

LA IMAGEN DEL CABALLERO MEDIEVAL A TRAVÉS DE “EL LIBRO DEL CABALLERO ZIFAR”

THE IMAGE OF THE MEDIEVAL KNIGHT THROUGH "THE BOOK OF THE KNIGHT ZIFAR"

SOFÍA TORRÓ ÁLVAREZ



Fecha de recepción: 21/02/2023

Fecha de aceptación: 13/07/2023

Resumen: Desde los comienzos de nuestra civilización, el hombre a caballo se eleva del suelo, mejorando sus aptitudes guerreras gracias a la fortaleza y al valor del animal que monta. No obstante, será en el siglo XI cuando la caballería se convierta en un *ethos* (modelo de conducta), en el que se funden en el caballero la condición guerrera, que lo vinculaba al ejercicio de la guerra, con la aristocrática y cristiana. Esta transformación tendrá como desencadenantes una serie de cambios sociales, militares y literarios, que serán el origen de la formación de la imagen del caballero medieval, fijada en los personajes que animan distintas historias; como el *Libro del caballero Zifar*. Estas historias, que en su día dieron aliento a que las hazañas que narraban y al tipo de conducta que promulgaban se dieran en la realidad, son ahora el testimonio valioso de un modelo de perfeccionamiento moral y de búsqueda de la conquista espiritual.

Abstract: *Summary: Since the beginning of our civilization, the man on horseback rises from the ground, improving his warrior skills thanks to the strength and courage of the animal he rides. However, it will be in the 11th century when chivalry becomes an ethos (model of conduct), in which the warrior condition, which linked him to the exercise of war, merges with the aristocratic and christian condition in the knight. This transformation will trigger a series of social, military and literary changes, which will be the origin of the formation of the image of the medieval knight, fixed on the characters that animate different stories; like the Book of Knight Zifar. These stories, which in their day encouraged the feats they narrated and the type of conduct they enacted to take place in reality, are now valuable testimony to a model of moral improvement and the search for spiritual conquest.*

Palabras clave: caballero, literatura medieval, miniatura medieval, El Libro del caballero Zifar.

Keywords: Knight, Medieval literature, Medieval miniature, The Book of the Knight Zifar.

1. BREVE INTRODUCCIÓN A LA LECTURA. El caballero es vasallo y guerrero según el Cid Campeador, paladín en los *Romances fronterizos*, cortesano en la obra *Il cortegiano* de Baltasar de Castiglione, leal amador en *Amadís de Gaula*, poeta y guerro para Garcilado, misionero según San Francisco Javier, militar y santo para Ignacio de Loyola, loco idealista en la obra del Quijote y burlador de mujeres en *Don Juan*¹. Las palabras que se refieren a fenómenos humanos son necesariamente poliédricas, cambiantes, por ello no existe una única definición del caballero, ni tampoco una única imagen que se pueda alcanzar. No obstante, tratar de aproximarse a aquello que fue la caballería, aunque contemplando siempre su variabilidad, constituye una labor importante y deseable para la Historia del Arte.

Para esta tarea de aproximación a la imagen del caballero medieval nos apoyaremos en la singular historia del siglo XIV: *El Libro del caballero Zifar*, y en las miniaturas que ilustran uno de los manuscritos conservados. Esta obra española, de anónima autoría, constituye, igual que el resto de libros medievales que narran las hazañas de intrépidos caballeros, un valioso testimonio de la sociedad de la Baja Edad Media y del ideal caballeresco. En estas historias, lo fantástico y lo real se entremezcla y se confunde, pero todo ello con un objetivo concreto: alcanzar una verdad superior que solo puede ser “dibujada” en lo imaginario.

Es precisamente por ese repetido intento, frecuente en el Medievo, de

¹ J. A. PÉREZ RIOJA, *Diccionario de símbolos y Mitos*, Editorial Tecnos, Madrid, 1988, p. 10-103.

retener una realidad inefable e indescriptible a partir de una narración fantástica, por lo que se decidió abordar el estudio de la imagen del caballero a partir de un libro como el *Zifar* y de las miniaturas que lo ilustran. Y es que, el cuento y la imagen inspiran al lector, infunden unos valores determinados, sanan el alma y refuerzan el corazón. Con la obra del *Zifar* asistimos a la recreación de la vida de un caballero, repleta de ficción, pero emulada miles de veces en la realidad. Su condición “imaginaria” no dificulta la comprensión del perdido mundo de la caballería, sino que contrariamente refuerza su capacidad de reproducir algo que va más allá de lo aparente, una verdad sutil que no solo reside en las palabras explicativas sino en la forma que asumen para expresar una realidad.

No por ello olvidamos incluir ciertas premisas históricas básicas, que debían servir de guía para el estudio. Así, comenzaremos el trabajo atendiendo a los principales aspectos que explican el nacimiento del caballero medieval en torno al siglo XII, para proseguir después con su simbología. Acto seguido nos adentramos en el universo del *Zifar*, para continuar con un análisis de las diversas miniaturas del libro; fundamentado en los aspectos esenciales del texto. De este modo, podemos determinar que el objetivo principal que se ha propuesto este trabajo ha sido acercarse a aquello que fue la caballería a partir de un testimonio artístico: el manuscrito iluminado del *Libro del Caballero Zifar* (Esp. 36), conservado en la *Bibliothèque Nationale de France*, pero también reflexionar sobre el sentido de la pervivencia en el tiempo de la figura del caballero, materializada en películas y libros que recrean un fenómeno aún claramente presente en nuestra cultura.

Para ello, ha sido necesario la atenta lectura de diversas obras, que han ido guiando y configurando el trabajo con sus aportaciones e ideas. Tal vez uno de los libros fundamentales fue la obra *La caballería como educación sentimental* de Isabel de Riquer. Su lectura nos desveló la capacidad sanadora de la imagen y del cuento, e impulsó el deseo de que una obra literaria y su representación pictórica articulara la estructura de este trabajo.

Otros libros otorgaron una base teórica fundamental para abordar el estudio de las miniaturas del *Zifar* y para desarrollar el punto del índice que atiende al nacimiento del caballero medieval. Entre ellos destacan: *La caballería en el arte de la Baja Edad Media* de Carmen Vallejo Naranjo y *La caballería* de Maurice Keen. Igualmente, resultó de gran valía la lectura de ciertos artículos como “La búsqueda del Santo Grial: el nacimiento de la caballería en el siglo XII” de Javier Alvaradejo Barrientos, “El caballo astrológico en el tratado de albaitería de Manuel Díaz” de Josefina Planas Badenas o “*El caballero y su pathos: el caballero salvaje. El espíritu de lo apolíneo y lo dionisiaco en la iconografía medieval*” de Carmen Vallejo Naranjo.

Para el apartado de simbología, y en el proceso de desentrañar las distintas miniaturas que ilustran el *Libro del Caballero Zifar*, cabe destacar las aportaciones del fastuoso libro de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant *Diccionario de los Símbolos*, sumamente completo, pero también *Diccionario de Símbolos* de Juan Eduardo Cirlot, en ocasiones favorablemente más conciso que él anterior y con interesantes consideraciones que esclarecieron algunos aspectos básicos de la figura del caballero. No menos importante resultó ser el libro: *Diccionario de Símbolos y Mitos* de Jose Antonio Pérez Rioja, que de manera breve desarrollaba los conceptos con admirable claridad.

Por último, en lo referente a la obra del *Zifar*, ha sido fundamental el *Libro del Caballero Zifar*, publicado por Cátedra y comentado por Cristina González y el *Libro del caballero Zifar. Códice de París*, un estudio dirigido por Francisco

Rico y bellamente editado por Moleiro. Esta última obra aportó la información básica volcada en los puntos 4 y 5 del índice, además de un sumamente detallado resumen del libro de Zifar. Mientras, los comentarios y anotaciones de Cristina González iluminaron ciertos aspectos del texto que ayudaron en el análisis de las miniaturas que lo acompañan. Debe mencionarse también la recopilación de recursos digitales de Daniel Gutiérrez Trápaga, con videos informativos y enlaces a la página de Gallica que facilitaban el acceso al manuscrito digitalizado del *Libro del Caballero Zifar* (Esp. 36). También debemos mencionar el artículo de Agustina Miguens: ‘Cacería y animales maravillosos en el *Libro del Caballero Zifar*: su representación textual e iconográfica en el manuscrito de París’, o los escritos de David Chaco Castro, ‘Modelos iconográficos para el perfecto rey-caballero: imágenes en los “espejos de príncipes” para la monarquía castellana trastámara’; Carina Zubillaga, ‘La retórica de la imagen en el *Libro del cavallero Zifar*’; y Juan Manuel Cacho Bleuca, ‘Texto e imagen en el *Libro del cavallero Zifar*’. Por ilustrar aspectos esenciales para el comentario de las miniaturas del *Libro del Caballero Zifar*.

En cuanto a la metodología empleada en la estructuración y elaboración del trabajo cabe señalar que, después de las diversas lecturas base ya mencionadas, y de la elección del manuscrito iluminado del *Libro del Caballero Zifar* como motivo central para la aproximación a la imagen del caballero medieval, se elaboró un índice que pretendía aportar al lector las premisas esenciales para la mejor comprensión del análisis de las miniaturas desarrollado en el punto 6.

En lo que se refiere al procedimiento seguido en el análisis de las miniaturas debe mencionarse la escasez de escritos previos que facilitarían la tarea del estudio. Tan solo se dispuso de los comentarios generales de Josefina Planas Badenas volcados en el punto *El manuscrito de París. Las miniaturas* recogido en el estudio del *Libro del caballero Zifar. Códice de París*. Además, la falta de modelos iconográficos claros en la historia de Zifar imposibilitó el empleo de los planteamientos más convencionales y propios de la disciplina de la Historia del Arte. Se optó así por hacer que la historia y sus miniaturas se volvieran un elemento conjunto, una unidad a partir de la cual la imagen del caballero medieval se pudiera volver más cercana y comprensible. Para ello, se comenzó el análisis de cada miniatura con un breve resumen de la historia de Zifar, que debía servir para entender mejor la imagen y para desvelar aspectos esenciales de la caballería, pero también para que el lector pudiera disfrutar de la narración en sí misma. Acto seguido se procedió a describir la miniatura, identificando ya a los personajes, y a continuación se señalaron aquellos aspectos que iluminaban factores fundamentales en la vida del caballero: primero los que estaban presentes en las miniaturas, y posteriormente los que aparecían en el texto del *Libro del Caballero Zifar*.

2. EL NACIMIENTO DEL CABALLERO MEDIEVAL. Cuando nos enfrentamos a la imagen, descubrimos con una cierta sensación de fascinación la capacidad con la que los conocimientos pueden cifrarse y condensarse en una obra, que recrea parcialmente siempre, pero con sorprendente profundidad, lo vivido. Para desentrañar la imagen del caballero medieval, que es motivo de estudio en este trabajo, tal vez debamos retrotraernos a un tiempo muy anterior, a aquel tiempo inmemorial en el que surge el hombre a caballo, un tándem que no solo favorece al hombre a nivel práctico: mejorando su actividad guerrera y cazadora, sino que lo eleva del suelo, otorgándole de inmediato una condición superior frente al resto

de la tribu. Así, en palabras de Carmen Vallejo²: “El hombre a caballo ocupa desde los tiempos más pretéritos un designio místico que ensalza la naturaleza épica de la condición humana, lo libera de la tierra y lo alza para alcanzar con su mirada poderosa el horizonte de su existencia.”

No obstante, será en el Medievo cuando comience a configurarse un modelo de vida propiamente caballeresco, en el que se depuren las antiguas actitudes del guerrero, y se cree así un nuevo grupo, regido por unas normas propias que den forma a la parte humana más instintiva presente en lo bélico.

Si atendemos a la evolución de la palabra “caballería” comprobamos como es precisamente en torno al siglo XI y XII, coincidiendo con la primera Cruzada de 1095, cuando el término asume las nociones éticas y religiosas que lo caracterizarán durante varios siglos. Con anterioridad, la palabra estaba más bien vinculada con la clase guerrera, un cuerpo de caballeros armados cuya función esencial era la defensa de la comunidad.

Una transformación similar se observa en la palabra *miles*, término latino que significa soldado profesional. Esta palabra se había usado para designar al guerrero montado a caballo, distinguiéndole así del que va a pie, miembro diferenciado de estamentos como el clero o el pueblo llano. Su posición social aludía a la de un hombre de recursos moderados que seguía a los nobles en sus batallas y que, por ello mismo, gozaba de ciertos privilegios (como quedar exentos del pago de algunos impuestos) Este grupo de guerreros se constituía así como una especie de “pequeña nobleza”.

El término *miles* fue adquiriendo connotaciones honorables alrededor del siglo XII, tanto es así que la aristocracia comenzó a identificarse como *milites*, generando una unión entre esa “pequeña nobleza”, que servía militarmente a los señores, y la gran nobleza. Ambos grupos conformarán una entidad cohesionada, visible en la concepción de la Tabla Redonda de los relatos artúricos, donde todos los caballeros, fuera cual fuera su procedencia, se sentaban juntos en torno a una misma mesa.

Varios son los motivos que desencadenan la transformación de la caballería alrededor del siglo XI, y todos estos motivos bien merecerían una explicación más detallada de la que aquí se podrá enunciar. Sin embargo, en líneas generales, Maurice Keen³ establece tres aspectos (militar, social y literario) cuya evolución constituirá un motor esencial en la aparición del caballero medieval.

Según señala Keen, en el terreno militar surge ya en el siglo VIII el estribo, un invento venido de Oriente que mejora la unidad hombre-caballo, favoreciendo el dominio del animal. Esta innovación se complementa en el siglo XI con la aparición de nuevas tácticas de combate, basadas en cargar la lanza de modo horizontal, que se describen por primera vez en la literatura en la *Chanson de Roland* y que encuentran su más temprano reflejo pictórico en el *Tapiz de Bayeux* (1080). Destacable es también la mejoría de las técnicas constructivas de castillos y fortificaciones, al igual que los avances en las técnicas de sitiarse en la guerra. La renovada importancia de lo militar genera la aparición de un fenómeno singular, que aflora a finales de este mismo siglo en Europa: los torneos. Estos eventos servirán de práctica para los jóvenes caballeros, que se entrenarán así para guerras venideras, y que deberán probar su valía como jinetes valientes y

² C. VALLEJO NARANJO, *La caballería en el arte de la Baja Edad Media*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2013, p.23.

