

## EL VIAJE CONSTANTE DE LA NARRATIVA MEDIEVAL

Mercedes TURÓN  
Universidad de Montevallo  
Alabama

Estrictamente hablando el libro de viajes no existe en la literatura española hasta mediado el siglo XIV, y es natural que así sea pues durante el medioevo los viajes que se llevan a cabo en la realidad, puede decirse que se efectúan siempre dentro de límites territoriales bien conocidos. El hombre medieval no va a países exóticos ni siente el impulso del descubrimiento que se despertará después. Durante el medioevo los viajes obedecen a una necesidad, no a espíritu de aventura. Se viaja por razones políticas (embajadores, emisarios), o por razones de guerra viajan trovadores y juglares, pero lo que interesa son las noticias que traen, no las tierras que han recorrido. Con el surgir de los centros de estudio (París, Bolonia, Salamanca), viajan clérigos y estudiantes, pero otra vez, lo que importa no es el viaje en sí mismo sino su objetivo. Durante la edad media la razón del viaje es siempre más interesante que el viaje mismo, por lo tanto el viaje se menciona pero no se relata.

Los libros de viajes aparecen en el siglo XIV porque es entonces cuando la curiosidad y el interés humanista por los países remotos, junto con los intereses comerciales de la nueva economía monetaria, impulsan a aventureros y navegantes a emprender viajes a lejanas tierras y a descubrir nuevas rutas. Recordemos por ejemplo el triunfo de la burguesía urbana y portuaria en Portugal, que a fines del XIII lleva a los mercaderes portugueses a Flandes, y que a su vez es causa de la flota portuguesa en época del rey Dionisio (ya en el XIV), como precedente inmediato de los grandes descubrimientos marítimos del siglo siguiente con el rey Duarte y el infante D. Enrique (1394-1460). Es también entonces cuando hace furor el libro de Marco Polo, cuyo famoso viaje a principios del siglo XIV sabemos que se tradujo al portugués antes de acabar el siglo.

Este mismo espíritu humanista y expansionista que impulsa a los nuevos viajes y descubrimientos, es el que hace surgir el nuevo género literario que constituyen los libros de viajes. La primera obra de nuestra literatura que pueda llamarse libro de viajes es Del conocimiento de todos los reinos, tierras y señoríos que son en el mundo, escrita en el siglo XIV y atribuida a un franciscano, y la Historia del Gran Tamorlán donde Rui González de Clavijo narra sus tres años de viaje con motivo de haber sido comisionado emisario de Enrique III para parlamentar con el conquistador turco Timur Lenk (1). A partir del siglo XV prolifera esta clase de literatura desde la relación de tipo personal, como la narración de Pero Tarfúe, hasta la abundante literatura epistolar, crónicas de relación y similares, de conquistadores y misioneros o comerciantes y aventureros que van a América o a oriente (2).

Pero todas estas obras obedecen a un impulso, a una ideología, que ya no es medieval, sino la nueva visión del mundo que produce los grandes cambios político-económicos y sociales de ese turbulento siglo XIV, y que precisamente dan al traste con la escala de valores medievales abriendo paso a lo que llamamos renacimiento.

Ahora bien, literatura de viajes, esto es, una literatura en la que el viaje sea componente intrínseco de la obra formando parte esencial de ella, eso ya es otra cosa, y en ese sentido podemos decir que prácticamente toda literatura medieval es literatura de viaje.

Esta observación para mí ha sido todo un descubrimiento y de ella se pueden derivar interesantes conclusiones. Como el campo es amplísimo por fuerza habré de limitarme a ciertos aspectos y ejemplos específicos que puedan servir de marco y guión general. Para esto he dividido los viajes en tres grupos: el que pudiéramos llamar viajes de fondo, el viaje fantástico y el viaje como recurso literario. En este tercero hay abundantes ejemplos en la literatura didáctica desde la narración de Don Illán del Infante Juan Manuel, hasta el Diálogo de Fortuna y Prudencia que ya a finales del XIV escribe en catalán Bernat Metge. De los tres grupos el más importante y extendido es el primero, y a él es al que dedica más atención este trabajo, pero no debemos entender que se encuentren perfectamente diferenciados unos de otros; por el contrario con frecuencia se entremezclan borrando los límites que los separan.

Como viajes de fondo designo aquellos que están ligados a las peripecias de la acción, pero no intervienen directamente en los acontecimientos. Se encuentran prácticamente en toda la literatura medieval en la que hay acción y, aunque los he llamado viajes de fondo, no carecen de descripciones de los lugares por donde pasan, de interés y, sobre todo, de significado. Dentro de este tipo de viajes hay que incluir para empezar toda la épica. Los temas épicos según Leo Spitzer son la venganza y las cruzadas, y aunque en España no tenemos ningún poema épico sobre el segundo, sí hay un curioso libro poco estudiado todavía: la Facienda de ultramar, versión castellana del Roman D'Eracle o de una na-

ración latina anterior (3). aún no está claro. Según algunos críticos fue escrita a finales del siglo XIII; Deyermond, por ejemplo, que considera la obra una "guía de peregrinos" (4), postula esta teoría.

