominación.

Ver, del mismo autor, «The lost genre of Medieval Spanish Literature», en *Hispanic Review*, 43 (1975), págs. 231-259, que es el punto de partida para la consideración de un replanteamiento de los géneros y grupos genéricos medievales.

ladando», en sentido medieval) las obras francesas. Fragmentos del *Tristán de Leonís* (comienzos del s. XIV), del *Lanzarote* (h. 1313) y del *Libro de Josep Abarimatia* (h. 1313) demuestran la existencia de este apartado, que debió ser la base inmediata sobre la que se levantaría el mejor romance en prosa de la Edad Media: el *Amadís de Gaula*.

Establecidos estos tres grupos, es necesario ampliar el primero (creación de la poética) y proyectar los resultados sobre el segundo, de tal modo que la génesis del *Cifar* se pueda percibir sobre el fondo que debió favorecer su escritura.

El primer grupo parte de la necesidad de establecer el significante 1: los elementos materiales (la escritura en prosa romance), reservados antes a las obras latinas o a los documentos y fueros de distintas provincias y ciudades⁶. La declaración de Alfonso X en el Prólogo de la *Primera Crónica General de España* muestra las circunstancias que obligarían a que algo fuera escrito:

a) Necesidad de conservar los saberes, a los que se había llegado uniendo el entendimiento y el estudio⁷.

b) Preservarlos de aquellos que actúan con desdén, olvido y pereza, y que motivaron que los entendidos buscaran modos en que esos saberes no se olvidaran.

c) «E en buscando aquesto, fallaron las figuras de las letras; et ayuntando las, fizieron dellas sillabas, et de sillabas ayuntadas fizieron dellas partes; e ayuntando otrossi las partes, fizieron razon...» (*Ibidem*, pág. 3-a, lín. 31-35).

La importancia de este texto consiste en conceder a la escritura el valor de servir como cauce para la difusión de los contenidos de tipo intelectual, que requieren el empleo de la «razón».

d) El propósito final es que los hombres *entiendan* los saberes, se *ayuden* de ellos y los sepan *contar*, por lo que este tipo inicial de escritura va ligado, sobre todo, a la enseñanza moral y su utilidad se reconoce en la obra:

⁶ F. GONZÁLEZ OLLÉ, *Lengua y Literatura españolas medievales (Textos y glosario)*, Barcelona, Ariel, 1980 (Col. «Letras e Ideas», 2); ver, en especial, «Siglo XII. Textos no literarios», págs. 53-71 y «Siglo XIII. Textos no literarios», págs. 131-195.

⁷ «e entendiendo (...) que los saberes se perderien muriendo aquellos que los sabien et no dexando remenbrança, porque no cayessen en oluido mostraron manera por que los sopiessen los que auen de uenir empos ellos; et por buen entendimiento connoscieron las cosas que eran estonces, et buscando et escodrinnando con grand estudio, sopieron las que auen de uenir», *Primera Crónica General de España*, ed. de Ramón Menéndez Pidal, con estudio actualizador de DIEGO CATALÁN, Madrid, Gredos-Seminario «Menéndez Pidal», 1977, 2 vols. (3.ª reimpr.); cita en t. I, pág. 3-a, lín. 9-18.

«Ca si por las escripturas non fuesse ¿qual sabiduria o engenno de omne se podrie menbrar de todas las cosas passadas, aun que no las fallassen de nuevo que es cosa muy mas grieue?» (*Ibidem*, pág. 3-b, lín. 15-19).

Estos cuatro puntos constituyen un inicio de poética⁸ que, si bien no establece aún cauces genéricos, intenta perfilar unos tipos de escritura, según sea la materia que acojan⁹: historia, derecho, fueros y crónicas particulares. Estas posibilidades se extraen de la imitación de la latinidad y sirven de soporte a la constitución literaria de la obra romance.

La *Gran Crónica de Alfonso XI* representa la culminación del proceso anterior. El establecimiento de sus mínimas unidades compositivas permite comprender el marco genérico en el que surge el *Cifar*, aun siendo la composición de éste anterior.

Es muy importante la separación que se hace entre «ystoria» y «Coronica»:

«Capítulo CCXLVII: Mas agora dexa la *ystoria* de hablar del ynfante Abomelique e de sus moros e de la flota de Castilla, ca bien tornara a ello, por hablar del rrey don Alonso de Castilla que ha mucho que no fablo, e contara de las cosas que le acaesçieron en todos estos tienpos / fasta que vino a la frontera a la guerra de los moros, e fablara primero (...), por que los fechos que pertenesçen a la *Coronica* se cuenten segun deuen»¹⁰.

La Crónica se concibe ya como grupo genérico (Significante 2) que contará con una peculiar expresión y utilización de planos de disposición de escritura, donde se pueda introducir la realidad, es decir, los

⁸ Para ello se debe partir de la siguiente tesis de Todorov: «Toute oeuvre n'est alors considerée que comme la manifestation d'une structure abstraite et générale, dont elle n'est qu'une des réalisations possibles», en TZVETAN TODOROV, *Poétique* (1968), París, Ed. du Seuil, 1973, pág. 19; esa «estructura abstracta y general» es la que se está intentando definir aquí para comprender la composición del *Cifar*.

⁹ «...et escriuieron los fechos tan bien de los locos cuemo de los sabios, et otrossi daquellos que fueron fieles en la ley de Dios et de los que no, et las leys de los sanctuarios et las de los pueblos, et los derechos de las clerezias et los de los legos; et escriuieron otrossi las gestas de los principes, tan bien de los que fizieron mal cuemo de los que fizieron bien, por que los que despues uiniessen por los fechos de los buenos punnassen en fazer bien, et por los de los malos que se castigassen de fazer mal», *Primera Crónica General de España*, ed. cit., pág. 3-b, lín. 22-33.

¹⁰ *Gran Crónica de Alfonso XI*, ed. de Diego Catalán, Madrid, Gredos-Seminario «Menéndez Pidal», 1977, 2 vols.; cita en t. II, pág. 247. Es interesante hacer notar que la mayor parte de las declaraciones que se pueden orientar hacia la literariedad se encuentran en los títulos de los capítulos.

personajes, los hechos, las aventuras, todo lo que forme una «historia» —a través de un argumento— que dote de estructura a la Crónica. La «historia» es, así, un espacio en el que la verdad se debe disponer, y esta definición cobra su importancia si se considera que el escritor medieval sólo debía sustituir esta «verdad directa» por una «verdad ausente» (ficción) y entrar de lleno en el terreno del *romance*.

La «historia», por lo tanto, es un elemento regulable que el autor puede variar según sean sus necesidades; de esta manera, la puede concebir como algo abstracto, sin referencia ya a una realidad particular, por ejemplo en el título del cap. CXXVIII:

«En que dexa la ystoria de contar desto por contar las otras cosas que acaescieron» (*Ibidem*, t. II, pág. 22)

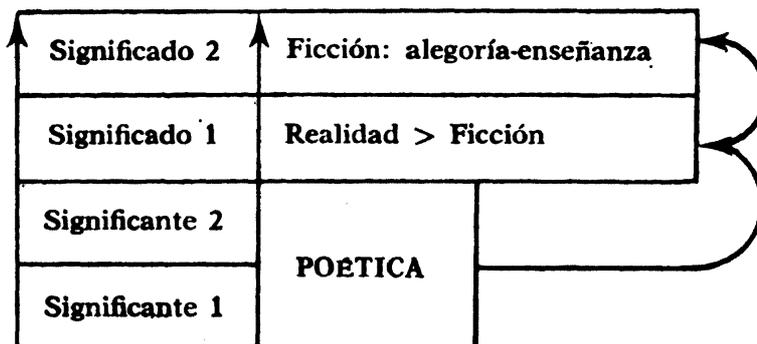
declaración en la que el molde «historia» aparece como algo vivo, integrado en la conciencia de los autores medievales, que pueden imponer su voluntad estructural sobre los hechos de los que están dando cuenta ¹¹.