³ M. KEEN, *La caballería*, Ariel, Barcelona, 1986, p34-66.

diestros en la batalla. De igual modo, la nueva preocupación por los asuntos bélicos origina una mayor atención a los equipamientos, que se volverán más completos y costosos.

En lo que se refiere al ámbito social, un periodo de paz exterior tras el fin de las segundas invasiones, de crecimiento agrario y de progresivo aumento de la población, van generando una etapa de desarrollo y bonanza que se materializa en un auge cultural, visible en la creación y expansión de las universidades por el territorio europeo o en el aumento del mecenazgo de reyes y nobles. Así, se habla de un “renacimiento” acontecido en torno al siglo XII, periodo en el que encontramos, si no los inicios de la novela, pues estos deberían remontarse al mundo grecolatino de época tardía, sí sus más sólidos cimientos. Surgen entonces los romances, largas narraciones de ficción en prosa o en verso, escritas en lengua vulgar, con predilección por los temas histórico-legendarios como el ciclo artúrico. Estas historias presentarán unas características similares: el amor, las aventuras, la cortesía y los caballeros errantes o andantes. Fundamental será también la aparición de la poesía de amor cortés, en la que se ensalza la abrumadora pasión que despierta la dama amada; la literatura genealógica, que trata de remontar el linaje de la alta aristocracia hasta los tiempos de los primeros reyes; y los cantares épicos, que rememoran las glorias de míticas batallas y de sus más valerosos héroes.

Esta literatura incipiente irá configurando un modelo que se repetirá en la realidad y que creará una forma de ver y comprender el mundo. En sus historias, el guerrero encontrará un claro referente en personajes como Roldán u Oliveros, que servirán para inspirar su valor y servicio leal. Mientras, en otros libros como los ciclos artúricos, distinguirá en los admirables caballeros de la Tabla Redonda un tipo de cualidad cortés (*courtoise*), atributo fundamental en una sociedad que se tornaba cada vez más ávida de perfección y de belleza.

Otro aspecto de innegable importancia, y también mencionado por Keen⁴, es la cristianización del caballero, un fenómeno que se concreta entre los siglos XI y XIII, coincidiendo en su inicio con la primera Cruzada. La sociedad medieval se dividía entonces en tres órganos sociales: los campesinos, que con su trabajo aportaban los recursos para la manutención de la población; los clérigos, que atendían las necesidades espirituales de la sociedad; y los guerreros, que defendían a los débiles y a la Iglesia impartiendo justicia. De este modo, el orden de los guerreros era vital para la subsistencia de cualquier sociedad; así, aunque en un primer momento la Iglesia primitiva había mantenido sus actitudes pacifistas, instauradas en el Nuevo Testamento, frente a la violencia ejercida por un estado pagano, con la conversión de Constantino la guerra se volvió un medio necesario para la defensa de un imperio gobernado por un emperador cristiano.

A pesar de que con la caída del Imperio romano de Occidente la Iglesia mantuvo su actitud pacifista, reflejada en la literatura penitencial, teóricos como San Agustín comenzaron a señalar que las guerras eran justificables si un pueblo atentaba deliberadamente contra la paz y no se preocupaba por la reparación de sus faltas, al igual que resultaba razonable el uso de la fuerza para corregir el pecado. Agustín defendía las tradiciones militantes vigentes en el Antiguo Testamento, unas ideas que se vieron reforzadas con los ataques de las nuevas invasiones de pueblos bárbaros en el siglo IX. Fue entonces cuando la población, y entre ella la Iglesia, comprendieron que dependían del estamento de los guerreros, garantes de su seguridad. Así, los clérigos comenzaron a bendecir los

⁴ M. KEEN, *op.cit.*, p. 67-92.

estandartes que se llevaban a la batalla o las espadas de los guerreros. Tras las invasiones del siglo IX, la Iglesia continuará preocupándose por garantizar la paz local que la aún incipiente autoridad real no podía imponer. Tratará entonces de regular y limitar la actividad guerrera a través de diversos tratados como el de “Paz de Dios” y “Tregua de Dios” (s. X y XI).

Por otro lado, la primera cruzada (1095), y las ocho más que la siguieron, supondrán un punto de inflexión para la cristianización del caballero medieval, que ya no acudirá a la guerra para defender sus posesiones, su propia vida o la de otros, sino que, entregado a una causa mayor que la defensa de la vida mortal, se arriesgará en batalla por recuperar Tierra Santa. Las palabras de Guibert Nogent, monje benedictino, teólogo e historiador francés, resultan muy ilustrativas a este respecto:

Dios ha instituido una Guerra Santa, para que la orden de los caballeros y las masas inestables, que solían atacarse matándose mutuamente como en la antigüedad pagana, puedan encontrar una nueva manera de ganar la salvación; ahora pueden buscar la gracia de Dios de un modo habitual para ellos, desempeñando su propio oficio y no necesitando por más tiempo ir buscando la salvación por la renuncia total al mundo haciéndose monjes.

La batalla asumirá un sentido trascendental y el caballero adoptará una nueva misión dentro del mundo cristiano: combatir las fuerzas del mal, materializadas en el enemigo infiel, y restituir el orden alterado. De este modo, se intensificará el culto a los santos, especialmente al arcángel San Miguel (protector de la Iglesia), cuya imagen dominando al mal provisto de casco, coraza y lanza se convertirá en un claro referente caballeresco.

Así, unas fuerzas cambiantes surgidas alrededor del siglo XII, desencadenarán una serie de transformaciones a nivel social, militar y literario. Estas transformaciones, unidas al proceso de cristianización del caballero, iniciado en buena medida por la aparición de las Cruzadas, provocarán que la caballería acabe constituyéndose como un *ethos* (ideal de conducta) en el que se fundan en el caballero: la condición guerrera, asociada con el arte de la equitación y el ejercicio de la guerra; aristocrática, que alude a su linaje y necesario valor; y cristiana, que lo vincula con las virtudes promulgadas por la Iglesia. Este modelo de vida, ético y estético, solo encuentra parangón con el Samurai japonés, que se rige también por un código de honor (*bushido*), y que condensa en la katana, la espada para el caballero, su símbolo más distintivo. La caballería concluye en torno al siglo XVI, pero el arquetipo del caballero persistirá a lo largo de la cultura como figura simbólica, encarnación de una serie de valores con los que aspirar a la rectitud moral y al perfeccionamiento del espíritu.

3. SIMBOLISMO DEL CABALLERO. La unión del hombre y el caballo ha asumido, a lo largo de la historia, un contenido simbólico de necesaria mención, pues expresa una serie de valores humanos que el arte recoge y recrea en sus obras. Para vislumbrar el sentido simbólico de este tándem humano- animal habremos de detenernos primero en la compleja figura del caballo, para alcanzar después la del caballero, y solo entonces poder abordar finalmente la unidad que conforman.

Según las investigaciones de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant volcadas en su obra: *Diccionario de los Símbolos*⁵, es común a todos los pueblos la vinculación del caballo al oscuro mundo ctónico (término del griego antiguo que

⁵ J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT, *Diccionario de los Símbolos*, Herder, Barcelona, 1986.

designa o hace referencia a los dioses o espíritus del inframundo) pues se considera que este animal nace de las profundidades de la tierra o de los abismos del mar. Es portador de muerte y de vida al mismo tiempo, por ello se vincula con el fuego destructor y el agua asfixiante, pero también con el fuego del triunfo y el agua purificadora. El caballo es el animal que abandona la oscuridad de su nacimiento para elevarse al cielo, donde se transforma en solar y uránico.

El destino del caballo y del caballero que lo monta está inevitablemente unido; si llega a producirse una desarmonía entre ambos su suerte se pone en riesgo, mientras que si reina la armonía y el acuerdo la misión podrá alcanzarse satisfactoriamente. El caballo instruye también al hombre, aportándole la intuición necesaria para afrontar los desafíos que surgen durante sus hazañas o aventuras. Así, de día marca el rumbo el caballero, que sabe moverse en el mundo de la luz, pero por la noche dirige el caballo, él único capaz de rebasar el profundo misterio de lo oscuro. El caballo alude también a la impetuosidad del deseo, a la vitalidad, la expansión, los instintos y fuerzas elementales.

Por otro lado, Jean Chevalier y Alain Gheerbrant señalan que el caballero es aquel que somete su vida a unos valores a los que se rinde con absoluta lealtad, buscando así superar aquello que es vulgar o grosero para alcanzar lo bello y lo sublime. No obstante, el caballero no es ante toda circunstancia un hombre de intachable moralidad, pues no hay conquista eterna y el caballo que monta perseguirá siempre una cierta estela infernal. A pesar de ello, sí aspira a la perfección a través de la rectitud en sus costumbres.

Para alcanzar esa sublimación se entregará a una causa mayor, se convertirá en sirviente de Dios, de su amada o del rey al que sirve, pues solo desde la dedicación a un fin alejado de sus deseos egoístas podrá alcanzar la transformación espiritual. Así, el caballero participa en una gran empresa de elevada moralidad y se vuelca en una causa superior y justa.

El simbolismo de este tándem hombre-caballo lo explica con claridad Cirlot en su obra *Diccionario de Símbolos*⁶. Cirlot afirma que el caballo representa la materia, la parte instintiva y corporal sobre la que se alza el caballero, manifestación del espíritu que guía al animal. Esta unión fortifica el alma del caballero, que aprende a dominar y a educar la dualidad que rige sobre su espíritu, logrando así una correcta dirección en el mundo real. De este modo, la caballería se articula como un proceso encaminado a la transformación del hombre normal (aquel que está descabalgado) en un hombre espiritual, que domina sus instintos. Bien recoge esta idea las palabras que el rey de Merdrain le dedica al caballero Galaad:

Galaad, sargento de Dios, verdadero caballero de quien tanto he esperado la llegada, abrázame y déjame reposar sobre tu seno, para que pueda yo morir entre tus brazos; pues eres virgen y más puro que cualquier otro caballero, tanto como la flor de lis, signo de virginidad, es más blanca que ninguna otra flor. Tú eres un lis de virginidad, una rosarecta, una flor de buena virtud y color de fuego, pues el fuego del Espíritu Santo está en titan bien encendido que mi carne, que estaba vieja y muerta, está ya toda renovada. (BEGG, 227)

4. EL LIBRO DEL CABALLERO ZIFAR: UN UNIVERSO SINGULAR. Pocos son los datos que se conocen acerca de la cronología o autoría de la obra de *El Libro del Caballero Zifar*. Basándonos en la información que nos aporta el prólogo, se ha estimado que el texto podría datarse alrededor de la primera mitad del siglo XIV, y más

⁶ J. E. CIRLOT, *Diccionario de Símbolos*, Siruela, Madrid, 2011, p.115-118

concretamente entre 1321 y 1343-1345.

La autoría es una cuestión más difícil de dilucidar; fue Menéndez Pelayo el que sugirió que la obra podría ser de Ferrán Martínez, citado en el prólogo como *exemplum* de admirable comportamiento. Francisco Hernández trató de demostrar la hipótesis enunciada por Menéndez Pelayo, y consiguió averiguar que Ferrán Martínez trabajaba en la cancillería real como escribano especializado en asuntos eclesiásticos. Allí su labor consistía en velar por el estilo y el contenido de los documentos, una tarea que implicaba necesariamente una instrucción previa en derecho y en *ars dictaminis* (conocimientos que demuestra el autor del *Zifar*). No obstante, Juan Manuel Cacho Bleuca, profesor en la universidad de Zaragoza y redactor del apartado ‘Los problemas del Zifar’ en la obra *El libro del caballero Zifar*, duda de la autoría de Ferrán Martínez dado que resultaría reprobable que un autor se citara a sí mismo como ejemplo de intachable conducta. Sin embargo, cree posible que el autor fuera alguien cercano a Ferrán Martínez. Además, señala la existencia de considerables similitudes entre el *Zifar* y el *Libro de Buen Amor* (1343) e indica la posibilidad de que ambos autores hubieran tenido una misma formación o un trasfondo cultural común⁷.

No obstante, y pese a las dudas acerca de la identificación de su autoría, el sentido y la singularidad de la obra se vuelven comprensibles si se integra en el contexto toledano del siglo XIV. Ya en el siglo XIII, con la creación de la Escuela de Traductores de Toledo, se permitió la entrada en la Península Ibérica de textos procedentes de las tradiciones orientales. Todos estos escritos influyeron en las ideas occidentales y transformaron la visión de sus contemporáneos. Así, el *Libro del caballero Zifar* aparece marcado por la convivencia de aspectos del mundo cristiano con elementos de la cultura árabe e hindú. De hecho, en el mismo prólogo se señala que el texto del *Zifar* es en realidad una traducción al romance de una obra original que estaría escrita, primero en caldeo y posteriormente traducida al latín. Prácticamente ningún investigador ha creído posible que sea una traducción de esta antigua lengua, sino que se ha interpretado como un intento del escritor por vincular la obra del *Zifar* con las antiguas historias bíblicas.

Además de esta influencia de los textos orientales, José Manuel Cacho Bleuca distingue tres líneas generales vigentes en la configuración del *Zifar*: un carácter épico, presente en crónicas españolas como *La gran conquista de Ultramar*, la hagiografía adaptada al modelo caballeresco y la herencia de los ciclos artúricos, especialmente en la historia de Roboán⁸. Dentro de la hagiografía destaca la posible influencia del relato de San Eustaquio que se divulgó con el *De Imaginibus* (726) de San Juan Damasceno, procedente de una versión griega anterior. Desde el siglo IX hasta el XIV, la historia de San Eustaquio contó con numerosas versiones latinas y sirvió, además, de *exemplum* para diversos textos. También existieron versiones en lenguas vulgares como *El caballero Plácidas* y *El rey Gui lletme* de Chrétien de Troyes.