Obviamente la Facienda de ultramar, por su tema, es un viaje continuo y en la obra se encuentran constantes descripciones de diversos lugares. Muchas de ellas, como la de Jerusalén, están tomadas casi literalmente de la Biblia y son las que tienen menos interés; pero otras manifiestan una deliberada intención de transmitir al lector un conocimiento geográfico y una imagen visual:

de la parte donde se pone el sol hay otra tierra que dicen Suria la Menor, e del otro lado, que es contra la parte del cierzo, hay otra tierra, que llaman Iscarra; e de la parte del mediodía hay unas montañas muy grandes, e entre ellas e la mar son dos ciudades, una de ellas es Tarsa (5)

El contraste entre este tipo de descripciones y aquellas que describen los lugares donde transcurre la acción que corresponde a la leyenda, es notable. En los capítulos que narran la historia del Caballero del Cisne, las descripciones son de una vaguedad y falta de precisión manifiesta. Cuando el ermitaño que cria a los siete hermanos, se encuentra con los cisnes en que se han convertido todos menos el que será el Caballero del Cisne (a quien Wagner convertirá en Lohengrin), se lee lo siguiente:

... óboseles de facer el camino por la ribera de aquel lago donde estaban los cisnes, e a la hora que aparejaban por el lago, pasaban por un sendero que allí había (6).

Ni oriente, ni poniente sino vaguedad y repetición que sugieren la posibilidad de intención del autor en subrayar que estos lugares no corresponden al mundo real.

Pero aparte este curioso libro que por su tema y relevancia de los lugares parece que haya de traer obligadas las descripciones y evidentemente el trasladarse de un lugar a otro, el viaje como componente de la épica castellana se manifiesta en diversos aspectos. Dije que en el apartado de viajes de fondo hay que incluir toda la épica y no creo que pueda aducirse que para que la acción sea heroica sea indispensable trasladarse de un lugar a otro; podemos muy bien imaginarnos un hecho heroico que suceda en un lugar determinado. Lo que ocurre es que el traslado, el viaje, el alejarse de lo que nos es propio, tiene en sí mismo algo heroico más o menos intuitivamente percibido tanto en la antigüedad clásica como durante el período medieval. Desde Gilgamés hasta Ulises y Aquiles, los Nibelungos, Parsifal o Roldán, el Héroe se aleja de su tierra en su trayectoria épica, y no siempre por razón de guerras o de conquista. La razón que empuja a Grimilde y a Hagen a emprender un azaroso viaje al campamento de Atila, es la venganza, Parsifal va en busca del Santo Graal, y la odisea de Ulises no se produce porque este saliera en busca de conquista ni de

guerra, al revés, volvía de la de Troya.

Así resulta que desde Homero y antes de Gilgamés, el viaje en sí mismo tiene un especial sentido heroico. El castillo, el lar de sus mayores, la casa, es el lugar seguro; alejarse es ir hacia el peligro, quedarse al paio en medio de lo desconocido y hostil y, por lo tanto, el viaje llamado de fondo, en este caso no simplemente tiene por objetivo trasladar al héroe de un lugar a otro sino que cumple la misión de reflejar el abandono del héroe a sus propias fuerzas sin protección de ninguna clase.

El héroe sale para volver. Aunque muera lejos, sus restos al menos vuelven para cerrar el circuito. De esta manera resulta que en la literatura épica el viaje ha de intervenir por necesidad temática.

Menéndez Pidal añadió un tercer tema heroico a los enunciados por Spitzer: el destierro, y este es el tema castellano por excelencia, ya que los dos grandes héroes nacionales, el Cid y Bernardo el Carpio, son desterrados, y a los dos se les dan nueve días de plazo para abandonar su tierra.

Bernardo llega hasta París y deambula hasta que Alfonso Segundo el Casto reconoce la legitimidad de su nacimiento. Esta reivindicación del héroe es el aglutinante de todo el poema, y la famosa batalla de Roncesvalles un acto heroico llevado a cabo durante su trayectoria épica, pero no la razón que lo saca de su tierra.

En el Cid aún resulta más patente: el Cid no sale de Castilla para conquistar tierras a moros, sino que conquista tierras porque le destierran de la suya, como explícitamente dice en el v. 219 al despedirse de la Catedral de Burgos:

D'Aquí quitó Castilla, pues el rey he en ira

¿Pero qué imágenes o qué descripciones nos llegan de esas tierras y lugares por donde pasa el héroe? Quizá más de las que fueran de esperar. Menéndez Pidal, Richtofen y otros críticos, han comentado estas descripciones como parte del realismo narrativo (verismo, decía Pidal), del poema, y evidentemente en el ejemplo del castillo de Atienza, por mencionar uno muy citado, nos damos cuenta del acierto del poeta que lo describió como "una peña muy fuerte" (v. 2691), pero es cierto también que la expresión "una peña muy fuerte" además de pintar con trazo certero el castillo de Atienza, nos transmite la impresión y nos sugiere la idea de la fuerza contra la que el héroe tiene que enfrentarse.

Esto se ve aún con más claridad en otros momentos del poema: al pasar la frontera para salir de Castilla, el poeta anota que pasarán "la sierra que fiera es e grand" (v. 422), y este tener que pasar a través de la fiera sierra es la primera imagen del paisaje que el poeta transmite, en el crítico momento en que el Cid está saliendo de Casti-

lla al clarear el día, para cruzar la frontera. Esta coincidencia no puede ser fortuita; la sierra fiera y grande que el Cid tendrá que cruzar no se limita a los accidentes geográficos, las ásperas montañas de la realidad física de su camino corresponden a las dificultades a través de las cuales tendrá que pasar el héroe para recuperar el estado de honor que le corresponde y que ha perdido con el destierro.

