

Análisis de dos relatos maravillosos del *Libro del cavallero Zifar*

Analysis of Two Marvellous Tales in the *Libro del cavallero Zifar*

Paula Pérez Milán

(Università di Siena)

RESUMEN

En el presente trabajo nos proponemos estudiar la relación entre dos episodios presentes en la primera novela castellana, el *Libro del Cavallero Zifar*, y la tradición del maravilloso de influencia bretona. Partiremos para ello de un análisis comparativo de ambos episodios y el esquema del relato maravilloso propuesto por L. Harf-Lancner. Una vez establecidos los paralelismos oportunos, trataremos de ampliar el marco de comparación y comprender la presencia de estos elementos bretones en la literatura castellana desde una perspectiva más general.

PALABRAS CLAVE

relato maravilloso, Zifar, Morgana y Melusina, literaturas románicas comparadas

ABSTRACT

The aim of the present work is to study the relation between two marvelous tales in the first Castilian novel, the *Libro del Cavallero Zifar*, and the tradition of the merveilleux originated in Brittany. Our starting point will be the comparative analysis of both episodes and the general description of the marvelous tale described by L. Harf-Lancner. After establishing the corresponding similarities, we will try and widen this comparison framework and make sense of the presence of these Breton elements in Castilian literature from a broader perspective.

KEYWORDS

marvelous tale, Zifar, Morgane and Melusine, comparative Romance literatures

Rebut: 15/01/2018.

Acceptat: 2/04/2018

Muchos han sido los críticos que, ya desde principios del siglo pasado, han estudiado la aparición y difusión de determinadas formas narrativas en el Occidente medieval y su pervivencia en la literatura posterior. Entre las numerosas vías abiertas en este amplísimo campo de estudio, la de la Literatura comparada se ha demostrado una de las más fructíferas, pues el planteamiento teórico y el método en que se basa la disciplina permiten rastrear estas formas narrativas tanto en su recorrido por la Europa medieval como más allá de los límites de la civilización occidental. En el caso concreto de la literatura castellana, uno de los ejemplos más representativos de esta conjunción de elementos de diverso origen es el *Libro del caballero Zifar*, cuyo enorme interés se debe, en igual medida, a su valor literario y filológico y a su originalidad. Esta no puede explicarse sólo por su estatus de primera muestra del particularísimo género caballeresco castellano, sino también por la combinación de formas y motivos procedentes de tradiciones muy diversas que presenta.

Por su importancia para el análisis comparativo, en el presente trabajo nos centraremos en dos de los episodios más originales que se intercalan en la narración, el del *Caballero Atrevido* y el de las *Ynsulas Dotadas*¹. Analizados desde la perspectiva general románica, de una parte, y de la literatura folclórica universal, de otra, el estudio de estos relatos permite poner en relación la producción literaria castellana con otras tradiciones del Occidente medieval, probando mediante testimonios concretos las teorías más extendidas de la crítica acerca del origen de algunas de las creaciones más originales de nuestra literatura.

Por lo que respecta al método, partiremos de la revisión de las teorías expuestas hasta el momento acerca de la obra, para ofrecer luego una definición de lo maravilloso y las particularidades que presenta en la Edad Media. Finalmente, trataremos de aplicar estos planteamientos teóricos al análisis de los dos episodios y de su posible relación con la materia maravillosa bretona. Para ello, seguiremos un método comparativo mediante el que estableceremos similitudes y diferencias en el tratamiento de motivos y personajes en uno y otro caso, tomando como referencia el planteamiento de Harf-Lancner sobre el relato maravilloso.

1. Estado de la cuestión

A partir de los primeros años del siglo XX, momento en el que el *Libro del Caballero Zifar* salió del olvido en el que se encontraba, los dos episodios maravillosos que aparecen intercalados en él han suscitado el interés de numerosos estudiosos. Como consecuencia de ello, es grande la diversidad de las teorías que cada uno de ellos ha propuesto en relación tanto con su estructura como con su contenido e, incluso, su función. A continuación, trataremos de identificar en este gran caudal de hipótesis los planteamientos originales que, en mayor medida, han servido de base a desarrollos teóricos posteriores.

La teoría del origen bretón tuvo su mayor defensor en C. P. Wagner, uno de los primeros críticos en estudiar la transmisión y el desarrollo de motivos propios de la materia legendaria bretona en otras tradiciones literarias y su influencia en el *Zifar*. En su artículo «The Sources of El Cavalle-

1. Dado que la obra carece de división por capítulos, nos referiremos a las páginas que ocupan en la edición de Cristina González, *Libro del Caballero Zifar*, Madrid, Cátedra, 1983: el del Caballero Atrevido, de la página 239 a la 251; el de las Ynsulas Dotadas, de la 409 a la 429.

ro Cifar»² sostiene que al menos uno de los dos episodios maravillosos que aparecen en la obra, el de las Islas Dotadas, está tomado de la tradición de los *lais*³, ya sea de manera parcial o total⁴, y señala como fuentes directas de los motivos principales del episodio los *lais* de *Lanval* y *Guigemar*, ambos, como es sabido, de María de Francia, y el anónimo de *Graelent*. De ellos, el autor del *Zifar* habría tomado elementos como el traslado al otro mundo en una barca sin piloto, la aparición de un animal fantástico o la riqueza que obtiene el mortal tras encontrarse con el hada. Junto a estos motivos, Wagner considera fundamentales para establecer una relación directa con la materia de Bretaña las dos referencias explícitas que aparecen en la obra: la que el ribaldo hace al combate de Arturo y el gato Paul y la de las doncellas de la emperatriz Nobleza cuando cuentan a Roboán la historia de Yvain. También identifica la influencia de algunos elementos aislados presentes en la leyenda del *Caballero del cisne*⁵, como la prohibición que impone el ser sobrenatural al mortal; la de algunas narraciones irlandesas en las que se representa el otro mundo como una tierra de eterna juventud y la del *Partonopeu de Blois*, narración con la que también relaciona el motivo del traslado del héroe al mundo feérico en una barca sin guía⁶.

Una hipótesis contraria a esta es la propuesta por A. H. Krappe, autor de dos artículos titulados «Le mirage celtique et les sources du “Chevalier Cifar”» y «Le Lac enchanté dans le *Chevalier Cifar*»⁷. En el primero de ellos, arremete contra las conclusiones de Wagner por considerarlas carentes de todo fundamento y consecuencia de la «celtomanía» que invadía los estudios literarios franceses en su tiempo, defendiendo que el origen último de la materia llamada «bretona» se encuentra en las literaturas orientales, y, concretamente, en la tradición india de las *Mil y una noches*, los *Siete visires*, el *Somadeva*, el *Hitopadesha*, el *Simbad* y otros relatos folclóricos antiguos. Para apoyar su teoría, identifica en la estructura general de estos cuentos algunos de los elementos que aparecen en el *Zifar*, poniendo de manifiesto una posible relación, pero sin detenerse a explicar

2. Wagner, C. P., «The Sources of El Cavallero Cifar», *Revue hispanique*, X (1903), pp. 5-109.

3. Siguiendo una idea propuesta por G. Baist, «Die Spanische Literatur», en *Grundriss der romanischen Philologie*, dirigida por G. Gröber, Estrasburgo, Karl J. Trübner, 1897, tomo 2, pp. 383-466, nota 9.

4. «Two hypotheses are possible. 1) The author has taken episodes from several legends and combined them in his own way to make a new story; or, 2) the skeleton of his story represents a tale which already existed in independent form, and which he has imitated more or less freely», Wagner, C. P., «The Sources ... », p. 57.

5. Para la relación de los motivos maravillosos que aparecen en estas narraciones, como el animal-guía blanco, el encuentro con el demonio transformado en mujer o la barca sin pescador, *vid.* Wagner, C. P., «The Sources ... », p. 52 y ss.

6. Algunas de las perspectivas adoptadas por los críticos que han retomado este planteamiento teórico desde otras perspectivas son la de J. Scudieri Ruggieri, «Due note di letteratura spagnola del sec. XIV. 1) La cultura francese nel *Caballero Zifar* e nell'*Amadis*. 2) *De ribaldo*», *Cultura Neolatina*, XXVI (1966), pp. 233-252, relaciona ambos episodios con los relatos sobre el caballero Yvain; J. Burke, «The Meaning of the Islas Dotadas Episode in the *Libro del Cavallero Cifar*», *Hispanic Review*, 38 (1970), pp. 56-68, asocia su estructura con la narrativa de Chrétien de Troyes; E. Schreiner, «Die “Matière de Bretagne” im *Libro del Cavallero Cifar*. Zur Rezeption der “Matière de Bretagne” in zwei Episoden des *Libro del Cavallero Cifar*», en *Romanisches Mittelalter*, editado por P. Messner, W. Pöckl y A. Brinner, Göttingen, Kümmerle, 1981, pp. 269-283, identifica el origen céltico de los dos relatos y los estudia desde el punto de vista de la recepción e interpretación ético-religiosa de la materia de Bretaña; T. A. Sears, «Further Adventures: *El caballero Zifar* and Variations on Arthurian Theme», en *Arturus rex. Acta Conventus Lovaniensis*, tomo II, editado por W. van Hoecke, G. Tournoy y W. Verbecke, Lovaina, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Lovaina, 1991, pp. 204-212, considera que el autor del *Zifar* tenía, al menos, «conciencia crítica» de la existencia de la materia bretona; o Paloma Gracia, «Varios apuntes sobre el “Cuento del Caballero Atrévado”: la tradición del “lago solfáreo” y una propuesta de lectura», en *Congreso Internacional de Literatura Hispánica*, 15 (1992), pp. 23-44, a partir del análisis del motivo del lago maravilloso y el elemento demoníaco que se asocia a él, pone en relación el *Zifar* con la tradición bretona post-*Vulgata*, aunque sitúa sus orígenes en tradiciones europeas anteriores.

7. Krappe, A. H., «Le mirage celtique et les sources du “Chevalier Cifar”», *Bulletin Hispanique*, XXXIII, 2 (1931), pp. 97-103; y Krappe, A. H., «Le Lac enchanté dans le *Chevalier Cifar*», *Bulletin Hispanique*, XXXV, 2 (1933), pp. 107-125.

estas influencias. En el segundo de estos trabajos establece una división del relato en siete motivos y, además de admitir la posibilidad de que algunos de ellos puedan relacionarse con la materia bretona (por ejemplo, el de la Dama del lago), modifica ligeramente su planteamiento y establece como fuente de los rasgos folclórico-maravillosos de los episodios el acervo literario común, el folclore universal, cuyos testimonios se encuentran en las literaturas de Europa y del mundo⁸.

