



## Trabajo Fin de Grado

Buenas y malas mujeres en el *Sendabar* y los *Siete sabios de Roma*

Good and bad women in *Sendabar* and *Siete sabios de Roma*

Autor/es

Laura Lafuente Blasco

Director/es

M<sup>a</sup> Jesús Lacarra Ducay

Facultad de Filosofía y Letras  
Grado en Filología Hispánica  
Junio, 2019

**Resumen:** En este trabajo se analizan los personajes femeninos del *Sendabar* y los *Siete sabios de Roma*, tanto de la narración enmarcada como de los cuentos insertados. De su estudio se desprenden algunas consideraciones principales: el nivel de misoginia es alto en ambas vertientes, pero es superior en la oriental, aunque en ella contemos con personajes femeninos positivos. La madre del infante representa a la buena mujer, de menor relevancia respecto a la emperatriz/concubina que aparece ejemplificada en la mayoría de los cuentos como personajes femeninos negativos (adúltera, engañosa). Con todo ello se puede concluir que, el objetivo de ambas obras es presentar a la mujer como culpable de la acusación falsa con argumentos que generalizan su maldad hacia el género femenino.

**Palabras clave:** *Sendabar*, *Siete Sabios de Roma*, personajes femeninos, misoginia, edad media.

**Abstract:** In this study we analyze the female characters in *Sendabar* and *Siete Sabios de Roma*, both from the frame story and from the inserted stories. From this study, we can gather that the level of misogyny is high in both collections, but it is higher in the oriental one, although there are positive female characters in it. The mother represents the good woman, but she is less relevant than the empress / concubine who is exemplified in most of the stories as a negative female character (adulterous, deceitful). With all this, we can conclude that the objective of both works is to present the woman as guilty of the false accusation with arguments that generalize her evil towards the female gender.

**Key words:** *Sendabar*, *Siete Sabios de Roma*, female characters, misogyny, medieval period.

## Índice

1. Presentación.....	4
2. Contexto histórico cultural.....	4
2.1. El <i>Sendebar</i> : la versión oriental y los <i>Siete sabios de Roma</i> . Similitudes y diferencias.....	5
2.2. La misoginia en la Edad Media: la cuentística .....	10
3. Tipología de los personajes femeninos.....	14
3.1. La narración enmarcada.....	14
3.1.1. La buena y la mala mujer.....	15
3.1.2. Narradores y narradora: razones para contar .....	21
3.2. Los cuentos insertados .....	24
3.2.1. Personajes positivos .....	24
3.2.1.1. La mujer casta e ingeniosa.....	25
3.2.1.2. La buena consejera.....	26
3.2.1.3. La mujer víctima.....	27
3.2.2. Personajes negativos .....	28
3.2.2.1. La mujer como diabla .....	29
3.2.2.2. La mujer adúltera.....	32
3.2.2.3. La mujer engañosa.....	38
3.2.2.4. La alcahueta .....	43
4. Conclusiones.....	45
5. Estructuras y cuentos .....	50
6. Esquema cuentos insertos .....	58
Bibliografía.....	59

## 1. Presentación

Para este estudio de la tipología femenina en *Sendebar* no se han tenido en cuenta todas las versiones que conservamos en castellano, sino únicamente la versión castellana primitiva traducida en el siglo XIII, el *Libro de los engaños* (es decir, la primera versión, y, por tanto, perteneciente a la rama oriental), y la versión occidental, los *Siete sabios de Roma* (publicada desde finales del siglo XV en reiteradas ocasiones) siendo la más difundida dentro de su rama. Es decir, cada una de las colecciones pertenece a dos ramas distintas de numerosos textos conservados y transformados, de ahí la decisión de comparar el tratamiento de los personajes femeninos en cada una de ellas.

La función de la mujer es un tema estudiado, como puede observarse en la bibliografía citada, pero no se había tratado anteriormente de un modo tan exhaustivo, ni cotejando las funciones y evolución de la figura femenina en las dos versiones de manera sistemática. Respecto a este asunto, el texto castellano del *Libro de los engaños* es el que ha planteado algunos inconvenientes: el uso general de la lengua y parte del léxico han dificultado la comprensión del texto, a lo que hay que sumar la falta de información de alguno de los cuentos que da pie, a veces, a varias interpretaciones. Todo ello se podrá ver en profundidad en el análisis tipológico.

## 2. Contexto histórico cultural

Previo a la catalogación de los personajes femeninos en ambas colecciones, es necesario explicar el contexto social e ideológico medieval, el momento aproximado del surgimiento de la versión primitiva en oriente y los motivos que propiciaron la traducción del *Sendebar* al castellano medieval. Así, se contrastan estos datos con la versión occidental de los *Siete sabios de Roma*. Además de la comparación entre ambas colecciones, con sus similitudes y diferencias, se tratarán los aspectos clave de la figura de la mujer durante el medioevo: sus funciones, su comportamiento, su naturaleza, sobre todo, para comprender los principales modelos de mujer que encontraremos en el análisis de estas dos versiones, ya que muchos de ellos se van a repetir en toda la literatura peninsular (específicamente en la cuentística medieval) hasta, al menos, el siglo XV.

## 2.1. El *Sendabar*: la versión oriental y los *Siete sabios de Roma*. Similitudes y diferencias

El texto original, del que parten las diferentes ramas y versiones de la colección, está perdido, aunque parece ser<sup>1</sup> que la primera obra se elaboró en la India incluyendo relatos de colecciones indias o individualizados oralmente con un marco biográfico, técnicas narrativas y temática mesopotámicos. Es posible que en el siglo II a. C. se elaborará un texto con matriz sánscrita y en el siglo VI se trasladará al persa literario siguiendo el curso difusor a Oriente de otras colecciones como el *Calila*. Ya traducido al árabe, la fábula se perpetúa en 200 manuscritos y 250 ediciones encuadradas en dos vertientes. Por un lado, contamos con el ciclo oriental, que representa el estado más arcaico con ocho textos (en siriaco, griego, castellano, árabe, hebreo y tres en persa literario, y entre cuyas variantes tenemos la versión castellana del *Sendabar*). Por otro, el ciclo occidental, ya que la fábula, al entrar en Europa a finales del siglo XIII, genera un grupo dividido en dos vías: la oral actualizada en prosa latina con el *Dolopathos*; y la procedente de fuente bizantina oral y/o escrita y responsable de los cinco grandes subgrupos europeos constitutivos del ciclo literario los *Siete sabios de Roma*. Entre ambas vertientes, tenemos diferencias: en las variantes occidentales son nominados siete sabios para la educación y posterior defensa del joven príncipe; mientras que en las orientales no se menciona a Sendabar como preceptor encargado de la educación del joven. Además, en el grupo occidental no existe la disputa ritual entre sabios para educar al infante, algo que sí sucede en la oriental. También solo cuatro de los relatos del grupo occidental aparecen en todas las versiones orientales (*Canis*, *Aper*, *Senescalcus* y *Alvis*) y otros dos (*Inclusa* y *Amantes*) segmentariamente en las variantes árabes y hebreas.

Tanto en la rama oriental como occidental, la historia se inicia con los problemas planteados en una corte por la ausencia de un heredero. Nace un príncipe, pero el horóscopo advierte sobre un futuro peligro cuando cumpla veinte años. Al cumplirse el plazo, una concubina real lo acusará falsamente de haberla forzado, y el rey se verá obligado a condenarlo a muerte. Este suceso se intenta impedir por medio de siete sabios o consejeros que tratarán de modificar la postura del rey usando cuentos. Sin embargo, la malvada mujer también narrará historias para restablecer el equilibrio. El rey va modificando su actitud al escuchar a todos ellos hasta que, transcurridos siete días en los que el infante guardó silencio por peligro astral, él mismo puede aclarar la situación,

---

<sup>1</sup> Ventura de la Torre, *Siete sabios de Roma*, Madrid, Miraguano ediciones, 1993, pp. IV-VI.

también por medio de cuentos. La palabra sirve a los consejeros para probar la inocencia del príncipe, la culpabilidad de la mujer<sup>2</sup> y, por último, al príncipe para mostrar su sabiduría y rehabilitar a su maestro.

Dentro de la vertiente oriental, el *Libro de los engaños y asayamientos ('falsedades') de las mugeres* es la traducción castellana promovida por el infante Fadrique en 1253. El manuscrito, en origen, carecía de título, el cual vendrá impuesto por J. Amador de los Ríos<sup>3</sup>. El título dado se apoyará en una de las correcciones del manuscrito B, siguiendo las palabras del prólogo: «Plogo e tovo por bien que aqueste libro [fuese trasladado] de arávigo en castellano para aperçebir a los engañados e los asayamienntos de las mugeres» (p. 64). Así pues, se sustituyó en B respecto a A «engaños» por «engañados» dando lugar al título actual moderno: *Libro de los engaños de las mujeres*. Respecto al contexto de esta traducción<sup>4</sup> y según el prólogo del *Sendabar*, fue el infante don Fadrique quien promovió esta traducción en 1291 (que tras el cómputo cristiano corresponde al año 1253): «El infante don Fadrique, fijo del muy noble aventurado e muy noble rey Fernando» (p. 63). Aunque no se conserva ninguna otra traducción promovida por él, es probable que, tras una temporada en Sevilla (ya conquistada por los cristianos), aprovechara la proximidad al mundo árabe para promover la traducción de una colección de cuentos, tal y como había hecho anteriormente su hermano Alfonso X con el *Calila e Dimna*. En 1255, estuvo implicado en una rebelión contra el rey, razón por la cual este lo mandó matar (según las crónicas, por una predicción astrológica). De ahí, la importancia de encargar esta traducción donde también vemos las tensiones en la corte, la posibilidad de que un rey condene a familiares directos a muerte, las influencias que recibe el monarca o las relaciones con la madrastra<sup>5</sup>.

En el prólogo se hace hincapié en la importancia de cuatro sabios: «Estonçe se levantaron quatro dellos [...]» (p. 68), siendo Çendubete el primero que toma la palabra. Posteriormente, serán siete consejeros los que irán introduciendo relatos que se intercalan con los de la mujer y, al final de la obra, con el Infante. La obra se inicia siguiendo unas

---

<sup>2</sup> A pesar de las similitudes que guarda la narración enmarcada en ambas colecciones, debemos dejar clara la terminología, puesto que hay diferencias entre ambos personajes femeninos. A la mala mujer de *Siete sabios* se la denominará «emperatriz» y a la de *Sendabar* «concubina».

<sup>3</sup> María Jesús Lacarra, *Sendabar*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 18-20.

<sup>4</sup> La traducción primitiva en castellano del manuscrito data del siglo XV y se conserva junto a otros textos, entre ellos, *El Conde Lucanor*, en un códice de la Real Academia Española.

<sup>5</sup> La negación por parte del infante a las insinuaciones de la concubina real presentes en las versiones del *Sendabar*, también tiene su correlato en la vida de don Fadrique, aunque de este sí se decía (en cantos de juglares) que tenía una relación con su madrastra, la reina doña Juana.

pautas folclóricas similares a otros muchos relatos<sup>6</sup>: la alegría por el nacimiento del heredero queda enturbiada tras observar el horóscopo. Con quince años, queda en manos del maestro Çendubete, pero un nuevo horóscopo anticipa un enfrentamiento entre el rey y el infante que solo podrá salvarse guardando silencio siete días. La ejecución del joven se verá aplazada por siete consejeros. En total son 23 cuentos, pero contados por diferentes personajes principales y cuyo objetivo es modificar el curso de la historia.

En los *Siete sabios*, el debate también se desarrolla mediante la inserción alterna de cuentos y dentro del diálogo del emperador, emperatriz, el príncipe Diocleciano y los sabios. Se trata de una adaptación<sup>7</sup> latina y anónima del siglo XIII, hoy perdida: la *Historia septem sapientibus Romae*, de gran difusión en España y con impresiones hasta el siglo XIX. De hecho, el primer testimonio conservado se imprimió en Zaragoza y data del siglo XV (Zaragoza: Juan Hurus, ca. 1488 – 1491), al que sigue un ejemplar impreso durante el siglo XVI en Sevilla (Jacobo Cromberger, ca. 1510) y numerosas ediciones, prolongadas en formato de pliegos de cordel hasta el siglo XIX. Es la variante más importante y representativa de la rama occidental del *Sendebar*. Esta nueva refundición de los materiales aparece vinculada a la literatura del periodo en que gobierna Fernando de Castilla y en el que vemos una clara influencia italianizante. Se pueden conectar problemas históricos y políticos con el libro durante la primera década del siglo XVI: ahora son los consejeros los que piden al emperador que se case de nuevo para asegurar la continuidad del linaje, e incluso ofrece una lectura en clave si este texto se vincula al nuevo matrimonio de Fernando con doña Germana y a su deseo por tener un sucesor.

Estas versiones occidentales introducen cambios importantes que afectan a la historia principal y a las narraciones insertadas. En lo que se refiere al marco, la obra se ambienta en Roma donde reina Ponciano, padre de Diocleciano. Para evitar el concubinato, el rey queda viudo, vuelve a casarse, y es la madrastra y nueva emperatriz la culpable de la traición. La figura de Çendubete es sustituida por siete sabios, que asumen la enseñanza y defensa del príncipe. Se denominan Pantillas, Léntulo, Cratón, Malquidrac el flaco, Josefo, Cleofás y Joachim. La identificación con los siete sabios de Grecia<sup>8</sup> se incrementa en el texto castellano con una mención final, que refuerza el

---

<sup>6</sup> María Jesús Lacarra, ed., *Cuentos medievales (de Oriente a Occidente)*, Madrid, Biblioteca Castro, 2016, p. XXIII.

<sup>7</sup> Fernando Gómez Redondo, «La disolución de la cuentística oriental en el siglo XV», en *El cuento oriental en occidente*, eds. María Jesús Lacarra y Juan Paredes, Granada, Comares, 2006, pp. 122-123.

<sup>8</sup> María Jesús Lacarra, ed., *Cuentos medievales (de Oriente a Occidente)*, Madrid, Biblioteca Castro, 2016, p. XXXI.

'occidentalismo' y la ausencia de horóscopo hace desaparecer la tensión que rodea el relato oriental. Las etapas rituales quedan desdibujadas en las versiones occidentales, en unos casos por tratar de ajustar ciertos rasgos a otros contextos como la madrastra o la adecuación del aprendizaje de las artes liberales, y en otros, con el aislado palacio, el peso de los astros o el silencio. También se modifica el final: en el *Libro de los engaños*, el príncipe demuestra su sabiduría y la concubina real es ejecutada, pero en *Siete sabios* se introduce un ingrediente teatral que acentúa la misoginia: la emperatriz resulta tener un amante disfrazado de sirvienta y el emperador manda quemar a ambos. Cuando el monarca fallece, su hijo gobernará con prudencia acompañado de sus maestros.

Dentro de la pervivencia de la cuentística oriental, ocurre con el *Sendebar* un proceso similar al del *Calila e Dimna*, aunque en este caso no hay constancia de que la nobleza se acercara a esta obra para extraer de ella un conjunto de castigos o de enseñanzas<sup>9</sup>. Sin embargo, da avisos contra los engaños de las mujeres y se complica en uno de los discursos narrativos más plurales de la segunda mitad del siglo XV, el de la ficción sentimental, que acoge en su estructura el modelo de las disputas, centradas en la defensa o vituperación de la mujer. En general, se concede mayor valor al proceso político<sup>10</sup>, la contienda entre linajes y a la supuesta posibilidad de que el hijo vaya a destronar al padre. Los cambios en la estructura provienen de la nueva fuente, la *Historia septem sapientum*: se enfrenta a la falsa madrastra (nueva emperatriz) con los siete sabios que se han ocupado del adoctrinamiento del heredero y no con los consejeros que se preocupan por salvar la dignidad de la curia a la que pertenecen y se exigen de intrigas menores que dilaten el desarrollo narrativo.

No es solo la mujer la que finge «figuras dramáticas» para atrapar la voluntad de su esposo antes de referir cada uno de los cuentos, sino que también los maestros se verán obligados a superar una serie de obstáculos que les permitan atraer la atención del emperador; menos el segundo de los sabios, los seis restantes se dirigen a la corte instigados por el clamor del pueblo, confrontando al infante en la «necesidad» en que se encontraba y sabiendo afrontar la ira regia con que son recibidos. Este emperador es más débil y más manejable, rígido en sus comportamientos y proclive a ser manipulado por la emperatriz y los maestros del infante. El dramatismo surge al revelar el emperador a su

---

<sup>9</sup> Fernando Gómez Redondo, «La disolución de la cuentística oriental en el siglo XV», en *El cuento oriental en occidente*, eds. María Jesús Lacarra y Juan Paredes, Granada, Comares, 2006, pp. 104-105.

<sup>10</sup> Fernando Gómez Redondo, «La disolución de la cuentística oriental en el siglo XV», en *El cuento oriental en occidente*, eds. María Jesús Lacarra y Juan Paredes, Granada, Comares, 2006, pp. 122-123.

mujer que había aplazado la sentencia después de oír el *exemplo* de un sabio. La falsa emperatriz incluirá narraciones en las que procurará convencer a su esposo de las falsedades con que esos letrados instigaban a la par que su hijo, su destrucción; un proceso similar se apunta en el sexto día, cuando el emperador descubre la confusión en la que se encuentra. Por lo mismo, los sabios irán incrementando el número de relatos de orientación misógina. En el orden exegético, en el de las aplicaciones, es donde se produce la victoria de los sabios frente a la emperatriz. Mientras que esta se empeña en ofrecer una interpretación sesgada de los cuentos que ha narrado, en el caso de los sabios es el emperador quien, a partir del cuarto relato, extrae por sí mismo la lección. De hecho, en la quinta narración señala que no hay más verdad que la que le han mostrado y tras la sexta, resume la enseñanza del cuento. La dimensión de la misoginia conecta esta segunda derivación de la *Historia septem sapientum* con los productos sentimentales: es más, los dos cuentos que no figuran en la versión del siglo XV articulan nuevas coincidencias con esa materia temática.

