

## EVOLUCIÓN Y ADAPTACIÓN DEL MUNDO CORTESANO EN LAS VERSIONES HISPÁNICAS DEL *SENDEBAR*

[María Jesús Lacarra](#)

Presses universitaires de Bordeaux | « [Bulletin Hispanique](#) »

2021/1 n° 123-1 | pages 29 à 47

ISSN 0007-4640

ISBN 9791030006971

Article disponible en ligne à l'adresse :

-----  
<https://www.cairn.info/revue-bulletin-hispanique-2021-1-page-29.htm>  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour Presses universitaires de Bordeaux.

© Presses universitaires de Bordeaux. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

---

## Evolución y adaptación del mundo cortesano en las versiones hispánicas del *Sendebär*

*Évolution et adaptation du monde de la cour dans les versions hispaniques du Sendebär*

*Evolution and adaptation of the Court world in the Hispanic versions of the "Sendebär"*

**María Jesús Lacarra**

---



**Edición electrónica**

URL: <https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/12114>

DOI: 10.4000/bulletinhispanique.12114

ISSN: 1775-3821

**Editor**

Presses universitaires de Bordeaux

**Edición impresa**

Fecha de publicación: 20 junio 2021

Paginación: 29-47

ISBN: 979-10-300-0697-1

ISSN: 0007-4640

Distribución Electrónica Cairn



CHERCHER, REPÉRER, AVANCER.

**Referencia electrónica**

María Jesús Lacarra, «Evolución y adaptación del mundo cortesano en las versiones hispánicas del *Sendebär*», *Bulletin hispanique* [En línea], 123-1 | 2021, Publicado el 01 enero 2025, consultado el 28 junio 2021. URL: <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/12114> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.12114>

---

Tous droits réservés

# Evolución y adaptación del mundo cortesano en las versiones hispánicas del *Sendebār*

---

MARÍA JESÚS LACARRA  
*Universidad de Zaragoza-España*

En el artículo se estudia la representación del mundo cortesano en el *Sendebār*, desde la primera traducción castellana de origen oriental a las versiones occidentales. Las líneas generales se mantienen, pero las modificaciones entre unas y otras versiones resaltan las malas artes femeninas o se reorientan más hacia los problemas linajísticos, como en los *Siete sabios de Roma*.

*Palabras clave:* cuentos orientales, corte, espejo de príncipes, iconografía.

## Évolution et adaptation du monde de la cour dans les versions hispaniques du *Sendebār*

L'article étudie la représentation du monde de la cour dans le *Sendebār*, de la première traduction castillane d'origine orientale aux versions occidentales. Les lignes générales sont maintenues, mais les modifications entre les diverses versions mettent en relief les artifices des femmes ou se réorientent davantage vers les problèmes de lignée, comme dans les *Sept Sages de Rome*.

*Mots-clés:* contes orientaux, cour, miroir des princes, iconographie.

## Evolution and adaptation of the Court world in the Hispanic versions of the "Sendebār"

The article studies the representation of the courtly world in "Sendebār", from the first Castilian translation of Oriental origin to the Western versions. The general lines are maintained, but the modifications between the versions enhance the women's tricks or are reoriented towards the lineage problems, as in the "Seven Sages of Rome".

*Keywords:* Oriental tales, court, mirror of princes, iconography.

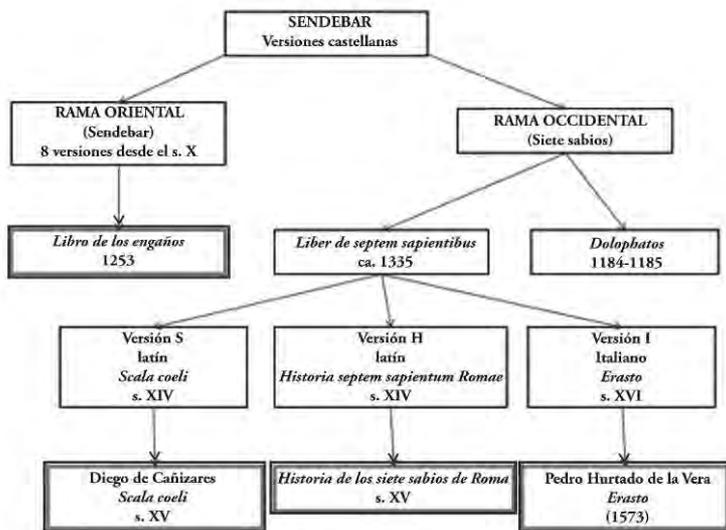
La literatura occidental asimiló en distintos momentos cuatro colecciones de cuentos, el *Calila e Dimna*, el *Sendebbar*, el *Barlaam e Josafat* y las *Mil y una noches*, cuyo origen remoto pudo estar en la India o Persia, pero que circulaban en el mundo árabe adaptadas a su entorno cultural. Pese a que sean catalogadas como colecciones de cuentos, en las cuatro desempeña un papel principal el ámbito de la corte. Las relaciones entre el rey, o el sultán, con sus hijos, esposas o sus consejeros son el eje de la trama principal y el soporte en el que se integran las narraciones breves. Esto hace que no deban ser consideradas estrictamente libros de entretenimiento sino que, al menos en sus primeros eslabones, conectan con el género oriental del *adab* y con el occidental de los espejos de príncipes; de ahí el interés de los sucesivos gobernantes –entre los que la corte alfonsí no será más que una etapa–, por promover su difusión. Son obras gestadas en la corte y cuyos primeros receptores son los gobernantes o la élite cortesana<sup>1</sup>. La proyección y transmisión regia del *Sendebbar*, mucho menos evidente que la del *Calila e Dimna* por la escasez de datos, ofrece, sin embargo, un interesante campo de estudio, por las transformaciones que sufre a lo largo de su historia que inciden directamente en la representación del mundo cortesano y afectan a sus nuevos contextos de recepción. En este trabajo atenderemos primordialmente a la narración enmarcada, y no a las historias insertadas, salvo alguna breve incursión, pues es en ella dónde se refleja la lucha en las esferas de poder. Una lectura que podría ampliarse, bien con un meticuloso rastreo de aquellas versiones que prolongan su vida impresa o bien con en el material iconográfico; un breve repaso de este último nos proporcionará algunos datos acerca de la recepción coetánea de la historia (Gráfico página siguiente).

Una rápida visualización de este gráfico ya nos da una idea de la compleja difusión del *Sendebbar* y de sus innumerables recreaciones y traducciones, que la crítica decimonónica ha agrupado en dos ramas: oriental y occidental.