Este paralelismo de situación y paisaje se encuentra repetidas veces. En el robredo de Corpes los "montes son altos, las ramas puján con las nubes / e las bestias fieras andan en derredor" (vv. 2698-99). Ahora el paisaje es tético, los árboles cuyas ramas puján con las nubes proyectan sombra, y aquí lo fiero no son las sierras sino las "bestias", que pululan alrededor. El paralelismo de esta descripción del paisaje con la escena que está a punto de desarrollarse me parece evidente, pues bestialidad y no otra cosa es el comportamiento de los infantes de Carrión que en esos momentos se acercan al robredo, y tétrica y sombría es la escena que transcurrirá en él.

Además de las "bestias fieras" que dice que andan por allí, en medio del umbrío paraje se halla un vergel con una fuente calificada de "limpia" (v. 2700), lugar donde deciden acampar los infantes para pasar la noche de amor que precede al brutal agravio de Corpes. Ya desde las jarchas y las canciones de amigo de la lírica galaico portuguesa, el simbolismo erótico del vergel y la fuente está bien establecido, hasta el punto que cuando Berceo lo usa a lo divino en los Milagros de Nuestra Señora, siente la necesidad de explicar que allí las fuentes son los evangelistas y el prado María. El vergel y limpia fuente del Robredo de Corpes no son un símbolo sino un reflejo paralelo a las inocentes hijas del Cid, y esto no le resta nada al realismo que transpira el poema. Como decía Bertolt Brecht, "realismo no equivale a exclusión de fantasía", "arte, saber y fantasía no son contradicciones incompatibles" (7).

En el poema del Cid arte y realidad se dan la mano de la forma más sencilla y natural que pueda darse. Una y otra vez las contadas y parcas descripciones de los lugares por donde nos lleva el poema, además de describir los agrestes parajes que en la época debían de ser aquellas tierras, reflejan la dificultad y la dureza de la trayectoria del héroe, y el poeta ha sabido hermanar ambas cosas colocando las escasas descripciones de tierras y paisajes en lugares estratégicos del poema donde, junto con la realidad externa nos transmiten también una realidad poética.

Estos son los viajes que se desmesuran hasta lo infinito, adquiriendo proporciones verdaderamente grotescas en la novela de caballerías. Aunque los personajes de estas obras procedan de los poemas de caballerías y no de los heroicos, la necesidad del viaje, tanto a los poemas como a los libros de caballerías, les viene de los héroes. Es evidente que estos caballeros pretenden ser más héroes que nadie y por eso se desmesuran no solo con sus proezas, sino también con sus viajes.

Una diferencia grande es que el caballero, al revés que el héroe, no emprende el viaje forzado por una circunstancia o motivo heroico, sino simple y llanamente sale en busca de aventuras que acrecienten su fama. Esta necesidad del super héroe de abandonar su tierra para encontrar la gloria, subraya el aspecto heroico concedido por la literatura medieval al viaje en sí mismo, y tiene además un interesante precedente literario del que hablaré después.

En cuanto al viaje, los caballeros van a lugares fabulosos cuyas descripciones son igualmente fabulosas. Amadís de Gaula, además de visitar Irlanda, Escocia y otros lugares reales, va sobre todo a la Insula Firme, la Insula Mendoza, el país de Trapisonda, Peña Pobre y otros lugares fabulosos cuyas descripciones son más fabulosas todavía.

Pero aparte de los libros de caballerías, el viaje sigue su trayectoria en otro tipo de narrativa. Con la decadencia de la canción de gesta surge en la península el nuevo género literario que viene a llenar el vacío dejado por la épica heroica popular: el mester de clerecía que "inicia la literatura romance en su sentido etimológico" (8), esto es, por el prestigio de la letra, de la palabra escrita, y se enorgullece de que sus obras precedan de obras antiguas.

En el mester de clerecía, más literario y más culto, el viaje se elabora muchísimo más y las descripciones se amplían produciendo a veces bellísimos pasajes. Buena parte del mester de clerecía es poesía narrativa, y a ella es a la que me refiero. Para este trabajo me limito a tres grandes obras que son el Poema de Fernán González, el Libro de Alexandre, y el Libro de Apolonio. Tres libros muy distintos entre sí.

El Poema de Fernán González tiene su raíz en la épica y los viajes le vienen ya desde el cantar de gesta. La Crónica de 1344 recoge una versión del poema más antigua que la prosificada en la Crónica General de Alfonso X, y en ella hay dos capítulos que cuentan la salida del conde (9) para ir, como buen vasallo y muy a su pesar, a rendir al rey Sancho de León el obligado tributo que le cuesta un año de encarcelamiento. En ellos se leen numerosas descripciones de lugar: en el vado de Carrión "era tan espeso el monte que apenas se meneaba" (10). ¿Es coincidencia que apenas se meneara el conde justo antes de ser encarcelado? ¿O está recogiendo la crónica una imagen poética del cantar semejante a las que hemos visto en el poema del Cid? En el poema del monje de Arlanza, Fernán González hace los mismos viajes, pero las descripciones son muy de otro estilo. Ya no son tan escuetas ni reflejan como fogonazos la situación del héroe; son más elaboradas, más geográficas y con una manifiesta intención de precisión informativa. Este querer informar es un aspecto nuevo que no está en la épica. En cuanto a la precisión en el recorrido, el monte de Arlanza casi escribe con el mapa en la mano: los movimientos de la acción hacen atravesar repetidamente las "recias y airadas" aguas del Ebro (c. 365) cuando hay que ir a Zaragoza o a la batalla contra el conde de Tolosa. Al atacar a Sancho

de Navarra especifica que la Era Degollada queda a una hora de camino (c. 314); cuando los castellanos acompañan a la condesa para sacar al conde de su segundo encarcelamiento, al llegar a Mansilla del Camino dejan la calzada a la derecha para subir por Somoza donde encontrarán un monte muy espeso, etc., etc. Estas especificaciones no siempre se encuentran en los pasajes correspondientes de las crónicas, lo cual indica que el monje de Arlanza aumentó los datos y los aumentó con un propósito informativo.