Pese a la occidentalización del marco, los cambios más importantes se perciben en los cuentos<sup>11</sup>. Cada sabio narrará un único cuento cuya temática será de tono misógino, la mujer insistirá en los peligros de los malos consejeros y el infante concluirá con una única historia. Solo se conservan cuatro cuentos de la rama oriental (*Canis*, *Aper*, *Avis* y *Senescalcus*), pero aparecen ampliados, llegan a cambiar de narrador y se engarzan con otras. En la rama occidental nuevos relatos, más extensos y conectados con tradiciones y leyendas medievales, pasan a ocupar el puesto de los orientales. Este proceso viene posibilitado por el modelo estructural: la inserción permite movilidad y sustitución, pero estas modificaciones se llevan a cabo respetando las reglas internas de la colección. Las numerosas transformaciones que experimenta la rama oriental del *Sendebar* en su paso a Occidente han hecho pensar a la crítica en la importancia de la oralidad como vía de transmisión de la colección.

---

<sup>11</sup> María Jesús Lacarra, ed., *Cuentos medievales (de Oriente a Occidente)*, Madrid, Biblioteca Castro, 2016, p. XXXIII.

## 2.2. La misoginia en la Edad Media: la cuentística

Que en la literatura medieval castellana se encuentren tendencias misóginas<sup>12</sup> depende de la idea actual del antifeminismo, ya que la igualdad de sexos nunca fue objeto de reflexión. Si nos referimos al antifeminismo como el ataque a las realidades y nociones concernientes a la mujer y a sus relaciones con el hombre (que ofenden la igualdad a la que aspira en la actualidad), tanto este como la misoginia están presentes, pero según nociones individuales y ajena a la propia época donde no había animosidad hacia la mujer y la desigualdad entre ambos sexos era la que «existía y debía existir». Esta desigualdad proviene de la filosofía griega, donde la mujer ya era inferior física y espiritualmente. Del judaísmo bíblico se deriva la superioridad patriarcal: la mujer no es «imagen y gloria de Dios» sino «gloria del hombre».

Por ello, numerosas doctrinas bíblicas reflejan desconfianza hacia la mujer (como tentación), pero no aversión. De hecho, hubo numerosos tratados sobre la defensa de los estados de la mujer como virgen, esposa y viuda. Para los eclesiásticos, el papel seductor de la primera mujer es el punto de inflexión en el estado natural de Adán y Eva y de la naturaleza caída. La condena de la mujer en Eva es olvidada en la contraposición de Eva-María (devoción mariana como madre de Jesucristo). El simbolismo Ave (pagano) y Eva fue tratado por Berceo y Alfonso X. De ahí que, con el pecado original, la concupiscencia erótica y sexual sea duramente condenada. Otros casos de alusión a la mujer como aborrecible por sus defectos morales son los introducidos en *El conde Lucanor*, ya que, en la Edad Media, la concupiscencia y el placer sexual son pecado mayor si lo comete una mujer entendida como elemento de ayuda al hombre (tan solo en la procreación) y por ser menos perfecta en cuerpo y alma. Es decir, son condiciones que responden a unas premisas teológicas cuyas conclusiones se aplican a la mujer como representación de lujuria y sexualidad.

La corriente antifeminista medieval no proviene del cristianismo, sino de herencia helénica y árabe que parten de anécdota (posteriormente generalizada) de la condenación de la mujer. Que se haya introducido en colecciones medievales responde al posible paralelismo que hayan apreciado los autores de la época entre ambas corrientes. En el *Libro de los Buenos Proverbios* y *Los Bocados de Oro*, la mujer aparece relacionada como desorden, inversión de la desigualdad, deshonor y perdición del hombre. También se hace eco de la insinceridad para ocultar su «verdadera apariencia» en *Sendebar*

---

<sup>12</sup> Vicente Cantarino, «El antifeminismo y sus formas en la literatura medieval castellana», en Josep Roca-Pons (ed.), *Homenaje a Don Agapito Rey*, Bloomington, Indiana University Press, 1980, pp. 91-116.

(ejemplo de cómo se siguen las técnicas árabes con pruebas de la falacia femenina concretas, pero con conclusiones universales). No lo encontramos en el *Calila*, donde no abundan las anécdotas sobre mujeres ni se generalizan sus pecados. Por eso, este antifeminismo va dirigido a las convenciones morales, sociales y legales de las que la mujer es parte. Debido a estas consideraciones, la mujer se convertirá en tema recurrente en la cuentística medieval con relatos de diferente origen<sup>13</sup>: el tipo favorito es el de la esposa infiel, a los que se asocian el de adúltera frustrada o inducida, y los que se enfocan desde el punto de vista de hijos ilegítimos.

En el tema de la esposa adúltera subyace la idea de la naturaleza engañadora de la mujer que le imposibilita para mantener la fidelidad matrimonial y su tendencia irrefrenable a la lujuria. La necesidad de satisfacer sus deseos la lleva a engañar al marido que, en numerosos *fabliaux*, se convierte en doble víctima: es suplantado por el amigo y alaba la honradez de su mujer, ya que la astucia de esta evita cualquier sospecha: el hombre queda en segundo plano ante la astucia femenina. El lugar tampoco es indiferente: la acción suele acontecer en la casa, lo cual ayuda a explicar salidas sospechosas. La comicidad y la variedad de los cuentos se basan en los distintos engaños utilizados por la esposa para salir airosa de la situación. El ingenio puede consistir en cegar temporalmente la visión del marido como ocurre en *Ysopete*, o en inventar una excusa que justifique la presencia de un extraño, como en el *Sendebar*. El marido suele ser el bobo, pero aun cuando no fuera así, los engaños de las mujeres seguirían siendo invencibles, como ocurre en *El pozo* donde a pesar de los cuidados, el marido no puede evitar la entrada del amante. Otros casos son aquellos donde la ingenuidad del marido le lleva a ser cómplice involuntario. La infidelidad abarca también a las viudas de las que se espera que mantengan la castidad: el prototipo de viuda infiel se refleja en la matrona de Éfeso del *Ysopete*.

En contadas ocasiones, la mujer no logra satisfacer sus deseos ante la resistencia del hombre, lo que la convierte en una adúltera frustrada. El ejemplo lo encontramos en el marco narrativo del *Sendebar*, donde la esposa del rey acusa injustamente al príncipe: se aprovecha de su condición para obligar al hombre a aceptar la seducción y, ante su negativa, conducirle a la muerte. En otros casos, acoge al amigo en casa gracias a una alcahueta. Se acentúa la ingenuidad de la joven esposa cuando acepta recibir al amigo y engañar al marido gracias a los trucos (a veces inverosímiles) de la alcahueta. Además,

---

<sup>13</sup> María Jesús Lacarra, «Algunos datos para la historia de la misoginia en la Edad Media», *Studia in Honorem profesor Martí de Riquer*, I, Barcelona, Quadern Crema, 1980, pp. 339-361.

el enfoque del adulterio exclusivamente desde el punto de vista femenino que hemos visto en la literatura, también se encontraba en el mundo jurídico, como se refleja en las *Partidas* de Alfonso X.

A la imagen negativa de la mujer se opone un modelo positivo, aunque con menor frecuencia. Es el caso de la mujer casta que afronta los asedios de un hombre poniendo de nuevo en marcha engaños. A veces, les cuesta la vida y pueden preferir morir antes que ser deshonradas e incluso puede ser la víctima de una acusación falsa como en el *Calila*. Sin embargo, habrá ejemplos de mujeres buenas como la vieja modelo de virtudes, consejera, mujeres obedientes al esposo (*Conde Lucanor*, XXVII), castas, jóvenes virtuosas, aunque no consigan ni sean suficientes para olvidar la imagen negativa.

Durante el siglo XIII, la cuentística se abre paso en España a través de versiones árabes de colecciones orientales difundidas gracias al impulso alfonsí. Son los casos del *Calila e Dimna* (1251) y el *Libro de los engaños* (1253). Simultáneamente, llegan los catecismos didácticos, colecciones de sentencias que recogen una ética similar, salvo que los proverbios priman sobre el desarrollo anecdótico. Un siglo antes, algunos de estos cuentos ya habían sido recogidos por Pedro Alfonso en la *Disciplina Clericalis*, pieza clave para la difusión de los relatos de la esposa adúlera, entre ellos, «El pozo». De todas sus versiones, la del *Libro de los engaños* es la más misógina: de los 23 cuentos que los conforman, seis siguen la tradición engañadora de la mujer y hombres víctimas (1, 5, 10, 18, 23), aunque también las intervenciones de los privados siguen esta línea. En el mismo contexto, destaca el *Calila e Dimna*, pero por carecer de ese tono misógino: los cuentos insisten en la indecisión del amante o en las conductas entrometidas y con tres modelos de mujer cercanas al rey valoradas positivamente.

La aversión a la mujer que encontramos en algunos ejemplos de la *Disciplina clericalis* y del *Sendebar*, coincide, en mayor grado, con la expuesta en los catecismos didácticos traducidos en época alfonsí. Además, en las obras de espejos de príncipes, los hombres se caracterizan por virtudes como la sapiencia y la espiritualidad, debiendo rehuir el contrato con las mujeres. El perfecto modelo de *fortitudo* y *sapientia* es el encarnado por Alejandro Magno, modelo de castidad al que nunca vencieron las mujeres. La aparición en España de estas obras coincide con una tendencia general a degradar la imagen de la mujer en toda Europa. Este antifeminismo estaría explicado por razones intelectuales: justificaciones ideológicas y voces de filósofos, naturalistas, moralistas y teólogos. Además, las colecciones de sentencias remiten a filósofos griegos filtrados a través de tratados árabes. Como muestras de ello tenemos a Hunayan ibn Isaq, y las

explicaciones de filósofos naturalistas medievales. En el primer caso, Hunayan ibn Isaq es el autor de *Libro de los Buenos proverbios* y dio a conocer numerosas obras aristotélicas cuando Aristóteles se convirtió en fuente predilecta para los argumentos misóginos. En el segundo caso, numerosos filósofos intentarán explicar científicamente el comportamiento de la mujer (húmeda y fría, frente al hombre cálido y seco).

Durante el siglo XIV, los cuentos no ofrecen una imagen tan negativa como en el periodo anterior. Solo 5 cuentos del *Conde Lucanor* están directamente relacionados con la mujer, pero no son ejemplo de una visión totalmente negativa e incluso hay modelos positivos, quizá también porque Don Juan Manuel tenía muy presentes a sus posibles lectoras. En el *Libro de Buen Amor* los cuentos insertados no destacan por su misoginia, ni tampoco en el *Libro del Caballero Zifar*, pese a su procedencia oriental. Cabe subrayar que todo lo que se conoce de la cuentística oriental de los siglos medios se debe a la transmisión textual<sup>14</sup> que de ella se produce durante el siglo XV: los marcos de producción de esa cuentística en los que se promueven las traducciones del *Calila* (1251), del *Sendebar* (1253) o del *Barlaam* (finales del siglo XIII), y los marcos de recepción que van a requerir el conocimiento y valoración de unos textos en los que van a impulsar profundas transformaciones que afectarán a su estructura, contenido y significado. Estas colecciones se engastan en un proceso moral o doctrinal que las modifica hasta convertirlas en obras de naturaleza diferente. Ese fenómeno es consecuencia de la derivación de estas líneas temáticas que, partiendo de núcleos originales persas o palhevis, alcanzan encarnaciones textuales cuya singularidad depende la época y de las circunstancias en las que surgen. De ahí que se difundan ejemplarios en castellano debido al aumento de lectores y a la llegada de la imprenta. Con los relatos que se insertan vemos que muchos de los temas femeninos son ya conocidos o usados en la *Disciplina*.

La literatura de este periodo no es un terreno abonado para la cuentística oriental, sobre todo durante el reinado de Juan II. Ajustada a las claves del desarrollo cultural de los Trastámaras y con una configuración tratadística que se asienta en la ortodoxia religiosa con orientaciones humanistas, destaca por la inserción del *exemplo* en los esquemas de predicación y el alejamiento de los marcos cortesanos. La cuentística de este periodo es religiosa con el *Espéculo de legos*, el *Libro de los ejemplos por A. B. C.* La última de las influencias orientales se ejerce en el *Libro del Conde Lucanor* (1335), ya que, a partir de 1250 hasta 1350 y con las conquistas y expansión de los reinos cristianos,

---

<sup>14</sup> Fernando Gómez Redondo, «La disolución de la cuentística oriental en el siglo XV», en *El cuento oriental en occidente*, eds. María Jesús Lacarra y Juan Paredes, Granada, Comares, 2006, pp. 95-97.

se produce la asimilación de unas formas artísticas que impregnan la vida curial y literaria. Tanto el *Conde Lucanor* como el *Libro de Buen amor* son consecuencia del molinismo, movimiento de renovación letrada con el que se intenta corregir las arriesgadas incursiones por el saber de la corte alfonísí. Más allá de 1350 (muerte de Alfonso XI), no es posible señalar una influencia clara de esta tradición cuentística. En las últimas décadas del siglo XIV, cuando el mundo oriental deja de ser una amenaza político-militar, las líneas de su pensamiento desaparecen casi por completo. En las primeras décadas del siglo XV será un fenómeno rastreable en las crónicas de Ayala y comienza a constituirse el ideal de la maurofilia, que luego se desarrolla en los Siglos de Oro.

Finalmente, con la difusión y auge del amor cortés, se contrapondrán ambas visiones<sup>15</sup> (misoginia/amor cortés), aunque una y otra sean enfoques de la mujer desde un punto de vista masculino. Voces profeministas dirigirán sus argumentos contra el amor (*religio amoris*) y no contra la mujer. La imagen de la mujer en la cuentística medieval es clave para comprender la misoginia. Ante las visiones Eva-María, los autores sienten especial atención hacia la mujer como pecado, reiterándose los argumentos y temas a lo largo de todas las colecciones. Durante los siglos XII y XIII, la misoginia se apoya en los planteamientos intelectuales, pero al ampliarse los cauces de difusión literaria, la aversión hacia la mujer se suaviza y se buscan temas nuevos, aunque las implicaciones heterodoxas que toma difusión del amor cortés propician la reacción de moralistas y letrados. Progresivamente, y en época de los Reyes Católicos (actitud anticortesana), los mismos argumentos y cuentos volverán a usarse con unas posturas tradicionalistas y conservadoras cuyo objetivo es volver al modelo de la mujer de siglos pasados frente a la idealización propia del amor cortés.

### 3. Tipología de los personajes femeninos

En este apartado, contamos con una precisa clasificación de todos los personajes femeninos de las dos versiones del *Sendabar*: el *Libro de los engaños de las mujeres* y los *Siete sabios de Roma*. Ambas obras están estructuradas según diferentes niveles de narración, por lo que no podemos tratar la totalidad de cada colección de forma homogénea. Por esta razón, primero me centro en la descripción de los personajes de la narración enmarcada, y posteriormente en aquellas mujeres que aparecen en los cuentos

---

<sup>15</sup> María Jesús Lacarra, «Algunos datos para la historia de la misoginia en la Edad Media», *Studia in Honorem profesor Martí de Riquer*, I, Barcelona, Quadern Crema, 1980, p. 361.

insertados (tanto los narrados por personajes masculinos, como femeninos) donde encontraremos una tipología mucho más variada.

### 3.1. La narración enmarcada

En la historia marco se describen y se contraponen claramente dos modelos de mujer: la concubina/emperatriz frente la madre del infante/ príncipe (en *Sendebar* y *Siete sabios*, respectivamente). Además de esta caracterización según términos de oposición sobre la buena y la mala mujer como reflejo del pensamiento e ideología medievales, se explican los motivos que empujan a narrar tanto a los privados o sabios, como a las mujeres, puesto que entender las motivaciones y objetivos a los que aspiran ambos grupos de personajes es necesario para comprender la disputa de *exemplos*. Pruebas de ello serán los proverbios o sentencias puestos en boca de los privados y que se señalarán en este apartado.

#### 3.1.1. La buena y la mala mujer

La condición de la mujer medieval, tanto en el ámbito social y privado como en el cultural, ha despertado gran interés, sobre todo en las últimas décadas. Del mismo modo, las mujeres, tanto en calidad de autoras, lectoras, como en personajes, ocupan un lugar significativo e incuestionable en el universo literario medieval<sup>16</sup>. Durante este periodo, las colecciones de *exempla* constituyeron un modo de extender una ideología concreta en lo que respecta a la mujer. Tal y como se ha tratado en la introducción, contamos con dos imágenes contrapuestas de la figura femenina, aunque la imagen de la mala mujer es, definitivamente, la mayoritaria al considerarla como fuente de pecado, abocada de forma irremediable a la lujuria y al engaño. De ahí, el propósito de conocer todos los engaños de las mujeres en el *Sendebar*, algo totalmente inabarcable, puesto que son infinitos. En ambas obras, el papel general de la mujer es negativo y viene determinado por la figura de la «mala mujer». Sin embargo, hay un prototipo femenino que no encarna la maldad: el papel de la buena mujer que está representado por la madre del infante. Dos preocupaciones son fundamentales en la composición del *Sendebar*: la relación entre saber y cortesía y la vertiente de misoginia que atraviesa los cuentos y es

---

<sup>16</sup> Marta Haro Cortés, «De las buenas mujeres: su imagen y caracterización en la literatura ejemplar de la Edad Media», en *Medioevo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Granada, 1995, p. 457.

visible en tantas obras de este periodo<sup>17</sup>. En el estudio del marco narrativo del *Libro de los engaños*, no encontramos una definición explícita, exacta y textual de la posición social de las mujeres del rey Alcos<sup>18</sup>, ya que no se las menciona como concubinas, esposas o reinas, sino como sus mujeres. Es decir, el número de noventa mujeres no sería adecuado para otorgarles el título de reinas. Este calificativo podría explicar, sin perder de vista la traducción castellana y la recepción occidental, que el rey Alcos fuera, en cierta manera, monógamo. Esta idea se acentúa con la reducción numérica: al eliminarse el número de noventa mujeres, permanece únicamente la oposición entre la nueva emperatriz (y madrastra del joven príncipe) y la madre. En lo que se refiere a esta última, es la madre del infante la única que podría ser considerada reina porque presenta las virtudes y características propias de un rey sabio como la prudencia o la sabiduría. La normatividad de la mujer, sin embargo, no la aceptaba como sabia (característica propia del varón).