---

\* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación FFI2016-75396-P, concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad. Se inscribe en el grupo investigador 'Clarisel', que cuenta con la participación económica tanto del Departamento de Ciencia, Tecnología y Universidad del Gobierno de Aragón como del Fondo Social Europeo.

1. Véase Richard van Leeuwen, *Narratives of Kingship in Eurasian Empires, 1300-1800*, Leiden/Boston, Brill, 2017, p. 24-51. Para el contexto hispano de creación y recepción, véase Marta Haro Cortés, « Enxenplos et semejanças para reyes: modelos de transmisión », en Pedro Cátedra, dir., Eva Belén Carro Carbajal y Javier Durán Barceló (eds.), *Los códices literarios de la Edad Media. Interpretación, historia, técnicas y catalogación*, Salamanca, CiLengua; Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2009, p. 127-159.



*La difusión del Sendebar.* En las celdas de borde doble:  
las versiones hispánicas (Gráfico de María Jesús Lacarra).

En la Península conservamos cuatro versiones castellanas y una catalana, de las cuales solo una, la denominada *Libro de los engaños de las mujeres*, corresponde a la rama oriental. Las restantes pertenecen a la designada como rama occidental; de todas ellas la versión más difundida fue la *Historia de los siete sabios de Roma*, reeditada en España continuamente hasta principios del siglo xx. Entre todas estas versiones, y especialmente, entre las dos grandes ramas, se producen cambios significativos que afectan tanto a la historia principal como a las narraciones insertadas y, sobre todo, en lo que ahora nos interesa, a la representación del mundo cortesano.

#### EL LIBRO DE LOS ENGAÑOS: LA TRADUCCIÓN Y SU PROMOTOR

Se denomina *Libro de los engaños y asayamientos (falsedades) de las mugeres* a la traducción castellana medieval, promovida en 1253 por don Fadrique (1224-1277), hijo de Fernando III. Siguiendo la huella de su ilustre hermano, el rey Alfonso X, el Infante habría querido difundir en romance una obra conservada en árabe, como se desprende del breve y deturpado prólogo:

El infante don Fadrique, fijo del muy noble aventurado y muy noble rey don Fernando, [y] de la muy santa reina, conplida de todo bien, doña Beatriz [...], por quanto nunca se perdiese el su buen nonbre (1), oyendo las razones de los sabios, que quien bien faze nunca se le muere el saber (2), que ninguna cosa non es por aver ganar la vida perdurable sinon profecía, pues tomó él la entención en fin de los saberes. Tomó una nave enderesçada por la mar en tal que non tomó peligro en pasar por la vida perdurable (3) [...].

Plogo y tovo por bien que aqueste libro fuese trasladado de arávigo en castellano para apercebir a los engañados y los asayamientos de las mugeres.

Este libro fue trasladado en noventa y un años<sup>2</sup>.

Del maltrecho prólogo pueden deducirse algunos de los móviles que indujeron a don Fadrique a promover esta traducción: (1) adquirir fama a través de una empresa cultural; (2) vincular su nombre al saber y (3) procurar la salvación del alma. A estas tópicas razones pueden añadirse otras, entre las cuales estarían la rivalidad con su hermano Alfonso, el deseo de emularlo e, incluso, como, apuntó Alan D. Deyermond, el paralelismo que pudo encontrar entre la trama de la historia principal y su propio itinerario personal<sup>3</sup>. Conviene recordar que el infante don Fadrique, tras haber recibido de su hermano Alfonso importantes bienes con motivo del repartimiento de Sevilla (1253), supuestamente encabezó una conjura contra su hermano («porque el rey sopo algunas cosas del infante don Fadrique», según la *Crónica de Alfonso X*) lo que le valió la muerte<sup>4</sup>. En una crónica anónima de Silos, también conocida como *Anales del reino de Alfonso X*, se narra así su tortura y su fallecimiento:

Era de mill y treçientos y diez y seis annos el infante don Sancho, fijo del rey don Alfonso e heredero, preso a don Ximon Ruiz de los Cameros en Logronno por mandado del rey su padre, e en este anno presso el rey don Alfonso a don Fadrique su hermano en Burgos, e mandole meter en el castiello e meterlo en vna arca que estaua llena de fierros agudos, e alli murio<sup>5</sup>.

La ausencia de documentación ha alimentado la leyenda en torno al origen de la acusación que pesaba sobre él, incluso otras fuentes aducen que mantuvo relaciones con su madrastra doña Juana, lo que refuerza aún más el paralelismo con la trama principal del *Sendebär*, pero, con independencia de cuál fuera la verdadera causa, la obra refleja muy bien los peligros de la corte que don Fadrique conocía de primera mano<sup>6</sup>. Indudablemente el malogrado

2. La cita procede de mi reciente edición, M.<sup>a</sup> Jesús Lacarra, *Cuentos medievales (de Oriente a Occidente)*, Madrid, Biblioteca Castro, 2016, p. 192-233 (p. 195). Para los problemas derivados de la transmisión de la obra, remito a María Jesús Lacarra, *Cuentística medieval en España: los orígenes*, Zaragoza, Departamento de Literatura Española; Universidad de Zaragoza, 1979. Las tres anotaciones enlazan con las atinadas observaciones de Fernando Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana. I: La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 182-213. La datación del prólogo se corresponde con el año 1253 de la Encarnación.

3. Alan Deyermond, «The Libro de los engaños: its social and literary context», en Glyn S. Burgess et Robert A. Taylor (eds.), *The Spirit of the Court: Selected Proceedings of the Fourth Congress of the International Courtly Literature Society (Toronto 1983)*, Cambridge, Brewer, 1985, p. 158-167.

4. *Crónica de Alfonso X*, ed. Manuel González Jiménez, Murcia, 1998, cap. LXVIII, p. 194.

5. D. W. Lomax, ed., «Una crónica inédita de Silos», en *Homenaje a fray Justo Pérez de Urbel*, Silos, 1976, t. 1, p. 323-337.

6. Sobre la figura del infante don Fadrique, véase Manuel González Jiménez, «Alfonso X y sus hermanos (I)», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, 32 (2004), p. 203-214. Los peligros de la corte y la crueldad de los castigos son analizados por François Foronda,

infante no pudo predecir el futuro que le aguardaba, pero sí vivió de cerca el autoritarismo regio y la *ira regis*, de la que hablará el texto. Ignoramos también las circunstancias de la traducción, pero no hay duda de que el Infante carecía del cualificado equipo que rodeaba a su hermano; se trata de una obra gestada, en todos los sentidos, en el margen del poder.