Por otro lado, cabe mencionar que el autor del *Zifar* inserta diversos fragmentos de obras como: *De preconiiis Hispaniae* de Gil Zamora, *Moralium dogma philosophorum* de Guillermo de Conches, *Liber consolationis et consilii* de Alberto de Brescia y especialmente de *Flores de filosofía*. De todos estos textos, el autor escogió partes y las copió en su obra, añadiendo comentarios

⁷ F. RICO (dir.), *Libro del caballero Zifar. Códice de París*, Moleiro Editor, Barcelona, 1996, p. 57-68.

⁸ F. RICO (dir.), *op. cit.*, p. 57-68.

moralizantes e instructivos. Esta combinación de materiales de diversos escritos y tradiciones explica la complejidad de adscribir la obra del *Zifar* a un género determinado. Algunos críticos han calificado el texto como un libro de caballerías y otros lo han considerado un precedente. Lo cierto es que la obra contiene elementos que después figurarán en los libros de caballerías como la presencia del caballero medieval, enaltecido como un héroe de elevada moralidad, o la vinculación y constante referencia al ciclo artúrico. No obstante, carece del tan marcado rasgo cortés e idealizado y se caracteriza, más bien, por un universo en el que el deseo de verosimilitud, visible en la minuciosidad con la que se detallan las acciones de los personajes, se funde con la constante aparición de lo “maravilloso”. Dentro de este aspecto fantástico de la obra puede distinguirse: lo sobrenatural cristiano (milagros) y los sucesos mágicos. Así, *El libro del caballero Zifar* constituye una obra sumamente original de la prosa ficticia medieval, que ayudará en la progresiva construcción de lo que hoy en día entendemos por novela.

Respecto a la significación del texto, los críticos han adoptado tres posturas posibles. Algunos se han mostrado partidarios de destacar el valor novelesco de la historia, que posteriormente servirá de precedente en las novelas de caballerías; otros han señalado su carácter ejemplar y moralizante, enfocado sobre todo a la instrucción de príncipes; mientras que un último grupo ha puesto el acento en el sentido alegórico de la obra del *Zifar*, pues el protagonista deberá ir superando numerosas pruebas para la redención moral de su linaje, una redención que culmina con su hijo Roboán.

Además de la importancia que asume la creación de la Escuela de Traductores de Toledo con la consiguiente llegada de textos orientales, los acontecimientos sociales y políticos dejaron una profunda huella en la obra del *Zifar*. Fue en tiempos de Fernando IV (1295-1312) cuando la nobleza alcanzó más poder y predominio frente a la monarquía. No obstante, y pese a que el reinado de Alfonso XI, sucesor de Fernando IV, comenzó también sometido a merced de los nobles, pronto se fue alcanzando un periodo de paz y de consolidación de la autoridad real. Su política estaba enfocada a la sumisión de la nobleza y a la pacificación del reino como paso previo a la centralización administrativa y a la reconquista de las tierras aún dominadas por los musulmanes. Estos cambios se manifiestan en la historia del *Zifar*, pues se defiende precisamente la autoridad de los reyes, una autoridad acatada, siempre que sea justa, por *Zifar*. Es además esencial, el valor que se concede a las buenas costumbres del caballero, ya que cuando estas son pervertidas con malas acciones acaban comportando la ruina y la maldición: tal es el caso de los antepasados de *Zifar*. De este modo, se ensalza aquella nobleza que viene avalada, más que por su linaje, por la necesaria rectitud moral que debe guiar a todo hombre virtuoso.

Por otro lado, la exaltación de la caballería hidalga se explica por el considerable aumento de la nobleza urbana frente a la nobleza de linaje territorial en tiempos de Alfonso XI. Este cambio vino propiciado por el deseo de la monarquía de dominar a la poderosa aristocracia, atrayéndola hacia sus cortes y empleándola al servicio regio. Así, los “letrados” adquieren importancia y la cortesía se vuelve una cualidad esencial del buen caballero. De hecho, *Zifar* destaca por sus conocimientos jurídicos y de su hijo Roboán se alaba en numerosas ocasiones su actitud cortés. No obstante, y frente a la “letradura”, se distingue aún con mejor consideración el “buen seso natural” que viene favorecido, más que por la acumulación de conocimiento teórico, por el saber hacer del caballero.

Fundamental será también el valor que se concede al buen consejero; en la Edad Media se consideraba que, más importante que un buen consejo era disponer de un buen consejero, pues hasta los mejores consejos pueden resultar nefastos si se emplean con maldad⁹. El buen monarca debe rodearse de hombres de confianza e inteligentes, que le sirvan para gobernar con sabiduría su reino.

No menos destacable resulta la idea expresada en la obra de un mundo en el que es posible la ascensión social: Zifar pasa de ser un caballero empobrecido a convertirse en rey, Roboán obtiene un imperio y un ribaldo acaba siendo nombrado conde. Todos estos “ascensos” derivan del virtuoso comportamiento de estos personajes, que con esfuerzo logran mejorar su estado inicial. Esta idea destaca de nuevo que la posición social debe venir avalada por las buenas costumbres, pues incluso aquellos que no proceden de un linaje honorable pueden alcanzar la gloria comportándose con virtud. Mientras, aquellos nobles soberbios y maliciosos acabarán cayendo en desgracia o muriendo en batalla.

Es significativo también cómo en la obra se percibe un cierto desprecio hacia los judíos que se distingue en los “castigos del rey de Mentón” (el compendio de consejos y lecciones con los que Zifar instruye a sus hijos) y en los nombres de los personajes malvados como Farán y Nasón. Y es que ya desde los tiempos de Fernando IV se habían producido reacciones antijudaicas que continuarían tiempo después. Tanto es así que, en 1329, las cortes de Madrid solicitaron la exclusión de los judíos de la Casa del Rey.

De este modo distinguimos como la exaltación de la monarquía (siempre y cuando sea justa, de los buenos consejeros) de la caballería hidalga y de la investidura del caballero, junto a la importancia concedida a la nobleza de buenas costumbres y el rechazo evidente en ciertas partes del texto a la población judía, tiene plena coherencia histórica y propagandística en el reinado de Alfonso XI.

5. FUENTES CONSERVADAS DEL LIBRO DEL CABALLERO ZIGAR. EL MANUSCRITO DE PARÍS. Se conservan dos manuscritos medievales del *Libro del caballero Zifar*: el que pertenece a los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 11309), de principios del siglo XV, y el que posee la *Bibliothèque Nationale de France* (Esp. 36) del último tercio del siglo XV. Existe además otra fuente de la obra, dos ediciones del alemán afincado en Sevilla Jacobo Cromberger, realizadas en 1512 y preservadas en la Biblioteca del Palacio Real (Madrid) y en la *Bibliothèque Nationale de France*.

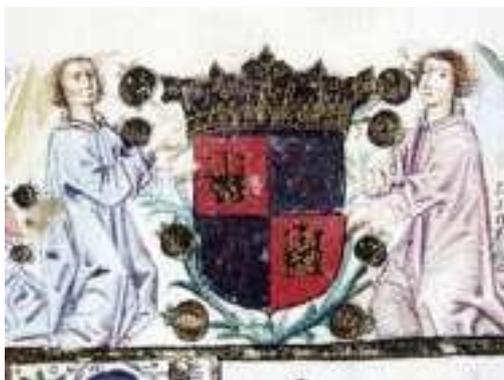
De todos estos testimonios, muy diversos entre sí, solo el manuscrito conservado en la *Bibliothèque Nationale de France* está iluminado. En esta delicada y rica obra, la investigadora AlixSaulnier ha llegado a distinguir cinco manos diversas en la realización de las 243 miniaturas que se reparten por todo el códice. La suntuosidad en la decoración sorprende en el desfavorable panorama de la miniatura castellana durante los siglos XIV y XV, muy poco aventajada frente a la centroeuropea y tendente a ilustrar con parquedad aquellos libros de temática profana, contrariamente a Francia o Borgoña. Será durante el reinado de Juan II (1406 y 1454), conocido por sus intereses literarios y artísticos, cuando comienza a distinguirse en Castilla un proceso de revitalización en la iluminación de los códices, donde destaca como principal grupo artístico el conjunto de miniaturistas reunidos en torno a los hermanos Carrión. Por aquellos años, la miniatura castellana se verá influida por la tradición italiana, desde la que llegaban también reflujos del nuevo humanismo,

⁹ *El libro del Caballero Zifar*, ed. de C. González, Cátedra, Madrid, 1983, p. 77.

y especialmente por la tradición flamenca.

La posible participación de los hermanos Carrión, activos en Ávila durante los años en los que se considera que se realizó el manuscrito miniado del *Libro del caballero Zifar*, es una cuestión muy discutida. La investigadora estadounidense Lynette M.F Bosch descarta esta idea y señala que el artífice de buena parte de estas miniaturas sería “Amise”, un miembro del grupo Carrión. No obstante, la investigadora Alix Saulnier, que dirigió un catálogo realizado a finales del siglo XX sobre los manuscritos de la Península Ibérica que se conservan en la *Bibliothèque Nationale de France*, sí que distinguió la presencia de algún miembro de los hermanos Carrión.

La cronología del códice ha podido situarse con más acierto y precisión gracias al escudo de armas que figura en el margen superior de una de las primeras páginas (*imagen 1*). Se conoce así que el manuscrito fue un encargo del monarca Enrique IV, hijo de Juan II, y que la obra se elaboró en un momento concreto de su reinado, entre 1454 y 1474, pues fue en estos años cuando Enrique IV incorporó una granada a su escudo heráldico.



1) Miniatura escudo heráldico.
Manuscrito del Libro del Caballero
Zifar.

6. FIGURACIONES DE LA EXPERIENCIA CABALLERESCA DE ZIFAR Y ROBOÁN. La historia de Zifar comienza de una manera un tanto insólita en las narraciones caballerescas; Zifar, hombre casado y con hijos, parte en busca de un mejor destino después de perder los favores del rey de Tarta (en la India), que dejándose guiar por los malos consejeros, envidiosos de las virtudes de Zifar, lo aparta cada vez más de sus funciones como caballero y cortesano. A pesar de sus innegables dotes para la guerra y de ser hombre inteligente y honorable, Zifar arrastra una maldición por las faltas que cometió su antepasado el rey Tared, por lo que, cada vez que monta un caballo, el animal muere a los diez días. Esta maldición impide prosperar a Zifar, que siempre debe andar costeándose nuevos caballos.

El momento previo a la partida de la familia queda reflejado en la miniatura f.10v, donde aparecen Zifar y Grima, su esposa, conversando sobre lo que comportará la marcha del reino de Tarta. La escena se sitúa en una habitación cerrada de tonos ocres y fondo oscuro, con dos puertas o aberturas semicirculares a los lados. Sobre la negrura de la estancia, una vistosa tela rojiza con detalles en azul y dorado sirve de fondo para la conversación que mantiene el matrimonio. La pareja está sobre un pequeño estrado que los eleva del suelo, y en el que se dispone un banco en el que toman asiento.

Grima aparece vestida con una túnica azul, con detalles blancos en los bajos y en las mangas, y un acabado dorado en la zona del cuello. El pelo lo cubre una toca blanca, su rostro es sereno y seguro, y sus ojos miran hacia Zifar. La expresividad parece concentrarse en las manos; la izquierda mantiene todos los dedos juntos, y la palma mira hacia el espectador, mientras que la derecha nos ofrece el reverso de la palma y todos los dedos se recogen menos el pulgar y el índice, que señala a Zifar. En el lado opuesto, Zifar aparece vestido con una túnica ocre, rematada también con un cuello de tonos dorados. En la cabeza porta un bonete por el que asoman algunos mechones de cabello oscuro. Su rostro es igualmente sereno, pero su mirada parece algo más caída y pensativa. Sus manos, también expresivas, están abiertas y ambas nos ofrecen el reverso de la palma. Junto a Zifar su espada, no enfundada sino enlazada con una cinta roja.



La pareja mantiene un diálogo íntimo, que debe, por tanto, producirse en un espacio cerrado como el que muestra la imagen. La estancia es oscura, incluso las aberturas de los lados no nos permiten ver más que un fondo incierto. No obstante, sobre esa negritud se ha dispuesto una tela rojiza, ha comenzado a tejerse una vida renovada, que se desata con la decisión de la partida de Tarta y que comienza a manifestarse en la conversación del matrimonio. Entre los dos se ha dispuesto un cojín verde, pues hay esperanza para la familia. Perez Rioja señala refiriéndose al color verde: “Desde antiguo se considera símbolo de la esperanza porque en la primavera, al cubrir con sus tonalidades los campos y los árboles, señala la esperanza de que la tierra ha de dar sus frutos.”¹⁰

La dignidad de los personajes se representa elevándolos del suelo por medio de una plataforma y por sus vestiduras largas que ocultan incluso sus pies. Las miradas y la expresividad de las manos nos permiten discernir que es Grima la que habla y aconseja a Zifar. Perez Rioja afirma que las manos representan la capacidad de acción

¹⁰ J.A PÉREZ RIOJA, *op. cit.*, p. 414.

humana y el estado interior de las personas¹¹. Así, la comunicación entre los personajes, aunque se refleja también en sus gestos y expresiones faciales, se explica principalmente con sus manos. La mano derecha de Grima, vinculada a lo lógico y lo viril, recoge todos sus dedos menos el índice, que apunta a Zifar. El índice es, según la astrología, el dedo de Júpiter y significa: confianza y fe¹². Su mano derecha, asociada a lo inconsciente, nos ofrece su palma, manifestando así que es desde esa parte intuitiva propia de lo femenino desde la que aconseja Grima. Las manos de Zifar muestran el reverso de su palma, están recogiendo y sopesando las palabras de su esposa.