Un planteamiento intermedio es el propuesto por autores como Menéndez Pelayo, que encuentra más similitudes con la leyenda de Yvain y el ciclo de la Tabla Redonda que con la materia céltica, aunque tampoco niega la relación de algunos elementos del lago solfáreo con narraciones de las *Mil y una noches*, como la del sultán en las Islas Negras⁹, ya mencionada por Krappe; o De Stéfano, para quien el verdadero fondo de la obra lo constituyen la materia oriental y cristiana occidental, pues las referencias a la materia de Bretaña, que es «ajena al espíritu medieval español»¹⁰, no son sino una concesión del autor a la moda literaria del momento. Por su parte, Lida de Malkiel ofrece una aproximación aparentemente imparcial, pues comparte el primer planteamiento orientalista de Krappe, pero no niega la filiación indudablemente céltica de algunos motivos¹¹. Esta postura es compartida, entre otros, por Walker, que hace compatible la posibilidad de un origen oriental con la aparición de motivos propios de la mitología celta, aunque insinuando que estos podrían proceder de las tradiciones del Oriente¹².

Cabe destacar, también, la visión de Mullen, que se aparta de las corrientes anteriores y afirma que «el punto de partida del autor no es celta ni oriental, sino cristiano y español»¹³, ofreciendo como argumento que la presencia de elementos célticos en ambos episodios es probadamente dudosa.

Otra de las perspectivas desde las que se ha abordado el estudio de estos dos episodios es la estructural, sin entrar a identificar las fuentes concretas de la obra. El análisis más importante en este ámbito es el de Cristina González, que introduce un planteamiento similar al que más tarde desarrolla L. Harf-Lancner en *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Melusine*¹⁴, obra de referencia en el estudio del relato maravilloso medieval. Tomando como base los términos establecidos para el estudio de la cuentística universal, González propone un análisis de los dos episodios a partir de la propia configuración del relato¹⁵, lo que le permite trazar paralelos con la idea de Propp de que toda narración maravillosa es una plasmación de motivos rituales comunes a todas las sociedades humanas¹⁶. En el caso particular del *Zifar*, añade, las dos narraciones que nos ocupan se relacionarían con los ritos de iniciación, matrimonio y muerte.

8. Krappe, A. H., «Le Lac ...», p. 123.

9. Menéndez Pelayo, M., *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. I. Influencia oriental y libros de caballería*, Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943, p. 308 y ss.

10. De Stéfano, L., «El "Caballero Zifar": novela didáctico-alegórica», *Thesaurus*, XXVII, 2 (1972), p. 259.

11. Lida de Malkiel, M^a. R., «La visión de transmundo en las literaturas hispánicas» (apéndice), en H. R. Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, pp. 371-449.

12. Walker, R. M., *Tradition and technique in the «Libro del cavallero Zifar»*, Londres, Tamesis, 1974. Para el carácter semítico de los elementos de carácter didáctico-moral o la narración mediante *exempla*, vid. p. 52 y ss.

13. Mullen, E., «The Role of the Supernatural in *El Libro del Cavallero Zifar*», *Revista de Estudios Hispánicos*, 5, 2 (1971), pp. 257-268; la cita, en p. 268.

14. Harf-Lancner, L., *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Melusine*, Ginebra, Slatkine, 1984.

15. González, C., «Introducción», pp. 13-61.

16. Propp, V., *Raíces históricas del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1998, pp. 523-535.

Una vez revisadas las propuestas teóricas más relevantes para nuestro análisis, podemos concluir que la combinación de algunas de ellas, tradicionalmente consideradas incompatibles, podría permitir la adopción de una perspectiva de estudio más amplia que abarcase los diferentes enfoques que los autores anteriormente citados han adoptado. Por ello, trataremos los dos episodios maravillosos del *Zifar* desde el punto de vista del origen de sus elementos y de su distribución interna, pues, como los trabajos anteriores han demostrado, el estudio independiente de estos aspectos no puede llevar sino a análisis parcialmente válidos, que dan explicación a motivos concretos, pero no al conjunto.

2. Concepto de «maravilloso medieval»

La primera obra en la que se trataron las posibilidades narrativas del relato maravilloso fue *Introduction à la littérature fantastique*, de T. Todorov, figura fundamental en el campo de la literatura folclórica¹⁷. Una de las aportaciones más importantes que hace en este primer estudio sistemático de la literatura fantástica es la distinción de dos tipos de maravilloso, el *fantastique-merveilleux* y el *merveilleux pur*: aunque ambos forman parte de la esfera de lo fantástico, que define como «l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît pas que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel»¹⁸, considera perteneciente a lo maravilloso fantástico el relato en el que lo sobrenatural supone una sorpresa, pero se termina aceptando; del maravilloso puro, en cambio, forman parte las narraciones en las que el hecho sobrenatural no genera ninguna reacción anómala, ni en los personajes ni en el lector implícito¹⁹. A esta definición añade Todorov la precisión de que el hecho maravilloso puro es aceptado no porque reciba una justificación, sino porque realmente es percibido como posible dentro de los límites del relato. Precisamente en este punto radica la diferencia con los hechos que conforman lo extraño, dado que estos siempre han de recibir una explicación racional.

Años más tarde, J. Le Goff recupera el planteamiento de Todorov para aplicarlo al ámbito concreto de la Edad Media europea, en la obra *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*²⁰. En este trabajo, utiliza el término «maravilloso medieval» para referirse a «una categoría del espíritu o de la literatura», es decir, a una combinación de fenómenos y concepciones acerca del mundo que se construyen a partir de los *mirabilia*, o hechos que se apartan de la lógica que rige el devenir del mundo físico²¹. Esta definición comparte algunos rasgos con la de Todorov, pues ambas se refieren a la existencia de fenómenos que carecen de explicación. Le Goff, no obstante, excluye la posibilidad de lo sobrenatural, partiendo de la idea de que lo maravilloso medieval se da como algo objetivamente posible y, si no explicable, al menos aceptable en los términos establecidos por el marco de la ficción.

Ese «maravilloso» al que nos referimos puede definirse, por tanto, como el conjunto de fenómenos que, aun perteneciendo claramente a un universo no real cuyas leyes no se ajustan a las del

17. Todorov, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

18. A su vez, define este sobrenatural como «quelque événement qui ne peut s'expliquer par les lois du monde familier», *vid.* Todorov, T., *Introduction...*, p. 29.

19. Todorov, T., *Introduction...*, pp. 57-59.

20. Le Goff, J., *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 1985.

21. Le Goff, J., *Lo maravilloso...*, pp. 9-10.

mundo físico, son representados como posibles en el imaginario literario medieval. Este fenómeno, aunque no es exclusivo del texto medieval²², es posible porque los límites de la realidad que en él se establecen permiten la ampliación de la esfera de lo verosímil.

A partir de esta definición general, Le Goff distingue entre lo maravilloso propiamente dicho (que, por considerarse neutro, es tolerado por el cristianismo, pues forma parte de la herencia de las tradiciones precristianas y desempeña la función de intermediario entre los otros dos tipos), lo mágico (de origen generalmente diabólico, pertenece a la esfera del engaño) y lo milagroso (resultado de la cristianización de lo maravilloso, que se cristaliza en el milagro)²³. Además, estudia la influencia de cada uno de estos ámbitos fantásticos en el desarrollo de determinadas formas culturales y literarias: en el caso de lo maravilloso, afirma, se trata del elemento del que se sirve la clase cortesana para oponer a la cultura eclesiástica, represora, «no una contracultura, sino otra cultura que le pertenezca más»²⁴, en la que tienen cabida los relatos y figuras de los que nos ocuparemos a continuación.

2.1. El relato maravilloso

Siguiendo esta delimitación de los tres ámbitos fantásticos que pueden representarse en la literatura medieval, Harf-Lancner centra su análisis de lo propiamente maravilloso en la figura de uno de sus representantes fundamentales, las hadas, a las que identifica como «témoins privilégiés de la rencontre des deux cultures», la cristiana y la pagano-folclórica, que toman sus rasgos de los seres fantásticos del folclore universal²⁵. Así pues, si se entiende que el relato maravilloso esconde un sentido más profundo que el de un mero cuento tradicional, porque nace de la reelaboración de sus motivos, ha de entenderse que las hadas medievales son supervivientes del desaparecido panteón del sistema folclórico, figuras míticas nuevas surgidas de la combinación de dos tipos anteriores –el del hada madrina y el hada amante–. Estas, a su vez, serían resultado de la fusión de tres figuras mitológicas pertenecientes a la tradición latina (*Parcae* y *Fatuae*, ninfas silvestres) y la prerromana (diosas madres de la religión gala).

En el paso de estos personajes de la categoría de figuras míticas a tipos literarios tienen una importancia fundamental las hadas Morgana y Melusina, pues es a partir de su aparición en relatos folclóricos aislados cuando se crean, en torno al siglo XII, sendos tipos de relato cuyos motivos básicos, invariables, se repiten en una gran parte de la literatura posterior. Desde ese momento, su evolución literaria las lleva a convertirse en un elemento característico de la producción novelesca de la Edad Media occidental.

El primer autor en denominar «melusiniano» al esquema de cuento que se construye sobre la base de la leyenda de Melusina fue G. Dumézil²⁶. A este opone Harf-Lancner el «morganiano», cuyos elementos se configuran, a su vez, a partir de la leyenda de Morgana²⁷, e identifica en cada uno de los dos tipos los siguientes elementos fundamentales:

22. Todo texto, en tanto que creación ficcional, se funda *a priori* en la creación de un universo no necesariamente real.

23. Le Goff, J., *Lo maravilloso...*, p. 13.

24. Le Goff, J., *Lo maravilloso...*, p. 12.

25. Harf-Lancner, L., *Les fées...*, p. 8.

26. Dumézil, G., *Le problème des Centaures*, París, Paul Geuthmer, 1929.

27. Una de las diferencias más importantes que existen entre ambas es que el relato legendario de Melusina cuenta con una forma literaria definida, creada por Jean d'Arras en el *roman* titulado *Melusine*, en el que narra la fundación por parte del hada del linaje de los

a. Relato melusiniano²⁸, desarrollado en el mundo real:

1. Encuentro del mortal y el hada

i. Partida del héroe: sale de casa o participa en una cacería. En un momento dado, se queda solo.

ii. Frontera entre el mundo real y el maravilloso: el héroe se adentra en un bosque (por oposición a la ciudad, símbolo de la no-civilización y lo desconocido) y llega a un río o lago, la «barrera acuática» que constituye la representación física de la separación entre ambos mundos.

iii. Aparición del hada: el héroe se encuentra con una mujer de belleza sobrenatural que dice esperarlo, pero no le revela su identidad.