Esto obliga a que, en *Sendebar* aparezca un prudente silencio para que las mujeres de Alcos no sean llamadas reinas y evitar así la idea de sabiduría ligada al poder real. Negándoles este apelativo, tenían una denominación global con la que la acción dramática y la misoginia del texto se desarrollaban sin problemas. Ambas mujeres se opondrán según sus cualidades y acciones, siguiendo las características típicas de la literatura tradicional, donde un personaje se presenta en relación de oposición con otro. Aunque ninguna de las dos se privilegie con el título de reinas, tienen un comportamiento diametralmente opuesto. En el *Sendebar*<sup>19</sup>, la madre aparece brevemente como mujer sabia cuya personalidad destaca su preocupación hacia el rey: «E a esto llegó una de sus mugeres, aquella qu'él más quería, e era cuerda e entendida, e avíala él provado en algunas cosas. E llegose a él porque l' veié estar triste» (*Sendebar*, p. 65). Sus apariciones son previas a la lectura astrológica puesto que aún no ha nacido el infante e incluso adopta el papel de consejera en el momento en que descubre que la angustia del rey se debe a la imposibilidad de tener un heredero: «Yo te daré consejo bueno a esto. Ruega a Dios,

<sup>17</sup> Fernando Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana I. La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 214.

<sup>18</sup> José Carlos Vilchis, «Una omisión en *Sendebar*», en *Literatura y conocimiento medieval. Actas de las VIII jornadas medievales*, eds. Lilian von der Walde Moheno, Concepción Company y Aurelio González, El Colegio de México: Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2003, pp. 209-211.

<sup>19</sup> Las citas correspondientes al *Libro de los engaños de las mujeres* o *Sendebar* proceden de la edición de María Jesús Lacarra. Para evitar repeticiones, se hará referencia a ella con el título *Sendebar* y la página correspondiente en la que aparece ese texto. Lo mismo ocurre con la variante occidental que, tomando como referencia la edición de Ventura de la Torre, aparecerá como *Siete sabios* seguido del número de página en cuestión. Ambas obras aparecen citadas en la bibliografía final.

qu'Él [...] poderoso es de te fazer e de te dar fijo» (p. 66). Cabe mencionar que es una mujer devota<sup>20</sup>: para darle un heredero al del rey, primero sugiere encomendarse a Dios y aparece subordinada al esposo, de tal modo que después de cumplir su cometido (el de procrear) desaparece. Tanto por su actitud como por su labor de buena consejera, aplica su saber para la resolución de un problema (la falta de heredero), de ahí que sea digna merecedora de título de reina y prototipo de mujer virtuosa.

Algo diferente ocurre en la versión occidental de los *Siete sabios de Roma*: para evitar la poligamia, contraria al pensamiento occidental y cristiano, el rey queda viudo y vuelve a casarse: la nueva emperatriz pasa a ser la malvada madrastra culpable de la condena del príncipe. Este cambio se da en todas las versiones occidentales, puesto que es resultado de la occidentalización del texto. El papel de la buena mujer vuelve a representarse por medio de la madre, pero ambas mujeres ostentarán el título de nobleza: la madre al inicio y la nueva emperatriz tras enviudar el emperador: «La qual era en demasía hermosa e graciosa, la qual mucho por cabo amó e parió dél un hijo» (*Siete sabios*, p. 11). Aunque no aparece el problema de la falta de heredero como ocurre en *Sendebar*, sí contamos con su labor como consejera. Ya enferma, le hace una petición a Ponciano: «Tomaréis otra muger e, por tanto, vos pido por merced que ella ningún mando sobre mi hijo tenga, mas hazedlo criar muy lexos della» (*Siete sabios*, p. 11). En definitiva, el carácter de la buena mujer se plasma en la total dedicación y subordinación hacia el marido, lo que también repercute en su honor y posición real. Sus atributos pueden resumirse en buen entendimiento, cordura, buenas obras, acertado juicio y buen consejo<sup>21</sup>. Esta sumisión y obediencia consisten en acatar siempre el mandato del esposo, pero como precisamente la actuación de la buena mujer debe estar encaminada a agradarlo, también puede tomar el papel de consejera, como hemos visto con la madre del infante, que aglutinaría ambos papeles.

Frente a estas figuras que encarnan el prototipo de la buena mujer, la emperatriz en *Siete sabios* y la concubina en *Sendebar* funcionan para mostrar una idea de mujer muy diferente y negativa. El comportamiento de estas no es equiparable al de una reina<sup>22</sup>, y se aleja totalmente de los intereses masculinos. Trata de provocar el parricidio, engaña,

<sup>20</sup> José Carlos Vilchis, «Mujeres comunes y extraordinarias en *Sendebar*», *Medievalia*, 36 (2016), p. 47.

<sup>21</sup> Marta Haro Cortés, «De las buenas mujeres: su imagen y caracterización en la literatura ejemplar de la Edad Media», en *Medioevo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Granada, 1995, p. 462.

<sup>22</sup> José Carlos Vilchis, «Una omisión en *Sendebar*», en *Literatura y conocimiento medieval. Actas de las VIII jornadas medievales*, eds. Lilian von der Walde Moheno, Concepción Company y Aurelio González, El Colegio de México: Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2003, p. 212.

miente, manipula y se opone a la autoridad. Es la figura idónea para dirigir el pensamiento misógino, borra a su antecesora y su maldad elimina en ella cualquier etiqueta de nobleza. Mientras la madre presenta una visión normalizada de la sexualidad (tiene su continuidad en la descendencia del rey), la segunda mujer usa su sexualidad con fines opuestos. El infante guarda silencio por peligro astral, ella desconoce la razón y decide descubrir el motivo. Al no conseguir respuesta, le propone matar al rey: «Matemos a tu padre e serás tú rey e seré yo tu muger, ca tu padre es ya de muy gran hedat e flaco» (*Sendabar*, p. 75). En los *Siete sabios*, la nueva esposa, incapaz de concebir un hijo, decide acercarse al príncipe: «Por tu amor he guardado mi virginidad para que tú della gozasses. Háblame e dormiremos juntos» (*Siete sabios*, p. 20). En ambos casos, él se niega: rompe su silencio en *Sendabar* y lo deja escrito en *Siete sabios*. De esta forma, la mujer descubre el peligro astral y acusa falsamente al príncipe de haberla intentado forzar.

Así, se desencadena la trama de la obra y la concubina acaba siendo la única, junto con Çendubete/ los sabios (y el propio infante), que conoce la razón del silencio. La acusación desencadena a su vez una reacción histérica y fingiendo haber sido violadas: dan gritos y voces, mesándose del cabello y despedazando sus ropas. En este intento por salvar sus vidas, acusan al infante y pretenden demostrar su culpabilidad a través de una serie de cuentos dirigidos al monarca. No existe la necesidad de un nuevo hijo, sino su ambición para seguir ocupando un lugar privilegiado cuando el rey muera. La proposición de adulterio se da en una de sus peores versiones: el hijo obtendría los favores de la mujer de su padre y cometería el parricidio.

Esta intervención es la que encaja con la visión cristiana de la mujer como fuente de pecado y lujuria y presenta brevemente el tópico literario del viejo y la niña. El origen del motivo<sup>23</sup> probablemente se remonta a la antigüedad latina, concretamente al teatro de Plauto: se pueden rastrear antecedentes en *Casina*, comedia que trata con crudeza el tema de la rivalidad amorosa entre padre e hijo por el amor de la joven esclava Casina, y una situación semejante se plantea también en *Mercator*. Durante la Edad Media, el tema reaparece como motivo folclórico según dos tipologías: la del marido que encierra a su mujer en una casa o torre para preservar su castidad, impidiendo que conozca a cualquier otro hombre, y la del marido viejo que se casa con una mujer muy joven con la intención de moldearla a su gusto; en cualquiera de los dos casos la mujer sería víctima de una situación injusta.

---

<sup>23</sup> Marisa Sotelo Vázquez, «El viejo y la niña, un tópico del revés en *Un viaje de novios* de Emilia Pardo Bazán», *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, 2 (2016), p. 267.

En los marcos narrativos del *Sendabar* y *Siete sabios* vemos el enamoramiento del rey/emperador inspirado por una mujer mucho más joven y que se intensifica al producirse la desproporción y diferencia de edades, lo que deriva en el engaño del que este es víctima. Además, la condición de mujer joven respecto a la del marido trae como resultado el adulterio<sup>24</sup>, aunque este aparece también en numerosos cuentos como «El pozo», de enorme tradición literaria y que encontramos en la *Disciplina* y en los *Siete sabios de Roma*, entre otros. Sin embargo, el desprecio a la mujer, no solo se refleja en la maldad de la mujer, sino que se pone en boca de los sabios de la corte<sup>25</sup> mediante afirmaciones que evidencian la cosificación y mal concepto que se tenía del género femenino a modo de proverbios y generalizaciones en ambas colecciones. Algunos ejemplos son los siguientes:

1. Función de la mujer en la sociedad medieval y el matrimonio:

«Quatro cosas son que omne entendido non deve loar fasta que vea el cabo dellas [...] la mies fasta que segada e la muger fasta que sea preñada» (*Sendabar*, p. 69).  
«E la muger, quando a su marido non á miedo nin teme, nunca puede ser buena» (*Sendabar*, p. 70).

«Un rey que amava mucho las mugeres e non avía otra mala manera (costumbre)» (*Sendabar*, p. 79).

2. Hincapié en destacar la cantidad de engaños de las mujeres:

«El engaño de las mugeres, que son muy fuertes sus artes e son muchos, que non an cabo ni fin» (*Sendabar*, p. 85).

«Non mates a tu fijo por dicho de una muger, ca las mugeres, ayuntadas en sí, an muchos engaños» (*Sendabar*, p. 93).

«E señor, non te di este exemplo, sinon a qu'el engaño de las mugeres que non an cabo nin fin» (*Sendabar*, p. 110).

«Qu'el engaño de las mugeres es la mayor cosa del mundo» (p. 124)

«Las mugeres son engañosas» (*Siete sabios*, p. 79).

«Si a vuestro hijo, por los dichos de vuestra muger, matardes, peor vos contecera que a aquel de su lebrel» (*Siete sabios*, p. 31).

---

<sup>24</sup> Ana Baquero Escudero, «El motivo de el viejo y la niña en Galdós y otros grandes novelistas del siglo XIX», *Moenia*, 22 (2016), p. 19 y 30.

<sup>25</sup> Graciela Cándano Fierro, «Tradición misógina en los marcos narrativos de *Sendabar* y *Calila y Dimna*», en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995, Birmingham*, Department of Hispanic Studies, 1998, p. 101.

«¿No fue maldita la muger que assí con mentiras procuró la muerte de la picaça?» (*Siete sabios*, p. 49).

«A lo que dezís que él quiso desonrar a vuestra muger la emperatriz no son tales palabras de creer» (*Siete sabios*, p. 58).

«En vuestra mano está cobrar muchas mugeres después de fallecida una e no un hijo para que vos salve del peligro» (*Siete sabios*, p. 78).

«Por cierto de temer es la mala muger e peor vos acontecerá si por el consejo de vuestra muger matardes a vuestro hijo» (*Siete sabios*, p. 92).

Estas generalizaciones en boca de los privados y consejeros ponen de manifiesto los rasgos que identifican a la mujer<sup>26</sup> como tal: su tendencia a la libidinosidad y, en consecuencia, al adulterio, su capacidad para engatusar (particularmente al hombre), y su insensibilidad que deriva en la frialdad con que puede dañar a otros y en la búsqueda del propio beneficio.

Como conclusión<sup>27</sup>, el prototipo de buena mujer es una esposa devota al rey, mientras que la otra es peligrosa y malvada, primero proponiéndole al hijo matarlo, y luego querer acabar con la vida de este para salvar la suya. Sin embargo, ambas son descritas de forma similar: la buena mujer es: «aquella q’él más quería, e era cuerda e entendida, e avíala él provado en algunas cosas», mientras que a la mala mujer se la introduce como: «una muger, la qual más amava e onrávala más que a todas las otras mugeres qu’él avía». De hecho, mientras que hay pruebas que justifican el buen hacer de la esposa, el amor hacia la concubina real parece no tener justificación: sin probar su lealtad, cree sus palabras y por encima del concepto de justicia que debe mover a un rey: obrar con la máxima prudencia. La primera se presenta como el modelo que toda mujer debería seguir: llena de virtudes morales, con un fuerte sentido de la fidelidad y, más que nada, de obediencia al marido es el recipiente idóneo y adecuado para crear el modelo a seguir por parte de todas las demás mujeres.

---

<sup>26</sup> Graciela Cándano Fierro, «Tradición misógina en los marcos narrativos de *Sendebar* y *Calila y Dimna*», *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995, Birmingham*, Department of Hispanic Studies, 1998, p. 101.

<sup>27</sup> Andreea Weisl-Shaw, «The Power of Woman’s Words, the Power of Woman’s Silence: How the madrastra Speaks in the Thirteenth-Century Castilian *Sendebar*», *Modern Language Review*, 109.1 (2014), pp. 111-112.

### 3.1.2. Narradores y narradora: razones para narrar

En el origen del recurso de la narración subyace la fe en el poder persuasivo de las historias ya que, con ellas, privados o sabios y la esposa pretenden modificar la decisión del rey. En ambas colecciones, la mujer tiene un papel inferior en la narración. En *Siete sabios* cada uno de los consejeros narra un cuento, y del mismo modo procede la emperatriz. Sin embargo, en *Sendebar* mientras que los privados necesitan narrar dos historias para inclinar la balanza a favor del infante, la mujer necesita solo de uno. El motivo que mueve a la narración a los diferentes personajes es conseguir retrasar el cumplimiento de la condena: la del príncipe o infante en el caso de los consejeros, y la de la propia en el caso de la mujer. Es decir, para estos personajes, narrar es sinónimo de salvar la vida. Los siete privados del rey narran trece cuentos en *Sendebar*, tal y como dicta su condición de consejeros de Alcos.

Sin embargo, no solo narran cuentos para salvar la vida del infante, sino también la propia: «Entendieron que lo fazía con saña porque creyera a su muger. Dixeron los unos a los otros: — «Si a su fijo mata, mucho le pesará e después non se tornará sinón a nos todos, pues que tenemos alguna razón a tal por que este infante non muera» (*Sendebar*, p. 76). Es decir, el primer cuento se centra en evitar que el monarca actúe movido por la saña, y el segundo en dar muestra de los innumerables engaños de la mujer. Es decir, propugnan generalizaciones misóginas que abarcan a la mujer, pero ellos desconocen el verdadero motivo de la acusación falsa. Sin embargo, las conclusiones de los cuentos destinados a evitar la toma precipitada de decisiones también acaban derivando en la misoginia. En el caso de la mujer, en ambas obras es la autora de la acusación falsa y la que conoce el plazo. Por ello, va alterándose y amenazando con herirse conforme se acerca el séptimo día.

La disputa por medio de ejemplos<sup>28</sup> se da entre ambos grupos de narradores que inclinarán la conducta del rey hacia el perdón o la sentencia de muerte. Este plano es una filigrana narrativa por simetrías y oposiciones que se van entrelazando y se enfrentan en los *exemplos*. La progresión cronológica deja entrever que los narradores se escuchan los unos a los otros para conocer el resultado de sus cuentos, procurando contradecir las conclusiones a las que unos o una han llegado en las primeras palabras que dirigen al rey: es decir, el primer plano, mientras que en el segundo se disponen los ejemplos y en el tercero se logran los objetivos. La estructura es perfecta porque sus conclusiones revierten

---

<sup>28</sup> Fernando Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana I. La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 225-230.

en el marco narrativo y modifican la conducta del rey. De hecho, tanto la mujer como los privados destacan por las presentaciones ante el rey<sup>29</sup>. En el segundo día, la mujer incita a su esposo a mantener justicia (idea en que se apoyó el primer consejero), a pesar de su hijo. De ahí que el segundo privado recuerde al rey su obligación como padre. Una nueva tensión se establece en el tercer día cuando la mujer comprende que tiene que descalificar a los privados para lograr salvarse.

A partir de aquí, los cuentos tienen mayor riesgo porque engañarán al rey con la verdad. Por ello, el tercer privado insiste en no dejarse guiar por falsedades, destruyendo la estrategia de la mujer. Las presentaciones de esta ante el rey van derivando en histeria, ya que cada vez ve más cerca su final: en el quinto día ve fracasadas sus anteriores líneas y apela a la justicia divina y los privados quinto, sexto y séptimo engarzan los dos temas fundamentales de la obra: elogio de la medida y entendimiento del monarca para no actuar precipitadamente y prevenirse de los engaños. Esta estructura de simetrías y oposiciones finaliza con el descubrimiento de la verdad cuando el infante puede hablar y ocupa el lugar de la mujer y los privados en la narración de historias.

Como rasgo característico, sobre todo en *Siete sabios*, es la profunda interrelación del relato marco con los cuentos, no en lo referente a las temáticas de estos relatos (esto ocurre en ambas colecciones), sino en los consejos finales que deriva la Emperatriz de sus relatos. Un ejemplo lo vemos en *Sendabar* (Cuento 14: *Simia*), donde su figura es equivalente a la del protagonista del relato: un «grand ladrón e muy malfechor». Un ladrón se encuentra con un león, símbolo de la monarquía (rey Alcos), al que monta. Es un resumen de parte del argumento del marco<sup>30</sup>: el rey Alcos desconoce la verdadera naturaleza de la mujer. Tenemos el paralelismo: el león acude con el simio para obtener un parecer y se da cuenta del verdadero ser del oponente, al igual que Alcos es aconsejado por sus privados. El ladrón mata al simio, que es lo que la esposa desea hacer: destruir a los consejeros. De ahí que sean obvias las palabras conclusivas: «Fío por Dios que me ayudará contra tus malos privados, así como ayudó al ladrón contra el león».