Si atendemos al pasaje descrito en la obra de Zifar y a la miniatura que lo ilustra, nos encontramos con una visión de la mujer tal vez algo distinta a la que ofrecen otros libros de caballerías como Lanzarote y Tristán. La visión de la dama como ser ideal cuyo amor bien merece los esfuerzos de los hombres, marca la sensibilidad de una época en la que el caballero va a la aventura por amor, se vuelve virtuoso por amor y, a veces, perece por amor. Sin embargo, la relación entre los esposos que nos ofrece la obra de Zifar está regida, más que por el amor idealizado y ferviente, por la profunda amistad y la valiosa compañía mutua. El modelo femenino materializado en el personaje de Grima es la de una mujer sabia, de estimable opinión, cuyos consejos son siempre acertados y cuyo comportamiento es tan intachable como el de su esposo. Incluso las vicisitudes que le deparará la historia no harán sino reforzar su carácter santífico. En esta miniatura, y en la mayoría de las demás, Grima aparecerá vestida con una larga túnica azul y una toca blanca que le cubre la cabeza. El azul, que es el color con el que se suele representar a la Virgen en el arte cristiano, simboliza según Perez Rioja el amor celestial y el cielo, pero también la justicia, la perseverancia, la nobleza, la hermosura, la dulzura y la lealtad¹³. De hecho, y según las investigaciones de Walker, el nombre de *Grima* significaría en árabe “noble” mientras que *Zifar* se traduciría como “viajero”¹⁴.

Otro hecho importante que queda reflejado en la narración es la importancia de las buenas costumbres para el noble caballero. Zifar, que desciende de reyes, ve su linaje maldito por las malas acciones de su abuelo Tared, unas acciones que solo podrán ser purificadas por la intercesión de un descendiente honorable e inteligente como Zifar. Para Zifar su linaje constituye una prueba a superar, por ello mantendrá siempre presentes las palabras que le confió su abuelo antes de morir, donde le instaba a que se comportara con virtud y con esfuerzo, pues solo así podría devolver a su familia a la condición real. De este modo, la obra de Zifar pone de manifiesto que la nobleza de linaje debe ir avalada por las buenas costumbres y que el mal que cometen los antepasados puede ser redimido actuando con honor.

La cinta roja enlazada sobre la espada es también significativa en este aspecto. Según Jean Cheavlier y Alain Gheerbrant¹⁵, las damas obsequiaban con cintas a sus caballeros y se lanzaban cintas a los vencedores. La cinta es así el símbolo de una vida que se distingue, marca un triunfo, la consumación de una victoria.



La historia continúa cuando los esposos deciden vender sus posesiones y comprar dos caballos para poder partir con sus hijos: Garfín y Roboán. Como estaba

¹¹ *Ibidem*, p. 286.

¹² ZOLAR, *Enciclopedia del saber antiguo y prohibido*, Alianza, Madrid, 1973, p. 390.

¹³ J. A. PÉREZ RIOJA, *op. cit.*, p. 88.

¹⁴ *El libro del Caballero Zifar*, ed. cit., p. 99 y 102.

¹⁵ J. CHEVALIER Y A. GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 295-296.

previsto, a los diez d3as muere el caballo de Zifar, por lo que deber3 continuar a pie hasta llegar a Galapia (reino gobernado por una se3ora). All3 se encuentran con un caballero del conde de 3feso, que no deja acceder a la familia a Galapia porque su se3or, que est3 en guerra con la ciudad, no quiere que nadie entre. Pese a que Zifar alega que 3l y su familia solo est3n de paso, el caballero se niega a dejarles entrar y le insta a que combatan en una justa. Aunque Zifar trata de solucionar el conflicto por medio del di3logo, el caballero desconocido persiste en su empe3o por luchar, de modo que Zifar coge una lanza que le da uno de los guardas de Galpia, monta el caballo de su mujer y mata al vasallo del conde de 3feso.

La miniatura f. 13r, una de las im3genes que representan este pasaje, muestra una escena al aire libre con diversas colinas de formas serpenteantes. En las cumbres de estas colinas, o en sus llanuras o laderas, se disponen agrupaciones arb3reas de distinta morfolog3a. En el centro de una de las colinas se distingue un personaje acompa3ado por unas ovejas. Una fortaleza de tono azul gris3ceo con techumbres y c3pulas rosadas se vislumbra en el fondo del paisaje. Repitiendo la misma gama crom3tica, aunque invirtiendo la disposici3n de los colores, el castillo de la se3ora de Galapia se dispone ocupando la mitad de la escena. Sobre el castillo, un guardia sostiene una lanza que apunta hacia los reci3n llegados (lanza que despu3s brindar3 a Zifar), mientras sujeta una adarga.



Miniatura f.13r

En el centro de la imagen, sobre un caballo blanco, Grima (vestida muy similar a la escena anterior) sostiene a Garf3n y Robo3n. Los hermanos aparecen vestidos con t3nicas anaranjadas y se miran mientras dirigen sus manos el uno hacia el otro. Zifar va a pie detr3s del caballo de Grima; porta unas calzas negras y una t3nica roja que no llega m3s all3 de las rodillas y sostiene con su mano derecha una espada enfundada. Zifar dirige su mirada, igual que su esposa, al caballero desconocido que irrumpe en la

escena. El caballero monta a lomos de un caballo negro, cuya cabeza queda escondida detrás de la cabeza de Zifar y de su espada. Aparece vestido con una armadura ricamente decorada, sostiene la lanza con una de sus manos mientras señala hacia el castillo de Galapia. La mitad de su caballo queda cortada de la composición de la escena, igual que parte del castillo de Galapia.

La miniatura ilumina el momento en el que la familia deja atrás el reino de Tarta, probablemente representado al fondo de la escena, y se encamina hacia su nuevo destino: Galapia. De la ciudad de Galapia llama la atención como se trata de ilustrar el mundo gobernado por lo femenino mediante un castillo rosa, protegida por un centinela que porta una adarga: escudo que parece asumir la forma de un corazón. Ante la ciudad de Galapia, la aparición de un guerrero que centra la atención de todos los personajes, y las puertas cerradas de la ciudad enuncian el inevitable desafío que deberá asumir Zifar y su familia¹⁶.

Como comentábamos en el punto referido a la simbología del caballero, el destino del caballo y del hombre que lo monta están inevitablemente unidos. Así, Zifar aparece representado a pie, pues después de cabalgar diez días sobre su montura, el animal acaba muriendo necesariamente. De este modo, la maldición que atormenta a Zifar por las faltas de su antepasado Tared castra su fuerza viril, su posibilidad de prosperar; una situación que deberá transformar con esfuerzo y sacrificios. El diez no es desde luego un número escogido al azar: Jean Chevalier y Alain Gheerbrant mencionan en su libro *Diccionario de Símbolos* que el diez es el número de la Tetraktytis pitagórica, pues alude a la totalidad, al retorno a la unidad tras el desarrollo del ciclo de los nueve primeros números. Es al mismo tiempo, el número de los mandamientos de Dios, simbolizando el conjunto de las leyes y significa también la alternancia entre la muerte y la vida. Así, para los mayas, el décimo día es nefasto pues pertenece al Dios de la muerte Thot¹⁷.

Atendiendo a esta unión entre caballero y montura, comprendemos que la miniatura ya nos deja intuir el desenlace de los acontecimientos. La cabeza de Zifar y la espada que sostiene sobre su hombro tapan la cabeza del caballo que monta el vasallo del conde de Éfeso. Una solución compositiva que bien parece querer aludir a que este caballero perderá la vida.

Destacable resulta también la armonía que se percibe en las representaciones de la familia de Zifar, tanto en esta miniatura como en el resto de ellas. Esta armonía se expresa por las posturas y actitudes que adoptan los personajes e incluso por sus ropas. En este caso, los dos hermanos, Garfín y Roboán, llevan túnicas de un mismo color y conversan entre sí. Mientras, Zifar, queriendo proteger a su familia ante la llegada del desconocido, posa su mano sobre el caballo que montan Grima y los niños. Zifar y Grima llevan ropas de colores opuestos de por sí, y por tanto de colores que en su oposición se complementan: Grima con una túnica azul y una toca blanca, como en la escena anterior, viste colores fríos y suaves, y Zifar con una prenda roja y unas calzas negras, colores cálidos y fuertes.

Frente a todo lo ya mencionado, el valor caballeresco más evidente que enuncia esta escena es la importancia de actuar con justicia e inteligencia. La soberbia del caballero de Éfeso, enunciada ya por el lujoso arnés que porta frente a la sencillez de los ropajes del resto de personajes, unido a la falta de piedad que demuestra con la familia de Zifar, son castigadas con su muerte en combate. Dios está del lado de los

¹⁶ J. M. CACHO BLECUA, 'Texto e imagen en el *Libro del Caballero Zifar*', *Actas del X Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Celebrado en Alicante, 16-20 de septiembre de 2003)*, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Alicante, 2005, p. 45.

¹⁷ J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 419.

caballeros honorables, que actúan con “buen seso” y bondad, no de los orgullosos y obcecados. Es importante destacar cómo se señala que la batalla no debe ser sino la última opción cuando hay un desacuerdo. Zifar trata de razonar con el caballero de Éfeso y, solo ante su insistencia por justar, le da muerte en defensa de su familia.



Aparece entonces un caballero de Galapia que permite entrar a la familia en la ciudad. Poco después corre la noticia de que el caballero al que había matado Zifar era el sobrino del conde de Éfeso, por lo que la señora de Galapia le insta a quedarse varios días a su servicio y lo nombra caudillo de todos sus hombres; una petición que Zifar acepta a pesar de que desea partir hacia otras tierras. A los pocos días se presenta ante la ciudad un numeroso ejército y Zifar propone atacarles sin más tardanza, confiando en la ayuda de Dios. Durante todo el día permanece rechazando al enemigo y observando sus puntos débiles. Al alba manda comulgar a todos los hombres, que poco después se lanzan al ataque de los caballeros del conde de Éfeso. Esta inesperada ofensiva desbarata el ejército enemigo, que trata de reorganizarse para contraatacar. Entonces Zifar retira a sus hombres, logrando antes herir al conde de Éfeso y hacer prisionero a su hijo. El conde, apenado por la resolución del combate, comienza a creer que Dios no aprueba su ataque contra Galapia, así que decide pedir perdón con la certeza de que, de ese modo, Dios le perdonará. Para pacificar la situación, el hijo del conde de Éfeso pide la mano de la señora de la ciudad, que consulta esta oferta con sus consejeros, entre ellos Zifar. Todos lo ven conveniente y, finalmente, así sucede. Durante las celebraciones del nuevo matrimonio el conde de Éfeso manda llamar a Zifar, pues se había fijado en su valía. Le ofrece entonces su admiración y aprecio, además de prometerle grandes posesiones si entra a su servicio. Zifar declina la oferta, pues sabe que está llamado a más altos logros. Poco después, cuando se cumple el plazo que le había prometido a la señora de Galapia, abandona la ciudad junto a su familia y se encaminan hacia Mella.



Miniatura 22r

La escena 22r muestra un paisaje natural similar al de la miniatura 13 r: numerosas colinas en las que se disponen agrupaciones de distintos tipos de árboles en sus cimas o laderas. Estas colinas presentan, además de los colores propios de la tierra, como el marrón o el verde, otros tonos bastante llamativos como el rosa o el violeta azulado, tal vez para simular las luces del alba en las que se produce el combate. Al fondo de la escena, dos grandes fortalezas: una rosa, probablemente la de la señora de Galapia, situada en la cima de una colina de color amarillo oro, y otra de tonos terrosos y grandes torreones, mucho mayor en tamaño, seguramente el castillo del conde de Éfeso, ubicada en el llano entre dos colinas.

En el primer plano de la escena aparecen los dos bandos de caballeros rivales, entre los que sobresale un caballero de cada escuadrón. Estos dos caballeros destacados se embisten mutuamente con una lanza en ristre que sostienen debajo de su hombro. Uno de estos caballeros porta un escudo dorado, lleva armadura (como el resto de combatientes) y además es el único que porta un casco que le cubre todo el rostro menos por una vista o rejilla que le permite ver durante la batalla. Los hombres que están detrás de él sostienen levantadas sus lanzas y miran al enemigo. El otro caballero destacado en la escena porta un escudo rojo, igual al del resto de hombres que le siguen. Los caballeros que figuran detrás de él aparecen desorganizados, sin atender a la lucha. Las monturas de los dos caballeros centrales se miran desafiantes. Compositivamente, las tropas adquieren una forma compacta, de grupo cohesionado. Igual que en la escena anterior, partes de los caballos o de los caballeros quedan cortadas, fuera del dibujo. De la miniatura 22 llama la atención, igual que en el resto de representaciones que ilustran las distintas batallas del libro, el anonimato que asume Zifar en la escena. Podríamos distinguirlo como el caballero que porta un escudo dorado, monta un caballo enjaezado de rojo y oculta completamente su rostro tras un casco. Esta identificación se hace más plausible por el organizado ejército que sigue a este caballero frente al desordenado ejército enemigo (tal y como narra la historia). Sin embargo, su honorabilidad como caballero no se distingue en batalla con hermosas armaduras o con elementos distintivos.

Uno de los valores fundamentales del caballero medieval que pone de manifiesto esta parte de la historia es la importancia de la sumisión al poder impuesto, siempre y cuando este sea justo. Zifar se atiene a las peticiones de la señora de Galapia, aunque estas no sean de su agrado, y accede así a quedarse un mes a su servicio, incluso arriesga su vida en la batalla contra el ejército del conde de Éfeso.



Miniatura 32r

Del mismo modo, la señora de Galapia actúa como una buena gobernanta pues, al valorar las virtudes de Zifar y atender a sus sabios consejos, consigue salvar su ciudad contra todo pronóstico. Es gracias a que deposita su confianza en el hombre adecuado, por lo que obtiene la victoria deseada. Se pone de manifiesto así que el gobernante debe tener de su lado a buenos caballeros, capaces de aconsejarle acertadamente y de mantener la paz y la justicia en sus reinos.

Importante es también que Zifar confíe en que Dios les ayudará en la batalla y que todos los hombres que van a luchar comulguen antes del combate. La fe en Dios es él medio a través del cual triunfar en cualquier guerra, pues conduce a la victoria sobre la única lucha real, la lucha contra el mal. Solo desde la fe en Dios puede darse el triunfo, pues Él apoya las causas justas, y sus designios responden a un plan que es perfecto y sagrado. Quien conoce esa verdad nada teme en la batalla, pues sabe que Dios le protege y le ama, y que aquello que ocurra en la lucha deberá ser aceptado como designio divino.