2. Pacto

i. Declaración: una de las dos partes confiesa a la otra su apasionado amor.

ii. Propuesta de matrimonio y condición: el hada establece para la celebración del matrimonio una condición que, de incumplirse, supondrá el fin de la unión.

iii. Matrimonio y convivencia: los amantes son felices y disfrutan de una gran prosperidad. De la unión nacen uno o varios hijos.

3. Transgresión del pacto

i. Decisión: ya por las palabras de un tercer personaje «agresor», ya por su propia voluntad, el héroe incumple su promesa.

ii. Revelación de la naturaleza feérica del hada: la ruptura del pacto lleva al héroe a conocer la verdadera naturaleza de su esposa.

iii. Desaparición del hada: los hijos quedan al cuidado del héroe. En ocasiones, el hada se lleva a alguno consigo, pero siempre ha de quedar uno junto al padre para asegurar la descendencia humana.

iv. Pérdida de la felicidad y prosperidad.

Las dos variantes más frecuentes de este esquema general son la del tipo «Bella y Bestia» y la de las mujeres-cisne. El origen de la primera está en la fábula de Eros y Psique, y en ella se desarrolla el motivo de la violación del pacto mediante el abandono del cónyuge sobrenatural, la condena del mortal a realizar arduos trabajos para recuperar su amor y, finalmente, el reencuentro dichoso de los amantes. La segunda tiene como protagonista a un personaje femenino que puede metamorfosearse en cisne a voluntad, pero el héroe roba el objeto que le permite realizar esta transformación, obligándola a mantener su forma humana y contraer matrimonio con él; cuando, por casualidad, recupera el objeto robado, recupera su forma animal y desaparece para siempre.

Lusignan y la historia de sus descendientes. En cambio, la historia de Morgana no presenta una forma única original, pues está constituida por elementos de origen diverso que aparecen con infinidad de variaciones en el folclore universal y que, en la tradición artúrica, se combinan para dar forma a este personaje. Para la leyenda de Melusina, *vid.* Jean d'Arras, *Melusina o la Noble Historia de Lusignan*, trad. de Carlos Alvar, Madrid, Siruela, 2008.

28. Harf-Lancner, L., *Les fées...*, pp. 113-115.

b. Relato morganiano²⁹, cuyo marco espacial es el mundo feérico:

1. Viaje del mortal al otro mundo

i. Alejamiento del héroe: el protagonista masculino abandona su entorno con una partida de caza, para pescar o para pasear.

ii. Aparición del animal-guía: en el entorno del bosque, entendido también en este caso como un lugar de tránsito hacia el mundo maravilloso, aparece ante el héroe un animal maravilloso, casi siempre de color blanco y con alguna característica extraordinaria. En ocasiones, puede tratarse de la propia hada metamorfoseada.

iii. Persecución del animal: el héroe persigue al animal, que lo conduce hasta una frontera natural (de nuevo, algún elemento acuático) o, directamente, al otro mundo.

iv. Encuentro y unión con el hada: el ser sobrenatural declara su amor al héroe en cuanto este traspasa las fronteras del reino feérico.

2. Estancia en el otro mundo

i. Abolición del tiempo: los amantes disfrutan de una felicidad completa, ajenos a las leyes del tiempo real.

ii. Recuperación de la memoria: como consecuencia de la violación de un pacto o de la intervención de algún agente externo (a veces, es el hada quien se lo revela), el héroe recupera la memoria y siente la necesidad de regresar a su mundo.

3. Regreso al mundo humano

i. Revelación del tiempo sobrenatural: el hada impone una condición al héroe, que debe cumplir para poder escapar sin daño del reajuste del tiempo.

ii. Transgresión de la prohibición: el héroe viola el nuevo pacto, por lo que envejece de manera instantánea.

iii. Muerte o desaparición del héroe en el otro mundo: como consecuencia de la transgresión, el héroe muere o regresa al mundo feérico, que nunca más abandona.

En la mayoría de los casos, sin embargo, estos motivos no se dan de manera independiente, pues suelen combinarse elementos de los dos tipos de relatos para crear una estructura mixta³⁰. Las diferencias más importantes que existen entre los dos tipos afectan a tres elementos fundamentales: a) Como ya se ha señalado, en el relato melusiniano el ser sobrenatural se aparece en el mundo humano, mientras que, en el morganiano, es el héroe el que viaja al mundo feérico; b) El desarrollo de las aventuras transmundanas del héroe melusiniano depende de la aceptación de un pacto, y su expulsión, de la transgresión del mismo, mientras que en el tipo morganiano este es un elemento secundario que puede no aparecer; y c) El destino del héroe es totalmente distinto en

29. Harf-Lancner, L., *Les fées...*, pp. 212-213.

30. En la clasificación Aarne-Thompson-Uther (ATU), de hecho, aparece como independiente un tipo que combina rasgos de estos dos (400, «Búsqueda de la esposa perdida»), *vid.* Thompson, S., *Motif-Index of Folk Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958, actualizado por H.-J. Uther en *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography*, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia, 2004.

uno y otro caso, pues en el relato melusiniano continúa su vida en el mundo real, mientras que, en el morgiano, muere o desaparece para siempre en el mundo feérico.

2.2. El relato maravilloso en la tradición bretona: los *lais* feéricos

El elemento maravilloso característico de la literatura de influencia bretona producida en el norte de Francia es, en su mayoría, del tipo que Le Goff identifica como auténtico. Está presente en todos los géneros narrativos, aunque de manera particular en los *lais* bretones tradicionalmente considerados «feéricos», los ya citados *Lai de Lanval*, *de Graelent* y *de Guigemar*.

a. *Lai de Lanval*: Lanval, caballero del rey, pierde su riqueza por su gran generosidad, lo que lo lleva a buscar tranquilidad en la soledad del bosque. Tras descabalar en un claro y tenderse a descansar bajo un árbol, se le acercan dos doncellas que lo conducen a la magnífica tienda de su señora. Al llegar ante ella, el héroe se prenda de sus encantos y le promete no amar a ninguna otra mujer; ella le otorga sus favores, con la condición de que nunca revele su relación, pues, en caso contrario, la perderá para siempre. Lanval vuelve a la corte y es requerido de amores por la reina Ginebra, a quien rechaza, con el pretexto de que su amada es mucho más hermosa. La reina acusa a Lanval de haberla requerido³¹ y él es llamado a la corte, donde el rey Arturo le permite evitar la condena si presenta pruebas de la belleza de su dama dentro de un plazo establecido. El hada no acude a la llamada de Lanval como solía hacer, hasta que, el último día de plazo, se presenta ante la corte y muestra su belleza radiante; Lanval es liberado y, encaramándose al caballo en el que se aleja su amada, se marcha con ella para siempre a la maravillosa isla de Avalón.

b. *Lai de Graelent*: la historia sigue una estructura muy similar a la anterior, aunque con algunas variantes. En este caso, comienza cuando la reina de Bretaña ofrece su amor al caballero Graelent, que la rechaza, por lo que ella lo acusa falsamente ante el rey, y este niega a su vasallo el pago de los servicios que ha prestado en la mesnada real. Entristecido por esta desgracia, Graelent se va a pasear al bosque y allí se encuentra con una cierva blanca que, al perseguirla, lo lleva hasta una fuente en la que una joven de belleza extraordinaria está bañándose con dos doncellas. Graelent roba sus ropas y la joven, que resulta ser un hada, le ofrece oro a cambio de que se las devuelva, pero se burla de él cuando el caballero le ofrece su amor. Amenazándola con quedárselas, Graelent logra llevarse al hada al interior del bosque y convertirla en su amante, después de lo cual ella confiesa que estaba esperándolo; le promete amor y riquezas, con la condición de que no revele su existencia. De vuelta en la corte, Graelent, obligado a alabar la belleza de la reina, dice en cambio que conoce a una dama treinta veces más hermosa. El caballero es amenazado con ser encarcelado de por vida si no prueba sus palabras, pero es incapaz de hacer aparecer al hada. El último día del año que se había establecido como plazo, esta reaparece y el caballero es liberado. Ignorando las advertencias de su amada, Graelent monta en un caballo que esta le había regalado e intenta seguirla, hasta que llega a un río, donde está a punto de ahogarse. El hada lo salva y lo lleva consigo a un lugar del que nunca regresa.

31. En el índice de motivos de Thompson, se recoge el motivo de la falsa acusación bajo el epígrafe K2111, al que corresponde el tipo general de «la mujer de Putifar». Sobre la relación evidente de este motivo con el mito de Fedra e Hipólito en particular, *vid.* Cross, T. P., «The Celtic Elements in the Lays of "Lanval" and "Graelent"», *Modern Philology*, XII, 10 (1915), p. 637.

c. *Lai de Guigemar*: Guigemar, vasallo del rey, posee todas las virtudes caballerescas excepto la capacidad de amar. Un día, al alejarse de su grupo en una partida de caza, el héroe encuentra una cierva blanca y la hiere mortalmente con su flecha, pero esta rebota y da en el muslo al caballero; antes de morir, la cierva lo maldice, condenándolo a que su herida solo pueda ser curada por una mujer cuyo sufrimiento sea tan gran grande como el amor que él sienta por ella. Aún en el bosque, Guigemar encuentra un río y, en él, una barca sin guía, en la que se queda dormido y que lo conduce a un reino en el que el celoso monarca mantiene encerrada a su esposa en una torre. Una vez llegado al jardín de la reina, Guigemar despierta, se encuentra con la dama y ambos se enamoran, tras lo cual logran mantener su relación durante un año y medio a escondidas del rey. Cuando, finalmente, son descubiertos por la delación de un sirviente, aunque no sin antes haberse intercambiado prendas de amor, Guigemar vuelve a su país, en el que el tiempo ha transcurrido de forma mucho más lenta que en el otro mundo, mientras que la reina es encerrada en una torre de mármol. Después de dos años de cautiverio, la triste dama vuelve a ver la barca de su amado y, subiendo a ella, llega al reino humano; allí, un caballero intenta seducirla, pero ella resiste, diciendo que sólo amará al que logre deshacer el nudo de su cinturón, que había hecho Guigemar. Finalmente, la reina y Guigemar se reconocen.