---

<sup>29</sup> Los privados suelen obedecer a la misma ceremonia [e vino el privado e fincó los inojos ante el Rey e dixo], mientras que la mujer se apoya en una dramática escenografía que reproduce la angustia que le domina al ver que el plazo de su condena se acerca y que los privados arrancan el perdón del rey: en el segundo día aparece llorando (p. 87), en el tercero llorando y dando voces (p. 96), en el quinto amenaza con su muerte (p. 112), en el sexto finge encomendarse a la justicia divina, y en el séptimo aparece dispuesta a quemarse viva.

<sup>30</sup> Lillian Von Der Walde Moheno, «El discurso inapropiado: la voz femenina en *Sendabar*», en *Studia in honorem Germán Orduna*, Universidad de Alcalá, 2001, p. 628.

En lo que se refiere a este relato, hay varias hipótesis<sup>31</sup>: en la aldea entra «un gran ladrón y muy malfechor»; luego, empieza a llover cuando cae la noche, y el recuero busca refugio en la aldea, temiendo el daño del ladrón; «e a esto vino un ladrón», que monta «un león». El «recuero» decide refugiarse no por la lluvia ni por la noche, sino por miedo a perder algún animal por culpa del ladrón, pero todo indica que ya estaba en la aldea cuando llega el recuero. Sin embargo, llegaría otro ladrón que tropieza con un león escondido entre las bestias. Es posible que el ladrón que había entrado primero en la aldea fuera el mismo que después se encuentra con el león, de manera que tendríamos solo uno. Sin embargo, si fuera así carecería de sentido la transición hacia el relato de los hechos, donde se dice que «a esto vino un ladrón».

El cuento está construido en torno a la ambigüedad y el equívoco: el ladrón se equivoca y confunde una bestia con una fiera, el león confunde a un hombre con un diablo. El descubrimiento de la realidad supone el terror por ambas partes. Solo el mono no se equivoca, pero su seguridad, su prepotencia le supone la muerte al revelar la verdad. Para que el juego de la ambigüedad sea posible, es necesario apoyarse en la capacidad metafórica que lleva en sí el término «tempestad», existencia de ese espíritu maligno en la versión del autor medieval. Así surgen nuevas posibilidades: que los oyentes admitieran la existencia de un ser maligno unido a la tempestad o que la creencia estuviera en retroceso: la conocían, pero no participaban de ella. Entonces, el cuento se cargaría de comicidad, convirtiéndose en una burla grotesca: los errores, el miedo del león, la muerte del simio...

Este cuento guarda similitudes con dos relatos presentes en *Siete sabios* narrados por la emperatriz: son el capítulo quinto y el octavo. En el primero, la emperatriz finaliza su relato diciendo: «El árbol pequeño es vuestro hijo maldito que ya comienza por su enseñanza [a] crecer e trabaja como pueda los ramos de vuestra potencia cortar y conquistar la humana gloria, y estudia en destruir vuestra persona porque pueda reinar» (*Siete sabios*, 5, p. 26). En el capítulo octavo menciona: «El pastor con el cayado es la persona de vuestro hijo maldito que comienza con el bastón de su ciencia de os engañar, como el pastor que rascava al puerco y le hizo adormir e después le mató» (*Siete sabios*, 8, p. 34). Las conclusiones que puede derivar el lector de estos cuentos son bastante claras (y negativas), a pesar de que no estén protagonizados por mujeres y no aparezcan rasgos

---

<sup>31</sup> Carlos Alvar Ezquerra, «*Esta es la tempestad que dizen los omnes*. A propósito del cuento 14 del Sendebar», en *Formas narrativas breves en la Edad Media: actas del IV Congreso, Santiago de Compostela, 8-10 de julio de 2004*, Servicio de Publicaciones, 2005, pp. 211-212.

misóginos. Son relatos que no demuestran inocencia alguna, sino que los objetos o realidades que dice que el infante representa son espejo de la emperatriz. Ella es el árbol pequeño que pretende crecer, cortar el grande y conquistar y reinar en detrimento del emperador y el pastor que usa de su «sciencia» para engañar. Son auténticos autorretratos de la emperatriz que, con sus engaños solo pretende lograr un objetivo: conseguir la muerte del infante.

### 3.2. Los cuentos insertados

En este apartado, se procede a una clasificación de los personajes femeninos presentes en los relatos del *Libro de los engaños* y de los *Siete sabios de Roma*. La clasificación se dividirá en personajes positivos o negativos, según las acciones que realicen sus protagonistas y el marco de concepción ideológica medieval. Como ya se ha señalado anteriormente, el objetivo de ambas obras en lo que se refiere a los consejeros es evitar que el monarca condene a su hijo, por lo que la mayoría de sus cuentos se centrarán en presentar a las malas mujeres. Incluso de aquellos relatos cuyo objetivo es evitar que el monarca actúe movido por la saña, se puede desprender una enseñanza misógina (sobre todo, en el *Libro de los engaños*, de naturaleza más misógina que su vertiente occidental). Además, aquellos cuentos narrados por la mujer y enfocados en su defensa, tienen como protagonistas a mujeres que no salen bien paradas.

Cabe destacar que nos encontramos ante tipologías no unívocas, es decir, varias características de un único personaje femenino pueden aparecer entremezcladas. Por ello, se ha seguido una clasificación lo más transparente posible y según la acción primordial que lleva a cabo la mujer en cada cuento concreto. De ahí que haya mujeres castas y a la vez consejeras, pero que aparezcan únicamente en el tipo que mejor identifica su papel en el relato. Del mismo modo ocurre con los personajes negativos: tenemos a malas mujeres que engañan, pero no son adulteras, otras que son ambas cosas, o alcahuetas que también usan engaños para favorecer una relación ilícita.

#### 3.2.1. Personajes positivos

Durante la Edad Media, las referencias a las buenas mujeres tanto en tratados como en colecciones de *exempla* son considerablemente inferiores a las de la mala mujer. Sin embargo, podemos extraer algunos rasgos generales que caracterizan de manera

positiva a la mujer medieval<sup>32</sup>, de acuerdo con el modelo de identificación de la Virgen María<sup>33</sup>. La norma general consiste en sumisión y obediencia, acatando la voluntad y los consejos del marido, y en poseer en todo momento el convencimiento de que todos los hechos y decisiones del esposo son virtuosos y convenientes. Unidos al respeto y a la disciplina, no pueden olvidarse otra serie de rasgos como vestidos, peinados y afeites de acuerdo con la edad y posición social; no ser vistas en compañía de mujeres de dudosa reputación; no pisar demasiado la calle ni exhibirse en puertas ni ventanas y, sobre todo, no entablar conversación con hombres en lugares apartados. Por tanto, la mujer en el ámbito social ocupa una situación notoria, ya que repercute en el honor y posición del marido. De este modo, la elección de esposa adquiere gran relevancia en la Edad Media. Tampoco es de extrañar la menor cantidad de buenas mujeres con respecto a su correlato negativo: estamos ante dos obras donde los privados pretenden evitar que el rey condene a su propio hijo, haciendo hincapié en los engaños y mentiras de las mujeres y, por consiguiente, de la emperatriz. De ahí, que no aparezcan prácticamente buenas mujeres.

### 3.2.1.1. La mujer casta e ingeniosa

Tal y como se ha dicho anteriormente, la mujer en el ámbito social está sujeta a su estado civil<sup>34</sup>, el cual va marcando una serie de normas de conducta. El matrimonio medieval era un importante negocio: junto con la notable importancia que adquiere la mujer en el plano económico, también es clave en el contrato matrimonial, y dejando a un lado su faceta maternal, su función dentro del matrimonio es principalmente mantener la estabilidad de la pareja. La relación conyugal viene presidida por la prioridad del esposo y su buen funcionamiento descansa en una serie de obligaciones por ambas partes: la esposa le debe al marido respeto, obediencia y fidelidad y, a cambio, este le otorgará su protección y apoyo. De ahí que el prototipo de mujer casta sea el esperado y venerado.

#### a) *Sendabar* [Cuento 1, *Leo*]

El único relato del *Sendabar* protagonizado por una mujer honesta es el primero, conocido como la huella del león o *Leo*: un rey manda a un alcahuete para conseguir su

---

<sup>32</sup> Marta Haro Cortés, «De las buenas mujeres: su imagen y caracterización en la literatura ejemplar de la Edad Media», en *Medioevo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Granada, 1995, p. 462.

<sup>33</sup> Apartado 2: Misoginia.

<sup>34</sup> Marta Haro Cortés, «De las buenas mujeres: su imagen y caracterización en la literatura ejemplar de la Edad Media», en *Medioevo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Granada, 1995, pp. 460-461.

amor, pero esta lo rechaza manteniéndose fiel a su marido aun cuando el rey lo envía lejos. Siguiendo la relación estamental la mujer, como sierva, le muestra un libro donde se castiga a los reyes que cometan adulterio. Así, lo hace consciente de las consecuencias que sufre una mujer adúltera. Esto causa enorme vergüenza en el monarca, pero deja olvidados sus zapatos en la casa (huella del león/monarca que hace sospechar al marido de un posible adulterio). Al regresar el marido y ver los zapatos, guarda silencio. Finalmente, ambos hombres conversan, y en palabras del monarca: «verdat es que entró el león en ella, mas no te fizó cosa que non te oviese de fazer nin te tornó mal dello. Por ende, toma tu tierra e lábrala» (p. 80). Es decir, la mujer se opone ante el rey con dos obstáculos: su matrimonio (se mantiene fiel) y el libro contra los malos reyes.

### 3.2.1.2. La buena consejera

La representación de mujeres sabias aparece tempranamente en la literatura española medieval<sup>35</sup>. Desde los primeros testimonios en el siglo XIII hasta la culminación del siglo XV, encontramos manifestaciones de la sabiduría femenina que adquiere diversas configuraciones en correlación a las variables socioculturales, ideológicas y discursivas de los distintos momentos históricos. Así, en el siglo XIII, encontramos el modelo de la doncella sabia en el mester de clerecía y en la literatura sapiencial de procedencia árabe. En relatos caballerescos y ejemplares del siglo XIV, el personaje se transforma en reinas y damas que aconsejan con sabiduría y prudencia. En el siglo siguiente, se encarna en ancianas que saben condensar sus experiencias de vida en expresiones proverbiales. A pesar de que los testimonios de sabiduría femenina son escasos, sí pueden encontrarse casos en los que se califica a la mujer de «entendida»<sup>36</sup>, casi siempre vinculándola a correctos y provechosos razonamientos, que servirán de consejo. En este ámbito se distingue una mujer consejera inmersa en el círculo del poder (he aquí la relación con el tipo «mujer casta e ingeniosa») y otra que más bien resuelve problemas ajenos, llevada por su buen hacer hacia el prójimo<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> Alicia Esther Ramadori, «Una tipología de las mujeres sabias en la literatura española medieval», *Revista Graphos*, 15.1 (2013), p. 1. En línea: <http://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/viewFile/16321/9350> 14-05-2019.

<sup>36</sup> Marta Haro Cortés, «De las buenas mujeres: su imagen y caracterización en la literatura ejemplar de la Edad Media», en *Medievo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Granada, 1995, p. 465.

<sup>37</sup> Como ya se ha señalado, en esta tipología los personajes se clasifican según sus acciones. Por ello, tenemos ancianas que aparecen como buenas consejeras (constituyéndose como personajes positivos), pero también las hay alcahuetas (es decir, personajes negativos). Esto es consecuencia de la diversificación del papel de «la vieja» que puede presentarse en diferentes subtipos en la literatura medieval.

- a) *Sendabar*, «Enxemplo del mercador del sándalo, e del otro mercador» [Cuento 22: *Senex caecus*]

Este cuento está construido en torno a tres engaños. Comienza con un vendedor de sándalo que acampa en una ciudad, pero un hombre se entera de esto gracias a su criada y hace una fogata con su sándalo, haciéndole creer al comerciante que quemaban sándalo porque abundaba mucho y le vende a muy bajo precio su mercancía. Al día siguiente, se da cuenta del engaño, pero vuelve a ser víctima dos trampas: una con el jugador de dados y otra con un tuerto. Una vieja, que ya le había avisado de la naturaleza engañosa de la población, se presta a ayudarle. Le explica que un anciano maestro ciego enseña todas esas tretas. El comerciante se mezcla con ellos y escucha las astucias y las soluciones para librarse de los engaños. A esta mujer se la ve positivamente porque se destaca de ella la experiencia<sup>38</sup>. En estos casos, la ayuda siempre proviene de una vieja, derivándose de ello lo siguiente: la gente de edad avanzada es la adecuada para otorgar consejos, frente a los jóvenes, sin inteligencia suficiente para orientar con buen entendimiento y razón, sin el seso maduro, airados e inclinados hacia lo banal.

### 3.2.1.3. La mujer víctima

Este prototipo de mujer aparece tangencialmente en dos relatos de la versión castellana del *Sendabar*. Sin embargo, no es la idea primordial que estos quieren transmitir: la finalidad no es colocarla como víctima del hombre, sino en algunos casos evitar que el monarca actúe precipitadamente o ilustrar los ejemplos del infante. Es decir, los modelos de mujer víctima que aparecen no pertenecen a cuentos narrados por la concubina del *Libro de los engaños*, aunque ella sí se coloca como víctima ante el rey. El primero de estos cuentos es narrado por uno de los privados, y el segundo por el infante, una vez que puede romper su silencio. Es relevante dejar claro que tenemos casos de mujeres adúlteras, como en *Senescalcus*, que son obligadas a cometer el adulterio y, en ese sentido, son víctimas de los maridos. Sin embargo, como la acción principal de esos relatos se centra en la infidelidad no aparecen en este listado, pero son una muestra más de que estamos ante tipos no unívocos.

---

<sup>38</sup> Marta Haro Cortés, «De las buenas mujeres: su imagen y caracterización en la literatura ejemplar de la Edad Media», en *Medioevo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Granada, 1995, pp. 467-468.

- a) *Sendabar*, «Enxemplo del seseno privado, del palomo e de la paloma, que ayuntaron en uno el trigo en su nido» [Cuento 15: *Turtures*]

Este ejemplo, al igual que *Turtures*, está protagonizado por animales, por lo tanto, la paloma sería la representación de la figura femenina. En este caso, la intención del privado es que el rey no falle como le ocurrió al palomo. Al irse, le ordena a la paloma no comerse los granos para guardarlos durante el invierno. Con el calor se secan, pierden masa y, cuando el palomo regresa, cree que ella lo ha desobedecido y la mata. Finalmente, descubre que no lo había desobedecido. Este ejemplo sigue la línea del primer cuento que narra cada privado y cuya finalidad es evitar la equivocación del monarca, es decir, que no actúe movido por la saña ni precipitadamente, porque sino acabará ordenando matar a su hijo como le ocurrió al palomo.

- b) *Sendabar*, «Enxenplo del niño de los cinco años, e de los compañeros que l' dieron el aver a la vieja» [Cuento 21: *Puer 5 annorum*]

En este cuento se nos presenta cómo un joven engaña a una vieja. Estos tres muchachos le piden guardar su dinero, con la condición de que solo pudiera devolvérselo a los tres juntos. Uno de ellos la engaña y esta le da el dinero. En la celebración del juicio, la vieja es obligada a pagar, pero se encuentra con un niño de cinco años que le da consejo: decir al alcalde que ella tiene el dinero, pero que no lo devolverá a no ser que traigan al tercer compañero. El alcalde le pregunta quién la ha aconsejado y, satisfecho, tomó al niño y siguió siempre sus consejos.

### 3.2.2. Personajes negativos

En torno a la idea negativa de la mujer, se despliegan una serie de variantes tremadamente operativas que reflejan la alteración del orden social y de las relaciones públicas y privadas<sup>39</sup>. Los diferentes personajes pertenecen a diversas categorías: unas son diablas, otras jóvenes esposas, pero sus comportamientos y discursos son similares. Todas ellas sirven para definir al género femenino de forma peyorativa<sup>40</sup>: es notorio el predominio de ejemplos de esposas adulteras, mujeres que se sirven de sus engaños para conseguir sus propósitos, o alcahuetas. De este modo, se hace hincapié en la visión negativa y se refuerza la concepción misógina. Estas mujeres son el paradigma opuesto a

<sup>39</sup> Amaia Arizaleta, «Ejercicios de estilo en la Corte castellana: pruebas del crimen y palabras de castigo (tres ejemplos del siglo XIII)», *Clio & Crimen*, 7 (2010), pp. 70-72.

<sup>40</sup> Marta Haro Cortés, «De las buenas mujeres: su imagen y caracterización en la literatura ejemplar de la Edad Media», en *Medioevo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Granada, 1995, pp. 459 y 462.

lo que debe ser una buena mujer: se dedican a acompañarse de mujeres de dudosa reputación (*Canicula, Pallium*), salen de sus casas (*Siete sabios*, 9) o cometan infidelidades en el propio hogar (*Avis; Siete sabios*, 11). También hay algunas que cometan los adulterios fuera del espacio conyugal, tanto por sí mismas, como por la ayuda externa de una alcahueta.