También la famosa alabanza a España que tanto Gifford como Maravall, entre otros críticos (11), consideran tópico medieval, además del elogio tópico manifiesta una voluntad de puntualizar e informar a qué zona específica del suelo patrio corresponde cada una de las bondades que ensalza: de dónde proviene el plomo, qué tierra produce grano o cuál fruta. Alabanza, sí, pero información también.

Deyermond atiende más al tema que al metro del poema, y por ello incluye a Fernán González en el capítulo de su historia literaria dedicado a la épica (12), pero las características han cambiado tanto que ya no sentimos que estemos leyendo una epopeya, y una de las razones que contribuyen señaladamente a esta diferencia es la manera en que se trata el viaje.

En el mester de clerecía el viaje es más utilitario, además de trasladar al héroe sirve para informar con una erudición que no se encuentra en el cantar de gesta. Aumentan y se embellecen las descripciones de lugares, pero ya no tienen ese sentido adicional poético que tenían en la épica, donde no simplemente trasladan al héroe, sino que se funden con él y reflejan su trayectoria.

Esta deliberada intención de informar la señala Ian Michael como característica propia del libro de Alejandro castellano (13) tanto en las descripciones de lugares como en las de los elefantes, característica que lo distingue del francés y que Michael atribuye al más alto nivel cultural del mester de clerecía, no solo por sus autores, sino por el público a quienes las obras se destinaban. Michael anota las digresiones descriptivas que encuentra en la obra, aclarando su procedencia, y señala las aportaciones del autor español en quien, además de voluntad informativa, encuentra un deseo de ornamentación propio también de la música y la pintura de la época (14).

En efecto, la belleza de las descripciones se acentúa notablemente en el Libro de Alexandre, y aún más que un deseo de ornamentación, se percibe un aliento lírico maravilloso.

Últimamente vuelve a pensarse en Berceo como autor del poema, y como obra suya lo publica A. Nelson (15). Aunque de distinta índole, el lirismo de esta obra no desmerece en nada de aquel. Pero volviendo al viaje y su evolución en la literatura medieval, hay que puntualizar que Alejandro no es un héroe puro. Lo convierte en héroe la tradición medieval y el mester de clerecía canta sus hazañas con un

propósito didáctico; por eso su viaje no arranca de un motivo heroico sino que "fue en busca de aventuras por su valor probar" (c. 127) (16) como dice el poeta, que después pone estas palabras en boca de Alejandro:

quien con gusto en su patria quisiera quedar  
nunca hará proezas ni hechos de alabar (c.255)

pero aunque se salga en busca de aventuras y de gloria, sigue siendo en la tierra propia en donde más a gusto se está, sigue siendo heroico marcharse, y las descripciones del dolor de la partida nos llegan llenas de lírico sentimiento y valor poético:

ya se iban de la playa las naves despegando,  
e iban los remeros los remos manejando.  
íbanselo a los griegos las caras demudando,  
pocos había entre ellos que no fuesen llorando  
(c.252)

Estos versos contrastan vivamente con las palabras que el autor pone en boca de Alejandro en ese mismo momento de la partida hacia Asia Menor, arengando a sus hombres: "el amor a su tierra hace a muchos mezquinos" (c. 258) dice, y añade:

yo dejé buena madre y dos buenas hermanas,  
muchas ricas ciudades y muchas tierras llanas,  
mas tanto me atormentan esas tierras persianas  
que todo esto no estimo más que dos avellanas  
(c.259)

Esto es bien diferente del separarse unos de otros "como uña de la carne" que tan genial y austeramente expresa el dolor de la separación en el poema del Cid, y junto a esto, los pasajes altamente líricos del Libro de Alexandre son numerosísimos y de una gran belleza.

Pero limitándonos al tema de viajes, señalaré el interés de las pequeñas descripciones que no incluye Michael en las notas comentadas. Un buen ejemplo es ese "allí se estrecha Asia, se convierte en rincón" (c. 829) en que por un momento el poeta hace íntimo el continente recordándonos aquel otro verso del Fernán González: "era entonces Castilla un pequeño rincón". Encantadora es también la descripción de la torre de Uxión:

Había en la ciudad una torre lozana,  
de la villa a un extremo, de todas muy lejana,  
parecía en la altura de las nubes hermana;  
su cimiento era firme, fuerte era y muy sana  
(c.1585)

y el risueño altozano que separa el ejército griego del persa (c. 935).

Igual que la tristeza de los griegos al abandonar su tierra produce un vivo contraste con las anteriormente citadas palabras de Alejandro arengando a sus hombres, arenga



que viene a renglón seguido de la exposición de esa tristeza, las delicadas descripciones que acabo de mencionar contrastan violentamente con las sangrientas batallas que las siguen, y lo mismo que en estos ejemplos ocurre con la tantas veces citada canción de mayo y bodas del rey, que se extiende 18 cuadernos inmediatamente antes de la campaña contra Poro, de quien dice que por esta campaña "negra se le fue el alba poniendo, / lo que siempre temio ya se le iba viniendo". No pueden ser más que deliberados estos repetidos contrastes entre la belleza de los lugares y la naturaleza, y la bárbara fiera de las batallas en las que se nos ponen delante imágenes mucho más detalladamente sangrientas de las que hemos visto en la canción de gesta.