En estos tres *lais*, y de acuerdo con el esquema anterior, los elementos propios de los tipos morgiano y melusiniano pueden agruparse en:

- Comunes a los dos tipos: acercamiento del mortal a la esfera del otro mundo, presencia de una barrera acuática, declaración de amor, felicidad de los amantes, comportamiento del hada tras la ruptura del pacto³², etc.;
- Propios del relato morgiano: aparición del animal guía, traslado del héroe humano al otro mundo, encuentro con el ser sobrenatural en el otro mundo, abolición del tiempo real o desaparición del héroe en el otro mundo; y
- Propios del relato melusiniano: encuentro con el ser sobrenatural en el mundo humano, establecimiento de un pacto, ruptura del pacto, revelación de la naturaleza feérica del ser sobrenatural, desdicha por intervención de un tercero o reencuentro de los amantes tras ser castigado el humano³³.

De esta clasificación puede deducirse, por tanto, que los dos primeros relatos siguen el esquema melusiniano y el último emplea más elementos morgianos, pero ninguno de los tres es «puro». La combinación de elementos de uno u otro modelo sobre una base más o menos definida puede obedecer, como veremos más adelante, a las necesidades de la narración. Este uso de lo maravilloso con unos fines determinados nos inclina ya a pensar que lo significativo podría ser su función en el conjunto de la narración, y no tanto que adopten una forma externa u otra.

32. Para la importancia de esta figura de la *Offended Fée*, vid. Cross, T. P., «The Celtic ...», pp. 642-643.

33. Tanto este motivo como el anterior aparecen en la variante de la Bella y la Bestia.

3. Los episodios maravillosos en el *Libro del Caballero Zifar*

Una vez identificados los motivos que conforman el esquema anterior, trataremos a continuación de establecer la relación existente entre los dos episodios fantásticos del *Libro del Caballero Zifar* y los elementos propios del relato maravilloso bretón.

3.1. Lo maravilloso bretón en la Península Ibérica

Antes de llevar a cabo el análisis particular de estos relatos maravillosos, se hace necesario probar la hipótesis del origen bretón en un plano más general, para tratar de identificar en las literaturas medievales próximas al *Zifar* otros testimonios que nos ayuden a probar la presencia efectiva de esta materia en suelo peninsular. Ciertamente, tal y como ya pusiera de manifiesto Lida de Malkiel, son numerosos los testimonios de la tradición literaria de inspiración celta que pueden encontrarse en las literaturas de la Península Ibérica³⁴. Sobre esta idea general puede precisarse que, en algunos casos, la fuente de la que beben estas narraciones es claramente identificable como bretona, y nos remite directamente a las formas y motivos que más arriba hemos identificado como parte del esquema general del relato maravilloso esbozado por Harf-Lancner. Destacaremos a continuación los testimonios más significativos de la transmisión de la materia bretona en la Península, por su relación con los dos episodios que nos ocupan.

a. *Leyenda del caballero del Cisne*, incluida en la anónima *La gran conquista de ultramar*, crónica caballeresca de finales del siglo XIII: en este relato maravilloso, inserto en la narración de la conquista de Jerusalén durante la Primera Cruzada, se combinan el tipo general de relato melusiniano y su variante del personaje-cisne³⁵. En la primera parte, que se ajusta al esquema más común, un ser sobrenatural (Isomberta) llega en un barco sin piloto a una tierra extraña (mundo humano), en la que conoce a un caballero (Eustacio); ambos contraen matrimonio, tras lo cual, Isomberta concibe siete hijos. La segunda parte del relato, en cambio, se ajusta al modelo del personaje transformado en cisne, pues los siete niños que nacen de esta unión pueden conservar su forma humana mientras porten el collar de oro con que un ángel obsequió a cada uno en el momento del alumbramiento, pero se transforman en cisnes en cuanto se lo quitan. Por último, la tercera parte retoma el esquema general y se centra en el motivo del establecimiento y la ruptura del pacto, que afecta a uno de los hijos del ser sobrenatural y el caballero; además, es especialmente relevante la consideración de la dama-hada como fundadora de un linaje ilustre (uno de los nietos de Isomberta es Godofredo de Bullón³⁶), motivo que está tomado directamente de la historia de Melusina, legendaria fundadora de la Casa de los Lusignan.

b. *Dama do pé de cabra* y *O cavalo pardalo*, relatos insertos en el *Livro de Linhagens do conde D. Pedro*, obra genealógica escrita en el siglo XIV por el conde Pedro de Barcelos: el primero de estos breves relatos, el de la *Dama do pé de cabra*, narra cómo el caballero protagonista, Diogo Lopes,

34. Lida de Malkiel, M^a. R., «La visión de trasmundo ...».

35. También presente en la clasificación ATU, correspondiente al tipo 451.

36. Se corresponde con el personaje histórico de Godofredo de Bouillon, caballero francés al mando de la Primera Cruzada y fundador del Reino de Jerusalén.

se encuentra con una bella dama que tiene un pie en forma de pata de cabra, y con la que contrae matrimonio; la condición impuesta por la dama para celebrar esta unión es la de que el héroe nunca debe persignarse. Tras el nacimiento de dos hijos y una convivencia feliz, el protagonista incumple el pacto y, como consecuencia, la dama-hada desaparece, llevándose consigo a su hija. La continuación del relato, *O cavalo pardalo*, gira en torno al establecimiento y transgresión de un segundo pacto, cuyas consecuencias afectan a la tercera generación de los descendientes del ser sobrenatural.

En ambas narraciones, como se ve, pueden identificarse motivos propios del relato melusiniaco, tales como la unión de un mortal y un ser sobrenatural en el mundo humano, la convivencia feliz de los amantes sujeta al cumplimiento de una condición o la destrucción de esta felicidad como consecuencia de la ruptura de tal pacto. No obstante, el rasgo más llamativo de esta versión del cuento es, de nuevo, la representación del ser sobrenatural como fundador de un linaje noble (en este caso, el de los Haro de Vizcaya). Tanto en el caso de Isomberta como en este, la función de este motivo parece ser, en palabras de Paredes, la de «vincular los orígenes familiares (...) a los poderes benéficos de una figura mítica y la consiguiente formación de un señorío independiente, liberado de la memoria de antepasados ligados a las casas nobles preexistentes»³⁷. El ser sobrenatural es el fundador de un linaje perteneciente «a una clase (...) para quien la figura mítica se convertía en la encarnación simbólica de su ambición política y social»³⁸; en esta representación del personaje mítico nos encontramos, por tanto, ante una instrumentalización y refuncionalización de la leyenda³⁹.

c. Romancero: dos ejemplos de la adaptación de la materia bretona a la tradición del romance hispánico son el episodio de Lanzarote y el ciervo del pie blanco, del romance «Tres fijuelos había el rey», de entre finales del siglo XIII y comienzos del XIV; y el «Romance del conde Arnaldos», cuya forma literaria más conocida data del siglo XV.

En el primer caso, se trata de una versión castellana de la leyenda de Lancelot que se supone inserta en un ciclo mayor, acaso relacionado con el *Lancelot en prosa*⁴⁰. Los elementos bretones que presenta se relacionan, por tanto, con la materia artúrica, como puede apreciarse en la transformación de un caballero en ciervo (figura del *chevalier-beste*); la aparición de una doncella que propone una aventura al héroe (Lancelot), a cambio de contraer matrimonio con ella; o la participación del héroe en una partida de caza, en el curso de la cual se encuentra con el animal fantástico (relacionado con el motivo morganiano del animal-guía). A partir de estos motivos, De Laiglesia establece una relación con el *Perceval* de Chrétien y la leyenda de Tristán y, en el ámbito bretón, con el *lai féerique* de Tyolet, lo cual le permite establecer que todos ellos procederían de una de las dos ramas en las que se dividió el relato original, perdido, y cuyos elementos aparecen refundidos en esta versión castellana⁴¹.

37. Paredes, J., «El relato genealógico», en J. Paredes y P. Gracia (eds.), *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 123-141; la cita, en p. 128.

38. Paredes, J., «El relato...», p. 128.

39. De lo cual se deduce que, en un primer momento, su función era otra; vid. infra, nota 11.

40. Entwistle supone, por comparación con las versiones francesa y holandesa, que se encontraría entre el final de la quète y la muerte de Arturo, vid. Entwistle, W. J., «The Adventure of 'Le cerf au pied blanc' in Spanish and Elsewhere», *The Modern Language Review*, 18, 4 (1923), p. 435-448; la cita, en p. 446.

41. Laiglesia, E. de, *Tres hijuelos había el rey... Orígenes de un romance popular castellano*, Madrid, Fortanet, 1917.

En el segundo ejemplo, una de las interpretaciones que se da a la composición es la que la relaciona con el paso al otro mundo⁴². Según esta visión, los elementos más importantes que se mencionan tendrían su origen en motivos folklóricos y literarios que pueden relacionarse con los que hasta ahora hemos visto: en un primer momento, mientras se encuentra de caza, el héroe se encuentra ante una barrera fluvial (frontera entre los dos mundos), donde se le aparece un navío de características extraordinarias y un personaje (posible ser sobrenatural, aunque masculino) que entona una canción mágica⁴³. Este personaje dice al conde Arnaldos que únicamente revelará su canción a quien se embarca con él, una invitación muy semejante a la que las hadas hacen a los héroes humanos para lograr que atraviesen las fronteras del otro mundo.

De todos estos testimonios se deduce, pues, que la tradición maravillosa bretona no era desconocida en las literaturas peninsulares, y que, ya sea en la forma, ya en el contenido, los elementos que la configuran gozaban de una cierta popularidad entre los autores y el público⁴⁴. Por otra parte, y aunque no sea este el objeto del presente análisis, en estos casos se observa también que los patrones tomados de la materia maravillosa de influencia celta se combinan con motivos procedentes de otras tradiciones también presentes en suelo peninsular, entre las que Martínez Mata destaca, a propósito del romancero, la persa, la egipcia, la clásica y la germánica⁴⁵.

3.2. Situación de los episodios en la obra

La dificultad que se plantea al situar los dos episodios en el conjunto de la narración radica en la diversidad de criterios adoptados para la delimitación de la estructura general de la obra. Wagner propone una división en tres partes (las aventuras de Zifar, los castigos y las aventuras de Roboán)⁴⁶, que acepta la mayor parte de los críticos. Un planteamiento similar es el de Ruiz de Conde, que distingue también tres grandes núcleos (proezas físicas y morales de Zifar, justicia y sabiduría de Zifar y aventuras de Roboán), entendiéndolo que el relato se distribuye en torno a cada uno de ellos de manera simétrica⁴⁷. Según este planteamiento, ambos episodios maravillosos constituyen las «aventuras de plano no real» que se insertan entre otras «de plano real», de acuerdo con el esquema real/fantástico/real sobre el que se dispone el contenido de estas tres partes⁴⁸.