La conclusión inmediata que se desprende del análisis de este primer grupo afecta al Significante 2 (elementos estructurales de composición): en un período temporal de casi cien años entre las dos Crónicas, la escritura arraiga como el canal transmisor normal de una cultura, y este factor permite que se creen cauces genéricos como las Crónicas, cuyo prestigio y desarrollo (la *Crónica de 1344* y la *Crónica del moro Rasis* son ejemplo de ello) provocará que cualquier desvío de la representación de la realidad (ficción) deba continuar usando el molde de la Crónica y, por ello, los primeros intentos de *romance* en prosa del s. XIV se ven obligados a estructurar sus composiciones de acuerdo al grupo genérico de la historia ¹².

Proyectando estos resultados sobre el *segundo grupo*, hay que notar primero que éste se levanta sobre los siguientes factores:

¹¹ Más ejemplos: «Capítulo [CXL]: En que cuenta los otros hechos como acaescieron» o «Capítulo [CXLI]: Mas agora la ystoria contara los grandes trabajos que el rey e los suyos pasauan sobre Gibraltar», *Ibidem*, t. II, págs. 52 y 54. Los acontecimientos no van engarzándose y formando la «historia», sino que ésta les dota de una estructura por donde poder discurrir.

¹² Este paso de la «realidad» a la «ficción» sería muy lento y no ocurriría de forma brusca, correspondiendo a las propias Crónicas las primeras interpolaciones de ficción, por ejemplo, una de las más interesantes sería la introducción de la historia genealógica de los reyes de Troya y de Bretaña en el *Libro de las Generaciones*, refundición navarra de hacia 1260 del *Liber regum*; ver DIEGO CATALÁN, «La Crónica de 1344. Estudio histórico», en *Crónica General de España de 1344*, ed. de — y M.ª Soledad de Andrés, Madrid, Gredos-Seminario «Menéndez Pidal», 1971, págs. VII-XCIV; ver, en especial, págs. LVI-LVIII.



Los componentes genéricos de la historia, al quedar ya fijados, actuarán sobre los autores que no pretendan realizar, de forma estricta, una Crónica.

La *Gran Conquista de Ultramar*¹³ es la obra que conduce al *Cifar*, sobre todo la *Leyenda del Cauallero del Cisne*, que, aunque traducción, debió ser una de las primeras explicitaciones de la materia caballeresca conocidas en la Península.

En la *Gran Conquista*, el Significante 1 no aparece ligado al valor de la escritura, sino a una referencia aristotélica de cómo los cinco sentidos ayudan al hombre a entender con la razón (diferencia respecto a Alfonso X); el más necesario es el oír, que remite ya al valor de los libros antiguos y de las historias de buenos hechos¹⁴.

El Significante 2 es aún una Crónica por los elementos materiales que configuran su estilo: por ejemplo, la dependencia de oraciones o secuencias temporales en el comienzo de los capítulos; el hecho de que las unidades narrativas —oraciones— se dispongan de acuerdo a la coordinación de la conjunción copulativa «y»/«e»; la ordenación de las mismas oraciones, de una forma breve, haciéndolas comenzar por el mismo elemento morfológico (verbo «facere») o la extensión y la dis-

¹³ Deyermond ha señalado, con acierto, la necesidad de estudiar esta obra junto al *Cifar*; él incluye también al *Amadís* primitivo, pero quizá no sea conveniente, ya que el sentir de la ficción se intensifica más en esta obra. Deyermond establece un claro paralelismo diferenciador: «La *Gran Conquista* se encuentra con todo en categoría distinta de la del *Cauallero Zifar*: el autor español de aquélla, en efecto, no ha impuesto una unidad estructural relevante desde el punto de vista temático a los elementos heterogéneos que contiene», ver A. D. DEYERMOND, «Zifar», 'Gran Conquista de Ultramar', 'Amadís', en *Historia de la literatura española. La Edad Media*, Barcelona, Ariel, 1979 (5.ª ed.), págs. 281-288; cita en pág. 284.

¹⁴ «E pues que tan gran bien puso Dios en este sentido, mucho deuen los hombres obrar bien con él, e trabajar siempre de oír buenas cosas e de buenos hombres, e de aquellos que las sepan decir e oír los libros antiguos e las historias de buenos fechos que ficieron los hombres buenos antepasados. E aquel que esto ficere, ayudarse ha bien del sentido del oír», *Gran Conquista de Ultramar*, ed. cit., pág. 1; esta edición carece de valor filológico, se utiliza sólo desde el punto de vista del contenido.

tribución de las unidades superiores como los capítulos. Junto a esto, existe la explicitación de que la historia sirve como soporte de la memoria de los hombres y hechos que cuenta:

«E así como los cristianos hicieron historias que cuentan los fechos de Carlos, así hicieron los moros de Aron Arraxid, de que hablaron siempre los unos e los otros» (*Ibidem*, pág. 4-b)

con lo que la «historia» va asegurándose como estructura que puede canalizar unidades narrativas.

Las novedades fundamentales, respecto a las obras anteriores, se introducen en el Significado 1, donde la realidad existente —la materia que debe referirse— se abre en distintas expectativas, conducentes a la ficción:

a) Lo narrado (o lo histórico): los hechos de la Tierra de Ultramar, el proceso de llegada de los cristianos y las empresas de Godofredo de Bullón.

b) Lo sugerido: presencia de relaciones sociales caballerescas¹⁵ y de elementos religiosos¹⁶.

c) Lo ficticio: dividido en dos ramas

— la leyenda del Mainete, que «se mezcla con la leyenda de Berta constituyendo una de las primeras manifestaciones del ciclo carolingio en España»¹⁷

— la *Leyenda del Cauallero del Cisne*, cuya realidad ficticia sirve de soporte a un hecho de la realidad verdadera: el deseo de Godofredo de Bullón de remontar sus orígenes al Caballero del Cisne.

Interesa destacar para nuestro propósito que en el momento de la introducción de la ficción todos los aspectos de la obra se intensifican: desde el estilo¹⁸ hasta los formantes narrativos, lo que supone una ex-

¹⁵ Por ejemplo, el emperador Eraclius desafía a combate personal al hijo de Cosdroe, el que venciera se llevaría a la gente del otro (que habría mudado previamente su fe), para ello existen motivos de legalidad caballerescas («e firmó con él pleito de ambas las partes») y épico-caballerescos en el encuentro personal de las armas: ver *Ibidem*, cap. IV, pág. 3-b; este hecho se manifiesta, de forma más clara, en la presencia de cualidades caballerescas en el personaje árabe: «E este Aron fue hombre muy discreto e de gran poder, e tanto fue complido de buenas maneras, e tantos buenos fechos fizo e tan granados que mas fablaron e fablan dél los moros de Oriente, de su bondad e de su caballería»: ver cap. 6, pág. 4-a.

¹⁶ En esta línea cabría citar la aparición de Dios a Pedro el Ermitaño, en un sueño de éste, para aconsejarle: ver *Ibidem*, cap. 23, pág. 12-b.

¹⁷ JOSÉ MARÍA DíEZ BORQUE y ANGELA ENA, «La prosa en la Edad Media», en *Historia de la Literatura Española, t. I: La Edad Media*, Madrid, Taurus, 1980, páginas 97-209; cita en pág. 119.

¹⁸ Por ejemplo, la anáfora verbal, bajo la condición del políndeton: «e andando así, anduvo fasta que llegó a la ribera de un brazo de mar, e falló allí por

plicitación más acusada de las relaciones sociales y amorosas en la Corte y una categorización más clara de los elementos caballerescos¹⁹.

El Significado 2 justifica la organización mixta anterior; existe una enseñanza que se extrae de una realidad o ficción (lo mismo da, pues ambas se sienten iguales), a diferencia de obras anteriores —*Calila e Dimna* (h. 1251) o *Sendebär* (h. 1253)— en que la ficción no guardaba relación con una realidad conocida del lector, pudiendo, de esta manera, aplicarse su lección a casos abstractos. En la *Gran Conquista*, se hace palpable también el valor de los 'exemplos'²⁰, pero predomina la concepción del escrito con unidad, desde su función educativa y comunicativa:

«e la razón por qué esta desavenencia fue entre el Apostólico e el Emperador os queremos agora decir, porque los que leyeren la historia sepan mas ciertamente cómo los hechos pasaron» (*Ibidem*, cap. 24, pág. 13-a).