Es precisamente por eso por lo que el conde de Éfeso comprende que su causa no es justa, sus desventuras son la prueba de que Dios no está de su lado y entiende entonces que debe redimirse y pedir perdón a la señora de Galapia. Se da así la posibilidad a que un noble que ha actuado de manera impropia a su condición se arrepienta de sus actos, y pueda reconducir su comportamiento para volver de nuevo a la senda de Dios.

Para el triunfo de Zifar también será esencial su inteligencia y valor. Durante todo el día Zifar estudia los puntos débiles del ejército del conde de Éfeso, no se comporta impulsivamente, sino que se para a observar y a meditar cuál es la mejor forma de actuar. Además, permanece en los muros de Galapia rechazando al enemigo y, finalmente, se lanza con valor a la lucha, a pesar de una clara desventaja numérica, confiando en el orden de su ejército y en la causa justa que defiende.

Después de sus éxitos en la batalla, el conde de Éfeso se fija en sus virtudes caballerescas, por lo que le hace una gran oferta para que le sirva; aquel caballero que se comporte como debe, nunca estará falto de atractivos ofrecimientos, pues su valía le garantizará el éxito. Sin embargo, Zifar rechaza la proposición del conde, pues sabe que su destino es otro y que no debe abandonarlo. El caballero debe persistir con fortaleza en la búsqueda de su propio destino, y no conformarse con la primera oportunidad ventajosa que se le ofrezca. Esta idea se percibe con total claridad en la miniatura 32 r, cuando Zifar se separa de el conde de Éfeso, de su hijo y de uno de los caballeros de su reino y parte junto a su familia hacia Malla. En la imagen se ve delante de la familia una iglesia, elevada sobre lo alto de una colina. Se representa así como los pasos de Zifar y los de su familia están guiado por los designios divinos, que gracias a su virtud cristiana le conducirán hacia el logro final. Este logro o éxito final que alcanzará al convertirse en rey es solo una exteriorización de la victoria interior, por la que Zifar quedará libre de las maldiciones que arrastra su linaje.



En las inmediaciones de Malla, mientras la familia descansaba sobre la hierba del largo viaje, aparece una leona que se lleva en sus fauces a Garfín, el hijo mayor de Grimay Zifar. Con gran dolor, pero manteniendo aún la confianza en Dios, la familia entra en la ciudad de Malla, donde pierde entre la multitud a su hijo menor Roboán. Grima desespera, pero Zifar sigue afirmando que se debe acatar la voluntad divina. Así, a la mañana siguiente, los esposos se disponen a embarcar para dejar atrás la ciudad que tantas desgracias les había traído. Sin embargo, los marineros quedan prendados de la belleza de Grima, por lo que planean una estratagema para llevársela y dejar en tierra a Zifar, que ve cómo el barco se aleja con su esposa. Ahora ya sí desesperado por la pérdida de toda su familia, Zifar ruega a Dios que le permita reunirse de nuevo con sus seres queridos o que si no le conceda la muerte. En ese momento, una voz le reconforta y le asegura que su historia tendrá un final feliz, por lo que Zifar recupera la confianza, abandona Malla y cabalga hasta llegar a una ermita donde pide albergue.

La miniatura 34v muestra a Zifar después de la pérdida de su familia alejándose de la ciudad de Malla. El paisaje es un tanto abrupto, rocoso, con colinas o montículos afilados de tonos verdosos y marrones. Zifar aparece en el centro de la escena, montando sobre su caballo. En uno de sus lados se alejan por un río tres barcos. Al fondo, una fortaleza oculta buena parte de sus muros detrás de una colina. En el otro lado, un camino serpenteante conduce hacia dos construcciones: una iglesia o ermita en lo alto de una colina y un casita pequeña que se encuentra casi a sus pies. Zifar aparece vestido con unas calzas verdes, un jubón rojo y cubierto con una capa también roja y ricamente decorada. Lleva además un sombrero de ala ancha, propio de los viajeros o caminantes, y sostiene con una mano los riendas del caballo y con la otra su propia cabeza. Con gesto apenado y mirada perdida, se encuentra en la intersección entre dos caminos: el que conduce a la ermita y por el que se alejan los tres barcos.



Miniatura 34v

Era frecuente en la Edad Media considerar a la naturaleza como el s3mbolo de la condici3n mutable de la vida y, por tanto, de su continuo e imparable discurrir¹⁸. Seg3n esta visi3n, se vuelve sencillo comprender por qu3 el entorno natural asume en esta escena el papel de evocar el alterado mundo interior de Zifar tras la p3rdida de su familia. Los mont3culos de tierra afilados, las agrupaciones rocosas y las l3neas serpenteantes de los caminos configuran una imagen casi on3rica, que es s3ntoma de las inestables emociones de Zifar. La causa de su dolor se encuentra en las tres naves que fondean en el r3o: dos peque3itas, representando a los hijos perdidos, y una de mayor tama3o, pues tambi3n su esposa Grima se aleja de su lado. Zifar aparece dando la espalda al puerto en el que los marineros se llevaron a su esposa, y encamin3ndose hacia la iglesia que corona la colina¹⁹. De este modo, parece que la imagen busca transmitirnos como Zifar trata de sobreponerse a su dolor gracias a esa voz reconfortante que le habla; voz divina cuya representaci3n material ejemplifica la iglesia elevada hacia la que se encamina.

El sufrimiento de Zifar se expresa claramente en el gesto que asume en la representaci3n; la mano sosteniendo la cabeza y la mirada perdida representa la postura caracter3stica del “melanc3lico” en la iconograf3a occidental. Igualmente, el miniaturista opta en esta ocasi3n por potenciar la manifestaci3n del dolor y la soledad de Zifar suprimiendo la presencia de los testigos o espectadores de sus desgracias:

¹⁸ F. RICO (dir.), *op.cit.*, p. 169.

¹⁹ J. M. CACHO BLECUA, *op. cit.*, p.40.

“Caualgo en su cauallo e fuese por vna senda que yua ribera de la mar, e la gente toda se marauillauan destas desauenturas que contescieran a este cauallero...”²⁰

La ropa de Zifar parece remarcar también su dolor, y es que según Perez Rioja el rojo está vinculado a la sangre y por ello también al martirio²¹. Esta parte de la historia, bellamente recogida por el miniaturista, ilustra un valor esencial del caballero: la fe inquebrantable. La historia de un hombre que se ve despojado de todo cuanto tiene y ama no nos resulta desconocida, muchos otros debieron superar pruebas semejantes, tal fue el caso bíblico de Job. La pérdida absoluta es el desafío definitivo que impone Dios, y aquel que la supera sin olvidar su fe podrá alcanzar el reino de los cielos. El caballero no debe dejarse llevar por la desesperación, pues desesperarse implica dar la espalda a Dios, sino que debe encontrar en la prueba que le impone el destino un aliciente para su confianza plena en que la divinidad guía sus pasos. Zifar se desespera al principio, pero al haber resistido la pérdida de sus dos hijos con inquebrantable fe, Dios se apiada de él y le reconforta.

Esto nos recuerda que el caballero debe mantener siempre el cuerpo y el alma preparados para el desafío, pues bajo la estela de la muerte y la pérdida se forja su virtud. La vida del caballero no puede ser sencilla y plácida, en la comodidad difícilmente hay crecimiento espiritual, pues solo ante las pruebas encontramos un motivo que nos empuja a buscar caminos diferentes y a crecer en ellos.



El ermitaño que acoge a Zifar se asombra de las desgracias que persiguen a su huésped y le ofrece albergue durante varios días. Cerca de la ermita había una cabaña de pescadores donde servía como criado un ribaldo²², que comienza a interesarse por Zifar. Tras comprobar que es un buen hombre, le sugiere que ayude al rey de Mentón, cercado en Grades por el ejército del rey de Ester, para poder obtener así la mano de su hija, y con ella el reino de Mentón. Zifar accede, aunque no por la sustanciosa recompensa, sino por el deseo de salvar un reino en peligro. El ribaldo le ruega que le deje acompañarle y ambos parten juntos hacia Grades. Allí, gracias a una estratagema urdida por el ribaldo, consiguen entrar en la ciudad burlando al ejército de Ester. Una vez en Grades, Zifar acepta el reto de un caballero del ejército enemigo al que derrota sin dificultad. Al día siguiente, acuden otros dos retadores, más soberbios y bravucones que él anterior, y Zifar vence de nuevo con facilidad. Los nobles de Grades quedan muy sorprendidos con la destreza del caballero desconocido y, dada su intervención salvadora para la ciudad, deciden nombrarlo “Caballero de Dios”. Poco después, Zifar propone atacar al enemigo y así lo hacen, desbaratando sus tropas y consiguiendo que se marchen. Durante la batalla Zifar esconde su identidad, tomando una armadura con las sobreseñales del mayordomo y, tras la llegada a la ciudad, vuelve a confundirse entre la multitud. El rey de Mentón manda llamar a Zifar, le otorga la mano de su hija y lo nombra heredero del reino bajo una única condición: que no mantengan relaciones conyugales hasta pasados dos años, puesto que la princesa es aún demasiado joven. Poco después, el rey de Mentón muere, y el gobierno de la ciudad recae en Zifar, quien gobierna con justicia y sabiduría. Nombra entonces al ribaldo Caballero Amigo,

²⁰ C. ZUBILLAGA, ‘La retórica de la imagen en el Libro del Caballero Zifar’. *VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria* (en línea http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/31799/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y) Celebrado en La Plata del 7 al 9 de mayo de 2012, La Plata, 2012, p. 7.

²¹ J. A. PÉREZ RIOJA, *op. cit.*, p. 371.

²² El término *ribaldo* está relacionado con la palabra francesa *ribaut*, que significa “bribón”, “vagabundo”, “pícaro”.

correspondiendo con la necesaria generosidad que debe poseer todo monarca con aquellos que le sirven y ayudan.

La miniatura 62v representa el momento en el que Zifar es llamado por el rey de Mentón y este le concede la mano de su hija. La escena se desarrolla en una estancia cerrada de tonos azulados, con tan solo dos aberturas o grandes ventanales laterales que permiten ver el exterior. A través de estas aberturas se distingue, en el ventanal próximo a Zifar, un paisaje montañoso de tonos terrosos, escasa vegetación y caminos serpenteantes. Por otro lado, en el ventanal cercano al monarca, vemos montañas igualmente elevadas, pero cubiertas en este caso de un verdor natural. En el centro de la imagen Zifar viste una túnica amarilla y conversa con el rey, que porta a su vez una túnica rojiza y una corona distintiva de su cargo. Ambos se miran y dirigen uno de sus pies hacia el otro. La mano derecha de Zifar sostiene el dedo índice elevado y señala al rey, mientras que su mano izquierda reposa junto a su cuerpo. Mientras, el monarca alza sus dos manos y ambas señalan a Zifar; la derecha con su dedo índice, y la izquierda con todos los dedos, que se mantienen juntos. En la estancia aparecen otros tres personajes que parecen distraídos, ausentes de la conversación que se desarrolla entre el rey y Zifar.



La dignidad del monarca de Mentón y Zifar se representa a través de sus largas vestiduras, que contrastan con las calzas y el jubón que portan el resto de personajes. El ventanal próximo a Zifar ofrece un paisaje rocoso, de escasa vegetación, y es que Zifar ha tenido que enfrentarse a diversas dificultades como la partida de su hogar, la pérdida de todos los miembros de su familia y las vicisitudes vividas en batalla. Zifar alcanza finalmente la condición real, propia de su linaje, y acaba así definitivamente con la maldición que le atormentaba por las faltas de su antepasado Tared. Este éxito se hace posible gracias a su virtud, su destreza militar y a la humildad que demuestra frente a sus logros. Por el contrario, aquellos caballeros soberbios y retadores del reino

de Éster perecen en la batalla, demostrando de nuevo que la bravuconería y la búsqueda de la guerra sin más motivo que la mera conquista o el deseo de batallar acaba comportando la pérdida de la vida y del honor.

No obstante, aquellos que no proceden de un linaje favorable pero se acercan a caballeros respetables que les ayudan a conducirse por el camino de la virtud, logran alcanzar el éxito. Tal es el caso del ribaldo, que encuentra en Zifar un hombre honrado y valiente, que le instruye durante su viaje hacia el reino de Grades, animándole a comportarse con mayor “seso” y no tan impulsivamente. El ribaldo supone también un necesario contrapunto a la elevada moralidad de Zifar, planeando artimañas picarescas que facilitan la obtención de la victoria final. Por último, Zifar nombrará al ribaldo *Caballero Amigo*, premiando de este modo su lealtad y demostrando así una virtud propia del buen gobernante y del buen caballero: la *larguesse*.

Destacable resulta la humildad que demuestra Zifar cuando trata de confundirse entre la multitud al volver de la batalla. Y es que sus acciones valerosas no persiguen la gloria ni el reconocimiento, sino la instauración de un gobierno justo y pacífico. Esa ausencia de banales pretensiones es lo que le garantizará finalmente la obtención del reinado de Mentón.

Es también significativo que se nombre a Zifar “Caballero de Dios”, y su aparición en Grades sea calificada como “intervención divina”. Era frecuente en las novelas europeas de caballería, que los caballeros asumieran diversos nombres en las distintas fases de su vida²³. Y es que la vida del caballero era un proceso encaminado a la transformación del espíritu, hacia el deseado encuentro con Dios.



Mientras, el destino de su familia no había resultado tan nefasto. Garfín y Roboán fueron encontrados por un matrimonio burgués que les cuidó y crió como a sus propios hijos y Grima, amparada por la Virgen y el Espíritu Santo, consiguió librarse de los ruines marinos y llegar a la ciudad de Galán, donde fundó un monasterio para las mejores doncellas del reino.

La familia vuelve a reencontrarse años después de su separación, cuando el matrimonio que cuidaba a Garfín y Roboán manda a los jóvenes a educarse como caballeros en la corte del afamado rey de Mentón, conocido por su sabiduría y justicia. Mientras, Grima, guiada por las mismas buenas consideraciones que le llegaban de dicho rey, acude a Mentón con la esperanza de encontrar a Zifar, como acaba ocurriendo. No obstante, ambos actúan con prudencia y deciden no revelar su vínculo matrimonial. Poco después, Grima descubre que los jóvenes caballeros Garfín y Roboán son en realidad sus hijos, aunque por cautela no les desvelan quién es su padre. Ambos demuestran ser valientes caballeros en la defensa del reino de Mentón contra el ataque del conde Nasón, al que finalmente vencen.