### 3.2.2.1. La mujer como diabla

En este tipo, la figura de la mujer se presenta como protagonista de parte de los cuentos que narra la malvada mujer en *Sendabar*, es decir, no lo encontramos en la versión occidental. Aunque nos relata cinco cuentos para defenderse, en su voz vemos tanto el discurso que le resulta favorecedor, como el opuesto: la ofensa hacia su género, la caracterización positiva de los consejeros y del infante y la defensa de los buenos valores<sup>41</sup>. Sus cuentos comienzan con un ataque hacia el infante, pero irán derivando en un ataque contra los privados. Los específicamente misóginos<sup>42</sup>, y que cuentan con protagonistas femeninas, poseen toques maravillosos o fantásticos y no resultan útiles para su salvación, puesto que el lector relaciona a la mujer del rey Alcos con la diabla protagonista.

- a) *Sendabar*, «Enxenplo de cómmo vino la muger al Rey al terçero día, diciéndole que matase a su fijo» [Cuento 6: *Striges*]

La malvada esposa advierte que los privados matarán a Alcos basándose en un ejemplo donde el hijo de un rey marcha de caza con un privado, se pierde y ve a una mujer que dice ser hija de un rey. La descubre como diabla y el joven miente al decir que teme el daño de un compañero. Esta le aconseja encomendarse a Dios y el joven le ruega que le libere de la diabla. Así, ella cae y se revuelca en la tierra, imitando movimientos serpentinos<sup>43</sup>. El consejo de la diabla causa su perdición del mismo modo que los ejemplos incongruentes de la mujer no conseguirán salvarla. Con el triunfo del bien (príncipe) se muestra la superioridad intelectual, ya que usando el propio consejo de la

---

<sup>41</sup> Lillian Von Der Walde Moheno, «El discurso inapropiado: la voz femenina en *Sendabar*», en *Studia in honorem Germán Orduna*, Universidad de Alcalá, 2001, p. 623.

<sup>42</sup> La derivación de cuentos contra los privados hacia una interpretación misógina se debe a que no hay una tradición literaria tan clara de relatos contra los malos privados, como sí la hay de los misóginos. De ahí, que la mujer se mueva en un ámbito más limitado y que su discurso narrativo sea menos eficaz en ese sentido.

<sup>43</sup> John Linsky, «La imagen serpentina en *Sendabar, Celestina y Lazarillo de Tormes*», *Gaceta hispánica de Madrid*, (2006), pp. 4-6.

mujer/diabla es capaz de vencer. En este cuento, la concubina ataca contra los privados (no contra el infante), pero no hay relación entre la historia en sí y la intención<sup>44</sup>.

La asociación del *exemplum* bien se puede trasladar a la historia marco: la mujer/concubina es el diablo o serpiente. De hecho, la mujer podía ser vista como un varón imperfecto<sup>45</sup>, que a causa de su frialdad no puede cocer la materia primera procedente del alimento ingerido, corrompiéndose y dando lugar a vapores infectos o humores corrompidos, que al no eliminarse a su debido tiempo producen el envenenamiento de todo el cuerpo. Este proceso se ve aumentado en las mujeres al poder acumular un nuevo elemento destructivo e impuro (la menstruación). La mujer se convierte en un ser acostumbrado a vivir con su propio veneno (que expulsa regularmente, contribuyendo así a su cura.), ya que durante el medioevo existía la idea de la mujer como animal venenoso que puede engendrar seres igualmente nocivos como la serpiente.

- b) *Sendabar*, «Enxenplo de cómmo vino la muger e dixo que matase el Rey a su fijo, e diole enxenplo de un fijo de un re, e de un su privado cómmo lo engañó» [Cuento 8: *Fontes*]

Algo similar al caso anterior sucede en *Fontes*, donde la mala mujer continúa con la táctica de presentar a malos privados, pero sin haber equivalencia entre sus intereses y su discurso. El infante se transforma en mujer al beber de una fuente y haber sido engañado por el privado. Se le presenta un diablo que se transforma en mujer, lo cual vuelve a relacionar a la figura de la mujer con la diabla. Sin embargo, el diablo se convierte en una mujer embarazada y el príncipe acaba venciendo en un juicio. Queda confuso el embarazo del diablo (ambos eran mujeres), qué razón hay para juicio y por qué el príncipe vence<sup>46</sup>. Este extraño embarazo serviría para hacer hincapié en el castigo de la mujer: los duelos del parto. Asimismo, podría verse como una parodia de la Inmaculada Concepción: no es la Virgen María la embarazada, sino la Virgen Diablesa.

Este cuento, junto al anterior, es muestra de que la poca lógica de los *exemplos* de la concubina la colocará como perdedora frente a los privados y el infante<sup>47</sup>. La relación

---

<sup>44</sup> Lillian Von Der Walde Moheno, «El discurso inapropiado: la voz femenina en *Sendabar*», en *Studia in honorem Germán Orduna*, Universidad de Alcalá, 2001, pp. 625-526.

<sup>45</sup> José Luis Canet Vallés, «La mujer venenosa en la época medieval», *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 1 (1996), p. 9.

<sup>46</sup> José Fradejas Lebrero, *Sendabar: libro de los engaños de las mujeres*, Madrid, Editora nacional, 1981, p. 87.

<sup>47</sup> John Linsky, «La imagen serpentina en *Sendabar, Celestina y Lazarillo de Tormes*», *Gaceta hispánica de Madrid*, 2006, p.7.

argumental que guardan los cuentos 6 y 8 es evidente<sup>48</sup>: presentan a un príncipe engañado por una intervención sobrenatural que se anula con otra similar. Además, el uno es inversión del otro, ya que no solo pueden establecerse correspondencias sintácticas entre los parlamentos de los personajes, sino que estos aparecen como sujetos invertidos cruzando las relaciones «infante cazador / infante enamorado» y «niña diablesa / hombre diablo»: el infante de *Fontes*, convertido en doncella, se corresponde con la indefensa mujer perdida en el bosque y el diablo de *Fontes* que se apiada del infante tiene como correlato al propio infante que se apiada de la diablesa.

- c) *Sendebar*, «Del enxenplo de la diableza e del omne e de la muger, e de cómmo el omne demandó los tres dones», [Cuento 17: *Nomina*]

También contamos con una diablesa en *Nomina* con quien un hombre tiene un hijo. Ella le enseñó tres oraciones para que cuando pida algo a Dios lo obtenga. Al volver con la esposa, pide esos deseos. Primero, se ve cargado con todas las mujeres, luego pide a Dios que se las quite y, al quedarse sin ninguna usa la tercera oración para volver al estadio inicial. Basándose en el comportamiento de la esposa, el privado se lo cuenta para explicarle que las maldades de las mujeres no tienen fin. Lo sorprendente es la aparición de una diablesa que actúa como personaje bienhechor y llega a aconsejar a su favorecido que rece tres oraciones a Dios<sup>49</sup>. Puede pensarse en la adaptación de alguna divinidad menor oriental; los *rakxasas* indios o *efrits* islámicos son genios, buenos o malos, que suelen habitar entre los hombres y se presentan ante ellos en cualquiera de los dos sexos.

Lo incomprendible es el uso que hace el hombre de los tres dones porque no hay diferencia entre el segundo y el último. En los cuentos de dones, el segundo anula al primero y el tercero se usa para volver a la situación inicial previa a la concesión del primer don. Posiblemente, se trate de una versión pudorosa de un relato análogo inserto en el *Sendebar* hebreo, en colecciones de *fabliaux* o en *Las Mil y una noches*. Se hace recalcar la culpa de la perdida de los tres dones en la esposa por aconsejar al marido. Puede incluso decirse que *Nomina* y *Striges* están en relación de simetría inversa<sup>50</sup>: si en *Striges* el infante se deshace de la diabla por medio de la palabra, en *Nomina* es la diabla quien toma la revancha concediéndole al protagonista, a modo de regalo envenenado, tres

---

<sup>48</sup> Federico Bravo, «El tríptico del diablo. En torno al libro de *Sendebar*», *Bulletin hispanique*, 99. 2 (1997), pp. 350-351.

<sup>49</sup> María Jesús Lacarra, «Algunos errores en la transmisión del *Calila y el Sendebar*», *Cuadernos de investigación filológica*, 5 (1979), pp. 53-54.

<sup>50</sup> Federico Bravo, «El tríptico del diablo. En torno al libro de *Sendebar*», *Bulletin hispanique*, 99. 2 (1997), pp. 358-359.

deseos que el hombre echará a perder por seguir los consejos de su esposa. Idea que, se refuerza al establecer las correspondencias entre los cuentos<sup>51</sup> de la acusación (*Striges y Fontes*), y el de la defensa (*Nomina*). Lo que resulta interesante es cómo y de qué manera las apariciones demoniacas se vinculan directamente con la mujer<sup>52</sup>: diablesas o diablos cambian de sexo y se convierten en mujeres preñadas. Se presenta a la mujer como figura depositaria y generadora del deseo de los hombres. En los cuentos narrados por la mujer, los personajes se cruzan en el camino de los infantes con el objetivo de perderlos o aprovecharse de su situación. Es decir, se pone en escena a diablesas que se dedican a perder a los hombres y que se convierten en figuras amenazantes.

### 3.2.2.2. La mujer adúltera

Es el modelo de mujer más abundante en ambas colecciones. Aunque la astucia o la inteligencia no deben verse como cualidades negativas, ambas se pueden combinar con el adulterio: este tipo de mujer es astuta hasta tal punto que se sirve de su inteligencia para engañar a su marido. La figura de la esposa infiel pertenece al campo semántico de la honra<sup>53</sup> —o más bien de la deshonra—, siendo el adulterio la acción que, a primera vista, presenta globalmente ambas obras: los engaños de las mujeres son, en su mayoría engaños sexuales, pero la mayoría de estos casos son cómicos: aunque ilustran el crimen de la mujer, se centran también en mostrar la necedad del marido, de ahí que el *Libro de los engaños de las mujeres* no es sino «de los engañados».

- a) *Sendabar*, «Enxenplo del omne e de la muger e del papagayo e de su moça» [Cuento 2: Avis]

En este relato, un marido celoso descubre el adulterio de su mujer gracias al papagayo que él mismo llevó a casa. El marido se ensaña con ella, que niega todo lo sucedido. Cuando esta descubre que el loro es el que le ha desvelado la verdad, prepara

---

<sup>51</sup> Cabe la posibilidad de que el vacío del segundo cuento del tercer privado sea el cuento *Nomina* (que ha variado su posición del número 8 al 17), ya que constituiría la respuesta que da el tercer privado a la intervención de la mujer (*Striges*), por lo que cabría formular la hipótesis de que el relato que falta no es el segundo del tercer privado, sino el primero del séptimo privado. Así, en boca del tercer privado, estaría ubicado entre *Striges y Fontes*, completando el paradigma narrativo dedicado al diablo.

<sup>52</sup> Florencia Miranda, «Diablos, diablesas y gigantes: personajes sobrenaturales en *Calila e Dimna*, *Sendabar* y *Panchatantra*», en *Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval: Discursos sobre el viaje en la edad media hispánica*, XI, 20-22 agosto 2014, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, p. 9. [En línea]: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/diablos-diablesas-gigantes-miranda.pdf>

<sup>53</sup> Amaia Arizaleta, «Ejercicios de estilo en la Corte castellana: pruebas del crimen y palabras de castigo (tres ejemplos del siglo XIII)», *Clio & Crimen*, 7 (2010), pp. 70-72.

un engaño: coge la jaula y simula una tormenta. Cuando el papagayo dice al marido que no vio nada por la tormenta, el marido toma todo lo que el animal le ha dicho por mentira y hace las paces con su mujer. Es una muestra perfecta del privado que ilustra los numerosos engaños de las mujeres y que deja al marido por bobo.

- b) *Sendabar*, «Enxenplo del señor, e del omne, e de la muger, e el marido de la muger, cómмо se auyentaron todos» [Cuento 5: *Gladius*]

Sin embargo, la trama puede ganar mayor complejidad, como sucede con la protagonista adúltera de *Gladius*. En este cuento contamos con tres personajes masculinos: criado, privado y esposo llegan a la casa (lugar donde usualmente tiene lugar el adulterio) de manera escalonada. La mujer urde un engaño para salvarse y evitar que el privado (primer amante) no descubra al segundo (criado que el propio privado había enviado previamente a la casa) y que el esposo no descubra a ninguno de los otros dos. El criado se esconde y el privado la amenaza (por orden de la mujer) delante del esposo para huir rápidamente. Es decir, la mujer inventa una trifulca y el esposo acaba alabando el buen hacer de la mujer: es adúltera, engañadora y, además, ingeniosa. El triángulo amoroso de marido, mujer y amante se amplía a dos amantes, pero esta complejidad no evita que ella salga bien parada de la situación. Consigue que el privado no sospeche del criado y que el esposo no sospeche de ninguno de los otros dos, burlando doblemente al marido.

- c) *Sendabar*, «Enxenplo del quarto privado, e del bañador e de su muger» [Cuento 9: *Senescalcus*]

Hay ocasiones en las que es el esposo quien, involuntariamente favorece el adulterio. Es el caso de *Senescalcus*, que aparece narrado por el privado en *Sendabar*, pero tiene su correlato en *Siete sabios*. Se nos cuenta la historia del bañero cuya mujer yació con un infante. El infante le da diez maravedíes al bañero para que le consiga «una muger fermosa» (*Sendabar*, p. 105). Sin embargo, el bañero piensa, por codicia: «Terné estos diez maravedíes e entre mi muger con él, ca bien sé que non podrá dormir con ella» (*Sendabar*, p. 106). Ofrece a su esposa porque piensa que no se va a producir adulterio alguno, pero al descubrir lo contrario, se ahorca. Esta mujer es infiel, pero ha sido arrastrada y ofrecida por su propio esposo: es decir, ha sido obediente. Por lo tanto, no es culpable en el mismo sentido en que lo son las mujeres de *Pallium* o *Abbas*.

- d) *Sendabar*, «Enxenplo de la mugeere, e de la alcaueta, del ommne e del mercador, e de la muger que vendió el paño» [Cuento 13: *Pallium*<sup>54</sup>]

En este caso, nos encontramos con una mujer que pasa por diferentes estadios. En un primer momento, es una mujer casta, puesto que la alcahueta sabe de su honestidad y fidelidad y por ello decide no dar esperanzas al hombre que ha quedado prendado de ella. Seguidamente, el marido encuentra un paño que había vendido a ese hombre y piensa que es amigo de su mujer por lo que la golpea sin razón, convirtiéndola en víctima. Sin embargo, la alcahueta la convence para que busque consejo de un gran sabio (el hombre enamorado de ella) y es así como se convierte en mujer adúltera. Finalmente, cuando la alcahueta explica el origen falso del paño, el mercader pide perdón a su esposa. Es decir, esta mujer a pesar de ser adúltera se corresponde con el tipo de mujer inducida a cometer el adulterio gracias al papel de la alcahueta.

- e) *Sendabar*, «Enxenplo de los dos niños sabios e de su madre e del mançebo» [Cuento 20: *Puer 4 annorum*]

Este cuento narrado por el infante es uno de los ejemplos del *Sendabar* que muestra la sabiduría de los niños. Se nos presenta a dos niños pequeños de 4 y 5 años respectivamente, de los que se destaca su ceguera. Cada uno de los niños es protagonista de los cuentos 20 y 21. En este, un hombre llega para seducir a una mujer, madre del niño de cuatro años y tras aceptar su oferta, le pide que lo atienda a él primero y que luego se encargue del niño. Sin embargo, el hombre acaba arrepintiéndose y haciendo penitencia tras escuchar las palabras del niño: «loco e de poco seso e mal entendimiento el que selle de su tierra e dexa sus fijos e su aver e sus parientes para fornicar por las tierras, buscando de lo que faze daño, e enflaqueciendo» (*Sendabar*, p. 143). Con estas sabias palabras, el hombre se marcha dejando a la mujer que ya lo había avisado de la sabiduría del joven.

- f) *Sendabar*, «Enxenplo de la muger e del clérigo e del fraile» [Cuento 23: *Abbas*]

Otro caso similar de mujer infiel es el de *Abbas*, en el que la esposa comete el adulterio sabiendo que su esposo no está en la casa. Aquí, ninguno de los dos se sirve de la ayuda de ninguna alcahueta porque es ella la que manda avisar al amigo, un abad. Sin embargo, con el regreso repentino del esposo, la mujer lo esconde y avisa a un amigo fraile. Gracias a este, el amante escapa con el fraile y disfrazado hacia el monasterio. A pesar de ser un personaje masculino, el papel del amigo fraile es similar al de la alcahueta

---

<sup>54</sup> Aunque *Canicula* y *Pallium* guardan ciertas similitudes: papel de la alcahueta, marido o amante; en el primero no se consuma el adulterio, mientras que en el segundo sí ocurre, aunque de una u otra manera ambos maridos sean burlados.

típica, puesto que, aunque no ayuda a propiciar la relación, sí contribuye a evitar que el marido descubra el adulterio. Cabe destacar que este relato aparece únicamente en el *Libro de los engaños*, ya que en las versiones árabe, griega y hebrea aparece otro en su lugar (*Vulpes*) que, por razones que se desconocen, falta en nuestra versión. Además, es el único relato protagonizado por personajes eclesiásticos, claro rasgo occidentalizante que sumado a su brevedad, incoherencia narrativa y rasgos descuidados en el manuscrito permiten deducir que fue interpolado por algún copista, pensando que por su temática misógina encajaba en el tono de esta colección<sup>55</sup>.

- g) *Siete sabios de Roma*, «Capítulo noveno. Cómo el segundo sabio por un ejemplo, de cómo una mala muger engañó a su marido e le hizo poner en una picota, libró al hijo del emperador el segundo día de la horca».