En este plano es donde existen más coincidencias con el *Cifar*: así, la *Gran Conquista* expone todos los principios positivos que deben entrar en la formación de Gudufre (o Godofredo) como caballero; cada uno de estos elementos puede servir como punto de reflejo en la conciencia de una clase noble, que buscaba prestigio diferenciador en estas manifestaciones artísticas; la *Gran Conquista* adopta así una postura idéntica a la que se observa en el autor del *Cifar*.

aventura un batel que estaba a la orilla atado a un árbol, e cató si estaba en él alguno, e no vio ninguno, e llegóse a él e desatólo, e metióse en él e cogió la cuerda, e dejóse ir por el mar...», *Ibidem*, cap. 47, pág. 26-a; o bien el uso de estructuras sintácticas trimembres, en las que el período puede alargarse, ordenándose, de esta forma, el contenido discursivo; por ejemplo, el autor razona por qué la infanta Isomberta ha podido perder su belleza: «*lo uno*, por el gran trabajo (...) *lo otro* por el mar (...); *lo otro*, por el pesar (...)», ver cap. 48, pág. 26-b.

¹⁹ Por citar unos pocos ejemplos: a) tópico de la educación del caballero al lado de un ermitaño, cap. 57, pág. 30-b; b) procedencia de los caracteres del caballero desde la revelación divina, cap. 63, pág. 34-b y cap. 68, pág. 37-b; c) encuentros personales de armas con los requisitos previos (cap. 74, pág. 42-a) y las distintas formas de pelear, según los jueces del campo (cap. 76, págs. 43-b y 44-a); e) la victoria favorece al caballero que tiene la justicia y la razón (cap. 79, pág. 49-b; cap. 89, pág. 57-b); sería mucho más extensa esta lista, pero lo importante es notar que la *Leyenda del Cauallero del Cisne* es la primera obra prosística vertida al romance que contiene, desde el punto de vista de la ficción, los rasgos caballerescos que luego aparecerán formando el contenido del *Cifar*.

²⁰ «un cristiano que había en Hierusalem hizo un fecho tan bueno e tan señalado, que es bien que lo sepáis contar sobre esta deslealtad que oístes que ficiera aquel moro falso; que siempre es bien de oír las buenas cosas junto con las malas, porque entonces parecen mejores...», *Ibidem*, cap. 10, pág. 6-a.

B) ANÁLISIS DEL PRÓLOGO DEL «CIFAR»

El grupo genérico de lo que se puede llamar «Crónicas histórico-literarias» existe desde que San Jerónimo (340?-420) refundió la crónica universal de Eusebio, intercalando en ella noticias histórico-literarias y estableciendo, al mismo tiempo, unas «correspondencias» entre los libros sagrados y la literatura pagana, base de cierto orden de literariedad, al menos en el campo de la temática²¹. La labor de San Jerónimo fue continuada en las *Etimologías* de San Isidoro²², donde se encuentran los elementos de una poética sistemática.

La difusión europea de estos dos autores garantiza su 'auctoritas' en relación a distintos elementos creativos en la obra literaria; uno de los más importantes —y que se puede rastrear en este proceso que conduce al *Cifar* y en el propio Prólogo de esta obra— es la creación y el tratamiento de los personajes ejemplares (*exempla*) sobre la base de una yuxtaposición entre Antigüedad pagana y *exempla* bíblicos, este hecho, más patente en las obras alfonsíes, supone en el *Cifar* un avance, ya que su héroe, intemporal, participa de los mismos caracteres que llevaban a los personajes de la Antigüedad clásica a constituirse en paradigmas de virtudes; la diferencia se señala en el hecho de que el esquema modélico que supone la caracterización del personaje-Cifar es un compendio de elementos bíblicos, con lo que la yuxtaposición marcada en el caso anterior aparece de nuevo, como un simple ejemplo de lo que es una constante europea: Teodulo (s. x), Baudri de Bourgueil (1046-1130) y Dante (1265-1321).

Estos principios existen como declaración *poética* implícita en el Prólogo y es uno de los puntos centrales para comprender cómo se crea esa *ficción*, desde la interpretación poética de una *realidad* que reunía las condiciones básicas para introducirse en la obra literaria (proceso realizado por las *Crónicas*).

²¹ Ver, a este respecto, ERNST ROBERT CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media Latina* (1948), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976 (2.ª reimpr.), 2 vols. Interesan los puntos Cap. IV, § 5, «San Jerónimo», págs. 112-114; cap. XVII, § 4, «Las figuras ejemplares de la 'Comedia'», págs. 519-522 y Excurso VI, § 1, «San Jerónimo», págs. 631-633.

²² *Ibidem*, Excurso VI, § 3, «San Isidoro», págs. 637-645. Sin restar, por supuesto, importancia al gallego Hidacio (h. 469) y a Juan de Biclario, obispo de Gerona (h. s. vi), ambos, continuadores de Eusebio y Jerónimo, abrieron «una vía importante hacia el cultivo de la historiografía nacional», ver FRANCISCO RICO, «La 'General Estoria': Género y génesis», en *Alfonso el Sabio y la «General Estoria»*, Barcelona, Ariel, 1972, págs. 15-64; cita en pág. 22.

Los cuatro niveles de análisis propuestos antes²³ se intensifican de una forma notable: lo que indica que la literariedad está ganando terreno al mero empleo de la «littera» para la forma escrita.

En el Prólogo está la base de esta intensificación que da sentido al *Cifar*. Lo primero que es necesario advertir es la continuidad de contenido entre el Prólogo y el capítulo 1 (según la ed. de Wagner); este capítulo consta de dos unidades: una, un breve resumen argumental de la obra (que adelanta el resultado final)²⁴ y otra, una reflexión sobre el valor del libro, que conecta, de forma directa, con los elementos que se iban explicitando en el Prólogo. Ya se verá más adelante cómo en este capítulo 1 existen los dos vértices (Realidad y Ficción) que complementan el del Prólogo (Poética).

Son tres los puntos —en principio, sin relación— que conforman este Prólogo:

a) Información sobre el año jubileo (explicación de sus características y de sus perdonos) —48 líneas de texto—.

b) Traída a España del cuerpo del cardenal don Gonzalo (introducción de Ferrand Martines, sus gestiones en Roma y viaje con el cuerpo) —127 líneas de texto—.

c) Reunión de *a* y *b* y establecimiento de unas condiciones poéticas de escritura —74 líneas de texto—.

Las tres unidades son en apariencia independientes; la unión entre ellas es posible y sin necesidad de violentar el sentido del texto, pero aunque se puede realizar, lo que ya no queda claro es la aplicación de los puntos *a* y *b* al conjunto del *Cifar*.

La significación de estos elementos es la siguiente:

a) Presentación de una situación espacio-temporal: Roma y el año del jubileo; es raro encontrar en alguna obra medieval este comienzo; de forma general, se elude cualquier referencia a una realidad directa a la composición de la obra (ya que su significado trasciende cualquier circunstancia); en esta vía alegórica, la mención de Roma como símbolo

²³ Ver *supra* pág. 87.