#### LA CORTE EN EL *LIBRO DE LOS ENGAÑOS*

El relato se inicia en una remota y exótica corte con los problemas planteados por la ausencia de un heredero, pero la atmósfera nos transporta desde las primeras líneas a un mundo donde el cuento puede cambiar el curso de la vida. La alegría por el nacimiento del príncipe pronto se verá empañada por los extraños avisos del horóscopo que se cumplirán inexorablemente cuando el joven tenga veinte años. Una concubina real lo acusará falsamente de haberla forzado lo que obligará al rey a condenar a muerte a su propio hijo, pero la ejecución será aplazada por la intervención de siete consejeros que tratarán con sus dos narraciones diarias de modificar la decisión regia. Sin embargo, en los intervalos se presenta de nuevo la malvada mujer, quien narrará a su vez un cuento para restablecer el equilibrio. El rey escucha a unos y a otros y va modificando alternadamente su sentencia hasta que, transcurridos siete días en los que el propio infante ha debido de guardar silencio por un conjuro astral, es él mismo quien puede aclarar la situación y lo hace también por medio de cuentos, mostrando de esa manera que los esfuerzos de sus preceptores no fueron baldíos. Finalmente la mujer es condenada a muerte. Bajo ese mundo de enigmas, símbolos numéricos y predicciones astrológicas se encubre un esfuerzo por garantizar la seguridad de un linaje, a lo que se opondrán no unos malos consejeros, como era lo habitual, sino una de las mujeres del rey. Esta intriga política se hará más evidente en unas versiones que en otras, pero siempre subyace en la historia principal<sup>7</sup>.

El modelo cortesano que presenta el marco del *Sendebär* es inicialmente similar al ofrecido por otros textos sapienciales. El rey es descrito en las primeras líneas como «un señor de gran poder» que «amava mucho a los omnes de su tierra y de su regno y manteníalos en justicia» (p. 194) es decir, la figura del rey no es concebida como la de un guerrero, sino como un gobernante justo, sabio y prudente en quién tienen que mirarse los súbditos. Condenar a muerte a su hijo, dada la gravedad de la acusación, sería una demostración de su sentido de la justicia, porque, como señalan las *Flores de filosofía*, y repite el *Zifār*:

«El miedo al rey», *e-Spania* [Online], 4 | décembre 2007, Online since 14 January 2010, connection on 23 December 2017. URL: <http://journals.openedition.org/e-spania/2273>; DOI: 10.4000/e-spania.2273 y por Maribel Fierro y Francisco García Fitz (eds.), *El cuerpo derrotado: cómo trataban musulmanes y cristianos a los enemigos vencidos (Península Ibérica, ss. VIII-XIII)*, Madrid, CSIC, 2008.

7. Amaia Arizaleta, «Ejercicios de estilo en la Corte castellana: pruebas del crimen y palabras de castigos (tres ejemplos del siglo XIII)», *Clio & Crimen*, 7 (2010), p. 59-72.

E por ende el buen rey, para dar buen enxiemplo de sí, deve ser justiciero en sí e en los de su casa. E quando el rey feziese justicia, obedescerle ha su pueblo de coraçón e de voluntad; e al que es sin justicia, ayuntándose el pueblo á le de desobedescer<sup>8</sup>.

Esta inicial figura modélica se desdibuja en el transcurso de la trama, porque actúa impulsivamente, llevado por la saña (la *ira regis*) y es voluble, modificando su sentencia en función de lo que escucha y sin esperar pruebas. Al conocer la acusación falsa de la mujer: «creciol' gran saña por matar su fijo, y fue muy bravo y mandolo matar», poniendo así en marcha la acción. Los consejeros saldrán en defensa del infante, porque perciben claramente el error de la conducta regia, en la que se conjugan dos factores, la actuación guiada por la ira y la confianza en las palabras de una mujer:

Después que vieron qu'el rey mandava matar su fijo, a menos de su consejo, entendieron que lo fazía con saña porque creyera su mujer (p. 200).

Cae en dos de los tres vicios que el rey de Mentón aconseja evitar a sus hijos en el *Zifar*, siguiendo a *Flores de filosofía*: la ira y la precipitación:

la primera es saña, ca con la saña está turbado el coraçón del ome e pierde el entendimiento e no sabe escoger lo mejor; (...); la tercera es arreatamiento, que ciertamente muy pocos son que ayan buen acabamiento de las cosas que se fazen arreatadamente (...). Onde, mejor es levar las cosas por vigor e recabdar, pues en el comienço de las cosas debe ome pensar en lo que ha de fazer<sup>9</sup>.

El rey incumple los mandamientos que recogían los catecismos políticos de la época, como señala el *Libro de los doce sabios* en los capítulos XLI («En quel rey non mande fazer justia en el tiempo de la su saña») y XLII («En quel rey non se arrebate a fazer ningund fecho fasta que lo piense») <sup>10</sup>. Alcos no manifiesta en ningún momento su sabiduría, si nos atenemos a su actitud pasiva y silenciosa, que solo rompe para dictar sentencia o manifestar su arrepentimiento final («¡Loado sea Dios, por quanto bien me fizo, que me non dexó fazer tan gran yerro que matase mi fijo!», p. 222), lo que hace del reino un lugar peligroso: «los reyes tales son como el fuego: si te llegares a él, quemarte as, y si te arredrares, esfriarte as» (p. 197). Es un rey influenciabile, que oscila, sin reflexionar, entre condenar o salvar a su hijo solo tras escuchar los ejemplos de los privados o de la madrastra. Los consejeros, conscientes de los dos graves errores de la conducta regia, dirigirán su primer cuento a insistir sobre los problemas de tomar decisiones precipitadas sin verificar antes la verdad y el segundo, a mostrar la maldad de las mujeres.

Su debilidad incita a la mala mujer a proponerle al heredero que cometa un regicidio («Matemos a tu padre y serás tú rey y seré yo tu muger, ca tu padre es ya de muy gran hedat y flaco, y tú eres mancebo y comiénçase agora el tu bien;

8. *Libro del caballero Zifar*, ed. Joaquín González Muela, Madrid, Castalia, 1982, p. 277.

9. *Libro del caballero Zifar*, ed. cit., p. 281.

10. *Libro de los doce sabios o Tratado de la nobleza y lealtad*, ed. John K. Walsh, Madrid, Real Academia Española, 1975, p. 108-109.

y tú debes aver esperança en todos bienes más que él», p. 199). De sus palabras se desprende un trasunto importante: la contraposición entre la avanzada edad del rey y la juventud de su heredero. Esta circunstancia posibilitaría que la mujer, como reina madre, quedara relegada si, a la muerte del monarca, el joven se casaba. En la versión oriental se difumina este argumento, puesto que la mala mujer solo es una de las 90 concubinas del rey Alcos, pero cobrará relevancia en las versiones occidentales. La condena a muerte de la mala mujer en una hoguera, pena usada con los acusados de delitos que exigían purificación, ejemplifica los mencionados peligros de la corte.