Este capítulo es una muestra de la gran astucia de la mujer. Conocido con el título *El pozo*, aparece acercándose a la novela y con amplios diálogos en *Siete sabios*. En él, el marido, viejo y celoso, es culpable del adulterio de la mujer. Además, es un perfecto reflejo de la historia marco y muestra el tópico del viejo y la niña, ya explicado anteriormente. La mujer tiene que ser necesariamente adúltera, a pesar de los esfuerzos (inútiles) del marido, que escondía las llaves de la casa para evitar las salidas nocturnas de la esposa con su amante. Al descubrirla, ella amenaza desde la calle con tirarse a un pozo, pero sin ninguna intención de cumplir su amenaza. Cuando el engaño surte efecto, se invierten las tornas y es ella la que se burla, acusándolo en falso<sup>56</sup> (del mismo modo, que la emperatriz acusa falsamente al príncipe de haberla intentado forzar). El dramatismo se acentúa porque ambos son conscientes del inminente toque de la campana, del que se nos habla al contextualizar la acción al inicio del relato. Finalmente, el marido no consigue entrar en su casa, es apresado, llevado a la picota, mientras que la mujer es considerada inocente, acentuándose el carácter infinito de las astucias femeninas y mostrando cómo ninguna precaución es suficiente para evitar caer en los engaños de las mujeres.

---

<sup>55</sup> María Jesús Lacarra, ed., *Sendebar*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 156.

<sup>56</sup> María Jesús Lacarra, «De la mujer engañadora a la malcasada ingeniosa. El cuento de «El pozo» (*Decamerón VII, 4*) a la luz de la tradición», *Cuadernos de Filología italiana*, nº extraordinario (2001), p. 396.

- h) *Siete sabios de Roma*, «Capítulo décimo primero. Cómo por un exemplo, que aconteció a un caval(l)ero con su muger e una picaça que el mucho amava, libró el tercero sabio al hijo del emperador»

Este cuento es el correlato de *Avis (Sendabar)*. La línea temática de ambos se mantiene intacta, pero en la versión occidental es más extenso, de manera mucho más narrativa y con amplios diálogos y descripciones. El privado cuenta que un señor tenía «una muger moça y hermosa a la cual mucho amava, mas ella por otra parte no lo amava porque a sus apetitos carnales no le satisfazía y, por ende, amava a un gracioso mancebo» (*Siete sabios*, p. 46). Es decir, volvemos a estar ante un matrimonio aparentemente desigual en cuanto a la edad, de ahí el adulterio de la mujer. Sin embargo, una picaza le contaba al marido los encuentros de la joven con su amigo, y las noticias del adulterio eran bien sabidas por todos, lo cual aumentaba la deshonra hacia el esposo<sup>57</sup>. En *Sendabar*, la mujer descubre al papagayo por su criada y en *Siete sabios* es la criada quien le ayuda a construir la trampa: se nos muestra a mujeres cómplices en los engaños. Al simular una tormenta en una noche tranquila, la mujer muestra que la picaza «miente» y el marido le retuerce el cuello. Sin embargo, en *Sendabar* nunca descubre la argucia de la mujer, algo que sí sucede aquí cuando al levantar la vista ve el agujero preparado en el techo y descubre que la tormenta había sido simulada.

- i) *Siete sabios de Roma*, «Capítulo décimo sexto. Cómo, por exemplo de un rey e su senescal, enduzía la emperatriz a su marido a que hiziese matar a su hijo prestamente»

En el caso de *Siete sabios*, se nos añade información, la mayor parte de ello, datos históricos: un rey va a ir a Roma a matar a los romanos y le pide al senescal pasar la noche con una mujer ofreciéndole 1000 florines a cambio de «una fermosa muger». El senescal obliga a su mujer: «mado que lo fagáis e yo os prometo que si no lo hizierdes nunca avréis un buen día conmigo» (*Siete sabios*, p. 82), y la mujer, por miedo, acepta. El senescal le dice que la mujer irá de noche y se irá al alba. Ya de día, el rey no está dispuesto a que la mujer se vaya, por lo que el senescal le descubre que es su esposa. El rey le dice que cómo ha podido difamarla así por tan poco dinero y le ordena irse del reino. Es el caso de una mujer adúltera, pero por mandato del marido que, en realidad, resulta burlado, pues

---

<sup>57</sup> En *Sendabar*, se hace hincapié en que el marido es celoso, pero sus sospechas no son infundadas. En *Siete sabios*, el adulterio es sabido en la zona y se destaca la deshonra que esto causa en el marido.

favorece de manera involuntaria el adulterio de la mujer<sup>58</sup>. El relato cambia de narrador y, además, de intención: mientras que en *Siete sabios* la emperatriz quiere equiparar la conducta del senescal a la de los consejeros, en *Sendebar* el privado pretende prevenir a Alcos para que no tome decisiones precipitadamente. Es un perfecto ejemplo de la intercambiabilidad de historias y del cruce de cuentos. Sin embargo, en ambos la historia se ajusta a la lección ejemplar expuesta por el consejero: el hombre se deja llevar por las apariencias, no se cerciora de su intuición y es culpable de su deshonra. La convicción del bañero, al ver al infante tan orondo, de que no es «señor de sus miembros» y, por tanto, de que «non puedes jazer con muger» es la base que alienta su codicia<sup>59</sup>. El bañero será testigo directo de su error y del deleite de su mujer que desembocan en su muerte al no soportar la deshonra.

- j) *Siete sabios de Roma*, «Capítulo décimo octavo. Cómo la emperatriz, porfiando siempre la muerte del hijo del emperador, su antenado, contole al emperador, su marido, lo que aconteció a un rey con su condestable e por engaño le levó la muger»

En la versión occidental, es el cuento que, narrado por la Emperatriz, tiene un componente más misógino que el resto. Un rey encerró a su esposa en una torre, pero un caballero y ella sueñan el uno con el otro y este consigue ganar tanta fama que es incluso elogiado por el rey. Gracias a un pasadizo que comunica la posada del caballero con la torre, ambos pueden verse. Sin embargo, hay una serie de motivos que hacen sospechar cómo el anillo que el rey dio a su mujer y que luego ve en la mano del amante, o los momentos en que, al ver el enorme parecido marcha a la torre, pero ella llega siempre antes por el pasadizo. El marido solo es consciente del adulterio al final, cuando descubre que el beneplácito de la boda que ha presenciado no es el del caballero y su amiga, sino que él mismo ha entregado a su esposa. Aunque en este cuento se pone de manifiesto el adulterio, también se destaca la inteligencia del amante y de la reina que, a pesar de las sospechas del rey, consiguen que sea el propio monarca el que acabe entregando a su esposa. La ofensa se agrava aún más si pensamos en la posición social y jerárquica: el amante de la reina es el caballero del rey al que él mismo había elogiado.

---

<sup>58</sup> Marta Haro Cortés, «De *Balneator* del *Sendebar* a *Senescalus* de los *Siete sabios*: del *exemplo* al relato de ficción», *Revista de poética medieval*, 29 (2015), p. 152.

<sup>59</sup> La confianza del bañero no es un error absurdo de lógica, sino una apreciación avalada por las teorías médicas en torno a la impotencia y que, con seguridad, al menos los fundamentos básicos, eran conocidos por la población.

La insistencia en esta idea es importante dado el agravante que supone para el marido una ofensa tal, siendo la representación del poder en la tierra. A esto se une la importancia general que tenía la honra, no solo en la Edad Media, como podemos ver en obras como el *Poema de Mio Cid*, sino también en etapas posteriores. El rey le otorga honra al caballero, pero este lo deshonra con la esposa adúltera. Además, todos los casos de adulterio que vemos en los cuentos son femeninos. De hecho, la infidelidad de la mujer era considerada mucho más grave que la masculina<sup>60</sup>. En las *Partidas*, se establece que solo la mujer puede ser acusada de cometer adulterio, ya que, si el adúltero es el varón, este no deshonra a su esposa. Además, la mujer podía ser acusada no solo por el marido, sino también por cualquiera del pueblo, tanto en vida del esposo, como después de muerto. Las penas consistían en la muerte del amante y el castigo público con azotes y el encierro en un monasterio para ellas. Además, las mujeres perdían la dote y las arras.

### 3.2.2.3. La mujer engañosa

En este subtípico, se incluye a mujeres que se sirven de sus discursos para conseguir sus propósitos, engañando siempre a hombres. Aunque la mayoría de estas mujeres mienten para encubrir una futura infidelidad, dado que el adulterio es truncado o evitado, no pertenecen, técnicamente, al prototipo de «mujer adúltera». Sin embargo, el no cometer una infidelidad, no las libra de sus malas acciones: en muchas ocasiones, su gran astucia conlleva el ridículo del hombre que, además de quedar burlado, debe pedir disculpas u otorgarle algún obsequio para conseguir su perdón. Sin embargo, no siempre la intención de la mujer es cometer una infidelidad: algunas veces lo único que mueve su comportamiento y acciones es colocar al hombre (no necesariamente el esposo) como personaje risible o conseguir beneficio de algún hecho, como la mujer de *Panes*. Este prototipo de mujer, junto con la adúltera son los predominantes.

- a) *Sendabar*, «De cómmo vino el segundo privado ante el Rey por escusar al Infante de muerte» [Cuento 4: *Panes*]

En este ejemplo, un mozo compra pan de adárgama (harina de flor) y su señor le es de tanto agrado que le pide comprarlo todos los días, hasta que ella dice no tener más. Entonces, el mozo le pide la receta a lo que ella contesta: «Salieron unas ampollas a mi padre [...] farina de adárgama e que la amassasemos con manteca e con miel e que gela

---

<sup>60</sup> Jesús Ángel Solórzano Telechea, «Justicia y ejercicio del poder: la infamia y los «delitos de lujuria» en la cultura legal de la Castilla medieval», *Cuadernos de Historia del Derecho*, 12 (2005), p. 319.

pusiésemos en aquellas ampollas [...] Yo tomava aquella masa e fazíala pan» (*Sendabar*, p. 90). Este breve ejemplo, limitado en las versiones orientales, coloca a la mujer en relación con la suciedad: el privado lo narra para equiparar el arrepentimiento del mercader que compró el pan con el que sufriría el rey Alcos si mata a su hijo.

La fuente directa<sup>61</sup> de esta historia es un relato de las *Mil y una noches*, pero este cuento sigue considerándose como uno de los más enigmáticos del *Sendabar* porque los críticos no hayan logrado averiguar nada más sustancial sobre él que su dependencia de *Las mil y una noches*. Por esa razón, interesa su comparación con uno de los episodios centrales de la novela *Sorgo rojo* del escritor chino Ma Yan, donde uno de los momentos álgidos es aquel en que se logra convertir una cosecha de vino de sorgo en una bebida exquisita y extraordinaria demanda, gracias a que un hombre orina en una cuba y transforma el sabor. Cuando la familia de agricultores se da cuenta del efecto de la mezcla, deciden mantenerla en secreto —como hacen los personajes de *Las mil y una noches* y del *Sendabar*— hasta que son obligados a confesarlo.

Las bases argumentales de esta historia se asientan sobre motivos muy similares: la mezcla casual de un alimento —pan o vino, tan relacionados entre sí— con un humor o desecho humano —supuraciones, ampollas, orina— da lugar a una comida o bebida exquisita y demandada por una clientela fiel que se muestra entusiasmada con unos sabores cuya causa es preciso mantener —hasta donde sea posible— en secreto. Es difícil saber si estas tres obras (la novela, y los cuentos de *Las Mil y una noches* y *Sendabar*) están emparentadas, dependen de algún tipo de fábula arraigada en Oriente o si simplemente sus coincidencias argumentales son fruto del azar, ya que su trasfondo credencial parece no ser exclusivo de Oriente: un episodio de las *Viejas historias de Castilla la Vieja* del Miguel Delibes nos lo demuestra, aunque este sería un paralelo parcial o más lejano que el de los relatos orientales, que sí pertenecería a un tipo unitario de relatos.

- b) *Sendabar*, «Enxenplo del omne e de la muger e de la vieja e de la perrilla» [Cuento 10: *Canicula*]

Dentro del tipo de la esposa infiel, tanto el *exemplum* 10 como el 13 guardan cierta similitud. En *Canicula*, un hombre queda prendado de una mujer y pide ayuda a una alcahueta ya que la mujer lo rechaza al mantenerse fiel a su esposo. Sin embargo, la vieja

---

<sup>61</sup> José Manuel Pedrosa, «Pan de adárgama y vino de sorgo: *Las mil y una noches* (noche 580), el *Sendabar* (cuento 4), *Sorgo rojo* de Mo Yan y una vieja historia de Miguel Delibes», *Revista de poética medieval*, 10 (2003), pp. 102-105.

idea un engaño, que hace que la mujer esté dispuesta cometer el adulterio. El relato, da un giro inesperado cuando en lugar de llevar al futuro amante, la alcahueta lleva al marido. Pero tal es la astucia de la esposa que consigue salir airosa de la situación: finge horrorizarse y simula una «prueba de fidelidad»: «Dixiéronme agora que viniés’ e afeitéme, e dixe a esta vieja que saliese a ti, por tal que te provase si usavas las malas mugeres, e veo que aína seguiste la alcauetería» (p.110). La historia concluye con el marido pidiendo disculpas a su esposa que incluso consigue sacar un beneficio económico: «e él mandoole en arras un aldea que avía» (p. 110). A pesar de que esta mujer podría enmarcarse como «esposa infiel»<sup>62</sup>, no se llega a cometer el adulterio que, en todo caso, estaría propiciado por las artimañas de la alcahueta. Sin embargo, sigue sin mostrar una imagen positiva de la mujer, puesto que estaba dispuesta a esa infidelidad y, además engaña a su marido colocándolo como adúltero.

- c) *Sendabar*, «Enxe[n]plo del marido, e del segador e de la muger e de los ladrones que la tomaron a traición» [Cuento 16: *Elephantinus*]

Este cuento concreto podría entenderse como un posible caso de mujer adúltera, sin embargo, no es suficientemente claro como para afirmarlo, ya que deberíamos pensar que la mujer le ha sido infiel al marido con alguno de los ladrones que la han asaltado. Por ello miente y da una versión diferente de lo ocurrido (de ahí que la haya incluido como «engañadora»). Sin embargo, no deja de ser ambiguo, puesto que, si solo ha sido asaltada por unos ladrones, no debería ocultar la verdad a su marido. Sí es cierto que, en otras versiones, como en la *Disciplina*, se insiste en la obligatoriedad de guardar el secreto<sup>63</sup>: el juego secreto-verdad recorre la trama narrativa como elemento central entrando en un proceso de simulación, que intenta hacer realidad como secreto lo que no es más que una pura invención. Es uno de los cuentos que resultan ambiguos para el lector y del que no podemos derivar unas conclusiones claras.

- d) *Sendabar*, «Enxenplo del mançebó que non quería casar fasta que sopiese las maldades de las mugeres» [Cuento 18: *Ingenia*]

El ejemplo más claro de mujer engañadora es el de *Ingenia*, que tiene un comienzo similar al cuento XIV de la *Disciplina clericalis*, donde el protagonista quiere aprender

---

<sup>62</sup> Este cuento cuenta con dos versiones diferentes, pero con gran recorrido en la literatura medieval. La primera la encontramos en obras como la *Disciplina clericalis*, entre otras, y sí se produce el adulterio. Frente a esta, en la segunda versión el adulterio es frustrado porque el supuesto amante es el esposo.

<sup>63</sup> Juan Paredes, «Estrategias discursivas del relato medieval: las voces del cuento», en *Estudios de literatura medieval: 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: 25 años de la AHLM*, Servicio de Publicaciones, 2012, p. 103.

las artes de las mujeres. En nuestro cuento, un hombre se somete a un proceso iniciático para poder conocer las artes y engaños de las mujeres. En ambos casos el hombre fracasa. Siguiendo la acción de *Ingenia*, una mujer quiere engañarlo y consigue que se desnude para luego llamar a los vecinos. Ante esta artimaña, la mujer le pregunta si forma parte de sus libros de engaños. Con la respuesta negativa del hombre, ella le dice que nunca conseguirá lo que busca y quema los libros: es decir, los engaños de las mujeres son imposibles de abarcar y de conocer, a pesar de los esfuerzos del hombre (se somete a un proceso iniciático, habla con un sabio).

- e) *Siete sabios de Roma*, «Capítulo séptimo. Cómo, por exemplo de un cavallero e un lebrel suyo, libró el primero sabio al hijo del emperador el primero día de su muerte»

Otro caso de mujeres engañadoras es *Siete sabios*, 7 donde un padre tiene a tres amas al cuidado de su hijo, pero se ausentan y es un lebrel el que queda vigilando al niño. El perro acaba matando a una serpiente para evitar que el niño fuera atacado. El grupo de mujeres que queda al cargo (y que aparecen como mujeres cómplices) son las que dan una información falsa (el perro ha matado al niño) a la madre y esta al esposo, que mata al lebrel. Al descubrir la serpiente muerta y el niño a salvo, el padre se lamenta por haber creído a la mujer. Este cuento, tiene su correlato en *Canis* (*Sendebar*, 12), pero no como un cuento misógino, sino como advertencia para no obrar movido por la saña, de ahí que no aparezca en este listado. Es un relato mucho más simple que pierde tintes misóginos, mientras que en *Siete sabios* están presentes y llaman a no confiar en la palabra de la mujer, en este caso, de la emperatriz.

- f) *Siete sabios de Roma*, «Capítulo décimo tercero. Cómo el quarto sabio, por exemplo de una muger e de un cavallero que quería amar a un clérigo, escapó al hijo del emperador».

Es, al igual que la muestra del cuento del pozo, un reflejo de la historia marco: sin embargo, mientras que en el primero sí llega a darse el adulterio, aquí no tiene lugar la infidelidad (a pesar de los intentos de la esposa). En nuestro relato, un hombre viejo se casa con una joven por consejo de sus amigos: «Avía un cavallero viejo, muy buen hombre [...]. Y ellos le casaron con una fija de un romano rico muy hermosa» (*Siete sabios*, p. 58). Sin embargo, ella quiere a un clérigo por amigo y pide ayuda a su madre, que aconseja tentarlo hasta tres veces. Así, la mujer acaba cortando un árbol que estima mucho, matando a su perrillo y ofendiéndolo en un banquete. A pesar del amor desmesurado hacia su esposa, finalmente acaba enviándola a sangrar: «Si no estiendes

luego el braço, luego te sacare la sangre del coraçon e recuérdate de los males y enojos que me as fecho» (*Siete sabios*, p. 65). Ya moribunda, manda llamar a la madre que, al preguntarle si todavía quiere por amigo al clérigo la joven contesta: «Liévele el diablo que nunca amaré de aquí adelante salvo a mi marido» (*Siete sabios*, p. 66). Se la ubica como «mujer engañosa» porque da falsas excusas al marido sobre sus actos: cortar el árbol por el amor que tiene a su esposo y debido a la cercanía del invierno, justificar la muerte del perrillo porque ensuciaba la cama ...