²⁴ *El Libro del cauallero Zifar (el libro del cauallero de Dios)*, ed. de Charles Ph. Wagner, Part I: *Text*, Ann Arbor, Univ. of Michigan Press, 1929, cap. 1, pág. 9, lín. 4-19; este argumento no puede considerarse parte integrante de la «historia», es quizá una llamada de atención mnemotécnica para aquellos que leían el libro (en voz alta) o, con mayor probabilidad, el establecimiento de un punto de partida para la escritura, desde una perspectiva temática en la que aún las unidades de contenido no estaban fijadas con seguridad y precisaban estos puntos de apoyo narrativo; ratifico esta afirmación con un uso idéntico de esta 'unidad-resumen' en la *Leyenda del Cauallero del Cisne*, donde en breves líneas se adelantan todos los hechos principales del héroe hasta que nace Godofredo de Bullón (casi cien capítulos). Ver *Gran Conquista de Ultramar*, ed. cit., cap. 68, pág. 38-a.

de fácil concesión de perdones entra de lleno en un período histórico en el que Bonifacio VIII pide para la Iglesia exenciones fiscales y supremacía temporal, este mismo Papa decretó, en su Bula *Antiquorum habet fida relatio* del 22 de febrero de 1300, la concesión del Primer Jubileo, que debía empezar el día de Navidad; de esta forma, el inicio del *Cifar*, en estas 48 líneas, es propagandístico al querer su autor reflejar una realidad que se desconocía en España y que, en la pura línea de la tradición alfonsí, se explicita con todos los detalles necesarios para la facilitación de su comprensión:

«...començo el año jubileo, el qual dizen çentenario porque non viene synon de çiento a çientos años...» (*Cifar*, ed. cit., Pról., pág. 1, lín. 3-4)

prosigue luego una explicación de qué lugares deben visitarse, dónde se debía ir y quiénes serían perdonados.

La inclusión de este elemento *a* en el libro estaría justificada por dos motivos:

1) Desde la perspectiva del autor (sobre todo, si es Ferrand Martines o un clérigo), informar de este hecho transcendental para la vida religiosa.

2) Desde el punto de vista del conjunto de la obra, la mención a Roma y a este jubileo, adelantaría el perdón concedido por Dios al pecado heredado de Cifar, lo que se explicita en el texto:

«Pero Dios, por la su piedat, que es endereçador de [todas] las cosas, veyendo el buen proposito del cauallero e la esperança que en el auia (...) mudo les la fortuna que auian en el mayor e mejor estado...» (*Ibidem*, cap. 1, pág. 9, lín. 11-18).

b) La unión con la unidad anterior se produce sobre la base de que Ferrand Martines es uno de los que acude a Roma:

«E en este año sobredicho Ferrand Martines, arçediano de Madrid en la yglesia de Toledo, fue a Roma a ganar estos perdones» (*Ibidem*, Pról., pág. 2, lín. 21-23).

Este enlace mantiene la tensión significativa y consigue introducir nuevos factores narrativos, como los personajes del arcediano y del cardenal don Gonzalo. Este hecho obliga a crear un breve argumento que se desarrolla en esas 128 líneas, con una consecuencia moral de posible aplicación al personaje de Cifar.

Este cardenal don Gonzalo hace prometer a Ferrand Martines, antes criado suyo, que si fallecía hiciera lo posible para trasladar su cuerpo a Toledo. Este problema es una prueba que el arcediano debe resolver

y cuya principal repercusión se encuentra en lograr resaltar la voluntad de un individuo entre graves dificultades expuestas en el texto, como el fracaso de la vía legal impuesta por el arzobispo don Gonzalo, sobrino del cardenal fallecido, quien fue incapaz de conseguirlo; cuando el arcediano va a intentarlo y se despide de él, le responde con orgullo

«que se non trabajase ende nin tomase y afan, ca non gelo darian, ca non gelo quisieran dar a el, e quando lo demando al Papa, auiendo muchos cardenales por sy que gelo ayudauan a demandar» (*Ibidem*, Pról., pág. 3, lín. 15-18)

de aquí se extrae una consecuencia que se cumple de forma inmediata en esta segunda unidad: el humilde puede lograr lo que se propone si es una buena obra, si va bien encaminado y si tiene fe en conseguirlo; estos tres factores se explican en el texto:

«e veyendo que el Arçidiano auia mucho a coraçon este fecho, non quedando de dia nin de noche, e que andaua mucho afincadamente en esta demanda...» (*Ibidem*, Pról., pág. 3, lín. 28-31).

El hecho contable permite proyectar una conclusión que, convertida en símbolo, se reflejará en cada uno de los personajes positivos del libro, reconocimiento de que el hombre, obligado por su conciencia interior (el arcediano, en este caso, por ser fiel y leal servidor), puede lograr cualquier propósito por difícil que sea y esto es lo que les sucede a Cifar, Grima, Garfín, Roboán y al Caballero Amigo. Cada uno parte de circunstancias desfavorables, llegando a un final positivo sólo por su actuación interna: la conciencia de los personajes sobrepasa la línea del argumento.

El arcediano actúa como los protagonistas de la obra: para su buen propósito consigue los medios adecuados (cartas del rey don Fernando, de la reina doña María y del obispo de Burgos don Pedro) y, gracias a su esfuerzo, logra que el Papa autorice el traslado del cuerpo²⁵. Prosigue

²⁵ Un hecho importante es la categorización con la que aparece esta reina: «la qual fue muy buena dueña e de muy buena vida, e de buen consejo, e de buen seso natural, e muy conplida en todas buenas costumbres e amadora de justicia e con piedat, non arguellesçiendo con buena andança nin desesperando con mala andança quando la acaesçia, mas muy firme e estable en todos los sus fechos que entendie que con Dios e con razon e con derecho eran, *asy commo se cuenta en el libro de la estoria...*», *Ibidem*, Pról., págs. 3-4, lín. 34 y 1-7. Esto remite a dos posibilidades: a) Existe un libro en el que la intervención de doña María es importante, quizá la *Crónica particular de San Fernando*, lo que demostraría la conexión del autor del Cifar con la tradición historiográfica alfonsí; b) se escoge la figura de doña María porque remite a un personaje ficticio del libro: Grima, quien aparece construida sobre las mismas características, y quizá la vida real de la reina se proyectase sobre la de la mujer de Cifar.

luego la narración del viaje, importante porque intensifica el valor personal del arcediano: atraviesa peligros, corre con todos los gastos a su costa, de donde se extrae la siguiente conclusión:

«E çiertas sy costa grande fizo el Arçidiano en este camino, mucho le es de gradesçer porque lo enpleo muy bien, reconosçiendo la merçed que del Cardenal resçebiera e la criança que en el feziera, asy commo lo deuen fazer todos los omes de buen entendimiento e de buen conosçer e que bien e merçed resçiben de otro. Onde bien auenturado fue el señor que se trabajo de fazer buenos criados e leales; ca estos atales nin les fallesçeran en la vida nin despues; ca lealtad les faze acordarse del bienfecho que resçebieron en vida e en muerte» (*Ibidem*, Pról., pág. 6, lín. 1-10).

Con ello, finaliza esta segunda unidad de idéntico modo a la anterior, ya que no crea ningún aspecto que se introduzca de forma directa en la vida de Cifar; ahora bien, lo que sí se debe destacar es la forma de concebir el 'hacer la *historia* del personaje': se cuentan unos hechos, la actitud interna del protagonista que se ha enfrentado a ellos y la *conclusión* (siempre moral, muy pocas veces narrativa) que permite conseguir esa conciencia del personaje (desde la que se podrá llegar al estado perseguido: Cifar → Caballero de Dios → Rey de Mentón; Ro-boan → Emperador de las Islas Dotadas → Emperador de Trigrida). Esta ley es la que manifiesta la génesis de los elementos narrativos del *Cifar*.

c) La tercera unidad constituyente del Prólogo importa más desde el momento en que introduce unas bases de literariedad, que permitirían comprender el proceso creativo del autor: esa búsqueda *poética*, que se puede percibir en las exposiciones teóricas sobre la escritura y la composición que el creador vuelca en esta parte de la obra y que, una vez conseguida (o intuita), se aplicará en el capítulo 1 a los otros dos factores de análisis de este estudio: la *realidad* y la *ficción*.

A) POÉTICA

Siguiendo el esquema de la antigua retórica, en el Prólogo, se «deben emplear argumentos que se dirijan al entendimiento o al corazón del oyente»²⁶, estos «argumentos» conducen a la *tópica*: conjunto de lugares comunes de los que un autor podía echar mano para ganar así la atención del receptor.

²⁶ E. R. CURTIUS, *ob. cit.*, pág. 108.