Buen ejemplo es la tremenda visión que nos llega de Ne-gusar, con las manos cortadas y golpeándose el pecho con los muñones:

Salían de ellos sangre por albollones.  
Le sangraban las barbas, la frente y los grifones,  
quería y no podía sujetar los arzones (c.1041)

El viaje de Alejandro es utilitario, no solo en cuanto que sirve para trasladar al héroe, sino por el propósito ejemplificante del poema, y esta elaboración de las descripciones, esta inclusión de encantadores sitios en flagrante contraste con las sangrientas escenas, además de una ornamentación, como dice Michael, o una manifestación lírica sin ulterior propósito, es un consciente claroscuro didáctico que ciertamente no disminuye en nada la alta calidad artística del autor de tan bellissimo poema, sino que la subraya.

Aquí el utilitarismo del viaje de fondo es informativo y didáctico, pero sobre todo es artístico en el más puro sentido de la palabra.

Dije antes que los libros de caballerías tenían un precedente en su planteamiento de los viajes del héroe como salida en busca de aventuras: Alejandro. El es el primero que sale con tan específico y manifiesto propósito en la literatura castellana. Pero que esto sea un antecedente de los libros de caballerías, no implica que Alejandro se parezca a sus héroes, ni estos a Alejandro. El Alejandro de nuestro poeta, como Don Juan, es un derroche de vida insaciable que "no daba por su esfuerzo menos que vale un ajo" (c.1728). En Alejandro jamás se oye un lamento ni hay lugar para melancolías quejumbrosas como las que llenan las páginas de los libros de caballerías. Lloran los griegos al dejar sus playas; no así Alejandro, que solo ve la satisfacción de la conquista, como Don Juan.

Aunque la ambición, la insaciabilidad y el afán de conquista de cada uno de ellos se encaucen por caminos diferentes, estas características les son comunes. Los dos son también un constante desafío a todo sentido de la medida y límite. Este rasgo lo acentúa el poeta español en su Alejandro, haciéndole llegar hasta el máximo posible al añadir a la multitud de viajes reales y fantásticos que se encuen-

tran en la historia medieval del héroe, el único que al parecer faltaba: el viaje aéreo (17).

Solo desde una perspectiva aérea puede el poeta extender a su Alejandro sin límite, y hacerle contemplar "a su gusto cuanto él deseaba" (c. 2515), que es todo cuanto existe. Y se da la coincidencia de que Alejandro, que como Don Juan nace con la pretensión de ser un personaje moralizante, ejemplo de cualidades no deseables, como Don Juan también se gana todas las simpatías del lector, y esto es porque ambos rebosan vitalidad y entusiasmo; de ahí el encanto que les hace irresistibles tanto a uno como a otro, ya sea a las mujeres o a los generales y hombres dispuestos a seguirle hasta el fin del mundo si se tercia.

Otras cualidades que el poeta español infunde a su Alejandro distinguiéndole del modelo de Gautier de Châtillon son, la caballerosidad, el consultar con sus vasallos y el suprimir la fanfarronería (18), rasgos de los que también se encuentra paralelo en la personalidad de Don Juan. No pretendo con esto señalar a Alejandro como antecedente literario de la obra de Tirso, sino simplemente apuntar una notable semejanza que no ha sido notada y que me parece digna de tenerse en cuenta a la hora de estudiar la caracterización de un personaje en la literatura española.

No es este el lugar de ahondar más en este punto, pero esta semejanza debe de obedecer a una razón.

Continuando con el viaje, el tercer poema de cierecía a que me referí fue el Libro de Apolonio, cuyo origen es una novela bizantina y, por lo tanto, no puede dejar de con tener viajes. Obra muy distinta a las ya comentadas, y de composición anterior, este libro tan minuciosamente estudiado por Alvar, sorprende, como dice este crítico "los movimientos, las formas y el paisaje (...) como ni remotamente está en el texto latino", y es que, continúa Alvar, el siglo XIII es un "siglo en que el arte manifiesta una clara propensión hacia el hombre" y Apolonio "mal que naciera en una novela latina del siglo VI, era un hombre castellano del siglo XIII" (19).

Así que en todo y con todo tenemos aquí un viaje diferente. Si en algo, cuando la descripción se enfoca finamente hacia un objetivo determinado, saliéndose de los lugares comunes de mares embravecidos y estrepitosos naufragios propios de la novela bizantina, los lugares que las descripciones de la obra no enseñan recuerdan las calles y plazas por las que transita el arcipreste de Hita. En realidad las descripciones de este tipo son las únicas que se distinguen con personalidad propia y a ellas se refiere Alvar en el comentario anterior. Las demás proceden del mundo de la imaginación, obedecen a un patrón preestablecido y son simplemente lugares por los que pasa la acción. El paisaje es aquí más telón de fondo que en ninguna de las obras que hemos visto.

En cuanto al motivo del viaje de Apolonio, es mixto.

No va en busca de gloria y aventura como los caballeros andantes, pero tampoco hay un motivo heroico. Apolonio, después de descubrir el incesto del rey Antiocho se siente en peligro por el enojo que con ello ha provocado en el rey y decide ser prudente (c.29).