42. Martínez Mata, E., «El “Romance del conde Arnaldos” y el más allá», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, editadas por M^a. I. Toro, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV, 1994, tomo II, pp. 605-611.

43. Podría verse en este motivo, poco común en los dos tipos de relato maravilloso que tomamos como modelo, una relación con los *sianán* con los que las doncellas fééricas reciben a los marineros que traspasan la frontera del otro mundo en algunas narraciones celtas, *vid.* Patch, H. R., *El otro mundo...*, p. 42.

44. Aunque no directamente asociados con la materia bretona, Darbord propone algunos relatos más en los que puede identificarse la presencia del elemento maravilloso, principalmente en su vertiente folclórica, *vid.* Darbord, B., «Formas españolas del cuento maravilloso», en *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, editado por J. Paredes y P. Gracia, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 103-121.

45. Martínez Mata, E., «El “Romance...”», p. 607.

46. Wagner, C. H., «The Sources...», p. 13.

47. Ruiz de Conde, J., *El amor y el matrimonio en los libros de caballerías*, Madrid, Aguilar, 1948, pp. 35-98.

48. El episodio del Caballero Atrevido se encontraría en la segunda parte, y el de las Islas, en la tercera. Ideas similares proponen J. Burke en *History and Vision: The Figural Structure of the ‘Libro del Cavallero Zifar’*, Londres, Tamesis, 1972 y F. J. Hernández en «El libro del caballero Zifar: Meaning and Structure», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 2, 2 (1978), pp. 89-121.

El problema que supone esta división es que sitúa los dos episodios maravillosos en el mismo plano no real que un tercero (el del rescate de Grima, mujer de Zifar), correspondiente a la primera parte. Este episodio, sin embargo, no pertenece a la esfera de lo maravilloso propiamente dicho, sino a la de lo milagroso, de acuerdo con la distinción de Le Goff; el equilibrio narrativo no puede mantenerse, pues los tres relatos no son equivalentes, aunque todos ellos constituyen una cierta ruptura con respecto al resto de la narración⁴⁹. Por otra parte, no es el único episodio milagroso que se describe en la obra, por lo que otorgarle mayor importancia que a otros –la resurrección de la viuda de Galapia tras la aparición de la Virgen o la experiencia profética del ermitaño al que Dios envía visiones sobre el destino de Zifar– y la misma que a los dos maravillosos, que sí constituyen una excepción, no nos parece demasiado justificado. Como veremos más adelante, esta distinción podría estar también determinada por la función que cada uno de los episodios desempeña en la obra, de modo que seguir la consideración de Ruiz de Conde implica ignorar su relevancia en el conjunto de la obra.

Keightley, por su parte, rechaza esta división y considera el conjunto de la obra un continuo narrativo, entendiendo que el criterio seguido por estudiosos anteriores únicamente contribuye a fragmentar innecesariamente el desarrollo de la narración⁵⁰. De esta idea parte también Cristina González para proponer una distribución en dos grandes bloques unitarios, las aventuras de Zifar y las aventuras de Roboán⁵¹. Al menos desde el punto de vista narrativo, esta parece ser la división más apropiada para nuestro análisis, pues nos permite considerar las partes como formantes del relato, y no tanto en función de su relevancia estructural. De esta manera, cada uno de los dos episodios se inserta en la narración correspondiente (el del Caballero Atrevido en las aventuras de Zifar, el de las Ynsulas en las de Roboán) como parte constituyente y fundamental de esa narración, y no como elementos funcionales que, a modo de excursos, permiten interrumpir el relato mediante la ruptura del ritmo narrativo y hacer un alto en la narración principal. Por tanto, no parece oportuno considerarlos meros añadidos insertados para lograr la simetría de la composición.

3.3. Motivos, estructura y personajes

Tomando como referencia los dos esquemas que Harf-Lancner establecía para los tipos de relato maravilloso, en ambos episodios pueden identificarse elementos que nos permiten trazar un paralelismo claro con los tipos morganiano y melusiniano.

a. *Episodio del Caballero Atrevido*. Se inserta en la narración principal de la misma manera que otros relatos ejemplares, mediante la fórmula introductoria «asy commo contesçio a vn cauallero

49. En relación con la teoría de los mundos posibles, Zubillaga afirma que esta equivalencia no puede establecerse porque el episodio milagroso se desarrolla en el marco principal de la historia, que, aun siendo obviamente ficcional, es el que ha de ser visto como real; en cambio, los dos maravillosos pertenecen a la esfera de sendos mundos de ficción, cuya interpretación como no reales es definida por los propios límites del relato. Esto significa que, por muy fantástico que pueda parecer, la convención que establece la narración es que lo milagroso es verdadero en el mundo del Zifar, mientras que lo maravilloso, aunque posible y perfectamente verosímil, pertenece a una categoría de realidad distinta. Vid. Zubillaga, C., «Realidades milagrosas y maravillas posibles en el *Libro del Caballero Zifar*», *Medievalia*, 42 (2010), pp. 1-6.

50. Keightley, T., «The story of Zifar and the structure of the *Libro del cavallero Zifar*», *Modern Language Review*, LXXIII (1978), pp. 308-327.

51. González, Cristina, «Introducción», pp. 39 y ss.

que fue a ver estas marauillas, (...) segunt que agora oyredes» (240), y en relación con un fenómeno extraordinario que se produce en ella: al tirar al lago las cenizas del traidor conde Nasón, las aguas hierven y se alzan de ellas grandes voces; a veces, en la orilla se ven sombras de ciudades y caballeros que luchan, incendios y maravillas diversas, hasta que una dama aparece en medio del lago, calma las aguas e invita a cuantos la ven a llegar hasta ella, «por los engañar» (240). Tras esta breve presentación del relato, que permite la transición del marco general al del cuento intercalado, el narrador describe cómo el protagonista se acerca a la orilla del lago, la barrera acuática que da acceso al otro mundo. A esta aproximación a la esfera transmundana sigue la aparición del ser sobrenatural, la Dama del Lago, cuyo rasgo más llamativo es un pie de una belleza extraordinaria (como ya se ha visto, el hada siempre ha de contar con una característica que permite intuir su naturaleza feérica), y que lleva consigo al héroe al mundo submarino.

Esta primera parte del relato cuenta con los elementos básicos que componen el motivo del viaje del protagonista (masculino) al más allá propio del tipo morganiano⁵², pero omite otro de los característicos de este modelo, el animal-guía que conduce al héroe a la frontera con el otro mundo. En el caso del Caballero Atrevido, este agente externo que hace posible el contacto del humano con el ser sobrenatural es sustituido por uno interno, la propia curiosidad y osadía del héroe, del que se dice que «era muy syn miedo e mucho atreuido, e non dudaua de prouar las auenturas del mundo» (240).

En la segunda parte tiene lugar el establecimiento de la condición por parte del ser sobrenatural, que prohíbe al caballero hablar con ningún habitante del reino; al aceptar el héroe esta condición, logra una gran prosperidad y los amantes gozan de felicidad⁵³. A partir de este punto la narración comienza a separarse de su modelo morganiano, pues en esta estancia del héroe en el mundo feérico no intervienen ni la abolición del tiempo ni la pérdida de la memoria del ser humano⁵⁴. En cambio, sí se introduce el elemento de la morada maravillosa, que no aparece en el tipo morganiano ni en el esquema general melusiniano, pues parece tomado directamente de la materia céltica⁵⁵. A la descripción de las magníficas riquezas del reino feérico se añade la de una abundancia extraordinaria: la fertilidad hace que todas las plantas de los campos florezcan y den fruto en un día, y que las criaturas engendren y alumbren crías en siete. En medio de toda esta dicha tiene lugar el nacimiento del hijo de los protagonistas, y a los siete días de vida este ya es igual de alto que su padre⁵⁶.

52. Sobre el motivo de este viaje transmudano y su relación con la tradición de los *imrama* celtas, *vid.* Patch, *El otro mundo...*, pp. 38 y ss. En términos generales, este motivo se corresponde con el tipo 466 de la clasificación ATU, y con el que Propp identifica como «traslado», *vid.* Propp, V, *Las raíces...*, pp. 295 y ss. Además, define las características físicas de este más allá feérico como pertenecientes también al folclore universal, *vid.* pp. 415 y ss.

53. En la clasificación ATU, el motivo de la esposa sobrenatural puede desarrollarse hasta en veinticuatro variantes (400-424).

54. No obstante, el tiempo en el mundo feérico no se mantiene igual que en el natural, por lo que podría entenderse que el elemento temporal también se emplea, aunque no de la forma más común, como recurso para establecer una diferencia clara entre los dos mundos. En cualquier caso, esta segunda omisión se relaciona con la anterior del animal-guía, modificaciones que hacen pensar en un tipo de relato mixto que no se ajustaría totalmente a ninguno de los dos, como ya ocurría con los *lais* y volveremos a ver más adelante.

55. Aunque este elemento sólo aparece en la variante de la Bella y Bestia, puede relacionarse con el motivo de los *síd*, los «maravillosos palacios subterráneos, llenos de objetos extraños, y a donde ciertos mortales favorecidos podían ir por un tiempo o para siempre», uno de los elementos más frecuentes en las descripciones del otro mundo céltico, *vid.* Patch, *El otro mundo...*, p. 54.

56. Para el valor de este desfase temporal, que, como ya hemos visto, no puede identificarse del todo con el submotivo morganiano de la abolición del tiempo en el mundo feérico, *vid.* Vozzo Mendia, L., «Sfasature temporali negli episodi "fantastici" del *Libro del Caballero Zifar*», en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, editadas por M. Freixas y S. Iriso,

La transgresión de la prohibición es el último submotivo que forma parte del marco general de la estancia del héroe en el otro mundo, un elemento característico del esquema melusiniano que aleja definitivamente el relato del modelo morgánico⁵⁷. Como consecuencia del incumplimiento por parte del héroe de la condición impuesta, se produce la revelación de la naturaleza feérica del ser sobrenatural, que se convierte en un demonio y se descubre como Señora de la Traición. Al igual que ocurre en otras narraciones, en esta ruptura del pacto es fundamental la intervención de un tercer personaje, un «agresor», que convence al humano y logra que transgreda la prohibición. No obstante, en este caso la transgresión no supone solamente el descubrimiento de que el ser sobrenatural es efectivamente feérico, sino también malvado, lo cual puede entenderse como una doble transformación (de mujer a hada, de hada buena a hada mala). Esta modificación sobre el esquema original podría haber sido introducida por el narrador de manera consciente, quizás para reforzar el carácter ejemplar de la narración.