La diferencia del *Cifar* respecto a las otras obras prosísticas medievales es que el autor no ha introducido la escritura a través de esta tópica, sino por medio de los dos anteriores hechos reales (*a* y *b*), que convertidos en conceptos abstractos repercuten en la obra.

Sólo a partir de esta tercera unidad, se emplean estos tópicos, asumidos de una forma original, ya que el autor levanta una teoría poética sobre ellos, viéndose obligado a utilizarlos para justificar su actuación literaria, divisible en dos planos dependientes de esa elaboración de tópicos:

1. *Poética en la escritura*

Reflexión consciente del hecho de escribir, basada en los recursos alfonésicos, que se constituyen aquí en conceptos abstractos de construcción textual.

1.1. «*Trasladar*». El primer lugar común es una alusión a la debilidad de la memoria del hombre y a la necesidad por ello de la escritura (aspectos presentes en Alfonso X), esta justificación es la que autoriza que las unidades *a* y *b* hayan entrado en la materia del libro:

«e porende el *trasladador* de la estoria que adelante oyredes, que fue trasladada de caldeo en latin e de latin en romance²⁷, puso e ordeno estas dos cosas sobredichas en esta obra, porque los que venieren despues de los deste tienpo, sera²⁸ quando el año jubileo a de ser, porque puedan yr a ganar los bien auenturados perdones (...) e que sepan que este fue el primer cardenal que fue enterrado en España» (*Ibidem*, Pról., pág. 6, lín. 13-20).

«Poner» y «ordenar» son dos términos destacables por cuanto suponen una elaboración consciente desde un autor: «poner» implica la existencia de una materia que debe adaptarse al propósito fijado de antemano, y «ordenar» significa elaborar esa materia de acuerdo a una disposición, que es la base de toda condición de literariedad (la posibi-

²⁷ El paso del caldeo al latín y del latín al romance muestra un conocimiento por el autor de la materia caballeresca y de sus tópicos, en este caso, el referirse a lo misterioso, a lo antiguo-desconocido, basándose en la fórmula de la traducción de la obra encontrada en un manuscrito de lengua extraña. Que esto es así se demuestra por la repetición del mismo tópico al final de «Los hechos de Roboan»: este personaje tuvo un hijo «que ouo nonbre Fijo de Bendición asy commo ya oyestes, de que dizen que [ay] fecho vn libro en caldeo, en que cuenta toda la su vida e muchos buenos fechos que fizo», *Libro del Cauallero Zifar*, ed. cit., cap. 229, pág. 516, lín. 1-4.

²⁸ Wagner en *P* lee «seran»; es posible una confusión del copista; desde el punto de vista sintáctico (paralelismo con el siguiente elemento oracional: «e que sepan...») se debe leer «sepan».

lidad de creación literaria que aquí se persigue). Estos dos elementos son los que explican ese «trasladar», que no es la «translatio studii» alfonsí, sino una derivación lógica en la evolución de la prosa romance en la segunda mitad del s. XIII. Esta evolución permite la conservación de estos términos sólo por el hecho de que no existen otros; «trasladar» es «poner» y «ordenar», igual que en las obras del Rey Sabio. Aquí, además, se apoya en el tópico de 'traducir la obra de una lengua a otra', pero, con todo, «trasladar» es el primer paso de esa forma consciente de composición.

1.2. «Enmendar». Por ello, a continuación, el autor habla de la obra entendida en su conjunto, aludiendo a lo que puede ser una variante del tópico de la «falsa modestia», pero referida al concepto de la 'auctoritas':

«Pero esta obra es fecha so emienda de aquellos que la quesieren emendar» (*Ibidem*, Pról., pág. 6, lín. 20-21)

esto supone un atentado contra la autoría: la obra puede ser enmendada por quien quiera y por quien sepa; ante esto, es posible pensar que el autor pretendiera encubrir su imperfección o ganar las voluntades de sus lectores u oyentes²⁹. La justificación que se ofrece a este hecho alude a una cita de la Escritura:

«(Qui) sotilmente la cosa fecha emienda, mas de loar es que el que primeramente la fallo» (*Ibidem*, Pról., pág. 6, lín. 23-24)

y a un factor de la corriente historiográfica:

«E non se deue ninguno esforçar en su solo entendimiento nin creer que todo se puede acordar; ca auer todas las cosas en memoria e non pecar nin errar en ninguna cosa, mas es esto de Dios que non de ome» (*Ibidem*, Pról., pág. 6, lín. 27-31).

De estos dos textos se desprende la explicación de lo que significa «enmendar» para el autor del *Cifar*: la obra, si ha sido mal escrita o

²⁹ El impresor renacentista (Sevilla, 1512) advierte la función de este tópico cuando señala la inadecuación de estilo: «Assi que si de estilo moderno essa obra carece, aprouecharse-han della de las cosas hazafiosas e agudas que en ella hallaran, y de buenos enxemplos, e supla la buena criança de los discretos —a cuya correction el auctor se somete— las faltas della, considerando que la intención suple la falta de la obra», *Ibidem*, Apéndice 1, págs. 517-518.

Tampoco hay que olvidar, en este sentido, la afirmación de Chaytor de que «copiar y difundir el libro de otra persona podía juzgarse como una acción meritoria en la edad del manuscrito», ver H. J. CHAYTOR, «Verso y prosa, literatura para oír y literatura para leer», en *Historia y crítica de la Literatura española (t. I: Edad Media)*, ob. cit., págs. 37-41; cita en pág. 38.

con términos que no convienen, debe retocarse *con sutileza*, es decir buscando las palabras y oraciones que produzcan un efecto estilístico, y esto sólo pueden hacerlo los que saben.

Ahora bien, una obra, si es «historia» sobre todo, debe contar unos hechos: *temática*, por lo tanto, que no puede proceder del entendimiento de una sola persona, sino que debe surgir de un contraste de opiniones para alcanzar la veracidad buscada.

Por otra parte, la explicitación de la falta de entendimiento y de la mengua de memoria (imperfección del hombre) conecta con una de las utilidades del libro:

«ay muy buenos enxienplos para se saber guardar ome de yerro, sy bien quisiere beuir e vsar dellos; e ay otras razones muchas de solas en que puede ome tomar plazer» (*Ibidem*, Pról., págs. 6-7, lín. 34 y 1-3)

aquí sigue la proyección del autor que debe ir creando los principios sobre los que su creación se levanta y justificando la mayor parte de ellos, quizá por su novedad. Estos «exemplos» a los que se alude son verdaderos cuentos que se independizan de la línea narrativa normal, incidiendo en ella desde la consecuencia que ofrecen; son veinticuatro en total, puestos en boca del autor o de los personajes; el elemento destacable es que por primera vez una estructura 'historia' que forma un 'Libro' introduce, de modo consciente, estos 'exemplos' como complemento de la realidad que se está contando, por ello, es necesario justificar estas «razones de solaz» con cuatro principios:

- 1) entre el trabajo se debe poner «a las vegadas algunas cosas de plazer e de solas»
- 2) «e palabra es del sabio que dize asy: 'E entre los cuydados a las vegadas pone algunos plazer'es'»
- 3) «muy fuerte cosa es de sofrir el cuydado continuado»
- 4) «con grant enojo del trabajo e del cuydado suele ome muchas vegadas desanparar la buena obra que ha ome començado» (*Ibidem*, Pról., pág. 7, lín. 3-10).

Es decir, hay una necesidad de que esa temática 'historia' incluya en sus líneas 'exemplos', con lo cual se está teorizando sobre la función pedagógica de la literatura y de los libros. La consecuencia más importante de este fenómeno es constatar ya la existencia de un grupo social nobleza-caballería que busca en la obra escrita un aprendizaje que debe facilitarse a través de los 'exemplos'; en «Los hechos de Roboan», este fenómeno se explicita siendo el propio Roboan quien representa a esa clase:

«E la donzella lleuaua el libro de la estoria de don Yuan e començo a leer en el. E la donzella leye muy bien e muy apuestamente e muy ordenadamente, de guissa que entendie el infante muy bien todo lo que ella leye, e tomaua en ello *muy grand plazer e grand solaz*; ca çiertamente non ha ome que oya la estoria de don Yuan, que non resciba ende *muy grand plazer*, por las palabras muy buenas que en el dizie. E todo ome que quisiere *auer solaz e plazer*, e auer buenas costunbres, deue leer el libro de la estoria de don Yuan» (*Ibidem*, cap. 206, pág. 459, lín. 16-24)

queda aquí clara la función social del libro y de la lectura (sería interesante analizar el papel femenino en esta labor), a través de sus tres fases: 1. saber pronunciar ordenadamente, 2. entender y 3. recibir placer y solaz (repetido tres veces).