- g) *Siete sabios de Roma*, «Capítulo décimo séptimo. Cómo el sexto sabio llamado Cleophas, por un exemplo de una mala muger por cuyo consejo murieron tres caballeros e a la postre su marido y ella arrastrados fueron ahorcados, salvó la vida a su discípulo el VI día»

En este caso, se nos repite el tópico del viejo y la niña con una joven mujer casada con un viejo caballero. Esta mujer, a pesar de ser hermosa, destaca por su canto, de tal forma que tres caballeros distintos quedan enamorados de ella al oír su voz. Como todos querían tenerla por amiga, a cambio le ofrecieron cien florines. Ella acepta, pero no para cometer la infidelidad, sino para conseguir el dinero. Movida por la codicia, convence a su esposo para que cuando cada uno de ellos llegue, los mate. Tras cometer los crímenes, la esposa engaña a su hermano para que se deshaga del caballero: «Ayer entró aquí un caballero con buena amistad e después comenzó de contender con mi señor tanto que no pudo más sufrir sus palabras e matole» (*Siete sabios*, p. 90). Sin embargo, el engaño al hermano continúa, consiguiendo que se deshaga de los otros dos caballeros al decirle que han resucitado. Al quemar al último, aparece ante él un caballero que llegaba a la ciudad para la celebración de unas justas. El hermano cree que el muerto ha vuelto a resucitar y lo mata. Finalmente, y tras una trifulca matrimonial, la mujer descubre la verdad ante todos y cuenta los crímenes del marido, a pesar de haber sido ella la instigadora, terminando ambos ahorcados.

- h) *Siete sabios de Roma*, «Capítulo décimo noveno. Cómo el seteno sabio, llamado Joachín, escapó el séptimo día al hijo del emperador de la forca, contando al emperador un exemplo cómo una muger de un cavallero el qual por un poco de sangre que a ella le salió de un dedo se murió y ella le desenterró e le puso en la horca».

En este ejemplo el esposo amaba tanto a su mujer que muere al ver que tiene una pequeña herida de la que sale sangre. Así, llega un alguacil en busca de cobijo, pero al regresar a su puesto descubre que el cadáver del hombre que habían ahorcado estaba

desaparecido. Según la ley del lugar, perdería toda su hacienda, así que la mujer le ofrece casarse y, a cambio, colocan al marido difunto en la horca. Sin embargo, para lograr la suplantación, la mujer le quiebra los dientes, le corta las orejas ... El caballero le dice: «¿qué diablo te tomará por muger?» (*Siete sabios*, p. 107) y le corta la cabeza.

La mayor parte de estos cuentos sobre la «mala mujer» (sea o no adúltera), adquieren corte misógino porque se centran en la imagen negativa de la misma en la institución matrimonial. Esto conecta irremediablemente<sup>64</sup> con uno de los proverbios de *Sendebar* que ya se han tratado anteriormente: «E la muger, quando a su marido non á miedo nin teme, nunca puede ser buena» (*Sendebar*, p. 70). Se sugiere sobre lo respetable que debe hacerse la condición social del matrimonio y hacerla valer, para las mujeres, debiendo obediencia incondicional al marido. De ahí, la frecuencia del maltrato a la imagen de la mujer casada en ambas colecciones, pese a que se le confiere la responsabilidad y el poder de la continuidad y la pureza de la descendencia, cosas que el hombre del medioevo considera vitales. Sin embargo, para la época estos valores corrían gran peligro si no se conseguía «educar» a las mujeres y trabajar contra su «naturaleza» libidinosa y propensa al mal.

### 3.2.2.4. La alcahueta

El papel de la alcahueta goza de gran trayectoria en la literatura medieval. Aunque quizás el tipo más notorio es el de *Celestina*, también aparecen ejemplos de mujeres alcahuetas en el *Libro de buen amor*, el *Conde Lucanor* o *Las mil y una noches*. En general, solían ser mujeres en edad de madurez, con una amplia experiencia vital y además tenían un reconocimiento social, siendo muy requeridas en diversos asuntos, especialmente en los amorosos con gran capacidad para preparar engaños. De hecho, las palabras de Márquez Villanueva clarifican el origen oriental de la figura de la mediadora estableciendo diferentes subtipos como la alcahueta servicial, la piadosa, la diabólica, la hipócrita religiosa y la meramente cómica. Algunas de las profesiones a las que podían dedicarse las mujeres durante la Edad Media podían llegar a confluir en la figura de la alcahueta, que era a un tiempo sanadora, narradora, «psicóloga», religiosa, comerciante y negociadora, teniendo, por tanto, capacidad para ejercer una gran variedad de roles. Es en la literatura árabe donde la figura de la medianera representa una culminación ideal o

---

<sup>64</sup> José Carlos Vilchis, «Mujeres comunes y extraordinarias en *Sendebar*», *Medievalia*, 36 (2016), p. 45.

antonomásica de la astucia y la elocuencia<sup>65</sup>. En el caso de nuestros cuentos, la acción se ve ayudada por ella, esto es, facilita, concierta o encubre una relación amorosa normalmente ilícita.<sup>66</sup> Cabe destacar que, aunque no es un personaje femenino, contamos con un ejemplo en *Sendabar* [Cuento 23: *Abbas*], donde es un amigo de la mujer adúltera el que ayuda al amante a escapar.

- a) *Sendabar*, «Enxenplo del omne e de la muger e de la vieja e de la perrilla» [Cuento 10: *Canicula*]

Este relato se articula a través de un juego de secretos<sup>67</sup> gracias a los engaños de ambas mujeres: el secreto de la perrilla que llora; el marido que oculta su identidad; y, finalmente, el que la mujer ficticiamente dice mantener con la alcaya: «e dixe a esta vieja que saliese a ti, por tal que te provase si usavas las malas mugeres» (*Sendabar*, p. 110). La alcaya se sirve de sus engaños para lograr que la mujer acepte al amante: cocina unos panecillos de pimienta que da a su perrilla. Al conseguir que esta perra llore, inventa un engaño diciéndole a la esposa que en otra vida esa perrilla fue mujer, pero al negar amores a un hombre, él la maldijo y la convirtió en perra. En este caso, ante la no presencia del amante, la alcaya lleva al marido para satisfacer los deseos de la esposa que, finalmente, consigue sacar partido de la situación y castigar al marido como adúltero.

- b) *Sendabar*, «Enxenplo de la muger, e de la alcaya, del ommne e del mercador, e de la muger que vendió el paño» [Cuento 13: *Pallium*]

Un hombre queda prendado de una mujer casada y pide ayuda a una alcaya. A pesar de que la vieja sabe de la honestidad de la mujer, promete ayudarlo. Para ello, lo manda a comprarle un paño al esposo, que es mercader y se lo da a la vieja. Esta lo quema en tres lugares, acude a la casa de la mujer y lo deja allí. El esposo, al reconocerlo, piensa que el mancebo es amante de su mujer y la golpea sin razón. La alcaya acude a verla y le propone ir a su casa donde hay un sabio. La mujer acepta y allí comete el adulterio. Posteriormente, la alcaya urde un engaño para explicar al marido el origen falso del paño. Así, el mercader le pide perdón a su esposa. Es decir, tenemos un final risible que

<sup>65</sup> Francisco Márquez Villanueva, «*La Celestina* como antropología hispano-semítica», *Sharq Al-Andalus*, 8 (1991), pp. 274-275.

<sup>66</sup> Claudia Isabel Sánchez Pérez, «La inteligencia emocional de La Totaconventos. Buhoneras, alcayetas y sanadoras en la Baja Edad Media», en Juan Ruiz, *Arcipreste de Hita, y el Libro de buen amor*, V Congreso Internacional Congreso homenaje a Joseph T. Snow, al cuidado de Francisco Toro Ceballos. En línea: <[https://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste\\_hita/05/default.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/05/default.htm)> [5-04-2019].

<sup>67</sup> Juan Salvador Paredes Núñez, «Estrategias discursivas del relato medieval: las voces del cuento», en *Estudios de literatura medieval: 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: 25 años de la AHLM*, Servicio de Publicaciones, 2012, p. 102.

pone en primer plano la astucia femenina utilizada para el mal, y la ingenuidad masculina que no puede competir frente a ella<sup>68</sup>.

En ambos relatos, la labor de la alcahueta es clave para la infidelidad, pues para estas mujeres, encasilladas en sus funciones tradicionales, su espacio propio es el interior de sus casas vigiladas por el marido<sup>69</sup>. De ahí, la necesidad de una ayuda externa que propicie el encuentro entre la mujer y el amante (sea en la propia casa o fuera). Además, se sirven de engaños: la perrilla que llora en el primer caso, y el paño quemado en el segundo.

#### 4. Conclusiones

Finalizado ya este trabajo, podemos extraer algunas conclusiones como resultado del mismo. En primer lugar, es el propio hilo argumental el que proporciona las herramientas fundamentales para favorecer esa inserción de narraciones secundarias<sup>70</sup>: la unión del marco narrativo y las narraciones insertas configura el sentido completo de las colecciones, por lo que, a pesar de que puedan conocer una vida independiente de su marco, mientras se encuentren como parte integrante de un relato principal adquirirán significado específico al servicio de la historia. La mayor o menor fuerza unificadora que ejerza la historia principal sobre los relatos insertos y la mayor o menor subordinación de estos marcará distintos tipos de novela-marco, siendo el *Sendabar* uno de los ejemplos más perfectos, pues las narraciones condicionan en todo momento las decisiones que toman los personajes. Obras de similares características que se tradujeron en la época fueron consideradas como guías de conducta y recopilaciones sapienciales dirigidas a clases dirigentes (*espejo de príncipes*), de ahí que a menudo fuesen comisionadas por reyes o nobles. Este didactismo y el carácter persuasivo favorecieron que muchos de los cuentos se difundiesen y popularizasen de forma aislada o como parte de ejemplarios más elaborados.

---

<sup>68</sup> Florencia Lucía Miranda, «Viejas alcahuetas en *Sendabar*: entre el discurso ejemplar y la tradición oriental», *Letras*, 1.77 (2019), p. 112.

<sup>69</sup> Carmen F. Blanco Valdés, «La mujer en la literatura de la Edad Media: ¿un reflejo de una sociedad misógina?», Universidad de Córdoba, 2009, p. 15. En línea: <https://helvia.uco.es/bitstream/handle/10396/5979/La%20mujer%20en%20la%20Edad%20Media.%20Misoginia.pdf?sequence=1>.

<sup>70</sup> Nuria Aranda García, «La occidentalización de los *Siete sabios de Roma* y su difusión peninsular: el ejemplo de *Virgilus*», *Aragón en la Edad Media*, 27 (2016), pp. 18-21.

Tal y como es perceptible en el argumento de la obra y en algunos cuentos de la colección, los monarcas, y en especial a partir de Fernando III, se rodearán de sabios que actuarán como consejeros políticos y morales que intentarán transmitir sus saberes y destacar las cualidades del soberano perfecto, esto es, la medida y la justicia frente a la saña y la precipitación. Estas líneas temáticas de *Sendebar* se han visto opacadas, en parte, por el contenido misógino, visible en el conjunto de la obra y el que más ha llamado la atención de la crítica. Como se ha señalado en la introducción, durante la mayor parte de la Edad Media, se degradó la figura de la mujer con versiones y tipos negativos no solo en la literatura o cuentística oriental, sino en la tradición cristiana occidental y tratados filosóficos como obras aristotélicas o la explicación de la naturaleza y condición de la mujer según la teoría de los humores.

Desde este punto de vista y centrándonos en el marco, el análisis de los personajes femeninos tanto en la versión oriental como en la occidental muestra la relevancia total del papel de la mala mujer, considerablemente superior que el de la buena mujer (madre), que desaparece en el *Libro de los engaños* y muere al inicio de los *Siete sabios de Roma*. Esto no debe extrañarnos, puesto que, aunque se nos da una caracterización del modelo de buena mujer o buena esposa, que además coincide con la clasificación de la doctrina católica, la mala mujer es la que desencadena la trama de ambas colecciones al acusar falsamente al príncipe. También es importante destacar un cambio respecto a la narración enmarcada que no ocurre en el *Libro de los engaños*: el propio príncipe descubre al amante de la emperatriz y ambos terminan condenados.

Al pasar al análisis de los cuentos insertados, la versión oriental presenta un número superior de modelos negativos de mujer que la occidental. A los cuentos de esta última, además de ser más extensos, se les añaden elementos cómicos, mientras que en *Sendebar* son breves porque se centran en mostrar a la mala mujer de manera directa. De los 23 cuentos que tenemos en el *Libro de los engaños*, aparecen 13 malas mujeres como protagonistas, pero hay otros relatos en los que no se presentan malas mujeres y la conclusión que se deriva de ellos termina siendo misógina, como en *Canis* o *Panes* cuyas palabras finales hacen hincapié en la maldad y engaños de las mujeres. Por ello, la versión oriental presenta un grado de misoginia mayor<sup>71</sup>. A esto debemos añadir que hay relatos donde vemos a varias mujeres que representan la maldad y el engaño, como aquellos

---

<sup>71</sup> Como se ha señalado en el análisis tipológico, *Canis* se considera un relato dirigido al rey Alcos para que no actúe movido por la saña. Sin embargo, aparece tangencialmente la mujer, que deja al hijo de ambos al cuidado del padre. De ahí, podemos considerar que su ausencia no es un comportamiento aceptable.

donde tenemos a una mujer infiel o engañosa ayudada por una alcahueta; y también dos relatos del infante que presentan a malas mujeres (*Puer 4 annorum* y *Abbas*), algo que no ocurre en el cuento narrado por el príncipe de *Siete sabios*.

De la misma forma, en la versión occidental la emperatriz narra siete cuentos (los mismos que narran los sabios), pero solo uno presenta a una mala mujer (en este caso infiel): *Senescalcus*, común a ambas versiones y cuyo objetivo aquí es no dejarse llevar por el mal consejo de los sabios. Frente a esto, de los cinco cuentos que narra la concubina de *Sendebar*, dos son protagonizados por una mala mujer (diabla) y de al menos dos (*Aper* y *Simia*) se pueden extraer conclusiones misóginas, es decir, el lector termina identificándola como mala mujer.

Colección	Número de cuentos	Cuentos con malas mujeres o misóginos
<i>Libro de los engaños</i>	23	15
<i>Siete sabios de Roma</i>	18	8

El prototipo femenino general que aparece en ambas colecciones es el de la «mujer infiel» a veces frustrada: son los dos tipos más abundantes en las narraciones enmarcadas y los que representan la emperatriz y concubina, respectivamente. Junto a estos, tenemos otros tipos negativos minoritarios como el de la «alcahueta» o la «diabla», pero todos ellos aparecen oponiéndose al papel de la «buena mujer»: la madre del infante o príncipe que es la que se termina escapando del tratamiento negativo por parte de los privados o consejeros porque es la encargada de perpetuar el linaje real. Respecto al contexto de recepción<sup>72</sup>, el número se ha reducido considerablemente porque los sabios de la versión occidental se centran en la narración misógina para conseguir el descrédito de la madrastra, y el infante narra una única historia. El *Libro de los engaños* tiene un número de cuentos mayor, pero también son más breves que los correspondientes a la versión

<sup>72</sup> Nuria Aranda García, «La occidentalización de los *Siete sabios de Roma* y su difusión peninsular: el ejemplo de *Virgilus*», *Aragón en la Edad Media*, 27 (2016), p. 27.

occidental. Al comparar ambas versiones, llaman especial atención los cuentos coincidentes: solo son cuatro y tienen un tono mucho más narrativo y novelado en *Siete sabios*, pero también con diálogos mejor construidos y tramas más desarrolladas. Las narraciones restantes habrían circulado previamente por la Europa del siglo XIII como parte de la oralidad y más acorde ideología del momento. Gracias a la flexibilidad de la estructura narrativa de este tipo de colecciones, las nuevas narraciones insertas se habrían incorporado sin alterar el sentido de la principal.

Distribución de relatos coincidentes		
Relatos	<i>Libro de los engaños</i>	<i>Siete sabios de Roma</i>
<i>AVIS</i> (2, 11) <sup>73</sup>	Misógino Narrado por un privado	Misógino Narrado por un sabio
<i>SENECALCUS</i> (9, 16)	Aviso contra la conducta precipitada Se desprende enseñanza misógina Narrado por un privado	Aviso contra los malos privados Se desprende enseñanza misógina Narrado por la emperatriz Adición de datos históricos
<i>CANIS</i> (12, 7)	No actuar precipitadamente Narrado por un privado Versión depurada Tintes misóginos atenuados	Misógino Narrado por un sabio Versión amplificada
<i>APER</i> (11, 8)	Contra los malos privados Narrado por la concubina Narración abreviada Pastor: privados	Contra los malos consejeros Narrado por la emperatriz Narración amplificada Pastor: infante

<sup>73</sup> Entre paréntesis figura la posición que ocupa el cuento en cada colección, *Sendebar* y *Siete sabios*, respectivamente.