A esta imagen desdibujada de la figura regia se contraponen dos personajes: el protagonista del primer cuento, Leo, y el infante<sup>11</sup>. La colección se abre con un relato especialmente significativo y muy difundido, pues aparece en distintas versiones orientales, árabe, persa, griega, hebrea y siríaca, y aún perdura en la tradición hasta la época moderna<sup>12</sup>. Un rey, enamorado de la mujer de su vasallo, actúa inicialmente con prepotencia, como Saladino en el ejemplo 50 de *El conde Lucanor*. La primera objeción de la mujer —la presencia del marido—, es fácilmente solventada por el rey enviándolo a la guerra. Este inicio sigue muy de cerca la historia bíblica del rey David, quien también se enamoró de Betsabé cuando la vio desde lo alto del terrado (2º Samuel, 11, 2-17); luego mandó a Urías al campo de batalla para que no conociera el embarazo de su mujer. La diferencia sustancial reside en el comportamiento de las protagonistas femeninas. Más hábil y honesta la anónima mujer del *Sendebar* opone, cuando se ve ante el rey, un nuevo obstáculo: un libro de leyes, propiedad del marido, cuya lectura despierta en el monarca el sentimiento de la vergüenza. El hallazgo de los zapatos del rey en su dormitorio, suscita unos infundados recelos en el esposo, el cual, en compañía de sus familiares, se presenta en la corte para averiguar la verdad de lo ocurrido. El núcleo de esta segunda parte del cuento responde a una tradición folclórica que puede hundir sus raíces en costumbres antiguas: explicar la culpa o la inocencia de una persona mediante enigmas. En este caso el planteamiento alegórico es lo que da nombre al motivo: la huella del león.

Y estonces entraron al rey y dixiéronle: —Señor, nós aviemos una tierra y diémosla a este omne bueno a labrar, que la labrase y la desfrutase del fruto d'ella. Y él fizolo así una gran sazón y dexola una gran pieça por labrar.

Y el rey dixo: —¿Qué dizes tú a esto?

11. Los nombres latinos que titulan los cuentos fueron propuestos por Karl Goedeke, «Liber de septem sapientibus», *Orient und Occident*, 3 (1866), p. 385-423, y se han ido generalizando entre la crítica.

12. Corresponde al tipo 891B e incluye los motivos folclóricos J 816.4.; K 978 y T 320.4. Para las diferentes versiones, véase la bibliografía y los comentarios en *Cuento y novela corta en España. 1. Edad Media*, María Jesús Lacarra (ed.) y Maxime Chevalier (pról.), Barcelona, Crítica, 1999, p. 82-85.

Y el omne bueno respondió y dixo: —Verdat dizen, que me dieron una tierra así como ellos dizen y cuando fui un día por la tierra, fallé rastro del león y ove miedo que me conbrí. Por ende dexé la tierra por labrar.

Y dixo el rey: —Verdat es que entró el león en ella, mas no te fizo cosa que non te oviese de fazer nin te tornó mal d'ello. Por ende, toma tu tierra y lábrala (p. 201).

Este rey se comporta de acuerdo con su categoría: es un modelo de gobernante prudente, se avergüenza a tiempo y no cae en el error, es justo y da muestras de su sabiduría al ser capaz de interpretar el lenguaje alegórico usado por el marido y sus familiares<sup>13</sup>.

En los primeros pasos del infante a su regreso a la corte incurre en el mismo vicio de su padre, olvidando la consigna de silencio anunciada por los astros y transmitida por el sabio Çendubete:

Y cuando ella ovo dicho, tomó el moço gran saña y estonces se olvidó lo que le castigara su maestro y todo lo que l' mandara. Y dixo: —¡Ay, enemiga de Dios! ¡Si fuesen pasados los siete días, yo te respondería a esto que tú dizes! (p. 199).

Este olvido acarreará su condena a muerte, pero, superados los siete días, el infante explicará por sí mismo lo ocurrido. Con ello podría darse por finalizada la obra; sin embargo, será preciso todavía que dé muestras de su sabiduría. Con sus cuentos va a dejar claro que es sabio, pues es capaz de reconocer humildemente sus propios límites (cuentos 20 y 21), evita acusar explícitamente a la madrastra y confía en la superioridad divina (19). La historia concluye con el castigo ejemplar de la mala mujer, pero sin proclamar rey al infante<sup>14</sup>.

#### LAS VERSIONES OCCIDENTALES Y SU DESVINCULACIÓN DE LA CORTE REGIA

Las tres versiones castellanas, que se incluyen en la denominada rama occidental —la *Novella* de Diego de Cañizares, el *Libro de los siete sabios de Roma* (¿Zaragoza: Juan Hurus, 1488-1491?) y la *Historia lastimera del príncipe Erasto* (Amberes: Juan Stelsio, 1573)—, modifican la representación cortesana, debido a sus respectivos hipotextos, pero también a los nuevos contextos en los que se insertan. A mediados del siglo xv Diego de Cañizares, de cuya identidad

13. Robey Clark Patrick, en su artículo «*Sendebär*: A Literary Rebellion», *La Corónica*, 43.1. (2014), p. 39-68, y en su tesis doctoral, *Translating Arabic Wisdom in the Court of Alfonso X, El Sabio*, The Ohio State University, 2015, considera también que Alcos es una figura negativa y el protagonista de *Leo*, un ejemplo de prudencia. La importancia que concede este autor a la *ira regia*, como tema clave de la colección, le lleva, sin embargo, a relegar el papel de la misoginia en la obra; ambos temas, sin embargo, están, en mi opinión, claramente entrelazados en la trama principal.