2. Poética en la composición

La mención anterior a la *buena obra* supone un paso más en esta búsqueda poética. Este elemento da lugar a dos concepciones:

1) Comportamiento general de los hombres: principios que se proyectan sobre la vida de Cifar.

2) Consideración del hombre hacia la obra escrita.

Del primer elemento cabe destacar la intensificación del factor 'la ayuda de Dios al hombre':

«E asy lo pueden bien acabar con el ayuda de Dios (...) esperança deue ome auer que abra buena çima, mayormente començando cosa honesta e buena a seruiçio de Dios, en [cuyo] nonbre se deuen començar todas las cosas que buen fin deuen auer. Ca Dios es comienço e acabamiento de todas las cosas, e syn el ninguna cosa non puede ser fecha» (*Ibidem*, Pról., pág. 7, lín. 12-19).

Después de haber visto la *temática* en sus elementos de 'historia' y de 'ejemplos', el autor explicita ahora las leyes de construcción narrativa. Esta primera se refiere a la actuación de los personajes, guiados siempre por el principio obligatorio de anteponer a Dios a sus acciones (si lo que emprende son obras buenas), ya que sólo de esta manera el autor puede ir haciendo progresar la personalidad de sus creaciones:

«E porende todo ome que alguna cosa o obra buena quiere començar, deue anteponer en ellas a Dios. E el es fazedor e mantenedor de las cosas; asy puede bien acabar lo que començare, mayormente sy *buen seso natural* touiere» (*Ibidem*, Pról., pág. 7, lín. 20-24)

y esta cita introduce la segunda concepción de la consideración del autor hacia la obra escrita, al mismo tiempo que una segunda ley de

comportamiento en la creación de los personajes: el 'seso' es el elemento desde el que el hombre debe medir sus acciones, venciendo en ello a la voluntad; estos principios se confirman en «Los Castigos del Rey de Mentón» donde Cifar incide en este factor:

«Onde bien auenturado es aquel a quien Dios quiere dar *buen seso natural*, ca mas val que letradura muy grande para saber[se] ome mantener en este mundo e ganar el otro. E porende dizen que mas val vna onça de letradura con buen seso natural, que vn quintal de letradura syn buen seso; ca la letradura faze al ome orgulloso e soberuio, e el buen seso fazelo omildoso e paçiente. E todos los omes de buen seso pueden llegar a grant estado, mayormente seyendo letrados, e aprendiendo buenas costumbres; ca en la letradura puede ome saber quales son las cosas que deue vsar e quales son de las que se deue guardar. E porende, mios fijos, punad en aprender, ca en aprendiendo veredes o entenderedes mejor las cosas para guarda e endresçamiento de las vuestras faziendas [e] de aquellos que quesierdes. Ca estas dos cosas, seso e letradura, mantienen el mundo en justiçia e en verdat e en caridat» (*Ibidem*, págs. 297-298, lín. 23-25 y 1-12)

aquí se añade el concepto de «letradura», que en el Prólogo se denominaba «ciencia»³⁰ y que está por debajo del «seso», elemento que viene de Dios.

No hay que olvidar, a este respecto, que Cifar es la perfecta unión de estas dos leyes: colocar a Dios delante de todas sus empresas y actuar guiado por el seso; y éste no es un resultado logrado por el autor, sino que es un punto de creación que rige la obra, después de haber determinado (quizá mejor, «justificar») sus elementos materiales; de ahí, que las referencias a la «buena obra» y al «seso» se apliquen, a través de una doble conclusión, a fundamentar la razón de ser del libro. Estas dos consecuencias son:

1) «onde a quien Dios quiso *buen seso* dar puede començar e acabar *buenas obras e onestas a seruiçio de Dios* e aprouechamiento de aquellas (?) que las oyeren, e buen prez de sy mismo» (*Ibidem*, Pról., pág. 7, lín. 32-34)

es una reunión de los dos factores expuestos antes, pero que ahora se recogen en un «quien» personaje que ha de «començar e acabar», es decir 'dar principio y fin' a una aventura.

2) «E peroque la obra sea muy luenga e de trabajo, non deue desesperar de lo non poder acabar, por ningunos embargos quel acaescan» (*Ibidem*, Pról., pág. 8, lín. 1-2)

³⁰ «E commoquier que la çiençia sepa ome de coraçon e la reza, syn buen seso natural non la puede ome bien aprender», *Ibidem*, Pról., pág. 7, lín. 26-27.

la mención a esos «enbargos» desde el punto de vista de la realidad tiene una finalidad moral y aleccionadora, pero desde la perspectiva de la creación supone la existencia de unas 'pruebas' o 'dificultades' que deben vencerse.

Sólo cuando todos estos elementos se han expuesto aparece la aplicación última:

«asy commo *contesçio* (vocablo que remite a los «enbargos» anteriores) a vn cauallero de las Yndias (búsqueda de una Antigüedad espacio-temporal) do andido predicando sant Bartolome apostol, despues de la muerte de 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, asy commo adelante *oyredes, podredes ver e entendredes* por las sus obras» (*Ibidem*, Pról., pág. 8, lín. 5-12).

'Oír' y 'ver' posibilitan el 'entender'; el primer elemento había sido ya el sentido más importante en el Prólogo de la *Gran Conquista de Ultramar*, y este 'ver' se referirá, sobre todo, a los hechos concretos del libro, con lo que se llega a la finalidad última de la creación: su utilidad moral y pedagógica.

Resumiendo este aspecto *c* del Prólogo, se puede trazar un cuadro que muestre los principios de creación poética que el autor proyectará luego en su obra.

(POÉTICA EN LA ESCRITURA)

Elementos materiales	<i>Trasladar</i>	<i>Enmendar</i>	
	Poner	Con sutileza	
	Ordenar	Temática	Historia + 'exemplos'

(POÉTICA EN LA COMPOSICIÓN)

Aplicación	<i>Leyes de actuación de personajes</i>	1. Anteponer en todo a Dios.	línea argumental: «enbargos» (pruebas)
		2. Actuar con <i>seso</i>	

Los elementos subrayados corresponden a la apreciación teórica que el autor realiza de su obra, son las líneas que justifican la creación, mientras que los aspectos no subrayados implican la actuación directa del autor en la utilización de los materiales.

B) REALIDAD

Ahora es cuando se produce la introducción del segundo factor de análisis del libro: la *realidad*; es decir, la necesidad por parte del autor de hacer palpables los elementos narrativos por los que discurrirá su obra. Para ello, el autor diferencia dos planos:

a) *Personajes*: El propósito, o la tesis si se prefiere, expuesto en las *Leyes de actuación de personajes* es quien rige la construcción del tema del libro, de acuerdo a la gradación impuesta por la personalidad de cada uno de los caracteres presentados. Por eso, antes de comenzar el relato, es necesario que el autor muestre los ejes de realidad alrededor de los cuales discurrirá la narración, y estos ejes no son otros que los protagonistas del libro: Cifar y su mujer Grima. Cada uno de ellos elevado a la categoría de símbolo al reunir en sí las virtudes de la clase social a la que representaban:

—*Cifar*: «el qual cauallero era conplido de buen seso natural e de esforçar, de justia e de buen consejo, e de buena verdat, commoquier que la fortuna era contra el en lo traer a pobredat, peroque *nunca desespere de la merced de Dios*, teniendo que el le podria mudar aquella fortuna fuerte en mejor, asy commo lo fizo, segunt agora oyredes» (*Ibidem*, Pról., pág. 8, lín. 12-17).