En este sentido, no puede pasarse por alto que la motivación principal de este incumplimiento de la prohibición es, de nuevo, la curiosidad del héroe: tanto este afán del protagonista de conocer los secretos del otro mundo como la transformación del personaje femenino en un demonio pueden entenderse como muestras de una cierta cristianización de los elementos de un relato que, en principio, no pertenecía a la esfera de la religión⁵⁸. La ruptura del pacto ocurre porque el caballero cede a la tentación que le presenta una mujer de belleza extraordinaria, personaje que se corresponde con la representación del cristianismo medieval de la mujer hermosa como servidora del diablo.

En la tercera parte del relato se desarrolla el motivo de la expulsión del héroe y su hijo del otro mundo y la perpetuación del linaje feérico en el mundo humano. En este caso, de Alberto Diablo, hijo de la Señora de la Traición y el Caballero Atrevido, se dice que «fue muy buen cauallero de armas, e mucho atreuido e muy syn miedo en todas las cosas, ca non auia cosa en el mundo que dubdase e que non acometiese» (251).

El episodio se cierra con una moraleja, en la que el narrador resume la enseñanza que pretende transmitir: el buen cristiano no debe creer ni dejarse engañar por un desconocido, por muy atractivos que parezcan sus actos y promesas⁵⁹. Si se relaciona este elemento de carácter didáctico con el tratamiento particular que se da, como ya hemos visto, a determinados personajes y motivos, tomados de la tradición bretona pero claramente modificados en algunos puntos, puede verse que tras la intercalación de esta narración se esconde una intención moralizante. Estas variaciones sobre el esquema general del relato nos llevan a pensar que el uso de lo maravilloso en este primer

Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, Año Jubilar Lebaniego y Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2000, pp. 1804-1806.

57. También en este caso se observa una correspondencia con el folclore universal, pues el motivo aparece en la clasificación ATU (tipos 425A y 425C) y en el inventario de funciones de Propp, identificadas como γ -prohibición, δ -transgresión y θ -complicidad, *vid.* Propp, V, *Morphologie du conte*, París, Seuil, 1970, pp. 37-38.

58. Harf-Lancner apunta que una de las transformaciones que sufre la figura del hada es, precisamente, la cristianización, mediante la cual, los teólogos medievales tratan de racionalizar el personaje, convirtiéndolo en servidora de Dios o cómplice del diablo. Este proceso sería el paso previo a la desaparición del elemento feérico, que tiene lugar cuando las hadas pasan a ser simples mujeres que practican la magia, confundiendo con el tipo literario de la *enchanteresse*, *vid.* Harf-Lancner, *Les fées ...*, 380-381. En el caso concreto que nos ocupa, Darbord afirma que la gran mayoría de los relatos maravillosos castellanos tienen carácter sobrenatural, lo cual se debe a que se trata de formas «muy explotadas por la Iglesia», *vid.* Darbord, B., «Formas españolas ...», p. 105. Esta utilización cristiana explicaría, por tanto, la alteración de modelos narrativos y personajes folclóricos comunes y su adaptación a la realidad hispánica.

59. «E este cuento vos conte deste Cauallero Atreuido, porque ninguno non deue creer nin se meter en poder de aquel que non conosçe, por palabras fermosas quel diga nin por promesas quel prometa», p. 251.

caso va más allá del mero afán estético o de introducir un elemento «exótico» en la narración, y que podría responder a la necesidad del autor o autores de adaptar el elemento fantástico a una de las funciones principales del texto del *Zifar* (la didáctico-moralizante), del mismo modo que se introducen otras narraciones ejemplares, pero conservando su espíritu propio. Esta particular utilización de lo maravilloso Bretón explicaría por qué se introducen en el esquema general ya esbozado este tipo de modificaciones, que contribuyen a adaptar sus elementos a las características particulares de la obra en la que se insertan.

b. *Episodio de las Ynsulas Dotadas*. Al contrario de lo que ocurría en el caso anterior, este episodio es presentado como continuación natural de la narración principal y no como un elemento externo intercalado, por lo que no se emplea ninguna fórmula introductoria específica. Como ya veíamos en el relato del Caballero Atrevido, el narrador recurre a una introducción breve para hacer menos forzada la transición del relato marco al inserto, con la diferencia de que tanto uno como el otro son presentados en el mismo plano de realidad. Esto quiere decir que, mientras que el primer episodio maravilloso es claramente percibido como externo y, por tanto, perteneciente a un nivel narrativo secundario (subordinado al principal), el de la estancia de Roboán en las Ynsulas Dotadas forma parte del marco general de sus aventuras, de manera que se encuentran al mismo nivel que las que se desarrollan en el mundo real. El único rasgo que diferencia a estas de otras vivencias no maravillosas es, precisamente, este carácter más o menos maravilloso, pues todas ellas son presentadas como reales o, al menos, posibles; no ocurre lo mismo con las del Caballero Atrevido, que son percibidas claramente como no reales y se oponen a las que sí lo son. En relación con esta oposición, el propio narrador establece una diferencia entre ambas narraciones, pues considera que cuanto ocurre en el mundo al que llega el Caballero Atrevido es «ynfinta e de mentira» (414), mientras que lo que le sucede a Roboán en las Ynsulas es «de verdat» (414).

Al comenzar el relato, el narrador explica cómo llega Roboán a encontrarse a las puertas del más allá feérico⁶⁰, tras lo cual va describiendo los elementos que conforman el motivo de la aproximación del héroe al otro mundo, también propio del relato morganiano: condenado al destierro por el emperador, Roboán embarca solo en un batel sin remos que lo traslada mágicamente al mundo feérico. Allí se encuentra con unas doncellas enviadas por el hada, hija de la «Señora del Paresçer (...), que fue a saluar e a guardar del peligro muy grande a don Yuan (...), ssegund se cuenta en la su estoria» (412)⁶¹.

En este caso, del contacto del héroe con el otro mundo se dice que forma parte de su predestinación, la cual, a su vez, depende de la voluntad Dios; por tanto, frente a la curiosidad mundana del primer héroe maravilloso, nos encontramos ahora con una motivación superior y una relación con la divinidad que da a entender un planteamiento diferente del relato. Tampoco el ser sobrenatural es presentado del mismo modo, pues esta segunda dama no se ajusta al tipo anterior de hada engañadora que cautiva al caballero humano. Ambas diferencias parecen obedecer a una cierta

60. Llevados por la envidia y sabiendo que el emperador de Trigrida condena a muerte a todo aquél que le pregunte por qué nunca rie, sus consejeros envían a Roboán a hacerle esta pregunta. El emperador, afligido, decide perdonarle la vida por el aprecio que le tiene, pero como castigo lo envía a un mundo en el que, según sus acciones, puede llegar a desear más la muerte que la vida o gozar de una prosperidad y fortuna magníficas.

61. Para las diferentes explicaciones de la aparente confusión de nombres en esta referencia a la materia de Bretaña, *vid.* Wagner, C. H., «The Sources ...», p. 51; Lida de Malkiel, M^a. R., «La visión de trasmundo ...», en Patch, H. R., *El otro mundo...*, p. 411, nota 12; y Carrasco Tenorio, M., «Roboán y la materia de Bretaña», *Boletín Hispánico Helvético*, 15-16 (2010), pp. 13-14.

intención de invalidar la idea subyacente al relato maravilloso de que la desdicha del caballero se debe a su relación ilícita con el otro mundo.

La segunda parte de la narración se construye en torno al motivo de la prohibición, que, tal y como corresponde a este planteamiento de que el dama-hada no es demoníaca, no es establecida directamente por ella, sino por sus enviadas. Una vez aceptado el pacto, tiene lugar el encuentro entre el ser sobrenatural y el caballero, la celebración del matrimonio (bendecido por un obispo, mientras que la unión del Caballero Atrevido y la Señora de la Traición no había sido legitimada) y la prosperidad del héroe, que es coronado emperador.

Transcurrido un tiempo en el que los amantes gozan de felicidad, en la tercera y última parte del episodio tiene lugar la transgresión de la prohibición, también provocada por la intervención de un tercero (en este caso, el diablo transformado en mujer)⁶². Curiosamente, esta transgresión consta de tres fases, pues Roboán va en contra del pacto tantas veces como se encuentra con el demonio y este le promete un bien que debe pedir a su esposa, la emperatriz hada: un alano, un azor y un caballo. A diferencia de cuanto ocurría en el primer episodio, en este caso el ser sobrenatural conoce las consecuencias de la ruptura del pacto⁶³ e intenta evitar que ocurra.

A esta transgresión sigue la salida del héroe del otro mundo, previo anuncio del embarazo de la emperatriz y del consecuente establecimiento de un linaje feérico, pero la ruptura del pacto no conlleva ni la revelación de la naturaleza del hada ni la expulsión del héroe. Tal y como ya señalábamos, este curioso tratamiento del personaje femenino y de algunos de los motivos más importantes parece estar motivado por la función que desempeña el segundo episodio en la obra: mientras que el primero tenía un carácter ejemplarizante y, por ello, las aventuras del Caballero Atrevido debían ser presentadas con el matiz negativo propio del castigo a su necedad (expresado mediante la idea del engaño, la transformación del hada en demonio, la desdicha que acarrea la ruptura del pacto o la maldición del lago solfáreo), este desempeña una función dentro de la narración principal y constituye el eslabón imprescindible que une la situación previa de Roboán (segundón sin tierra) con la posterior (emperador de Trigrida), de ahí que no pueda plantearse como una aventura negativa⁶⁴. Esto explicaría el hecho de que la emperatriz Nobleza no sea la causante de la desgracia del héroe⁶⁵, que el regreso de este al mundo real no sea traumático y que

62. Resulta curioso que la aparición de este segundo ser sobrenatural siga la misma secuencia que corresponde, en el esquema general, a la del primero: el emperador va de caza al bosque, se separa de la partida persiguiendo a un venado, aparece una muchacha de belleza sobrehumana. Wagner identifica a este personaje con una segunda hada, hostil a la primera (Wagner, «The Sources...», p. 57), idea que Krappe rechaza, entendiéndolo que se trata simplemente del diablo cristiano, «qui mène le bon chevalier en tentation et précisément par trois choses tout à fait propres à exciter la convoitise d'un chevalier épris de la chasse, à savoir, un dogue, un faucon et un cheval» (Krappe, «Le mirage...», p. 120).