14. Olivier Biaggini, «Le roi et la parole dans quelques recueils d'*exempla* castillans des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles», *e-Spania* [En ligne], 4 | décembre 2007, mis en ligne le 11 mars 2014, consulté le 08 mai 2019. URL: <http://journals.openedition.org/e-spania/1272>; DOI: 10.4000/e-spania.1272, concluye que «dans le *Sendebär*, le pouvoir de l'infant reste un contre-pouvoir à celui de son père comme, sans doute, celui que Fadrique aurait souhaité exercer face à celui du roi son frère» (p. 13).

poco se sabe, tradujo al castellano una versión inserta en un ejemplario latino, la *Scala Coeli* del dominico Juan Gobio, bajo el título *Novella que Diego de Cañizares de latín en romançe declaró y trasladó de un libro llamado Scala Çeli*. El término adscribe la obra al género italiano que se había introducido ya en los círculos del marqués de Santillana, como se refleja en la traducción de la *Novela de Seleuco* (BN 5727), aunque aquí se trate más bien de una colección de ejemplos<sup>15</sup>. Cañizares reelabora su fuente, ampliando a veces ciertos pasajes y dotando de un mayor dinamismo a la narración. El *Libro de los Siete sabios de Roma*, que procede de una obra anónima, *Historia septem sapientum Romae*, tuvo una larga andadura editorial que le llevó desde el taller zaragozano de los hermanos Hurus hasta el de Jacobo Cromberger en Sevilla para continuar sobreviviendo, con sucesivas transformaciones hasta principios del siglo xx. Cada etapa es un ejemplo de la permanente capacidad de adaptación de este texto desde su remoto origen oriental hasta su impresión en pliegos de cordel, con cambios que afectan a la iconografía, al texto y a su constitución formal. Por último, la *Historia lastimera del príncipe Erasto* es traducción del italiano de Diego Hurtado de la Vera y solo vio la luz en 1573, sin que nos conste su reimpresión<sup>16</sup>.

15. Véase ahora el recorrido trazado por David González Ramírez, «Breve geografía del cuento en el siglo xvi: la invención de la novela corta», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 38 (2018), p. 3-24.

16. Los textos fueron editados conjuntamente por Ángel González Palencia, *Versiones occidentales del Sendebär*, Madrid, CSIC-Instituto «Ramón Acín», 1946, y, pese al tiempo transcurrido, sigue siendo un volumen útil para una primera aproximación a la colección. Patricia Cañizares, *Traducción y reescritura. Las versiones latinas del ciclo Siete sabios de Roma y sus traducciones castellanas*, Valencia, Institutió Alfons el Magnànim. Diputación de Valencia, 2011, presenta un excelente y actualizado panorama del ciclo en la Península y edita la *Novella* de Diego de Cañizares y los *Siete sabios de Roma*, junto a los originales latinos reconstruidos. González Palencia, Ventura de la Torre, *Variantes occidentales castellanas del Sendebär: ciclo de los siete sabios de Roma*, Madrid, Universidad Complutense, 1990, y Cañizares se sirven del texto de 1530. Di a conocer el hallazgo del incunable de los *Siete sabios de Roma* en María Jesús Lacarra, «La *Hystoria de los siete sabios de Roma* [Zaragoza: Juan Hurus, ca. 1488-1491]: un incunable desconocido», en *XV Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2015, p. 755-771. La única edición que parte de este incunable, en M.<sup>a</sup> Jesús Lacarra, *Cuentos medievales (de Oriente a Occidente)*, Madrid, Biblioteca Castro, 2016, p. 237-322, por donde cito. La última versión en pliegos puede localizarse en *Historia de los Siete sabios de Roma*, Madrid, 1866, Librería París-Valencia, facsímil sin fecha. Para los cambios de estas versiones modernas, *vd.* Anthony J. Farrell, «A late survival of the *Seven sages: Historia de los siete sabios de Roma*, Madrid, 1859», *Studies of the Seven Sages of Rome and Other Essays in Medieval Literature Dedicated to the Memory of Jean Misrahi*, eds. H. Niedzielski; H. R. Runte; W. L. Hendrickson, Honolulu, Educational Research Associate, p. 91-102 y Nuria Aranda, «*Los Siete sabios de Roma* en la imprenta decimonónica: un ejemplo de reescritura en pliegos de cordel», en *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, en prensa. La única edición moderna del *Erasto* fue preparada por Anthony J. Farrell y Gregory P. Andrachuk, eds., *Pedro Hurtado de la Vera. Historia lastimera del príncipe Erasto*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1996. Para la difusión impresa de los *Siete sabios de Roma* hasta 1600, véase la ficha de *Catálogo de obras medievales impresas en castellano (COMEDIC)* [en línea]. <<http://grupoclarisel.unizar.es/comedic/>> [consulta 11.05.2019].

Todas las versiones occidentales introducen cambios importantes en la historia principal que desdibujan las etapas rituales del texto oriental; en unos casos por tratar de ajustar ciertos rasgos a otros contextos (como ocurre con la madrastra, el recuerdo de los siete sabios o la adecuación del aprendizaje al marco de las artes liberales); en otros, como sucede con el aislado palacio, el peso de los astros o el silencio, por haberse perdido el valor simbólico de estos elementos que perviven descontextualizados. Pese a los cambios reseñados en el marco, las variaciones más importantes se perciben en las narraciones insertadas; en la rama occidental nuevos relatos, más extensos y conectados con tradiciones y leyendas medievales, pasan a ocupar el puesto de los relatos orientales.

	<i>Engaños</i>	<i>Novella</i>	<i>Siete sabios</i>	<i>Erasto</i>	<i>Siete sabios</i> pliego
Espacio	India	Roma	Roma	Roma	Roma. Rey Ponciano
Rey, emperador, noble/ hijo	Alcos/Infante	Diocleciano/ infante	Ponciano/ Diocleciano	Diocleciano/ Erasto	Noble Cesarino/ Florentino
Dos mujeres	Madre/mala mujer	Madre/ madrastra	Madre/ madrastra	Madre/ Afrodisia	Madre/ Julieta
Educadores	Çendubete	Siete sabios sin nombre	Siete sabios individualizados	Siete sabios individualizados	Siete sabios individualizados
Peligro. Tabú: no hablar	Horóscopo	Sueño profético	Consulta astrológica	Consulta astrológica	Consulta astrológica
Propuestas mala mujer	Regicidio: matemos a tu padre.	Proposición de adulterio.	La madrastra no puede concebir. Rechaza como heredero al hijo de la primera mujer. Proposición de adulterio.	Proposición de adulterio.	1º. Filicidio. Decide matar a Florentino para que su hijo herede el mayorazgo. 2º. Parricidio. Le propone matar al padre. 3º Acusado de querer matar a la madrastra
Proceso judicial: cuentos	privados (23 cuentos)/ mala mujer (5)	sabios (7)/ emperatriz (7)	emperatriz (7)/ sabios (7)	emperatriz (7)/ sabios (7)	madrastra (7)/ sabios (7)

Octavo día: resolución del conflicto	Muestra su sabiduría y narra cinco cuentos	Ordalía: duelo entre un caballero de parte del infante y otro, de la emperatriz.	El infante descubre al amante de la madrastra, disfrazado de mujer. El infante narra un cuento.	El infante explica lo ocurrido. Narra un cuento.	Se explica lo ocurrido. No existe la figura del amante de la madrastra.
Fin de la mujer	Quemada en seco	Quemada. El infante narra un cuento.	Arrastrada a la cola de un caballo y quemada. Su amante, descuartizado. Muerte de Ponciano. Le sucede Diocleciano.	Afrodisia se suicida. Erasto manda hacer un entierro conveniente. Muere Diocleciano, le sucede su hijo.	Perdonada. Los tres viven como modelo para sus colonos y los sabios son recompensados.