Poco después, la reina enferma y muere repentinamente sin haber consumado aún el matrimonio con su esposo. Zifar duda si reconocer a su esposa Grima y la paternidad de Garfín y Roboán, pero una misteriosa voz le habla y le dice que así debe hacerlo. Finalmente, la familia vuelve a estar unida, asumiendo un linaje de reyes. Es entonces cuando todos recompensan a aquellos que les ayudaron: Zifar erige un monasterio para el ermitaño que lo acogió tras la pérdida de su familia, Grima agradece a Dios y a la Virgen María su protección y guía durante estos años, Garfín y Roboán recompensan a los burgueses que los recogieron, mientras que el Caballero Amigo agradece a su antiguo señor los pocos bienes que le dio para el viaje.

²³ *El libro del Caballero Zifar*, ed. cit., p. 186.

La miniatura 93v representa el momento en el que Zifar reconoce a a sus hijos y a su esposa, y así la familia vuelve a estar unida. En el fondo de la escena se vislumbra un paraje natural compuesto por diversas colinas, árboles dispersos y una fortaleza ligeramente elevada por la topografía del terreno. Sin embargo, los personajes quedan resguardados por una construcción arquitectónica que los destaca frente al paisaje. En uno de los lados, Zifar aparece sobre un estrado dorado que lo distingue del resto de personajes, porta una corona y viste una túnica púrpura y un manto verde. Las manos y la mirada de Zifar se dirigen hacia los miembros de su familia, que a su vez también le miran a él. Del mismo modo, Grima aparece sentada sobre un estrado dorado, vestida con una túnica púrpura y una toca blanca. A su lado se colocan sus hijos, uno de ellos vestido de verde y otro de naranja. Todos los miembros de la familia disponen las manos de la misma forma, mostrando la palma de la mano izquierda y ofreciendo el reverso de la palma derecha. Junto a Zifar, dos hombres contemplan la escena. Detrás de Grima, Garfín y Roboán, otro hombre enmarcado por el arco de una construcción desde la que se asoma contempla la conversación de la familia desde fuera.



Miniatura 93v

Por fin la maldición que atormentaba a Zifar, y con él a toda su familia, ha desaparecido. Sus buenas acciones le han conducido hacia la obtención de la bendición divina, permitiéndole así la recuperación de su linaje real, la prosperidad del reino de Mentón y el reencuentro con su esposa y sus hijos. En la escena se percibe la armonía familiar, visible en los colores de sus ropas, en la composición triangular que forma Grima con Garfín y Roboán (reforzada por las formas arquitectónicas) o en la

disposición de las manos de todos los miembros de la familia. De nuevo la comunicación entre los personajes se vuelve comprensible a través de las manos; todos ellos están ofreciendo, transmitiendo algo en la conversación, por ello muestran una de sus palmas y al mismo tiempo recogen aquello que comunica el resto²⁴.

Tanto Zifar como Grima visten una túnica púrpura, un color que según Pérez-Rioja simboliza el poder imperial y eclesiástico. De este modo se distingue, no solo la autoridad real de Zifar, sino también la de Grima, que se convierte ahora en reina de Mentón. Al mismo tiempo, la condición real de toda la familia se remarca mediante el estrado dorado que los eleva del suelo, distinguiéndoles del resto de personajes de la escena.

Se concreta así el final feliz que, años atrás, una misteriosa voz aseguró a Zifar tras la pérdida de su familia. No obstante, Zifar ha cometido bigamia; ha contraído matrimonio con la hija del rey de Mentón a pesar de que ya estaba casado con Grima. Esta falta impropia de un honrado caballero se justifica en la historia por la “nulidad” del matrimonio entre Zifar y la princesa de Mentón, dado que la unión no llega a consumarse. Se recalca además, que Zifar olvida su pasado con Grima y que, cuando lo recuerda tiempo después, siente un gran pesar por la pérdida de su esposa. Es entonces cuando le ruega a la reina de Mentón aumentar el periodo previsto de castidad dos años más, con la esperanza de que su esposa siga viva. Poco tiempo después la reina muere y Zifar duda si debe o no reconocer públicamente a su familia. Aparece entonces una misteriosa voz que le asegura que así debe hacerlo, y Zifar la obedece con plena confianza. Comprobamos con todo ello que Zifar no es un hombre intachable, ha cometido faltas a lo largo de la historia. Sin embargo, demuestra estar siempre atento a escuchar la voz de Dios, y predispuesto a obedecerla para enmendar sus errores.

No debemos olvidar otra cualidad ensalzada en este pasaje: la *larguesse*. Al final, todos los personajes principales recompensan a aquellos que les ayudaron, incluso el ribaldo agradece al pescador al que servía los pocos bienes que le dio al marchar.



Un nuevo problema viene a perturbar la paz y felicidad familiar: Garfín es el hijo mayor, y por tanto heredará el reino de Mentón, mientras que Roboán tendrá que conformarse con las posesiones que pueda legarle su padre o su hermano. Por ello, Roboán decide partir en busca de su propio destino. Apenado por la decisión de su hijo, pero aceptando la inminencia de su marcha, Zifar instruye a Garfín y Roboán en todo aquello que cualquier caballero debe conocer. Les aconseja así sobre las administraciones de sus propiedades, la correcta gestión de los asuntos bélicos, las prácticas higiénicas, la necesaria moralidad con la tendrán que comportarse y las enseñanzas religiosas que deberán recordar para conducirse con virtud en el devenir de la vida. Estos “castigos del rey de Mentón”, nombre con el que se conocen tradicionalmente, serán ilustrados por medio de historias que ejemplificarán los consejos con los que Zifar alecciona a sus hijos. Antes de la marcha de Roboán, Zifar armará caballeros a sus dos hijos.

Muchas son las miniaturas que representan este largo pasaje de “los castigos del rey de Mentón”, y es que cada miniatura se transforma compositivamente en relación al tipo de “castigo” con los que advierte Zifar a sus hijos. No obstante, y a pesar de que

²⁴ Cacho Blecua destaca el carácter conversacional de las diversas miniaturas que iluminan el *Libro del Caballero Zifar*. Así, tras un detallado estudio de todas ellas, determina que en el 54’72% de las miniaturas los personajes conversan entre sí. Esta conversación se expresa, tal y como hemos ido determinando, por la posición de las manos: J. M. CACHO BLECUA, *op. cit.*, p. 42.

verlas todas, o al menos una selecci3n, resultaría ilustrativo para la comprensi3n de la imagen del caballero medieval que aqu3 nos compete, tendremos que conformarnos con mostrar 3nicamente una de ellas: la 109v. La miniatura 109v recrea un espacio al aire libre, con colinas al fondo sobre las que destaca alguna fortaleza elevada. El cielo es de un azul claro, aunque cubierto de nubes. Un peque3o muro separa el id3lico espacio natural del lugar en el que se desarrolla la acci3n. En el centro de la composici3n se sitúa Zifar, sentado sobre una monumental silla delicadamente decorada y rematada con florones. Viste una t3nica rojiza, se cubre con un manto azul embellecido con detalles dorados y porta una corona, distintiva de su cargo. Su mano izquierda se apoya sobre la rodilla, mientras que mantiene la derecha junto al pecho, se3alando con el dedo 3ndice hacia el cielo. Su cabeza est3 ligeramente ladeada y su mirada parece perderse en la infinitud de un paisaje que no queda recogido en la escena. Uno de los hijos de Zifar se sienta a su derecha y mientras posa las dos manos sobre su pecho, dirige la mirada hacia su padre. El otro hijo permanece sentado a la izquierda, y con mirada perdida, se sostiene la cabeza con un mano mientras dirige la otra mano hacia el coraz3n: de nuevo la pose melanc3lica que ve3amos en Zifar en la miniatura 34 v.



Miniatura 109v

La dignidad real de Zifar se manifiesta en la representaci3n a trav3s de la majestuosa silla en la que se sienta: los florones que rematan el impresionante mueble remarcan las formas de la corona, mientras que la plataforma lo eleva sutilmente de sus hijos y lo distingue en la composici3n. Por otro lado, la virtud cristiana de Zifar se expresa mediante los colores de su ropa, que asume los tonos con los que

frecuentemente se representa a Cristo, pero también por el gesto de su cabeza y de su mano, que señala con el dedo índice al cielo. Tanto Garfín como Roboán denotan con la expresividad de sus rostros y de sus posturas estar escuchando atentamente aquello que les narra su padre y sentirse conmovidos por ello.

Esta parte del relato de Zifar destaca la importancia de la correcta instrucción de los jóvenes caballeros en asuntos bélicos y cortesés, pero también en materias de contenido moral y religioso. Los consejos o “castigos” no se imparten únicamente a través de sermones o palabrerías, sino por medio de cuentos e historias que resultan ejemplarizantes de la enseñanza que se trata de transmitir. Estas narraciones se vuelven más fáciles de recordar y cobran más sentido en la mente de los jóvenes que los meros preceptos aleccionadores.

Igualmente, las lecciones que recibían los príncipes en las Cortes en los tiempos de la confección del *Manuscrito iluminado del Libro del Caballero Zifar*, concedían una importancia capital al cuento como material instructivo para los jóvenes. A mediados del siglo XIV, Juan García Castrojeriz, en su obra: *Glosa castellana al Regimiento de Príncipes*, inspirada en la obra anterior de Egidio Romano: *De regimine principum*, exaltaba a tres caballeros del mundo literario: Tristán, Amadís y Zifar, como modelos de conducta caballerescos²⁵.

Según las investigaciones de Walker, el nombre de Garfín significa en árabe “pequeño príncipe”, y es que el hijo mayor heredará el reino de Mentón y continuará el legado de su padre. Mientras, Roboán deberá partir a la aventura y no conformarse con la vida cómoda, pero ociosa, que le aguardaba quedándose en Mentón. Un joven sin ocupación tiene que buscar su suerte, pues en la ausencia del deber y en la placidez del hogar difícilmente florece la virtud del caballero.

Con la marcha de Roboán, Zifar predice su buena ventura, profetizando que llegará a mayor estado que él. De igual modo, Grima había anticipado con la marcha del reino de Tarta buenos augurios para la familia, como finalmente acaban ocurriendo. Y es que las aventuras de los héroes aparecerán siempre acompañadas de estas intuiciones, que darán aliento y confianza a los protagonistas.



Poco después Roboán parte con cien mulas cargadas de oro y trescientos guerreros, entre los que se encuentran el anciano y buen consejero Garbel y el Caballero Amigo. Tras varios meses de viaje llega al reino de Pandulfa, regido por la infanta Seringa, donde demuestra ser uno de los caballeros más cortesés del mundo. Un día el rey de Grimalet decide atacar Pandulfa; Roboán trata entonces de pacificar la situación, instándole a que deponga las armas. Sin embargo, la diplomacia del joven caballero no hace más que enfurecer al rey de Grimalt, que decide atacar con más fuerza. Durante la batalla Roboán cae de su montura, pero el Caballero Amigo rápidamente le proporciona otro caballo para que permanezca en la lucha. El enfrentamiento se desarrolla favorablemente, pues Roboán consigue apresar al hijo del rey de Grimalt. Mientras, el rey enemigo cae de su caballo y Roboán se le acerca para afearle su conducta. No obstante, el rey logra escapar junto a su ejército.

Tras lograr la paz en Pandulfa Roboán decide abandonar el reino, pero la infanta Seringa trata de retenerlo, pues se ha enamorado de él. Le pide así que se quede y que reine con ella, pero Roboán mantiene que, a pesar de estar también enamorado de

²⁵ D. CHAO CASTRO, ‘Modelos iconográficos para el perfecto rey-caballero: imágenes en los “espejos de príncipes” para la monarquía castellana trastámara’, en *Anais do II Congresso Internacional: Península Ibérica: Antiguidade, Medieval e suas Projeções para o Século XVI*. (Celebrado en Alfenas del 5 a 9 de diciembre de 2016), Universidade Federal de Alfenas, Alfenas, 2020, p. 51.

Seringa, debe seguir su destino. Sin embargo, le pide que le espere un a3o, pues cuando consiga su propio reino volver3 a por ella. Seringa asegura que le esperar3 durante tres a3os, y as3, ambos se despiden.

Tras su marcha de Pandulfa, Robo3n llega junto a sus tropas a Turbia. All3, el conde de estas tierras intercepta al joven caballero y le pide auxilio contra sus vasallos levantiscos. Robo3n demanda saber si esos hombres se rebelan justamente o no y, tras confesar el conde que se ha comportado de un modo reprobable, le aconseja que deponga las armas y que les pida perd3n. El conde de Turbia acaba acatando el consejo de Robo3n y, as3, la paz vuelve de nuevo a sus tierras.

Poco despu3s entran en el imperio de Triguida, cuyo emperador gobierna sobra cuarenta reyes. Robo3n traza r3pidamente amistad con el emperador, hasta el punto de que este le propone armarlo caballero por segunda vez.

La miniatura 165v ilumina el momento en el que Robo3n es armado caballero por el emperador de Triguida. La escena se desarrolla en un espacio cubierto de tonos gris3ceos, con dos aberturas laterales. En el centro de la imagen aparece Robo3n, sumergido hasta las caderas en una pila bautismal. Viste una t3nica blanca y cruza las manos ante su pecho. Su mirada la dirige hacia el emperador, identificado con una magn3fica tiara y vestido con una t3nica p3rpura sobre la que pende un manto azul. El emperador sostiene una guirnalda dorada con la que se dispone a coronar a Robo3n. Junto a 3l, un arzobispo sostiene una cruz procesional y, m3s atr3s, un hombre coronado contempla la escena. Al otro lado de la imagen, detr3s de Robo3n, aparecen tres damas representadas, cada una sosteniendo un objeto: una espada desenvainada, una t3nica azul, y una lanza.