Pero a pesar de su prudente intención de regresar a casa, los acontecimientos deciden y la tormenta desmantela su barco lanzándole a aventuras que él no va buscando, sino que le llegan por puro azar.

De esta forma resulta que en la novela de viajes cien por cien, que es la bizantina, el viaje en sí mismo tiene mucho menos significado que en otro tipo de literatura. Sirve para hacer pasar mil peripecias al héroe, pero es más de fondo que nunca.

Otra obra capital de la narrativa medieval en la que el viaje es la piedra angular en que se apoyan los acontecimientos es la historia del caballero Zifar, escrita a finales del XIII o muy a principios del XIV, unos treinta años antes que el *Conde Lucanor*. Erasmo Buceta, Walker y Francisco Hernández (20) dan datos de peso para abogar que su autor sea Ferrán Martínez, escribano de la cancillería en tiempos de Alfonso X y Sancho IV, a quien se nombra en el prólogo. De esta compleja obra dice González Muela que "no solo es un libro de moralidades, sino principalmente un libro de aventuras caballerescas" (21), y este juicio me parece totalmente acertado. Añade que además es "una vida de un santo, es una traducción del árabe, tiene que ver con el *Matière de Bretagne*, es un tratado de educación de príncipes, es una novela realista, es un romance fantástico, es una novela bizantina, es un sermón universitario, y mucho más" (22).

En cuanto al viaje, Burke lo interpreta como una alegoría que representa la vida como peregrinación desde la creación del hombre y la caída en el paraíso hasta la redención y apocalipsis. Para esta opinión se apoya en semejanzas de la obra con la Biblia y otros paralelismos que encuentra en determinados pasajes (23). Una vez apuntada esta teoría y siguiendo de la mano las indicaciones de Burke, se pueden encontrar puntos de contacto, pero no creo que sea esta la manera en que debemos entender la obra ni que el autor tuviera tan específica intención. Para empezar la alegoría es un género literario que goza de gran prestigio durante toda la edad media desde Raimundo Lulio hasta la *Divina Comedia* (de la misma época) y hasta después con el *Laberinto de la Fortuna* y tantos otros ejemplos. Además del bien está blecido prestigio cultural y literario, la alegoría medieval tiene un propósito didáctico y docente que se perdería si la visión alegórica no fuese abiertamente expuesta de modo que el lector la perciba claramente, y no es este el caso del *Caballero Zifar* donde el lector tendría que adivinar la alegoría a través de un ejercicio intelectual nada fácil, lo cual parece en manifiesta contradicción con el estilo del autor que tan directamente didáctico se muestra en pasajes específicos de la obra, y no sé qué razón lógica podría haber para presentar la alegoría de forma tan oscura.

Por otro lado creo que se debe prestar más atención a los prólogos medievales donde el autor manifiesta el propósito de su obra; en el suyo, el autor de Zifar insiste en la necesidad y voluntad de entretenimiento, solaz y placer en su obra, palabras que repite con insistencia (24). La imagen de la vida como peregrinación se la da el mismo Zifar al Ribaldo cuando lo encuentra (25), pero esto no quiere decir que la obra sea representación alegórica de lo mismo. En cuanto a la semejanza de la entrada de Zifar en Mentón con la entrada de Cristo en Jerusalén (26) me parece muy relativa y limitada solamente a unas palabras: "Ahé aquí el rey de Mentón". Pero estas palabras van seguidas de: "sin caldera y sin pendón", que hacen pensar en la existencia de algún refrán o dicho popular de la época más que en la Biblia. Por lo demás la semejanza no existe; Zifar entra en la ciudad a pie y disfrazado de idiota, "sandio", harapiento con las ropas del Ribaldo y con una corona de hojas de vid en la cabeza que de recordar a alguien sería a Baco. Cristo entra en Jerusalén en una cabalgadura y ninguno de los cuatro evangelistas dice que llevara corona de ningún género. Las palabras con que se le recibe al entrar en la ciudad no son "he aquí el rey de los judíos"; sino "Hosana al hijo de David, bendito el que viene en nombre del Señor, hosana en las alturas" (S. Mateo, 21-9); "Hosana: bendito el que viene en nombre del Señor" (S. Marcos, 11-10); "Bendito sea el rey que viene en nombre del Señor" (S. Lucas, 19-37) y "Hosana: bendito el rey de Israel que viene en nombre del Señor" (S. Juan, 12-13). Cuando se dicen las palabras "he aquí", o "aquí tenéis al rey de los judíos", es cuando Pilatos lo presenta al pueblo coronado de espinas, antes de la crucifixión, y no creo que quepa paralelismo.

Dejando aparte la teoría del viaje alegórico, que a mi juicio debe dejarse, la presentación del viaje en esta obra es sumamente ilustrativa por la enorme diferencia que se encuentra entre el viaje del prólogo y los del cuerpo de la obra. El del prólogo es un viaje real contando cómo Ferran Martínez fue a Roma el año 1300 para ganar el jubileo y para traer el cuerpo del Cardenal Don Gonzalo, quien le había hecho prometer que si muriese en Roma traería sus restos a España.