*Variaciones en las narraciones insertadas* (Tabla de María Jesús Lacarra).

Como se refleja en la tabla adjunta, la historia principal se ambienta ahora en Roma en todas las versiones. El rey de Judea, con sus noventa mujeres, se transforma en un emperador viudo y con un hijo, cuyos nombres se cruzan e intercambian según los textos, que se ve instigado por sus consejeros a contraer nuevo matrimonio para asegurar así la continuidad del linaje. Esta situación identifica con la tradición folclórica la maldad de la segunda mujer, que desempeña en todos los casos la función de madrastra. Solo en la continuidad hasta la época moderna, en formato de pliegos de cordel, el rey o emperador dejan paso a un noble, cuyo nombre, sin embargo, Cesarino, connota una idea imperial que el texto prefiere aminorar para hacerlo más cercano a su público popular.

La madrastra tratará por todos los medios de eliminar al heredero, pero su estrategia se diversifica. En la *Novella* de Cañizares su figura se asocia a la serpiente del sueño profético del joven, lo que la vincula a la tentación, nada raro en un texto cuyo modelo latino se integró en un ejemplario. Su lujuria también se acentúa en los *Siete sabios de Roma*, cuando, rechazada por Diocleciano, se queda semidesnuda:

Y él apartole el rostro, y viéndose por él desdenyada, mostrole los pechos y las tetas, y díxole: —Cata'quí, fijo, mi persona que sta a tu mandar. Cumple mi desseo, ca en otra manera yo peligraré<sup>17</sup>.

Finalmente, llegado el octavo día, el infante, en una escena dramática, descubre al amante de su madrastra, que le acompañaba siempre, disfrazado de mujer y oculto entre sus doncellas.

17. *Cuentos medievales (de Oriente a Occidente)*, ed. cit., p. 243.

E como todos stovieron reposados, dixo el moço: —Sereníssimo señor, ante que algo diga, te ruego que venga aquí delante la emperatriz con todas sus camareras.

Y luego mandó el emperador que assí lo fiziessen. Y assí ella, toda tremiendo, compareció. E el moço fizolas star delante de todo el pueblo por orden para que las viessen. Entonce el moço dixo: —Senyor, alçad vuestros ojos y mirad aquella donzella vestida de verde, a la cual sabéis que la emperatriz ama sobre cuantas ella consigo tiene, y fazedla desnudar delante de todos y verés qué tal es.

Respuso el emperador: —Fijo, cosa sería muy vergonzosa despojarla delante de todos.

Replicó el fijo: —Si ella fuere mujer, será vergüença mía, mas si no, toda la confusión será suya.

En fin como se desnudó, vieron que era hombre, de lo cual todos se maravillaron.

Entonce dixo el fijo al padre: —Catad aquí, señor, quanto tiempo este vellaco en vuestra cámara ha tan gran traición cometido y no sabíades la razón por qué le amava tanto la emperatriz<sup>18</sup>.

Su conducta se mueve por razones claramente linajísticas. Ella, que no puede concebir, rechaza como heredero al hijo de la otra mujer, por «la probable contienda entre linajes y la supuesta posibilidad de que el hijo vaya a destronar al padre»<sup>19</sup>. Un conflicto que la madre del infante había previsto antes de morir y por eso le dijo a Ponciano:

—Yo creo que después de mi fin, según veo seros espediente, tomarés otra mujer, e por tanto, os pido por merced que ella ningún mando sobre mi fijo tenga, mas críenle muy lexos de ella y aprenda alguna buena criança (p. 237).

Quizá por eso, el heredero declinará el octavo día la propuesta de asumir el trono, cuando su padre quiera renunciar a la corona, y solo asumirá al reino a la muerte de Ponciano, convirtiéndose entonces en un monarca ejemplar:

Dixo el emperador: —Fijo, yo te renuncio del todo el imperio, pues me has claramente ensenyado por tu enxemplo, por el cual puedo entender que mejor es que dende adelante yo te encomiende mi trabajo, pues soy viejo.

Respuso el fijo: —Senyor, no será assí, mas quanto viviéredes podrés mandar a vuestra guisa y quanto a los trabajos y a los otros actos, yo soy presto a servir. E assí proc[ed]iamos a sentencia contra la emperatriz (p. 321).

La versión decimonónica, de la que se borran los aspectos más escabrosos, lo plantea de un modo más evidente. En este caso, la madrastra, que tiene un hijo, no quiere que el mayorazgo (aquí ya no hablamos de reino) sea para el hijo de otra, por lo que decide eliminarlo. Al fracasar en su intento de filicidio,

18. *Cuentos medievales (de Oriente a Occidente)*, ed. cit., p. 300.

19. Fernando Gómez Redondo, «La disolución de la cuentística oriental en el siglo xv», en *El cuento oriental en Occidente*, María Jesús Lacarra y Juan Paredes, eds., Granada, Comares, 2006, p. 95-127 (p. 122).

le propone matar al padre y, al sentirse descubierta por las palabras que el joven redacta en un papel, le acusa de atentar contra su vida, para lo cual la madrastra cuenta con la complicidad de sus damas de compañía.

Las cualidades del infante quedan de manifiesto al final de la historia, pero si en el *Sendebär* se ensalzaba su saber, al ser la única versión en la que se convierte en narrador de cinco cuentos (tantos como la mala mujer), en las versiones occidentales este aspecto queda amortiguado. Por el contrario, se muestra muy hábil para descubrir al amante de su madrastra, oculto entre sus damas de compañía en los *Siete sabios*, y es magnánimo en *Erasto*, al mandar que, tras su suicidio, su cuerpo reciba honrada sepultura y, sobre todo, en los pliegos, al solicitarle al padre su perdón.