El 'actuar con seso' y el 'anteponer a Dios en todo' son los dos esquemas que regularán la entrada de aventuras en la estructura real que constituye el personaje. La presentación del mismo se une al factor de adelantar el final, con lo que el argumento pierde valor para ganarlo, en cambio, esas pruebas que debe superar y que son los elementos de donde se puede extraer alguna enseñanza.

—*Grima*: «Cuenta la estoria que este cauallero auia vna dueña por muger que auia nonbre Grima e fue muy buena dueña e de buena vida e muy mandada a su marido e mantenedora e guardadora de la su casa; pero atan fuerte fue la fortuna del marido que non podia mucho adelantar en su casa asy commo ella auia mester» (*Ibidem*, cap. 1, pág. 9, lín. 4-8).

La presentación de la mujer de Cifar es una perfecta exposición de las cualidades morales y prácticas que debía poseer la esposa de un caballero noble³¹ y la verdadera y real desgracia que le podía suceder: ser incapaz de llevar adelante la casa, por falta de recursos.

³¹ Ver, a este respecto, el análisis que EILEEN POWER realiza de la «dama terrateniente» feudal y de su lugar como esposa en las relaciones sociales, en *Mujeres medievales*, Madrid, Ed. Encuentro, 1979, págs. 44-57.

Como se ve, la *realidad* que sigue a la *poética* condiciona la creación literaria al fijar la trama argumental en la pobreza, el peor mal al que un caballero podía llegar, como el propio Cifar reconoce:

«E el cauallero le dixo que eran salidos de su tierra, non por maleficios que ouiesen fecho, mas con gran pobredat en que cayeran, e que auian verguença de beuir entre sus parientes, e que por eso salieran de su tierra a buscar vida en otro lugar, do los non conosçiesen» (*Ibidem*, cap. 15, pág. 46, lín. 13-17).

Sólo como un proceso consciente de literariedad se puede comprender el que el autor haya fijado este punto de partida para guiar las conductas de los personajes a través del relato, una vez explicado su procedimiento de escritura.

b) *Caracteres narrativos*: Distintos de los elementos formantes de la personalidad de los héroes; estos caracteres son las líneas de comportamiento de los personajes y que, además, permiten al narrador anticipar las consecuencias finales, que repercuten en la creación de unos paradigmas de actuación, aplicables a la conciencia del receptor:

«Pero Dios por la su piedat, (...) [mudo]les la fortuna que auian en el mayor e mejor estado que vn cauallero e vna dueña podrian auer...»

(éste es el resultado final y, antes de llegar a él, deben proyectarse estos caracteres narrativos, dirigidos a orientar la lectura, de forma que se sepa siempre cómo se conformarán las actuaciones de los personajes)

«...veyendo el *buen proposito* del cauallero e la *esperança* que en el auia, *nunca desesperando* de la su merçed e veyendo la *mantenencia* de la buena dueña, e quan *obediente* era a su marido, e quan *buen a criança* fazia en sus fijuelos e quan buenos *castigos* les daua...» (*Ibidem*, cap. 1, pág. 9, lín. 11-19).

En estas palabras en cursiva, el autor ha indicado las líneas fundamentales del argumento, lo que dará forma al marco real.

C) FICCIÓN

El autor ha establecido, pues, los límites poéticos de su creación literaria, proyectándola sobre una realidad existente (el caballero, la dueña, los «fijuelos», y sus virtudes peculiares), ahora bien, la obra conseguida por él no es real, no está reproduciendo hechos sucedidos

materialmente, sino hechos inventados o imaginados (por el autor o que provienen de la tradición de los 'exemplos'); hay, en este sentido, una clara conciencia de justificar la entrada del material ficticio, anticipándose a las posibles objeciones que se pudieran hacer:

«E porque este libro nunca apareció escrito en este lenguaje fasta agora, nin lo vieron los omes nin lo oyeron, cuydaron algunos que non fueran verdaderas las cosas que se y contienen, nin ay prouecho en ellas...» (*Ibidem*, cap. 1, pág. 9, lín. 20-23)

la primera oración vuelve al tópico de la traducción, aunque lo que más interesa es la idea consciente de autoría: 'es la primera vez que el libro se escribe', esta afirmación sólo puede ser hecha por un perfecto conocedor de su oficio y que, por tanto, manifiesta una conexión con lo que sería la vida literaria de entonces, en la que quizá existieran polémicas sobre el papel que debe desempeñar la ficción en la obra prosística: por ello, esa referencia a 'algunos' que quieren siempre ver en lo escrito «cosas verdaderas» y de provecho; contra ellos, el autor dirigirá una argumentación perfecta en defensa de la entrada de la ficción en su obra y en la finalidad que, desde esta perspectiva, adquiriría:

a) «non parando mientes al entendimiento de las palabras, nin queriendo curar en ellas» (*Ibidem*, cap. 1, pág. 9, lín. 23-24).

El autor del *Cifar* está aludiendo a una ley de composición general: no se pueden desechar los elementos materiales de la composición narrativa sin haber captado el verdadero sentido, lo que se explicita de nuevo:

«Pero commoquier que verdaderas non fuesen, non las deuen tener en poco nin dubdar en ellas fasta que las oyan todas conplidamente e vean el entedimiento dellas, e saquen ende aquello que entendieren de que se puedan prouuechar» (*Ibidem*, págs. 9-10, lín. 24 y 1-4).

Las palabras en cursiva remiten a un hecho constatado por P. Zumthor: «Pour la majorité des hommes du moyen âge et durant la plus grande partie de cette époque, (el texto) il est objet auditif, donc fluide et mouvant»³²; estas alusiones, en realidad, remiten al conocimiento medieval de la filosofía aristotélica y a la relación del hombre con la realidad, quien, a través de sus sentidos: del 'oír' y del 'ver', forma el 'concepto' (o contenido). Por ello, cualquier procedimiento canalizable de esta forma sensitiva es válido si cumple el resultado buscado: el

³² PAUL ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Ed. de Seuil, 1971, pág. 41.

significado (o 'entendimiento', según el autor del *Cifar*) debe tener una aplicación moral, lo que lleva al siguiente punto:

b) apoyo de la ficción por su utilidad: «ca de [cada] cosa que es [y] dicha pueden tomar buen enxiemplo e buen consejo para saber traer su vida mas çierta e mas segura, sy bien quisiere[n] vsar dellas» (*Ibidem*, cap. 1, pág. 10, lín. 4-7).

Esta función pedagógica de la obra literaria la establece Curtius del siguiente modo: «Lo mismo que las sentencias, edificaron a la Edad Media los casos ejemplares de virtudes y debilidades humanas (*exempla*) que se hallaban en los autores antiguos. *Exemplum* (*parádeigma*) es término técnico de la antigua retórica, a partir de Aristóteles, y significa historia que se inserta a manera de testimonio»³³.

Los términos «tomar *buen enxiemplo e buen consejo*» son simultáneos en el proceso de percepción del didactismo de la obra: el «enxiemplo» indica el primer paso, al constituirse en un testimonio abstracto aplicable a casos particulares de la vida real, sólo entonces se produce el efecto: «buen consejo» en el entendimiento individual de la persona.

Ahora bien, una vez establecida qué es la ficción (*a*) y su utilidad (*b*), es necesario remitir a elementos que la dejen establecida ya de forma definitiva, de ahí la alusión a la 'auctoritas'.

c) En la Edad Media, se establecen tres niveles de 'auctoritas': 1) la Biblia y los Padres Santos, 2) los filósofos de la Antigüedad y 3) los autores medievales. Ante esta gradación, el autor interviene invirtiendo los elementos establecidos:

A) «E los sabios antigos, que fizieron muchos libros de grant prouecho (explicación de por qué los nombra primero), posieron en ellos muchos *enxiemplos* en figura de bestias mudas e aues e de peçes e avn de las piedras e de las yeruas³⁴, en que non ay entendimiento nin razon nin sentido ninguno, en manera de *fablillas*, que dieron entendimiento de buenos enxiemplos e de buenos castigos, e *fezieronnos entender e creer lo que non auemos visto nin creyemos que podria esto ser verdat*» (*Ibidem*, cap. 1, pág. 10, lín. 9-16).