Este viaje está escrito a la escueta manera de una crónica. Especifica que de regreso pasan por Florencia, donde temieron que les robasen el cuerpo de Don Gonzalo; por Páñafiel, Logroño, Burgos y Toledo. En Logroño sale a su encuentro el obispo, en Toledo toda la clerecía y en Burgos cristianos, moros y judíos; es decir, todo el mundo. Aparte de este paulatino aumento de gentes a medida que se acercan al lugar de origen del obispo, y de un breve comentario personal: "era muy luengo el camino de Toledo a Roma" (p. 55), no hay descripción de viaje; pero ya dijimos que en los viajes reales lo que menos interesa es el viaje mismo y lo que importa es la razón de él. La "novela" empieza después y en las primeras páginas, como ocurre siempre, se nos da el motivo de la salida de Zifar de su casa, que no es tanto el enojo del rey contra él, provocado por los malos caballeros que le tienen envidia, como un afán personal de gloria planteado en términos muy curiosos: le cuenta Zifar a su

mujer que siendo niño, oyó decir que su familia venía de linaje de reyes, y le preguntó que a su abuelo cómo era esto y si era posible hacer y deshacer reyes, a lo que el abuelo contestó: "con gran fuerza de maldat se desfaze e con gran fuerza de bondat e buenas costumbres se face; e esta maldat e esta bondat viene tan bien de parte de aquel que es o á de ser rey, como de aquellos que la desfazen o la facen". Esta primera sentencia de la conversación entre nieto y abuelo, se ejemplifica en toda la obra pues tanto vemos reyes que llegan al trono por bien obrar (entre ellos Zifar), como buenos reyes a quienes malhechores despojan de la corona. "E se yo fuese de buenas costumbres -pregunta entonces el pequeño Zifar- podría llegar a tan alto lugar?". Esta pregunta del chiquillo provoca la hilaridad del abuelo que, tras contestarle que sí, "reyéndose mucho", "dexose luego morir, reyéndose mucho ante aquellos que y eran" (p. 77). Esta formidable carcajada del abuelo llama poderosamente la atención pues no son muchas las que se oyen en la literatura de esa época ni aún posterior, a no ser ya muy moderna. Además morirse riéndose ciertamente no entra en la tradición judeocristiana donde la muerte está rodeada de una solemnidad que dista mucho de dar lugar a carcajadas. Donde sí se encuentra este tipo de humor es en la tradición árabe cuya influencia en la obra habría que estudiar mucho más, no solo en cuanto a fuentes literarias sino en cuanto a ideología y forma de expresión en muchas ocasiones.

La expresión "alto lugar" que hemos oído en la pregunta de Zifar niño, se ha interpretado como referencia a la vida eterna alegando que en tal sentido se ha usado durante la edad media. Aunque esto sea cierto, también lo es que normalmente se usa para referirse a un elevado rango o posición social, y este es el sentido que a mi parecer tiene las repetidas veces que se encuentra en la obra. Hablando con el ribaldo, cuando éste le pregunta: "¿E cómo? ¿Tú no quieres regañar a ser señor de alto lugar?", él contesta: "Sí quiero, non faciendo tuerto a ninguno", lo cual concuerda con su conversación infantil con el abuelo y los consejos que éste le diera entonces. "Esto no puede ser -dixo el ribaldo-, que tú puedas ser rey nin señor de ningunt lugar sinon tirando al otro de él". Pero Zifar, siguiendo aún el razonamiento del abuelo, insiste en que sí puede y explica: "Si el rey de Mentón fuese descercado por mí e me diese la su fija por muger e el regño después de sus días, así como lo mandó pregonar por toda la tierra, así lo podría aver sin pecado" (p. 138). No creo que quepa duda de que se alude directamente a la alta posición social del rey, ahora eso sí, un reino en este mundo honestamente ganado "sin pecado". Que la ambición de Zifar es ésta se manifiesta explícitamente en repetidas ocasiones ya desde el principio de la obra cuando le cuenta en secreto a su mujer la conversación que tuvo con el abuelo antes de morir éste, y sus deseos de mejorar fortuna, deseos que ella comparte: "Gradescavos Dios la merçed grande de que me avedes fecho en querer que yo sopiese vuestra poridat e de tan grant fecho: e çertas quiero que sepades que tan aína como contestastes estas palabras que vos dixiera vuestro abuelo, si es cordura o locura, tan aína me sobieron en coraçon e creo que han de ser verdaderas. E todo es en poder de Dios del

rico hacer pobre e del pobre hacer rico... e lo que avedes a favor, facetlo aina". Marido y mujer resuelven dejar su tierra con el claro propósito de mejorar su posición económica y llegar a "alto logar". Son numerosos los ejemplos del uso de esta expresión o similar: "alto logar", "mejor logar", "buen logar", "grant logar" que encontramos en el texto, siempre con explícita referencia a alcurnia o posición social, y aunque no es el propósito de este trabajo estudiar este punto, creo que lo expuesto alcanza para poder decir que Zifar abandona su casa en busca si no de gloria como los héroes de los libros de caballerías, sí de un ambicioso bienestar social y económico que incluye la posibilidad de llegar a rey. Pero el autor quiere compaginar esta ambición con la virtud cristiana para lo cual hace una serie de juegos malabares verdaderamente geniales y acaba consiguiendo una estupenda novela de caballerías sin salirse de los márgenes de lo cristianamente ejemplar. Una tarea nada fácil pues en principio los dos objetivos parecen irreconciliables. Adjudicando significados alegóricos a la obra se le resta buena parte de su frescura y agilidad artística.