63. Lo mismo que le ocurrió a su primer marido, el emperador de Trigrida, que también fue tentado por el diablo y devuelto a su mundo (razón por la que nunca ríe). Nobleza, en tanto que ser sobrenatural, tiene el poder de conocer el pasado, pero no posee el don de la clarividencia: «la enperatriz su madre la dexo encantada (...) de guisa que ninguno non puede entrar aca syn su mandado (...). Ca sabed que tan ayna commo entrastes en el batel, tan ayna sopo ella la vuestra ffazienda toda, e quien erades, e todas las cosas que pasastes deque nascistes aca; pero non puede saber lo que ha de venir» (412).

64. En este sentido, Gómez Redondo entiende que el episodio es una prueba iniciática, poniéndolo en relación con el tratamiento que se da a las islas maravillosas en los textos artúricos, pues «la insula es un espacio que no se atraviesa en vano: se deja o se obtiene algo, pero, en todo caso, siempre se produce una importante modificación del ser heroico», *vid.* Gómez Redondo, F., *La prosa del siglo XIV*, Madrid, Júcar, 1994 pp. 187-188.

65. Esta oposición entre la Señora de la Traición y la emperatriz Nobleza podría relacionarse con la distinción que establece Le Goff entre los distintos tipos de maravilloso medieval: mientras que la primera hada encarnaría la esfera de lo mágico-diabólico, la segunda representa la de lo propiamente maravilloso, pues es un ser sobrenatural, pero no demoníaco. La tercera esfera, la del maravilloso

el tratamiento del relato sea, en general, positivo, pues se trata de unas aventuras propiciadas por Dios y por las que Roboán debe pasar para cumplir con su destino en el mundo real⁶⁶. Por lo tanto, este episodio se opone al anterior tanto por su planteamiento interno como por su relación con el resto de la narración, ya que no es presentado como un relato ejemplar, sino como una acción paralela cuyas consecuencias determinan el desarrollo de la principal.

Del análisis de estos episodios y de su relación, ya probada, con el esquema de Harf-Lancner puede deducirse que ambos relatos parten originalmente del modelo de relato morganiano y, a medida que avanza la narración, combinan sus elementos con los propios del melusiniano, dando lugar así a un tipo mixto. Esto permite suponer que el conocimiento de la materia bretona que tenía el autor no se reducía a la forma o a la mera capacidad de imitación de un relato concreto, sino que realmente era consciente del caudal de motivos que conformaban esta tradición, hasta el punto de poder jugar con ellos y modificarlos en función de las exigencias de su narración. Por otra parte, resulta claro que la forma que adopta esta materia maravillosa en los dos episodios no es casual, y que obedece a motivos íntimamente ligados a la función que cada uno de ellos desempeña en el conjunto de la obra.

3.4. Otras fuentes del *Zifar*

Además de los motivos que hasta ahora hemos visto, en la obra tienen una gran importancia algunas fuentes no folclóricas pertenecientes a la tradición latina occidental, como las obras didáctico-moralizantes *Flores de Filosofía* y *Castigos y documentos del rey Don Sancho*, que siguen el modelo del *speculum principis*,⁶⁷ y *Moralium Dogma Philosophorum*, en las que se inspiran los *castigos* de Zifar; y la hagiografía de San Eustaquio, versión cristianizada de la *Leyenda del Cavallero Plaçadas*, de origen indio.

Junto a motivos procedentes de estas fuentes cultas, también abundan en la obra los elementos de procedencia árabe, como ya pusiera de manifiesto Krappe⁶⁸. Algunos autores explican esta presencia de motivos orientales a partir del prólogo, en el que el narrador afirma estar traduciendo al castellano una obra escrita en caldeo. De ser cierta su afirmación, la aparición de estos motivos estaría plenamente justificada, pero a este planteamiento puede objetarse que dicha referencia a una obra anterior podría no ser más que un recurso literario, utilizado por el autor para dar al relato un matiz de antigüedad y, por tanto, de veracidad. La presencia de motivos árabes debería explicarse desde otra perspectiva, no muy distinta de la que más arriba hemos propuesto para la de los bretones: del mismo modo que el autor era conocedor de la tradición del relato maravilloso, del que toma tanto los elementos generales como algunas de sus formas particulares, no es descabellado pensar que podría tener también un cierto conocimiento de la cuentística oriental, e igualmente tomar de ella cuanto se ajustase al esquema general y la intención narrativa del *Zifar*.

cristiano, estaría representada por Grima, mujer de Zifar, que protagoniza el tercer episodio fantástico de la obra y es nombrada en varias ocasiones «enviada de Dios».

66. Esta referencia a lo divino puede entenderse como un matiz de realidad: dado que, en los límites de la fantasía del *Zifar*, lo milagroso es plenamente real, todo lo que quiera presentarse como tal ha de relacionarse, al menos parcialmente, con este elemento divino. De este modo, el autor se ve obligado a combinar los rasgos maravillosos con un cierto barniz de milagro o intervención de Dios, para poder dotar al relato de un carácter verídico del que carecía el del Caballero Atrevido, mero *exemplum*.

67. De Stéfano, L., «El “Caballero Zifar”...», p. 237.

68. Concretamente, cita el cuento de los Siete visires, la leyenda de Simbad, el *Somadeva*, el *Hitopadesa* y el *Jatacam*, vid. Krappe, «Le mirage...», pp. 100 y ss.

No obstante, aunque hasta ahora hayamos considerado las fuentes e influencias de manera particular, debe tenerse presente que muchos de los motivos identificados en estos dos episodios no pueden considerarse exclusivos de una tradición, pues han pasado a formar parte de ese «folklore flottant de pays en pays» al que se refería Krappe⁶⁹. De hecho, de muchos de los aquí tratados se encuentran testimonios en tradiciones de todo el mundo, tal y como se ha visto mediante los ejemplos de la clasificación ATU y los motivos folclóricos de Propp.

4. Conclusiones

Una vez estudiados los dos episodios, la primera conclusión a la que puede llegarse es la confirmación de la posibilidad cuya demostración se planteaba como objetivo principal de este análisis: efectivamente, el elemento maravilloso que aparece en el *Zifar* es de inspiración bretona. A esta idea cabe añadir una precisión importante, que recoge la idea ya esbozada de la multiplicidad de las fuentes: si bien es cierto que la forma adoptada por este maravilloso tiene un origen claro e identificable, el fondo no puede limitarse a una única tradición, pues, como hemos ido viendo a lo largo del presente trabajo, en estos dos episodios se combinan elementos orientales, celtas, latinoclásicos y otros pertenecientes al folclore universal. Si únicamente nos fijásemos en los motivos sobre los que se construye el relato, podríamos explicar la presencia de lo maravilloso en estos dos episodios por el simple hecho de que, tal y como afirma Harf-Lancner, los relatos feéricos no son más que «variantes d'une même histoire, celle de l'union d'un homme avec l'incarnation de son désir»⁷⁰, es decir, variaciones más o menos originales sobre un mismo tema, común a toda la humanidad. De ser así, el hecho de que el autor del *Zifar* utilizase una forma bretona para dar cuerpo a este anhelo universal humano es circunstancial, y bien podría entenderse como una mera concesión a la moda literaria del momento.

Al tomar los dos relatos en su conjunto y en relación con el resto de la obra en la que se enmarcan, se observa, sin embargo, que este uso de la materia maravillosa no es casual, pues las modificaciones que el autor introduce sobre el esquema general son conscientes y están plenamente justificadas en el desarrollo de la narración. A modo de ejemplo, al cristianizar el engaño por parte del ser sobrenatural y asociarlo a la tentación del diablo, o al combinar elementos de la mitología celta con tradiciones orientales, está tomando de ese folclore universal las formas particulares que le permiten enriquecer su relato, esas que, aun expresando una idea más que conocida, tienen un potencial de originalidad mayor. De este modo, queda probadamente demostrado que en la estructura de los dos episodios puede identificarse el esquema del relato maravilloso de la materia bretona, pero que únicamente deben a este la estructura externa; su contenido, por tanto, va mucho más allá de la mera imitación.

Por lo que respecta al valor del elemento maravilloso, Wagner afirma que el relato de los *mirabilia* triunfa en la Edad Media porque permite a la humanidad desdoblarse en «un autre monde qui vit en marge du nôtre mais dont les membres traversent, par des interférences continuelles, les aventures des chevaliers et de leurs dames»⁷¹. En el caso del *Zifar*, este elemento fantástico no ofrece una vía de escape frente a la realidad del relato principal, pues también este contiene

69. Krappe, A. H., «Le Lac...», p. 123.

70. Harf-Lancner, L., *Les fées...*, p. 244.

71. Wagner, C. H., «Sorcier» et «magicien». *Contribution à l'étude du vocabulaire de la magie*, Paris, 1939, pp. 49-58.

elementos maravillosos, sino que su atractivo reside en esa posibilidad de ampliación de las vías existentes: en el cuento folclórico común, el papel de lo maravilloso es el del elemento que supone una ruptura, mientras que en el *Zifar*, en el que la narración principal ya parte de esa anulación parcial de lo real⁷², la inserción de elementos maravillosos no hace sino ampliar las posibilidades maravillosas del relato, crear universos paralelos dentro de mundos que ya se desarrollan en un plano paralelo al real. Así, la introducción de elementos en cierta medida «exóticos» en la estructura general de la obra ofrece un atractivo innegable, más importante aún teniendo en cuenta que una de sus funciones principales –que no la única– es la didáctica.

Con todo ello puede concluirse que estos dos episodios maravillosos constituyen el desarrollo de un motivo más que conocido del caudal literario y folclórico universal, pero también su reformulación de acuerdo con un esquema, el bretón, cuya configuración y posibilidades narrativas permiten al autor adaptarlo a las particularidades del resto la obra. Precisamente esto es lo que nos lleva a poner en valor el contenido y la forma de los relatos, y no tanto el posible origen de sus motivos. Tal y como afirma Cross, investigar la procedencia del *roman* medieval no tiene nada que ver con el origen último de las historias que narran, dado que «they may have got into Celtic from classical or oriental tradition, or from any other possible source; they may, as in the case before us, belong to that class of widespread tales whose beginnings are lost in the mists of unrecorded time.»⁷³ Lo que hace especial la presencia de lo maravilloso en el *Zifar* es, por tanto, la habilidad de su autor para recrear el motivo y acercarlo a su público a través de una forma que, aunque quizás no nueva, es absolutamente original.

72. Aunque lo milagroso forme parte de las realidades posibles en el texto medieval, no deja de ser un elemento maravilloso y, por lo tanto, ajeno a los principios que rigen la realidad humana.