Las palabras en cursiva representan una definición completa de «ficción», lo que implica una asunción por parte del autor de la exis-

³³ E. R. CURTIUS, *ob. cit.*, cap. III, § 7, «Sentencias y Exempla», págs. 91-96; cita en pág. 94.

³⁴ «La tradition de symbolisme animal qui a pénétré dès l'origine la pensée chrétienne, et dont les bestiaires sont les témoins les plus directs et les plus schématiques, laisse apparaître clairement en tout cas, les mécanismes de transfert métaphorique dont les enchaînements constituent le symbole», *Bestiaires du Moyen Age*, ed. de Gabriel Bianciotto, París, Ed. Stock-Plus, 1980, pág. 14.

tencia de una tradición literaria inventiva, que se constituye en el soporte de su creación. Al mismo tiempo, interesa la separación de términos «fablillas» y «enxienplo»; quizá, el primero apunta ya a la constitución de algún grupo genérico.

B) «asy commo los padres santos fezieron a cada vno de los sieruos de Iesu Cristo ver commo por espejo e sentir verdaderamente e creer de todo en todo que son verdaderas las palabras de la fe de Iesu Cristo, e maguer el fecho non vieron» (*Ibidem*, cap. 1, pág. 10, lín. 16-20).

El otro nivel de la 'auctoritas', el más importante, se aduce también como argumento que busca la misma validez para la ficción: no es necesario un contacto sensitivo con la realidad, porque lo narrado, lo escrito en el texto, puede tener otros significados, hacia los que también cabe ir —y esto es lo más importante— por las mismas vías de los sentidos que se aplicaban a las obras «verdaderas» (Crónicas e historias); es decir, el autor es consciente en todo momento de infringir una regla: ha escogido una estructura —la cronística— pero no para narrar hechos «verdaderos», sino para sobrepasar esa realidad inmediata y transportar al lector a un plano alegórico en el que la lección de enseñanza es lo más importante, venga o no de un plano real³⁵.

d) De ahí que la conclusión de esta defensa sobre el papel de la ficción en el texto escrito reúna todos los elementos expuestos en este estudio:

«E porende el que bien se quiere [leer] e catar e entender lo que [se] contiene en este *libro*, sacara ende buenos castigos e buenos enxienplos, e por los buenos fechos deste cauallero, asy [commo] se puede entender e ver por esta *estoria*» (*Ibidem*, cap. 1, pág. 10, lín. 22-26).

La diferencia entre «libro» (obra creada, ante la cual se aplica un conocimiento sensitivo directo: «catar» + «entender» = «leer») y «estoria» (molde estructural, que requiere otro conocimiento sensitivo —expresado con las mismas palabras— aplicado ya a la ficción) explica el papel del autor: como compositor, actuando ante unas iniciales posibilidades genéricas, no fijadas, y sobre las que él toma un claro partido: continuar con los canales prosísticos establecidos, ampliando su temática —introducción de la ficción— y creando así nuevas propiedades estructurales.

³⁵ Esto confirma las teorías de Francisco J. Hernández sobre el valor de la alegoría en la obra (ver F. J. HERNÁNDEZ, «El libro del cavallero Zifar: Meaning and Structure», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, II, 2 (1978), págs. 89-121) y la hipótesis de Burke de ver en el *Cifar* una estructura similar a la del sermón (JAMES F. BURKE, «The Libro del Cauallero Cifar and the Medieval Sermon», en *Viator*, 1 (1970-a), págs. 207-221; ver, en especial, págs. 218-221).

CONCLUSIÓN

Recogiendo ahora la primera parte de este estudio, «Bases para la creación de la literariedad en la prosa romance», se observa cómo el *Cifar* es la obra en la que se consigue el más acabado equilibrio entre todos sus elementos materiales y creativos; aplicando de nuevo el esquema de análisis de significantes y significados, se puede comprobar que las condiciones de existencia de una poética, antes sólo intuitas, son expuestas por el autor del *Cifar*, de una forma no muy perfecta aún, pero ya sí existente y que ofrecen un proceso de reflexión sobre la función del escritor ante su obra y la manera en que debe actuar: el análisis de «trasladar» y «enmendar» fueron los vértices que explicaron esta labor. Por tanto, el *significante 1* sustenta el mismo papel que en la prosa anterior: refleja la lengua como realidad material y como soporte de una escritura, constituida ya en vehículo expresivo; la variación estriba en que este sistema de lengua ha intensificado, de forma notable, sus posibilidades estilísticas: el *Cifar* posee, por este motivo, un estilo 'romance' que denota la confluencia sintáctica árabe y latina; quizá, el punto de mayor interés radique en la igualdad entre algunas formas expresivas presentes en la *Gran Conquista de Ultramar* y en el *Cifar*³⁶.

El *significante 2* representa la confirmación de lo que en la *Gran Conquista* era sólo previo: el convertir la estructura de las Crónicas e historias en esquemas narrativos, independientes ya de su primer valor expositivo. Esto implica la enorme importancia que tendrían las Crónicas, por ser los únicos canales de escritura en prosa establecidos de forma fija; de ahí que cualquier obra que quisiera crearse debería partir, para aceptarla o rechazarla, de esta posibilidad estructural; además, el *Cifar* plantea así una coherencia inicial de contenido, porque «los buenos fechos deste cauallero» sólo aceptan una modalidad genérica: la «estoria».

Por tanto, *significante 1* y *significante 2* han conseguido crear esa poética primaria, que, a lo largo del s. XIV, los romances prosísticos desarrollarían.

³⁶ Por ejemplo, el empleo de esquemas de ordenación del pensamiento a través de estructuras sintácticas trimembres: «pero quel Arçidiano se paro a toda la costa de yda e de venida, e costol muy grant algo: *lo vno* porque era muy luengo el camino, commo de Toledo a Roma: *lo al* porque auie a traer mayor conpañia a su costa por onrra del cuerpo del Cardenal: *lo al* porque todo el camino eran uiandas muy caras...», *Libro del Cauallero Zifar*, Pról., pág. 5, lín. 23-27; ver el mismo empleo en la *Gran Conquista de Ultramar*, en nota 18.

El *significado 1* sí supone una variación importante: el autor ha partido de moldes de la realidad —ya conocidos por el público receptor de comienzos del s. XIV: caballero, dama, hijos—, que son los representantes de una clase social dominante y a través de los cuales se puede vehicular la ficción: es decir, lo aportado por la imaginación y que es lo que el autor defiende de una manera tan ferviente, sobre todo porque desde la ficción se puede extraer el mismo efecto: la enseñanza alegórica, o sea el *significado 2*, que abre las puertas a que la literatura (establecida ya como tal) desempeñe la función moralizadora y pedagógica que le es propia en toda la Edad Media.

Un último esquema puede servir para reflejar estos elementos:

PLANOS DE ANALISIS	CIFAR	ED. DE WAGNER
Significado 2	Enseñanza-alegoría	<i>Enseñanza-alegoría</i> : página 10, lín. 22-26.
Significado 1	<i>Realidad Ficción</i>	<i>Realidad</i> : pág. 8, lín. 8-17; pág. 9, lín. 4-19.
Significante 2		<i>Ficción</i> : pág. 9, lín. 20-24; pág. 10, lín. 1-22.
Significante 1	<i>Poética</i>	<i>Poética</i> : pág. 6, lín. 9-34; pág. 7, lín. 1-34; pág. 8, lín. 1-7.

Ha sido mi propósito, pues, mostrar la importancia de este Prólogo, hasta ahora casi desatendido, y verificar cómo el sentido y la literariedad de la prosa romance (real o de ficción) es un proceso muy lento que hay que perseguir en las mínimas manifestaciones que puedan hallarse en esas obras: entre ellas, este Prólogo es una verdadera joya, cuyo valor lo coloca al lado de declaraciones como las de D. Juan Manuel, Alfonso Baena o el Marqués de Santillana.

FERNANDO GÓMEZ REDONDO