### LA CORTE: LECTURA ICONOGRÁFICA

El hallazgo de un incunable de los *Siete sabios de Roma*, que podemos atribuir a Juan Hurus a finales del xv, inaugura la historia iconográfica de las versiones hispánicas, puesto que ni el manuscrito del *Sendebär* ni el de la *Novella* contaban con ilustraciones. Por el contrario, este incunable está decorado con 32 grabados enmarcados, que no fueron creados en el taller zaragozano sino que coinciden, salvo dos, con la serie preparada en Augsburg para la imprenta de Anton Sorg en 1480 para ilustrar la traducción alemana (*Die sieben weisen Meister*)<sup>20</sup>. La obra se abre con una escena que representa la muerte de la primera esposa, ante el rey y un médico. En el interior, todos los grabados inscriben claramente la obra en un contexto cortesano medieval: el rey y la madrastra se identifican siempre por su corona y el monarca en algunas escenas también por el cetro, mientras que la figura del infante se confunde con los sabios (Fig. 1 véase en la página que sigue). Los restantes impresos de los *Siete sabios* no contarán con estos tacos, ni siquiera con sus copias. Se adornarán con xilografías reutilizadas, procedentes de las obras más populares impresas en los sucesivos talleres, pero su elección orientará al lector hacia distintos horizontes; por ejemplo, en el taller sevillano de los Cromberger se usarán algunas ya utilizadas para ilustrar obras caballerescas o asimilables, como el *Oliveros de Castilla* o la *Crónica particular del Cid* (Sevilla, 1525), en las que se representan escenas convencionales con caballeros luchando en un palenque, un rey y una dama o el asalto de una fortaleza<sup>21</sup>.

20. El incunable español de los *Siete sabios de Roma* está ya recogido en los bancos de datos de la Biblioteca Británica (ISTC: *The Incunabula Short Title Catalogue*, is00453300, <[https://data.cerl.org/istc/\\_search](https://data.cerl.org/istc/_search)>) y en el GW: *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, GW12880 (<<http://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/>>); consulta 11.5.2019.

21. Nuria Aranda, «El *Libro de los siete sabios de Roma* [Sevilla: Jacobo Cromberger, c. 1510]: Nuevos horizontes de recepción», en *Literatura Medieval (Hispanica): nuevos enfoques metodológicos y críticos*, San Millán de la Cogolla, 2018, p. 1-21.



Figura 1. – «El rey, con sus sabios, frente a la reina y sus damas», *La Historia de los siete sabios de Roma* [Zaragoza, Juan Hurus, ca. 1488-1491], h. e5v. Biblioteca Nacional de Escocia en Edimburgo. Reproduced from a private collection by permission of the owner; image copyright National Library of Scotland.

Especialmente interesante para nuestro objetivo es el grabado de portada de los impresos burgaleses de los *Siete sabios de Roma* (1530 y 1554), sin entrar ahora en las ilustraciones del interior del texto (Fig. 2). Se trata de una cuidada xilografía, que representa a un rey sentado, con corona y cetro, recibiendo un libro de manos del autor, arrodillado a su derecha, tres figuras de cortesanos a su izquierda y cuatro a su derecha completan la escena; al fondo, a la izquierda, un escudo, en el que ya están incorporadas las cadenas de Navarra<sup>22</sup>. Esta xilografía fue posiblemente creada *ex profeso* en la oficina burgalesa de Fadrique de Basilea para ilustrar la obra de Juan López de Palacios Burgos, *De justitia et jure obtentionis ac retentionis regni Navarrae* [Burgos: Fadrique de Basilea, ca. 1515-1517], donde se empleó en sus sucesivas reimpressiones, y se reutilizó también para la portada de los impresos de los *Libri minores de novo correcti per Antonium Nebrissensem* [Burgos: Alfonso de Melgar, c. 1518-1520]<sup>23</sup>.

22. El testimonio de los *Siete sabios de Roma*, Burgos, Juan de Junta, 1530, conservado en la Biblioteca Nacional de España (R/10407), está digitalizado: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000011909&page=1>>, consulta 13.5.2019. Véase para el escudo, Elisa Ruiz García, *La balanza y la corona. La simbólica del poder y los impresos jurídicos castellanos (1480-1520)*, Madrid, Ollero y Ramos, 2011, p. 238.

23. El impreso de López de Palacios está incluido en los bancos de datos de la Biblioteca Británica (ISTC: *The Incunabula Short Title Catalogue*, il00285600, <<https://data.cerl.org/>



## Libro de los siete sabios de Roma



PASCUAL de GAYANGOS

Figura 2. – *Libro de los siete sabios de Roma*,  
Burgos: Juan de Junta, 1530. Portada. BNE, R/10407.

istc/\_search >) y en el GW: *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, GWM19545 (<<http://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/>>), consulta el 11.5.2019, así como en Mercedes Fernández Valladares, *La imprenta en Burgos. 1501-1600*, Madrid, Arco Libros, 2005, I, n. 81 A, 81 B y 81 C. El ejemplar de la Biblioteca Universitaria de Valladolid está digitalizado: <<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/29031>>, consulta 13.5.2019.

El texto de López de Palacios es un dictamen encargado por Fernando el Católico para justificar sus derechos a la posesión y retención del reino de Navarra. La figura regia, sentada en trono gótico, con los leones como símbolo de fuerza, corresponde a Fernando II, provisto de todos los atributos de su poder: corona, cetro, como representación de autoridad real y asociado a la vara de la Justicia, collar de eslabones y manto, recibiendo la obra de manos de su autor. El impresor Juan de Junta, al reutilizar esta portada para los *Siete sabios de Roma*, trataba de proyectar al emperador romano de la ficción sobre la figura regia de un joven Fernando II, rodeado de sus siete consejeros. Casualmente, el mismo que, al enviudar, casó (1505) con 54 años con Germana de Foix, de 18, por instigación de sus consejeros para lograr un heredero varón, aunque la muerte de Juan, que falleció al poco de nacer, frustró estos planes. Pese a los numerosos desajustes entre texto e imagen (parece un monarca joven, faltan las figuras del infante y de la mujer, no se entiende la entrega de un libro en un texto basado en el discurso oral, nada se asocia al mundo romano, etc.), la estampa de portada transmite la solemnidad de una escena cortesana y despierta en el receptor unas expectativas de lectura.

Solo a partir del siglo xix los impresores optaron por reflejar ese ambiente romano, como hicieron todos los pliegos que presentan en portada a un emperador entrando en una cuadriga de forma triunfal en la ciudad (Fig. 3). Podría ser el regreso del infante, al octavo día, salvo que en esta versión los protagonistas, aun viviendo en Roma, pertenecen a una familia noble y no se corresponden con el emperador ni su hijo. El texto, que se había mantenido inalterable durante trescientos años, se reduce de extensión, se aplebeya, se elimina el adulterio y concluye con un final feliz al revivir en pliegos de cordel, pese a ser los únicos que recuerdan iconográficamente su ambientación romana<sup>24</sup>.

24. En palabras de Nuria Aranda, «Los *Siete sabios de Roma* en la imprenta decimonónica: un ejemplo de reescritura en pliegos de cordel», art. cit., en prensa, «el grabado de portada de los *Siete sabios* proviene de uno de los múltiples bojes tallados por José Pérez, grabador y posiblemente también ilustrador de sus propios grabados, que colaboró asiduamente con Marés en Madrid y con los Santarén en Valladolid».