Atendiendo a la historia, el acontecimiento se celebra a las puertas de la Iglesia de San Juan, pero el miniaturista convierte el espacio en un lugar cubierto como un p3rtico o atrio, lugares de uso polivalente en la Edad Media. Seg3n Maurice Keen, en el fen3meno de armar caballero se manifiestan dos hilos: uno seglar, derivado del antiguo rito germano de entrega de armas, y uno religioso, nacido de los ritos de bendici3n de la espada. Estas dos ramas del rito se perciben claramente en la miniatura, pues por un lado distinguimos la presencia del emperador de Triguida y de un rey (poder seglar), y por otro la ceremonia se realiza ante las puertas de la iglesia de San Juan, con la presencia de un sacerdote (poder religioso).



Miniatura 165v

No obstante, y a pesar de la frecuencia con la que estos ritos se celebraban en las iglesias, especialmente a partir del siglo XIII, la Iglesia no logró obtener el monopolio de la concesión de la caballería ni mermar la permanencia del principio de lealtad al señor seglar. Y es que, entre el hombre armado caballero y aquel que lo ha armado caballero se establece un vínculo casi de parentesco, pues el caballero se une a la dignidad y el honor de su señor. Si atendemos a la miniatura 165v, observamos que es el emperador, y no el sacerdote, el que se dispone a coronar a Roboán. Es además significativo que Roboán sea armado caballero por un poderoso emperador, a petición del mismo emperador. Ese hecho lo distingue frente al resto, pues realmente Roboán ya ha sido armado caballero por su padre Zifar antes de partir de Ment3n. Esta doble investidura conlleva que Roboán deberá comportarse con mayor honor, valentía y virtud que el resto de caballeros.

Importante de este pasaje es lo que ocurre en el reino de Pandulfa: Roboán rechaza casarse con la infanta Seringa a pesar de estar enamorado de ella y se encamina hacia otras tierras prometiendo volver junto a ella cuando haya obtenido su propio reino. Existen ciertos paralelismos entre la historia de Zifar y la de Roboán, ambos llegan al reino de una señora a la que deben socorrer, y ambos ven la posibilidad de ascender socialmente casándose con una mujer. No obstante, padre e hijo parten de situaciones diversas: Zifar sale de Tarta con su familia, al borde de la miseria y arrastrando un linaje maldito, mientras que Roboán se marcha de Ment3n siendo hijo de reyes, con cien mulas cargando oro y trescientos guerreros a su cargo. Entre los que se distingue un buen consejero, el caballero Garbel, y un fiel amigo, el Caballero Amigo. Por todo esto, Roboán no puede limitarse a repetir la historia de Zifar, sino que debe prosperar aún más que su padre. De hecho, y según las investigaciones realizadas por

Walker en torno al libro de *El caballero Zifar*, “Roboán” significa en árabe “mejorador”²⁶.

Roboán demuestra cortesía, diplomacia y destreza militar en el reino de Pandulfa, e inteligencia y justicia en las tierras del conde de Turbia; todas ellas virtudes del buen caballero. En Turbia, conseguirá además que el conde se comporte con justicia ante sus vasallos pues, en palabras de Cristina González: “igual que la traición es el mayor pecado político de un vasallo, la injusticia es el mayor pecado de un señor”²⁷.



Pronto la camaradería entre Roboán y el emperador desata las envidias de otros caballeros deseosos de obtener el favor imperial, por lo que urden un plan para acabar con Roboán. Conociendo que el emperador nunca ríe, y que injusticia a todo aquel que le pregunta el motivo, los celosos caballeros instan a Roboán para que le plantee tan osada cuestión; y Roboán así lo hace. El emperador enfurecido, pero sabedor de que el joven caballero ha sido víctima de algún engaño malicioso, decide perdonarle la vida. No obstante, y como condición, Roboán deberá acompañarle y seguir sus indicaciones.

El emperador le conduce a una playa y allí le hace embarcar en una nave que pronto se adentra hacia el mar con Roboán a bordo. A los pocos días Roboán llega a una isla, donde después de mucho caminar aparece ante varios reyes y doncellas que le esperan para que se case con la emperatriz Nobleza, que reina sobre sesenta reyes en las ínsulas Dotadas. El desconcertado Roboán afirma querer saber más detalles de su futura esposa, por lo que los reyes y doncellas le informa de que la Nobleza es hija de la Señora de Parescer y don Iván, sobrino del rey Arturo, y que la emperatriz ya estuvo casada con un hombre que la perdió por su poco seso. Le aseguran entonces que, si se comporta con inteligencia y es siempre sincero con su esposa, se convertirá en el emperador más poderoso del mundo. Entonces, el joven caballero es conducido ante la emperatriz y ambos contraen matrimonio en una ceremonia deslumbrante y lujosa. Roboán pronto se complace de su suerte, está casado con una hermosa mujer y es dueño de un imperio fastuoso. No obstante, al cabo de un año el diablo, envidioso de su suerte, decide tentarlo: un día que Roboán estaba cazando, aparece ante él una bella mujer que alaba sus capacidades de cazador. La hermosa mujer le asegura que Nobleza posee el mejor perro de caza del mundo y que si él, como esposo suyo que es, se lo pide, la emperatriz se lo dejará sin mayor inconveniente. Esa misma noche, Roboán pregunta tímidamente a su esposa por el animal y ella se lo concede encantada. Poco después comprueba que, en efecto, es un maravilloso perro de caza. A los días vuelve a aparecer la bella y seductora mujer, que le habla de un excelente azor que posee Nobleza. De nuevo, esa misma noche Roboán le pide a su esposa el azor y ella se lo concede, aunque advirtiéndole que no debe defraudarla pues si no la perderá para siempre.

No pasa mucho tiempo hasta que vuelve a encontrarse con la diabólica mujer, quien le asegura que Nobleza posee el caballo más rápido del mundo. Durante algunos días Roboán, muy azorado, duda si debe pedirle o no a su mujer este nuevo regalo, pero finalmente acaba haciéndolo. Nobleza le concede nuevamente su deseo, pero le pide que espere tres días para que sus doncellas puedan coserle un pendón.

Cuando Roboán monta en el caballo de Nobleza portando el pendón que ella le había encargado, la emperatriz comienza a afearle su conducta, pues ha traicionado su confianza. Le asegura que, a pesar de ello, el pendón siempre le ayudará en caso de necesidad. Roboán trata entonces de bajar del caballo, pero el animal comienza a

²⁶ *El libro del Caballero Zifar*, ed. cit., p. 215

²⁷ *Ibid.*, p. 239

alejarse velozmente hasta llegar al barco en el que había llegado Roboán a las Ínsulas Dotadas. El navío le lleva de nuevo a las costas de Triguida, donde le espera el emperador. Allí, el emperador le pregunta si después de lo sucedido podría volver a reír, y Roboán contesta que no, comprendiendo que el emperador es el primer esposo de Nobleza.



Miniatura 176v

La miniatura 176v recrea un paraje natural, con colinas en las que crecen diversos tipos de árboles. Prácticamente en el centro de la composición Roboán monta un caballo negro, viste unas calzas rojas, un manto rojo bordado que cubre, casi por completo, el jubón azul que porta debajo, y luce una corona que lo distingue como rey. En su mano derecha se posa un azor y un perro blanco camina cerca de él. La mirada de Roboán se dirige hacia una bella dama que se sitúa en frente del caballero. Esta mujer porta un vestido dorado y un llamativo tocado. Sus manos se sitúan a la altura de su pecho, y nos muestra la palma de la mano derecha mientras oculta la de la mano izquierda.

Según la narración, Zifar se encuentra con la diablesa al penetrar en el bosque algo que, sin embargo, no ha retratado el miniaturista de un modo evidente, pues la escena retrata una naturaleza no muy frondosa. No obstante, la escena no muestra ninguna construcción circundante, algo poco común en la mayoría de las miniaturas. El bosque o la naturaleza en estado libre representan los límites de la cultura, el *locus horribilis* en el que habitan peligros misteriosos: como la mujer diablesa o el león que se lleva en sus fauces a Garfín y Roboán hasta que un burgués, representante de lo cívico, les encuentra²⁸.

²⁸ A. MIGUENS, 'Cacería y animales maravillosos en el *Libro del Caballero Zifar*, su representación textual e iconográfica en el manuscrito de París', *Bibliotheca Augustiniana*, 2017, vol VIII, tomo 2, p.57.

La hermosa mujer de la escena que representa a la diablesa tentadora, aparece identificada por su peculiar tocado, que parece simular los cuernos del Maligno. Según afirma Miguens, los cuernos de la diablesa harían referencia, por su forma de medialuna, a la diosa Diana; vinculada a la caza, los bosques, la Luna y los animales. De este modo, el miniaturista estaría identificando lo pagano con lo demoníaco, demostrando a su vez un conocimiento de los símbolos de la mitología clásica²⁹.

Como ocurre en la historia, la tentación eficaz es aquella que se disfraza de algo muy bello, pues solo así resulta lo suficientemente atractiva como para poner a prueba la virtud del tentado. El diablo ha conseguido finalmente que Roboán traicione la confianza de Nobleza pues, al no desvelarle el motivo de sus peticiones y al aventurarse a demandar más cuando ya tenía todo cuanto se pudiera desear, Roboán pierde la felicidad superior de la que gozaba en las Ínsulas Dotadas. Se ve entonces obligado a regresar de nuevo al mundo real: el imperio de Triguída, y a reencontrarse allí con el emperador.

El emperador, quien igual que Roboán también estuvo casado con Nobleza y acabó perdiéndola, envía allí al joven caballero a aprender una lección después de su osada pregunta. Ambos traicionaron a Nobleza por su ambición; disponían de todo cuanto se pudiera desear y aún se ven tentados a pedir más a la emperatriz: el mejor perro, el mejor azor y el mejor caballo. Al mismo tiempo, no confiaron plenamente en su esposa, pues la engañaron al no revelarles que era una hermosa mujer la que les estaba incitando a demandar esos tres deseos. Este afán de Roboán, que continúa pidiendo dones cuando ya posee todo cuanto pudiese desear, contrasta con la actitud amorosa y altruista de la reina Nobleza, que continúa entregándole todo lo que pide. La caída de Roboán se produce poco después de que afirme: “E bien es verdat que con la riqueza toma ome sabor grande e grant plazer, mas esto es plazer sobre todos los plazer”. De este modo, él mismo enuncia que ha caído presa de los placeres materiales y, por tanto, habrá de perder necesariamente a su amada Nobleza³⁰.

El número tres se repite en la historia: son tres los días que Roboán tarda en llegar a las Ínsulas Dotadas y son de nuevo tres los deseos que le concede Nobleza. Según Pérez- Rioja, Pitágoras afirmaba que el tres es un número perfecto, pues contiene un principio, un medio y un fin. Para la simbología cristiana el tres alude a la Trinidad y a los tres días que Cristo pasó en la tumba³¹.

Igualmente llama la atención, que el encuentro con la bella mujer diablesa se produzca mientras Roboán va de caza. El ejercicio de la caza era visto desde antaño como una práctica esencial en la instrucción de los jóvenes monarcas. Y es que liberaba los instintos violentos, al mismo tiempo que preparaba para la lucha contra los enemigos y permitía demostrar las virtudes guerreras del monarca. Chao Castro señala: “la caza se considera una muestra de las virtudes del rey o noble en cuanto a su defensa contra las fuerzas malignas que, como tales, se identifican con el salvajismo y la peligrosidad de las alimañas”³². Tal y como señala Chao Castro, ante Roboán se aparecen unas fuerzas malignas, materializadas en la mujer diablesa, que le tientan a engañar a Nobleza durante sus prácticas de caza, cuando se ha adentrado en la densidad del bosque.

Es este un bello pasaje de la narración que bien puede recordarnos a otros muchos cuentos e historias: un ser mágico y superior se casa con un mortal bajo una condición, en este caso la absoluta sinceridad. Esta condición inicial acabará siendo

²⁹ *Íbidem*, p.58.

³⁰ *Íbidem*, p. 66.

³¹ J.A PÉREZ RIOJA, *op. cit.*, p. 405-406.

³² D. CHAO CASTRO, *op. cit.*, p. 49.

quebrantando por el mortal, perdiendo así la felicidad de la que gozaba. Es una aventura vivida en un mundo fantástico e irreal, del que se obtendrá un aprendizaje.

De este modo comprendemos que, ni de un caballero como Roboán, que incluso ha sido investido dos veces, se puede esperar la absoluta virtud. Pues, como dijimos en el apartado de la simbología: *el caballo que monta el caballero perseguirá siempre una cierta estela infernal*. No obstante, y a pesar de que cualquier hombre de Dios lleva en sí mismo un pecado original imborrable, el caballero se distingue por aspirar al perfeccionamiento de sus costumbres.



Dada la intimidad del secreto que comparten Roboán y el emperador, la amistad y la complicidad entre ambos se ve favorecida. Tanto es así que, cuando muere el emperador, nombra como su sucesor a Roboán. Durante un tiempo en el imperio de Triguida reina la paz y la justicia, pero pronto se desatan las envidias entre los caballeros más cercanos y, algunos como el conde Farán comienzan a buscar la perdición del reciente emperador. En su perverso plan, el conde Farán aconseja la rebelión a los reyes de Garba y Safira, asegurando que el emperador pretende acabar con ellos. De nada sirve los intentos de Roboán por pacificar la situación, pues finalmente estalla la guerra.

En la batalla, a pesar de que Roboán destaca como un valiente caballero, se ve obligado a retirarse con sus mermadas tropas ante la furiosa ofensiva del ejército enemigo. Esa misma noche ruega a Dios para que guíe sus pasos y, entonces, una misteriosa voz le habla, asegurándole que debe usar el pendón que le regaló Nobleza. Roboán así lo hace, y las tropas enemigas salen desfavoridas al ver entrar el pendón. Tras vencer en la batalla, el conde Farán y los dos reyes levantiscos son juzgados por traición. El conde es condenado a muerte por incitar a la guerra, pero se perdona a los reyes por la intervención de sus súbditos, que alegan a favor de la bondad de sus señores. Roboán concede el reino de Garba al caballero Garbel, valioso consejero y fiel servidor, mientras que las posesiones del conde Farán se las otorgará al Caballero Amigo.