73. Cross, T. P., «The Celtic elements ... », p. 590.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones⁷⁴

Libro del Caballero Zifar, edición de Cristina González, Madrid, Cátedra, 1983.

Libro del caballero Zifar, edición de J. González Muela, Madrid, Castalia, 1982.

Estudios

ALVAR, C., «The matter of Britain in Spanish society and literature from Cluny to Cervantes», en D. Hook (ed.), *The Arthur of the Iberians: The Arthurian Legends in the Spanish and Portuguese Worlds*, Gales, University of Wales, 2015, pp. 187-270.

BURKE, J., *History and Vision: The Figural Structure of the 'Libro del Cavallero Zifar'*, Londres, Tamesis, 1972.

_____, «The Meaning of the Islas Dotadas Episode in the *Libro del Cavallero Cifar*», *Hispanic Review*, 38 (1970), pp. 56-68.

CACHO BLECUA, J. M., «El *Libro del Cavallero Zifar*, entre Oriente y Occidente», en M. J. Lacarra y J. Paredes (eds.), *El cuento oriental en Occidente*, Granada, Fundación Euroárabe, 2006, pp. 13-45.

CARRASCO TENORIO, M., «Roboán y la materia de Bretaña», *Boletín Hispánico Helvético*, 15-16 (2010), pp. 7-29.

CROSS, T. P., «The Celtic Elements in the Lays of "Lanval" and "Graelent"», *Modern Philology*, XII, 10 (1915), pp. 585-644.

CUESTA TORRE, M. L., «Las ínsolas del Zifar y el Amadís, y otras islas de hadas y gigantes», en ACEBRÓN, J. (ed.), *Fechos antiguos que los cavalleros en armas pasaron*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001, pp. 11-40.

DARBORD, B., «Formas españolas del cuento maravilloso», en J. Paredes y P. Gracia (eds.), *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 103-121.

DE STÉFANO, L., «El "Caballero Zifar": novela didáctico-alegórica», *Thesaurus*, XXVII, 2 (1972), pp. 173-260.

_____, «Las Ínsolas Dotadas en el Caballero Zifar», *Anuario de Letras*, 21 (1983), pp. 211-221.

DEYERMOND, A., «The Lost Genre of Medieval Spanish Literature», *Hispanic Review*, 43, 3 (1975), pp. 231-259.

ENTWISTLE, W. J., «The Adventure of 'Le cerf au pied blanc' in Spanish and Elsewhere», *The Modern Language Review*, 18, 4 (1923), pp. 435-448.

GIL, R., *Los cuentos de hadas: historia mágica del hombre*, Barcelona, Salvat, 1982.

GÓMEZ REDONDO, F., *Historia de la prosa medieval castellana*, tomo II, Madrid, Cátedra, 1999.

_____, *La prosa del siglo XIV*, Madrid, Júcar, 1994.

GONZÁLEZ, C., «El cavallero Zifar» y el Reino Lejano, Madrid, Gredos, 1984.

74. Únicamente se incluyen las ediciones consultadas para el presente trabajo. Las otras cinco ediciones modernas de la obra son las de H. Michelant, *Historia del Caballero Zifar*, Tubinga, Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart, 1872; C. P. Wagner, *El Libro del Caballero Zifar*, Michigan, Ann Arbour-University of Michigan, 1929; M. de Riquer, *El Caballero Zifar*, Barcelona, Ariel, 1961; F. Buendía, *Libros de Caballerías españoles: El Caballero Cifar, Amadís de Gaula, Tirant el Blanco*, Madrid, Aguilar, 1960; y M. A. Olsen, *Libro del Cavallero Çifar*, Madison, Hispanic Seminar of Medieval Studies, 1984.

- GRACIA, P., «Varios apuntes sobre el “Cuento del Caballero Atrevido”: la tradición del “Lago Solfáreo” y una propuesta de lectura», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 15 (1992), pp. 23-44.
- HARF-LANCNER, L., *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Melusine*, Ginebra, Slatkine, 1984.
- HERNÁNDEZ, F. J., «Alegoría y figura en el *Libro del cavallero Zifar*», *Reflexión*, 2, 2 (1973), pp. 7-20.
- HÖNIG, S. J. O., «Algunas notas sobre las hadas, magas y sabias en las novelas de caballerías», en CACHO BLECUA, J. M. (ed.), *De la literatura caballeresca al Quijote*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, pp. 283-299.
- _____, «El libro del caballero Zifar: Meaning and Structure», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 2, 2 (1978), pp. 89-121.
- KEIGHTLEY, R. G., «Models and Meanings for the *Libro del Cavallero Zifar*», *Mosaic*, XII, 2 (1979), pp. 55-73.
- _____, «The story of Zifar and the structure of the *Libro del cavallero Zifar*», *Modern Language Review*, LXXIII (1978), pp. 308-327.
- KRAPPE, A. H., «Le mirage celtique et les sources du «Chevalier Cifar»», *Bulletin Hispanique*, XXXIII, 2 (1931), pp. 97-103.
- _____, «Le Lac enchanté dans le *Chevalier Cifar*», *Bulletin Hispanique*, XXXV, 2 (1933), pp. 107-125.
- LACARRA, M^a. J., «De la risa profética a la nostalgia del Paraíso en el *Libro del Cavallero Zifar*», en A. A. Nascimento y C. Almeida Ribero (eds.), *Actas do IV Congresso da Associação Hispánica de Literatura Medieval*, Lisboa, Cosmos, 1993, pp. 75-78.
- _____, «El cuento medieval: cruce de culturas», *Revista de poética medieval*, 29 (2015), pp. 11-18.
- LAIGLESIA, E. de, *Tres hijuelos había el rey... Orígenes de un romance popular castellano*, Madrid, Fortanet, 1917.
- LEE, C., «Artù mediterraneo: la testimonianza del *Libro del Cavallero Zifar*», en M. Lecco (dir.), *Materiali arturiani nelle letterature di Provenza, Spagna, Italia*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2006, pp. 97-113.
- LE GOFF, J., *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 1985.
- LIDA DE MALKIEL, M^a. R., «La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas» (apéndice), en H. R. Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, pp. 371-449.
- LUCÍA MEGÍAS, J. M., «Dos cuentos maravillosos en el *Libro del Cavallero Zifar*: lecturas textuales e iconográficas», en R. Huamán Mori y H. Roig Torres (eds.), *De los orígenes de la narrativa corta en Occidente*, Lima, Ginebra Magnolia, 2007, pp. 311-333.
- _____, «Fantasía y lógica en los episodios maravillosos del *Libro del Caballero Cifar*», *Parole: Revista de Creación Literaria y de Filología*, 3 (1990), pp. 99-111.
- _____, «La descripción del Otro Mundo en el *Libro del Cavallero Zifar*», *Anthropos*, 154-155 (1992), pp. 125-130.
- MARTÍNEZ MATA, E., «El “Romance del conde Arnaldos” y el más allá», en M^a. I. Toro Pascua (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, tomo II, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV, 1994, pp. 605-611.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, R. M., «La “materia de Breña” en las culturas hispánicas de la Edad Media y del Renacimiento: textos, ediciones y estudios», *Revista de Literatura Medieval*, XXII (2010), pp. 289-350.
- MENÉNDEZ PELAYO, M., *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. I. Influencia oriental y libros de caballería*, Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943.
- MULLEN, E., «The Role of the Supernatural in *El Libro del Cavallero Zifar*», *Revista de Estudios Hispánicos*, 5, 2 (1971), pp. 257-268.
- PAREDES, J., «El relato genealógico», en J. Paredes y P. Gracia (eds.), *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 123-141.
- PATCH, H. R., *El otro mundo en la literatura medieval*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956.

- PROPP, V., *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1998.
- _____, *Morphologie du conte*, París, Seuil, 1970.
- RUIZ DE CONDE, J., *El amor y el matrimonio en los libros de caballerías*, Madrid, Aguilar, 1948.
- _____, «La composición de *El caballero Zifar*», en A. Deyermond (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Tomo I, Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 364-368.
- SCHOFIELD, W. H., «The Lays of Graelent and Lanval, and the Story of Wayland», *Publications of the Modern Language Association of America*, XV, 2 (1900), pp. 121-180.
- SCHREINER, E., «Die “Matière de Bretagne” im *Libro del Cavallero Cifar*. Zur Rezeption der “Matière de Bretagne” in zwei Episoden des *Libro del Cavallero Cifar*», en P. Messner, W. Pöckl y A. Brinner (eds.), *Romanisches Mittelalter*, Göppingen, Kümmerle, 1981, pp. 269-283.
- SCUDIERI RUGGIERI, J. «Due note di letteratura spagnola del sec. XIV. 1) La cultura francese nel *Caballero Zifar* e nell’*Amadis*. 2) *De ribaldo*», *Cultura Neolatina*, XXVI (1966), pp. 233-252.
- SEARS, T. A., «Further Adventures: *El caballero Zifar* and Variations on Arthurian Theme», en W. van Hoecke, G. Tournoy y W. Verbecke (eds.), *Arturus rex. Acta Conventus Lovaniensius*, tomo II, Lovaina, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Lovaina, 1991, pp. 204-212.
- THOMPSON, S., *Motif-Index of Folk Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958.
- TODOROV, T., *Introduction à la littérature fantastique*, París, Seuil, 1970.
- TOLEDANO MOLINA, J., «El elemento maravilloso en las aventuras de Roboán y en la Leyenda del Caballero del Cisne», en M^a. I. Toro Pascua (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (tomo II), Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV, 1994, pp. 1075-1083.
- UTHER, H. J., *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 2004.
- VÉLEZ, A. L., «Lanzarote y el ciervo del pie blanco», *Revista de Folklore*, 13 (1982), pp. 3-32.
- VOZZO MENDIA, L., «Sfasature temporali negli episodi “fantastici” del “Libro del Caballero Zifar”», en M. Freixas y S. Iriso (dirs.), *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, Año Jubilar Lebaniego y Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2000, pp. 1799-1806.
- WAGNER, C. H., «*Sorcier*» et «*magicien*». *Contribution à l’étude du vocabulaire de la magie*, París, 1939, pp. 49-58.
- _____, «The Sources of *El Cavallero Cifar*», *Revue hispanique*, X (1903), pp. 5-109.
- WALKER, R. M. *Tradition and technique in the «Libro del cavallero Zifar»*, Londres, Tamesis, 1974.
- ZUBILLAGA, C., «Realidades milagrosas y maravillas posibles en el *Libro del Caballero Zifar*», *Medievalia*, 42 (2010), pp. 1-6.