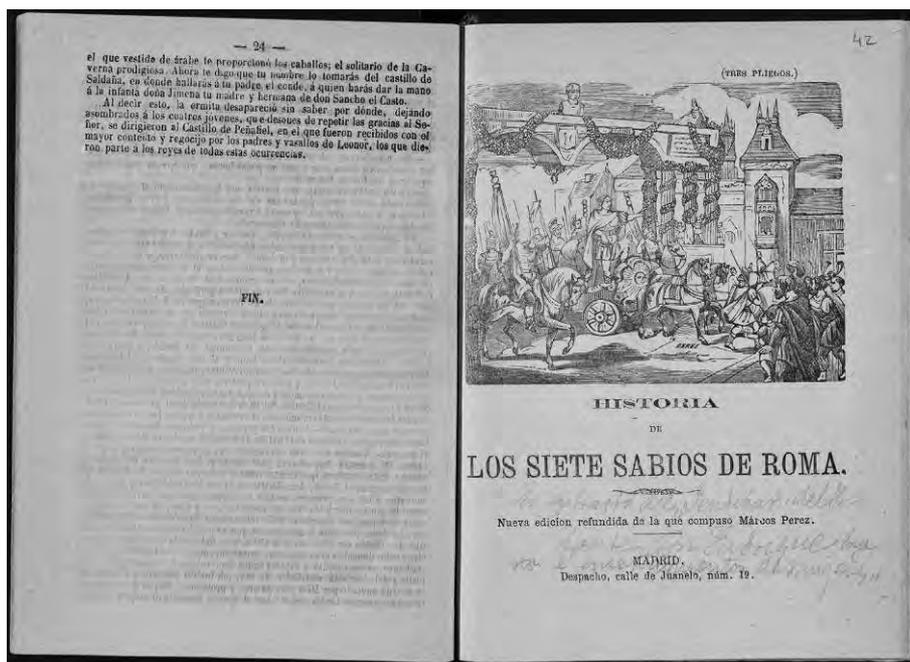


Figura 3. – *Historia de los siete sabios de Roma*, 1879. Portada BNE, CERV.SEDÓ/5569(42)

## CONCLUSIONES

En las colecciones orientales de cuentos la corte es un espacio peligroso. Mal aconsejado el rey (león) o sultán lleva al borde de la muerte a los más próximos y queridos (hijo, privado o mujer) y la salvación, si llega a producirse, surge del mismo entorno y se canaliza a través de la narración de historias. En el *Sendebär* el eje de la trama es la sucesión de la corona, un motivo clave en la realeza, que se ve amenazada en dos momentos: primero por la falta de heredero y luego por su condena a muerte. El rey, que ansiaba contar con un sucesor, se comporta como una figura débil, que actúa arrebatadamente y llevado por la ira. El *Sendebär*, al igual que el *Calila e Dimna*, se integra en la tradición que los estudiosos han venido a llamar espejos de príncipes de procedencia árabe u oriental, en los que prima la dimensión ético-moral por encima de la reflexión política, y la belleza expositiva<sup>25</sup>. En el caso de *Calila e Dimna* las figuras del

25. Véase José Manuel Nieto Soria, «Les miroirs des princes dans l'historiographie espagnole (couronne de Castille, XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles): tendances de la recherche», en *Specula principum*, Angela de Benedictis y Annamaria Pisapia (eds.) Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann (*Ius commune*, 117), 1999, p. 193-207 y David Nogales Rincón, «Los espejos de príncipes en Castilla (siglos XIII-XV): un modelo literario de la realeza bajomedieval», *Medievalismo. Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 16 (2006), p. 9-40. Por el contrario, Pietro Taravacci, «La traduzione spagnola nel secolo XIII, fra trasmissione e riscrittura: il caso del

rey de Persia del prólogo, preocupado por el saber, y la del rey de la India, en el marco dialogado, acentúan esa conexión con los regimientos de príncipes y se convierten en perfectos modelos en los que el joven Alfonso podía sentirse reflejado. Por el contrario, poco podría aprender de los reyes de los cuentos insertados de esta colección (bien fueran animales o humanos), puesto que son volubles y su conducta está a merced de sus consejeros. En el caso del *Sendebär*, Alcos es un modelo negativo, un *exemplum ex contrariis*, como lo puede ser el león en los capítulos primeros del *Calila e Dimna*, quien, aconsejado por las palabras de Dimna, mata a un inocente (el buey Senceba) y luego se arrepiente. La diferencia reside en el papel desempeñado por los consejeros: en el *Sendebär* representan la sabiduría y la prudencia, frente al papel que tienen en el *Calila e Dimna*, ejemplificado en la figura de Dimna. Por el contrario, la inestabilidad del reino recae en el *Sendebär* en la concubina, antítesis de los consejeros, ejemplificación del engaño y la lujuria. El orden se restablece gracias tanto a los buenos privados, que con sus cuentos logran superar el plazo, como al sabio Çendubete, que educó al heredero, y, al finalizar la historia el lector puede identificar al gobernante perfecto en la figura del infante.

La historia enmarcada del *Sendebär* refleja en todas sus versiones esta situación, aunque en su paso de Oriente a Occidente se van introduciendo cambios que afectan a la interpretación y contextualización de los hechos. Las líneas generales se mantienen, pero las modificaciones entre unas y otras versiones realzan las malas artes femeninas, como ocurre en el *Libro de los engaños* y en la *Novella*, o se reorientan más hacia los problemas linajísticos, como en los *Siete sabios de Roma*. Los valores ensalzados en el príncipe en la versión oriental, la prudencia y la sabiduría, van perdiendo su interés en la rama occidental, lo que hace innecesario que el infante sea narrador de cuentos (reduciéndose de uno a ninguno). La tensión surge en los *Siete sabios* porque la madrastra rechaza como heredero al hijo de la primera mujer, lo que propicia que decida matarlo. Es la única versión que cuenta con apoyo iconográfico, con grabados reutilizados que reorientan al lector hacia nuevos intereses, como se hace en el taller de Cromberger con la temática caballeresca, o en el burgalés de Juan de Junta. La solemne portada de este último impreso parece anunciar cómo el peso de la historia se inclina hacia un proceso político, haciendo ahora mayor hincapié en los problemas derivados de la herencia regia.

---

*Sendebär*», en *Testo medievale e traduzione*, a cura di Maria Grazia Cammarota e Maria Vittoria Molinari, Bergamo, Bergamo University Press, 2001, p. 127-149, considera que no pertenece al género de los espejos de príncipes, sino a un nuevo modelo de escritura que se ajusta los requisitos culturales de la clase aristocrática del período.