Después de que vuelva la paz al reino, Roboán echa en falta una buena esposa, y recuerda entonces a Seringa. A pesar de que han pasado más de tres años, Seringa acude a Triguida a petición del emperador, donde se casa con Roboán el día de San Juan. Varios años después, el matrimonio viaja a Mentón, donde visitan la ermita que Zifar erigió para el ermitaño que le había ayudado, además de reencontrarse con Zifar, Grima y Garfín, que aún reinan en Mentón. Finalmente regresan a su imperio, donde tendrán un hijo, que con el tiempo será recordado como el mejor emperador posible. Transcurridos muchos años Roboán y Seringa morirán, dejando memoria de santos.

*Miniatura 181r*

La miniatura 181r representa una escena sucedida después de la vuelta de Roboán de las Ínsulas Dotadas. En el fondo de la imagen se distingue un paisaje natural, interrumpido por un muro que marca los límites de un espacio privado. En un lateral, el emperador y Roboán se sientan juntos bajo un espacio arquitectónico cubierto. Ambos coronados, se miran y se señalan él uno al otro con el dedo índice. Fuera de este espacio cubierto, tres hombres contemplan la escena.

El aislamiento del emperador y de Roboán del resto de figuras de la escena se explica por el deseo de expresar visualmente la afinidad entre los dos personajes. La complicidad que los une por el secreto compartido se articula formalmente como una construcción cerrada, a la que el resto de caballeros no pueden acceder. Tanto es así que Roboán aparece coronado junto al emperador, a pesar de que no heredará el imperio de Triguida hasta su muerte. Además, ambos se señalan con el dedo índice que, como ya se explicó en el análisis de otras miniaturas, significa confianza y fe.

No obstante, pronto se desatan las envidias, y es que el virtuoso caballero deberá estar siempre atento a aquellos que, celosos de los logros que se obtienen por su honroso comportamiento, traten de arrebatarle aquellos favores que se le conceden por su valía. En la batalla será el objeto mágico otorgado por Nobleza el que salvaguardará el imperio de Triguida de la ofensiva enemiga y garantizará la obtención del éxito final.



Miniatura 190r

No deja de llamar la atención el repentino cambio de Roboán, que aparece aquí representado como una persona considerablemente mayor en relación al aspecto juvenil que le había caracterizado en miniaturas anteriores. Esto podría deberse a un deseo de remarcar visualmente la madurez que Roboán ha obtenido a la vuelta de las ínsulas Dotadas. Sin embargo, tal y como señala Cacho Blecua, Roboán aparece representado como un joven imberbe una vez sale de las islas (180r), y como un joven de edad madura casi inmediatamente después (182r). Así, según concluye Cacho Blecua, las miniaturas no pretenden resaltar ninguna evolución temporal ni continuidad icónica. Lo cierto es que los personajes no asumen unos rasgos físicos persistentes, igual que tampoco nos permiten reconocerlos por un tipo de vestimenta característico que les distinga del resto fácilmente. Más bien, es el contexto en el que se inscriben los personajes, las acciones que realizan o las actitudes que manifiestan y los atributos externos que poseen (cuernos de diablesa, corona...) los que nos permiten identificar de que personaje se trata. Esto se explica, probablemente, por los distintos miniaturistas encargados de ilustrar la totalidad del manuscrito³³.

No obstante, tampoco es razonable atribuir el aspecto maduro, casi anciano, de Roboán al final de la historia al mero azar o al capricho del miniaturista. Cierto es que Roboán vuelve de las Ínsulas Dotadas habiendo aprendido una importante lección; lección que también tuvo que aprender el emperador de Trígida con la amarga pérdida de Nobleza y la comprensión de la debilidad que a veces empequeñece el espíritu humano. Es frente a esta debilidad de la carne contra la que lucha el caballero honorable, y es la comprensión de esta verdad dolorosa la que le permite ensalzar el pendón de su virtud. Así, Nobleza le concede

³³ J. M. CACHO BLECUA, *op. cit.*, p. 40.

un último regalo: un pendón que le acompañará en su vuelta al reino de Triguída, y que, finalmente, le permitirá derrotar al ejército enemigo.

Por último, Roboán, sabedor de que para que reine la armonía en el imperio de Triguída es necesario que contraiga matrimonio con una dama, recuerda a la infanta Seringa. El reencuentro entre los futuros esposos se vislumbra en la miniatura 190 r. La escena se produce al aire libre, de nuevo un paisaje dominado por colinas en cuyas cimas se disponen agrupaciones de árboles. Al fondo una gran fortaleza, y en primer plano Seringa y Roboán. La infanta aparece sentada sobre una pequeña plataforma y vestida de un hermoso traje azul, mientras que Roboán, montado en su caballo, viste una túnica, también lujosa, de un color rojo vino. Ambos ladean la cabeza, Seringa lo señala con el dedo índice de la mano derecha (confianza y fe) mientras que Roboán posa la mano izquierda sobre su pecho con gesto de conmoción.

Después de muchos años ambos se reencuentran y, ahora sí, para casarse. Roboán ya ha obtenido su propio imperio sin necesidad de casarse con una poderosa mujer como hizo Zifar; ahora pueden contraer matrimonio libremente. La boda se celebra el día de San Juan, el día más largo del año, y por tanto símbolo de un feliz y prospero augurio. Así, finalmente, Roboán supera a su padre, y a su vez será superado por su hijo, que será recordado como el mejor emperador del reino. La historia concluye con la muerte de Roboán, cuando ya por fin el linaje de Zifar ha sido purificado y mejorado.

7. CONCLUSIÓN. Era frecuente en la Edad Media contar aquello que se quería transmitir por medio de *exempla*, igual que hace Zifar con sus hijos cuando trata de aleccionarlos. Y es que las ideas sueltas fácilmente quedan en un plano abstracto y mental, donde tienden a olvidarse o a perderse entre otras ideas también almacenadas en la memoria. Las historias fantásticas y los cuentos son una buena manera de dar forma a aquello que, por su complejidad, no puede capturarse completamente de otro modo. Dotan a las ideas de una viveza y de una realidad distinta que las hace perdurar en la mente del lector u oyente. Una narración fantástica llega a sentirse como una experiencia que nos transforma y nos enseña; algo similar ocurre con la imagen. Una imagen captura una serie de ideas y conceptos que se traducen en formas, colores, composiciones... comprensibles por los sentidos. Traducen a un lenguaje visual y figurado aquello inefable y oculto.

Por todo ello se ha querido abordar el tema de la imagen del caballero medieval a partir de una historia; la historia del caballero Zifar, y de su codificación en imágenes. En este libro y en sus miniaturas encontraremos una verdad que se revela sutilmente, que casi no puede capturarse con explicaciones y comentarios, sino que debe intuirse por la impresión que deja en nosotros las vicisitudes que vive Zifar.

Solo ahora, después de recorrer la historia, reproducida en miniaturas, de este valiente y honrado caballero y de su hijo Roboán, puede uno comprender con mayor acierto que encarna la imagen de la caballería. Este fenómeno humano, que ha comportado la aparición de historias ficticias como las de Zifar, pero también las historias de hombres reales que dirigieron su vida asumiendo estos modelos de virtud, representa la consumación de un *ethos* encaminado a la búsqueda de la perfección ante el devenir de la vida humana. El caballero es aquel que se sobrepone a las dificultades que encuentra en el camino, confiando plenamente en Dios; es aquel que se comporta con honradez, inteligencia, sabiduría; y frente a todo es aquel que aspira a la pureza espiritual, al reencuentro de su alma con Dios. Pero la virtud cristiana no es suficiente para el caballero, pues en su compleja figura se aúnan conceptos en principio opuestos: la búsqueda de Dios y el diestro ejercicio de la guerra. El caballero debe ser hombre curtido en batalla, hábil en el arte de la equitación, pero siempre fiel servidor del bien

supremo, al que defenderá gracias a sus aptitudes bélicas. Así, la rectitud moral guía el ejercicio de la guerra, y la guerra se convierte en un medio a través del cual el caballero puede imponer la justicia y la verdad requeridas. Importante es también el destacado protagonismo del linaje; los antepasados legan necesariamente un estatus social a sus descendientes, pero que aún siendo favorable puede perderse si no viene avalado por la virtud cristiana, tal es el caso del abuelo de Zifar. No obstante, aquellos que, aún de humilde procedencia, se comportan honradamente, pueden llegar a alcanzar la condición de caballeros: como acaba ocurriéndole al Caballero Amigo. Así, el linaje es destacable, pues otorga un primer garante de virtud, pero esta virtud nada significa si no viene acompañada de las buenas costumbres cristianas.

En este proceso de configuración del significado profundo de la caballería, fueron muchas las obras literarias y artísticas que, en los albores de su gestación, impulsaron el nacimiento y favorecieron la articulación de lo que, por aquel entonces, se entendería por caballero. Y fueron muchas también las obras que, como el manuscrito iluminado del *Libro del Caballero Zifar*, continuaron dando aliento a la pervivencia de la figura del caballero durante siglos. Así, realidad y ficción se mezclaron y confundieron como dos fuerzas inseparables, componiendo en su unión una realidad vivida que es también ensoñación y proyección de un ideal.

No obstante, y como comentábamos en la introducción, la caballería es un fenómeno humano y por tanto variable, sometido por ello a un principio y a un fin. Así, alrededor del siglo XVI, diversos factores fueron desencadenando la progresiva desaparición del caballero. Fue entonces cuando su imagen se convirtió en una mera pose impostada: ya no reposaban en ella los valores cristianos originales de virtud y honradez, ya no condensaba en sí misma aquel deseo de aspiración a lo sublime, a lo sagrado. Obras como el Quijote encarnaron ese último grito a la caballería perdida, pues aquel que continuaba en su empeño de ser caballero no podía ser más que un loco y un idealista. Sin embargo, la caballería perdida dejará un intenso recuerdo y articulará una figura arquetípica presente aún en la cultura.

Su firme pervivencia a lo largo de los siglos se explica así por el significado profundo de esta figura, por los valores que representó y con los que aún se le vinculan. Y es que la imagen del caballero nace de una aspiración eternamente presente en la humanidad de sublimación, de perfeccionamiento, de belleza y de máxima conquista de los instintos vitales para su subyugación al espíritu. Su imagen perdura y es imborrable, pues se gesta en las entrañas de nuestra civilización, y nace inevitablemente asumiendo una forma, una representación: la del caballero.

BIBLIOGRAFÍA

- J. ALVARADEJO BARRIENTOS, 'La búsqueda del Santo Grial: el nacimiento de la caballería en el siglo XII', en *Historias del Orbis Terrarum*, N° Extra 7 (2014), p. 1-49.
Biblioteca Digital Hispánica: El caballero Cifar (Manuscrito). En: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000191780&page=1> / (Fecha de consulta: mayo de 2020).
- JUAN MANUEL CACHO BLECUA. "Texto e imagen en el Libro del cavallero Zifar". Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Celebrado en Alicante, 16-20 de septiembre de 2003). Alicante: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005.
- DAVID CHAO CASTRO, "Modelos iconográficos para el perfecto rey-caballero: imágenes en los "espejos de príncipes" para la monarquía castellana trastámara". En: JOSÉ RUI, Adailson (coor.). *Anais do II Congresso Internacional: Península Ibérica: Antiguidade, Medievo e suas Projeções para o Século XVI*. (Celebrado en Alfenas del 5 a 9 de diciembre de 2016). Alfenas: Universidade Federal de Alfenas, 2020, p.48-53.
- JEAN CHEVALIER; ALAIN GHEERBRANT, *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- JUAN EDUARDO CIRLOT, *Diccionario de Símbolos*. Madrid: Siruela, 2011.

- I. DE RIQUER, *La caballería de ficción como "educación sentimental"*, Semyr, Salamanca, 2010.
- Gallica. Caballero Cifar (Manuscrito). En: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10033214k> (Fecha de consulta: mayo de 2020).
- D. GUTIÉRREZ TRÁPAGA, *Recursos digitales sobre el Libro del caballero Zifar*, En: [https://www.academia.edu/38657959/Recursos digitales sobre el Libro del cavallero Zifar](https://www.academia.edu/38657959/Recursos_digitales_sobre_el_Libro_del_cavallero_Zifar) (24/04/2020)
- MAURICE KEEN, *La caballería*. Barcelona: Ariel, 1986.
- Libro del Caballero Zifar* (Trad. de Cristina González). Madrid: Cátedra, 1983.
- AGUSTINA MIGUENS, "Cacería y animales maravillosos en el Libro del Caballero Zifar: su representación textual e iconográfica en el manuscrito de París". *Bibliotheca Augustiniana*, 2017, vol. VIII, tomo 2, p.51-73.
- JOSÉ ANTONIO PÉREZ RIOJA, *Diccionario de Símbolos y Mitos*. Madrid: Editorial Tecnos, 1988.
- J. PLANAS BADENAS, 'El caballo astrológico en el tratado de albaitería de Manuel Díaz', en *Goya*, 340 (2012), p. 187-199.
- FRANCISCO RICO, (dir.) *Libro del caballero Zifar. C3dice de París*. Barcelona: Moleiro Editor, 1996.
- JOSÉ RUI, Adailson (coord.). *Anais do II Congresso Internacional: Península Ibérica: Antiguidade, Medievo e suas Projeções para o S3culo XVI*. (Celebrado en Alfenas del 5 a 9 de diciembre de 2016). Alfenas: Universidade Federal de Alfenas, 2020.
- C. VALLEJO NARANJO, 'El caballero y su pathos: el caballero salvaje. El esp3ritu de lo apol3neo y lo dionisiaco en la iconograf3a medieval', en *Laboratorio de Arte*, 22 (2010), p. 19-32.
- C. VALLEJO NARANJO, *La caballería en el arte de la Baja Edad Media*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013.
- ZOLAR, *Enciclopedia del saber antiguo y prohibido*. Madrid: Alianza, 1973.
- CARINA ZUBILLAGA, La ret3rica de la imagen en el Libro del cavallero Zifar. VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Cr3tica Literaria (en l3nea). Celebrado en La Plata, del 7 al 9 de mayo de 2012). En:http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2625/ev.2625.pdf (Fecha de consulta: 23 de junio de 2023).