Y para terminar, solo falta añadir que en el Caballero Zifar, de quien valdría decir que es un héroe de la virtud que quiere y consigue también lo bueno de la vida, junto con el viaje real del prólogo y el viaje de fondo que acompaña a toda la obra, no faltan los viajes a lugares fantásticos comunes a los libros de caballerías, como las Insolas Dotadas donde va Roboán o el episodio de la Dama del Lago, ni siquiera los milagrosos como el de Grima en el barco sin tripulación; viajes que a veces tienen un propósito aleccionador y otras puro entretenimiento y fantasía.

No habrá libros de viajes durante el medioevo, pero no hay narración sin viajes. Lo curioso es que la primera obra narrativa que se escribe en la que los personajes viven toda su historia sin moverse de un mismo lugar, aparece cuando ya sí hay libros de viajes, e impulsada por inquietudes y una nueva visión del mundo y de la vida hermanas a las que impulsan a viajes, descubrimientos y libros de viajes. Me refiero a *Celestina* que ya se escapa de lo estrictamente medieval y enfoca otros intereses y preocupaciones.

Coincide además que Calisto es también el primero que no es un héroe ni pretende serlo, ni siquiera de amor como puedan pretender los protagonistas de la novela sentimental que, dicho sea de paso, sí viajan.

## EL VIAJE

### NOTAS

1. J. Rodríguez Puértolas, Historia social de la literatura española, Madrid, 1984, vol. I, p. 186.
2. Sobre estos últimos, ver E. Solá Castaño, Libro de las maravillas del oriente lejano, Madrid, Editora Nacional, 1980.
3. A. Várbaro, RPH, XXIII (1969-70), pp. 239-44.
4. A. D. Deyermond, A literary History of Spain, New York, Barnes & Noble INC, 1971, pp. 84-85.
5. La gran conquista de ultramar, B.A.E., XLIV, p. 145.
6. -, 32.
7. Brecht, "Apuntes sobre el estilo realista", p. 275; "De nuevo sobre formalismo y realismo", p. 406; en El compromiso en literatura y arte, Barcelona, 1973.
8. López Estrada, Introducción a la literatura medieval española, Madrid, Gredos, 1966, p. 209.
9. Catalán, Diego; Romancero Tradicional de Ramón Menéndez Pidal, Madrid, 1963, vol. II, introducción, p. 5.
10. -, 10.
11. Maravall, El concepto de España en la edad media, Madrid, 1964. Gifford, "The Development of a National Theme in Castilian Literature", HR, 1935, p. 53.
12. Deyermond, pp. 36-38.
13. Michael, The treatment of Classical Material in the "Libro de Alexandre", Manchester University Press 1970, p. 270.
14. -, 9, 270; tercer apéndice, donde anota todas las digresiones descriptivas, y 273.
15. Artur D. Nelson; Libro de Alixandre, Madrid, Gredos, 1979.
16. Las citas al texto siguen la versión en castellano actual publicada por Elena Catena, Castalia (Madrid, 1985).
17. Michael anota esta adición como propia del Alejandro castellano, y da como antecedente literario de este viaje al Pseudo-Callisthenes, pero no ofrece explicación ninguna para la inclusión en la obra de esta aventura, 235.
18. -, 31.
19. Alvar, "Libro de Apolonio", estudios, ediciones, concordancias, 3 vols. Fundación Juan March, Madrid, 1976, y "Libro de Apolonio", introducción, edición y notas, Madrid, 1984. Prólogo, XXIV. Las citas al texto siguen esta edición. Ver también A.D. Deyermond; "Motivos folklóricos y técnica estructural en el Libro de Apolo-

- nio", Filología, XIII (1968-69), donde dice que el motivo del incesto suele ser causa de que sea la mujer quien abandone su tierra...
20. Buceta, Erasmo; "Algunas notas históricas al prólogo del Caballero Zifar", RFE 1930, pp. 18-36. Walker, Tradición and technique in "El libro del Caballero Zifar", Londres, 1974. Hernández, F.: "Ferrán Martínez 'Escribano del Rey' Canónigo de Tolosa y autor del Libro del Caballero Zifar", Revista de Archivos Bibliotecas y Museos, LXXXI 2 (abril-junio, 1978, 308-27). También González Muela, Joaquín; "¿Ferrán Martínez, mallorquín, autor de Zifar?", RFE, LIX, 1977, pp. 285-88).
  21. González Muela, Libro del Caballero Zifar, edición, introducción y notas. Introducción, 16. Las citas al texto siguen esta edición.
  22. -, 9.
  23. Burke, History and Vision: The Figural Structure of the "Libro del Caballero Zifar", Londres, Tamesis, 1972.
  24. Caballero Zifar, 59.
  25. "E non te maravilles en la vida del oms, que atal es como pelegrinación, cuando llegara el pelegrino al lugar donde se propuso ir, acabar su pelegrinación; así fas la vida del oms cuando cumple su curso en este mundo que denda adelante non ha más que facer", 135-36. Fijémonos que en esta imagen Zifar alude tanto a la misión que el hombre se propone cumplir en este mundo como a la vida del hombre en su totalidad hasta llegar a la eterna.
  26. En la pág. 29 de su introducción a la edición, Joaquín González Muela cita este pasaje como ejemplo del paralelismo con Cristo que se ha querido encontrar a Zifar. En la página anterior dice que "en algunos casos los críticos fuerzan demasiado las obras para que entren en el patrón establecido". A mi juicio en el caso de Zifar la obra se ha forzado y hasta deasmesuradamente, para adaptarla a la supuesta alegoría.