Tras estas consideraciones<sup>74</sup>, se puede afirmar que la misoginia no tendría un papel predominante, sino que su función estaría subordinada a la educación de los gobernantes y a la adquisición del estatus de sabio. Para ser el soberano perfecto es necesario alejarse de cualquier contacto con las mujeres. El carácter misógino no estaría tanto en los cuentos, reflejo de la esposa adúltera, sino en el objetivo de los consejeros de desacreditar a la mujer y convertir al rey en un buen soberano sabio, justo y prudente. Por ello, la finalidad última del *Sendebar* y sus versiones sería ilustrar los peligros que puede correr un soberano cuando pierde de vista la verdadera sabiduría, se deja condicionar por la opinión de una mujer y sucumbe a la prisa y a las decisiones precipitadas. Sería una llamada de atención hacia los soberanos y los nobles sobre los riesgos a los que se enfrenta quien ostenta una posición en el poder y el gobierno de un reino.

---

<sup>74</sup> Nuria Aranda García, «La occidentalización de los *Siete sabios de Roma* y su difusión peninsular: el ejemplo de *Virgilus*», *Aragón en la Edad Media*, 27 (2016), p. 21.

5. Estructuras: cuentos y narradores correspondientes

<i>Sendebar / Libro de los engaños de las mujeres</i>	
Prólogo	Enxemplo del consejo de su muger Enxenplo de la muger, en cómo apartó al Infante en el palaçio e cómo, por lo que ella le dixo, olvidó lo que le castigara su maestro
CUENTOS	NARRADOR
Cuento 1: <i>Leo</i>	Primer privado
Cuento 2: <i>Avis</i> Enxenplo del omne e de la muger e del papagayo e de su moça	
Cuento 3: <i>Lavator</i> Enxenplo de cómmo vino la muger al segundo día ante el Rey llorando e dixo que matase a su fijo	Concubina
Cuento 4: <i>Panes</i> De cómmo vino el segundo privado ante el Rey por escusar al Infante de muerte	
Cuento 5: <i>Gladius</i> Enxenplo del señor, e del omne, e de la muger, e el marido de la muger, cómmo se auyentaron todos	Segundo privado

Cuento 6: <i>Striges</i> Enxenplo de cómmo vino la muger al Rey al terçero día, diziéndole que matase a su fijo	Concubina
Cuento 7: <i>Mel</i> Enxenplo del terçero privado, del caçador e de las aldeas	Tercer privado *Falta su segundo cuento por errores de transmisión
Cuento 8: <i>Fontes</i> Enxenplo de cómmo vino la muger e dixo que matase el Rey a su fijo, e diole enxenplo de un fijo de un re, e de un su privado cómmo lo engañó	Concubina
Cuento 9: <i>Senesalcus</i> Enxenplo del quarto privado, e del bañador e de su muger	Cuarto privado
Cuento 10: <i>Canicula</i> Enxenplo del omne e de la muger e de la vieja e de la perrilla	
Cuento 11: <i>Aper</i> Enxenplo de cómmo vino al quinto día la muger, e dio enxenplo del puerco e del ximio	Concubina
Cuento 12: <i>Canis</i> Enxenplo del quinto privado, e del perro e de la culebra e del niño	
Cuento 13: <i>Pallium</i> Enxenplo de la muger, e de la alcaueta, del ommne e del mercador, e de la muger que vendió el paño	Quinto privado
Cuento 14: <i>Simia</i> Enxemclo de cómmo vino la muger al sescito día, e diol' enxenplo del ladrón e del león, en cómmo cavalgó en él	Concubina

Cuento 15: <i>Turtures</i> Enxenplo del seseno privado, del palomo e de la paloma, que ayuntaron en uno el trigo en su nido	
Cuento 16: <i>Elephantinus</i> Enxe[n]plo del marido, e del segador e de la muger e de los ladrones que la tomaron a traición.	Sexto privado
Enxenplo de cómmo vino la muger al seteno día ant' el rey quexándose, e dixo que se quería quemar, e el rey mandó matar a su hijo apriesa, antes qu'ella se quemase.	Narrador externo
Cuento 17: <i>Nomina</i> Del enxenplo de la diableza e del omne e de la muger, e de cómmo el omne demandó los tres dones.	Séptimo privado
Cuento 18: <i>Ingenia</i> Enxenplo del mançebo que non quería casar fasta que sopiese las maldades de las mugeres.	
De cómmo al otavo día fabló el Infante e fue ant'e el Rey.	Narrador externo
Cuento 19: <i>Lac venatum</i> Enxenplo del omne e de los que conbidó, e de la manceba que enbió por la leche, e de la culebra que cayó la ponçoña.	Infante
Cuento 20: <i>Puer 4 annorum</i> Enxenplo de los dos niños sabios e de su madre e del mançebo.	

Cuento 21: <i>Puer 5 annorum</i> Enxenplo del niño de los cinco años, e de los compañeros que l' dieron el aver a la vieja	
Cuento 22: <i>Senex caecus</i> Enxenplo del mercador del sándalo, e del otro mercador	Infante
Cuento 23: <i>Abbas</i> Enxenplo de la muger e del clérigo e del fraile	

<i>Siete sabios de Roma</i>	
CAPÍTULOS	NARRADOR
Capítulo primero. Cómo el emperador Ponciano encomendó a su hijo a los Siete sabios que le enseñassen y de la experiencia que dél hicieron.	
Capítulo segundo. Cómo el emperador Ponciano casó otra vez e cómo a ruego de su muger embió por su hijo.	Narrador externo: historia marco
Capítulo tercero. Del recibimiento que hizo el emperador a su hijo y de cómo la emperatriz, su madrastra, le requirió de ilícitos amores.	
Capítulo cuarto. Cómo Diocleciano por no querer consentir en el deseo de la	

emperatriz fue por el emperador, su padre, sentenciado para ser enforcado.	
[Cuento 1: <i>Arbor</i> ]  Capítulo quinto. Cómo la emperatriz por ejemplo de un pino inducía al emperador que matasse su hijo	Emperatriz
Capítulo sexto. Cómo llevaron al hijo del emperador a enforcar e cómo el emperador revocó la sentencia	Narrador externo
[Cuento 2: <i>Canis</i> ]  Capítulo séptimo. Cómo, por ejemplo de un cavallero e un lebrel suyo, libró el primero sabio al hijo del emperador el primero día de su muerte	Primer sabio: Pantillas
[Cuento 3: <i>Aper</i> ]  Capítulo octavo. Cómo, por ejemplo de un puerco montés y de un pastor, persuadió la emperatriz al emperador que matasse a su hijo	Emperatriz
[Cuento 4: <i>Puteus</i> ]  Capítulo noveno. Cómo el segundo sabio por un ejemplo, de cómo una mala muger engañó a su marido e le hizo poner en una picota, libró al hijo del emperador el segundo día de la horca.	Segundo sabio: Léntulo
[Cuento 5: <i>Gaza</i> ]  Capítulo décimo. Cómo la emperatriz, por ejemplo de un hijo que cortó la cabeza a su padre, conmovió al emperador a que mandasse enforcar a su hijo	Emperatriz
[Cuento 6: <i>Avis</i> ]  Capítulo décimo primero. Cómo por un ejemplo, que aconteció a un caval(l)ero	Tercer sabio: Cratón

con su muger e una picaça que el mucho amava, libró el tercero sabio al hijo del emperador	
[Cuento 7: <i>Sapientes</i> ]  Capítulo décimo segundo. Cómo por un ejemplo de un emperador e de siete sabios suyos, porfió la emperatriz de aconsejer a su marido que matasse a su hijo	Emperatriz
[Cuento 8: <i>Tentamina</i> ]  Capítulo décimo tercero. Cómo el quarto sabio, por exemplo de una muger e de un cavallero que quería amar a un clérigo, escapó al hijo del emperador.	Cuarto sabio: Malquidrac el flaco
[Cuento 9: <i>Virgilus</i> ]  Capítulo décimo cuarto. Cómo la emperatriz, por el exemplo de cómo aconteció al emperador Octaviano por su codicia con la torre de las imágenes, provocó el emperador que mandasse ahorcar a su hijo	Emperatriz
[Cuento 10: <i>Medicus</i> ]  Capítulo décimo quinto. Cómo el quinto sabio llamado Joseph, por exemplo de lo que aconteció a Ypocras con su sobrino Galieno, escapó al hijo del emperador el quinto día de la muerte	Quinto sabio: Josefo
[Cuento 11: <i>Senescalcus/Balneator</i> ]  Capítulo décimo sexto. Cómo, por exemplo de un rey e su senescal, enduzía la emperatriz a su marido a que hiziesse matar a su hijo prestamente	Emperatriz
[Cuento 12: <i>Amatores</i> ]	

<p>Capítulo décimo séptimo. Cómo el sexto sabio llamado Cleophas, por un exemplo de una mala muger por cuyo consejo murieron tres cavalleros e a la postre su marido y ella arrastrados fueron aforcados, salvó la vida a su discípulo el VI día</p>	<p>Sexto sabio: Cleofás</p>
<p>[Cuento 13: <i>Inclusa</i>]</p> <p>Capítulo décimo octavo. Cómo la emperatriz, porfiando siempre la muerte del hijo del emperador, su antenado, contole al emperador, su marido, lo que aconteció a un rey con su condestable e por engaño le levó la muger</p>	<p>Emperatriz</p>
<p>[Cuento 14: <i>Vidua</i>]</p> <p>Capítulo décimo noveno. Cómo el seteno sabio, llamado Joachín, escapó el séptimo día al hijo del emperador de la forca, contando al emperador un exemplo cómo una muger de un cavallero el qual por un poco de sangre que a ella le salió de un dedo se murió y ella le desenterró e le puso en la horca</p>	<p>Séptimo sabio: Joachim</p>
<p>Capítulo vigésimo. Cómo el octavo día Diocleciano, hijo del emperador, con gran solemnidad fue llevado a Palacio e redarguyó a su madrastra, la emperatriz, e descubrió toda su maldad</p>	<p>Diocleciano</p>
<p>[Cuento 15: <i>Vaticinium/ Amici</i>]</p> <p>Capítulo vigésimo primero. De un exemplo que contó el hijo del emperador en que da a entender la firme fe e amistad que ha de tener un buen amigo a otro</p>	

Capítulo vigésimo segundo. Cómo fue condenada a muerte la emperatriz e de la muerte del emperador e cómo Diocleciano, su hijo, le sucedió en el imperio

Narrador externo

## 6. Esquema

PERSONAJES FEMENINOS EN EL <i>LIBRO DE LOS ENGAÑOS Y LOS SIETE SABIOS DE ROMA</i>	POSITIVOS	Mujer casta e ingeniosa <i>Sendabar</i> , 1
		La buena consejera <i>Sendabar</i> , 22
		La mujer víctima <i>Sendabar</i> , 15 <i>Sendabar</i> , 21
	NEGATIVOS	La mujer como diabla <i>Sendabar</i> , 6 <i>Sendabar</i> , 8 <i>Sendabar</i> , 17
		La mujer adúltera <i>Sendabar</i> , 2 <i>Sendabar</i> , 23 <i>Sendabar</i> , 5 <i>Siete sabios</i> , 9 <i>Sendabar</i> , 9 <i>Siete sabios</i> , 11 <i>Sendabar</i> , 13 <i>Siete sabios</i> , 16 <i>Sendabar</i> , 20 <i>Siete sabios</i> , 18
		La mujer engañosa <i>Sendabar</i> , 4 <i>Siete sabios</i> , 7 <i>Sendabar</i> , 10 <i>Siete sabios</i> , 13 <i>Sendabar</i> , 16 <i>Siete sabios</i> , 17 <i>Sendabar</i> , 18 <i>Siete sabios</i> , 19
		La alcahueta <i>Sendabar</i> , 10 <i>Sendabar</i> , 13

## Bibliografía

- ALVAR EZQUERRA, Carlos, «*Esta es la tempestad que dizen los omnes. A propósito del cuento 14 del Sendebar*», en *Formas narrativas breves en la Edad Media: actas del IV Congreso, Santiago de Compostela, 8-10 de julio de 2004*, Servicio de Publicaciones, 2005, pp. 209-222.
- ARANDA GARCÍA, Nuria, «La occidentalización de los *Siete sabios de Roma* y su difusión peninsular: el ejemplo de *Virgilus*», *Aragón en la Edad Media*, 27 (2016), pp. 15-41.
- ARIZALETA, Amaia, «Ejercicios de estilo en la Corte castellana: pruebas del crimen y palabras de castigo (tres ejemplos del siglo XIII)», *Clio & Crimen*, 7 (2010), pp. 54-85.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana, «El motivo de el viejo y la niña en Galdós y otros grandes novelistas del siglo XIX», *Moenia*, 22 (2016), pp. 17-36.
- BLANCO VALDÉS, Carmen F., «La mujer en la literatura de la Edad Media: ¿un reflejo de una sociedad misógina?», Universidad de Córdoba, 2009, p. 15. En línea: <https://helvia.uco.es/bitstream/handle/10396/5979/La%20mujer%20en%20la%20Edad%20Media.%20Misoginia.pdf?sequence=1> [26-05-2019].
- BRAVO, Federico, «El tríptico del diablo. En torno al libro de *Sendebar*», *Bulletin hispanique*, 99.2 (1997), pp. 347-371.
- CÁNDANO FIERRO, Graciela, «Tradición misógina en los marcos narrativos de *Sendebar* y *Calila y Dimna*», *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995, Birmingham*, Department of Hispanic Studies, 1998, pp. 99-105.
- CANET VALLÉS, José Luis, «La mujer venenosa en la época medieval», *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 1 (1996), pp. 1-19.
- CANTARINO, Vicente, «El antifeminismo y sus formas en la literatura medieval castellana», en Josep Roca-Pons (ed.), *Homenaje a Don Agapito Rey*, Bloomington, Indiana University Press, 1980, pp. 91-116.
- DE LA TORRE, Ventura, *Siete sabios de Roma*, Madrid, Miraguano ediciones, 1993.
- FRADEJAS LEBRERO, José, *Sendebar: libro de los engaños de las mujeres*, Madrid, Editora nacional, 1981.

- GÓMEZ REDONDO, Fernando, «La disolución de la cuentística oriental en el siglo XV», en *El cuento oriental en occidente*, eds. María Jesús Lacarra y Juan Paredes, Granada, Comares, 2006, pp. 95-127.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando, *Historia de la prosa medieval castellana I. La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*, Madrid, Cátedra, 1998.
- HARO CORTÉS, Marta, «De *Balneator* del *Sendabar* a *Senescalus* de los *Siete sabios*: del ejemplo al relato de ficción», *Revista de poética medieval*, 29 (2015), pp. 145-175.
- HARO CORTÉS, Marta, «De las buenas mujeres: su imagen y caracterización en la literatura ejemplar de la Edad Media», en *Medioevo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Granada, 1995.
- LACARRA, María Jesús, «Algunos datos para la historia de la misoginia en la Edad Media», *Studia in Honorem profesor Martí de Riquer*, I, Barcelona, Quadern Crema, 1980.
- LACARRA, María Jesús, ed., *Sendabar*, Madrid, Cátedra, 1989.
- LACARRA, María Jesús, ed., *Cuentos medievales (de Oriente a Occidente)*, Madrid, Biblioteca Castro, 2016.
- LACARRA, María Jesús, «Algunos errores en la transmisión del *Calila y el Sendabar*», *Cuadernos de investigación filológica*, 5 (1979), pp. 43-57.
- LACARRA, María Jesús, «De la mujer engañadora a la malcasada ingeniosa. El cuento de «El pozo» (*Decamerón* VII, 4) a la luz de la tradición», *Cuadernos de Filología italiana*, nº extraordinario (2001), pp. 393-414.
- LINSKY, John, «La imagen serpentina en *Sendabar*, *Celestina* y *Lazarillo de Tormes*», *Gaceta hispánica de Madrid*, (2006), pp. 1-19.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, «*La Celestina* como antropología hispano-semítica», *Sharq Al-Andalus*, 8 (1991), pp. 269-292.
- MIRANDA, Florencia Lucía, «Viejas alcahuetas en *Sendabar*: entre el discurso ejemplar y la tradición oriental», *Letras*, 1.77 (2019), pp. 107-118.
- PAREDES NÚÑEZ, Juan Salvador, «Estrategias discursivas del relato medieval: las voces del cuento», en *Estudios de literatura medieval: 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: 25 años de la AHLM*, Servicio de Publicaciones, 2012, pp. 105-116.

PEDROSA, José Manuel, «Pan de adárgama y vino de sorgo: *Las mil y una noches* (noche 580), el *Sendabar* (cuento 4), *Sorgo rojo* de Mo Yan y una vieja historia de Miguel Delibes», *Revista de poética medieval*, 10 (2003), pp. 101-107.

RAMADORI, Alicia Esther «Una tipología de las mujeres sabias en la literatura española medieval», *Revista Graphos*, 15.1 (2013). En línea: <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/viewFile/16321/9350>> [14-05-2019].

SÁNCHEZ PÉREZ, Claudia Isabel, «La inteligencia emocional de La Trotaconventos. Buhoneras, alcahuetas y sanadoras en la Baja Edad Media», en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el Libro de buen amor, V Congreso Internacional Congreso homenaje a Joseph T. Snow*, al cuidado de Francisco Toro Ceballos. En línea: <[https://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste\\_hita/05/default.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/05/default.htm)>.

SOLÓRZANO TELECHEA, Jesús Ángel, «Justicia y ejercicio del poder: la infamia y los «delitos de lujuria» en la cultura legal de la Castilla medieval», *Cuadernos de Historia del Derecho*, 12 (2005), pp. 313-353.

SOTELO VÁZQUEZ, Marisa, «El viejo y la niña, un tópico del revés en *Un viaje de novios* de Emilia Pardo Bazán», *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, 2 (2016), pp. 267-281.

VILCHIS, José Carlos, «Una omisión en *Sendabar*», en *Literatura y conocimiento medieval. Actas de las VIII jornadas medievales*, eds. Lilian von der Walde Moheno, Concepción Company y Aurelio González, El Colegio de México: Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2003, pp. 209-216.

VILCHIS, José Carlos, «Mujeres comunes y extraordinarias en *Sendabar*», *Medievalia*, 36 (2016), pp. 43-49.

VON DER WALDE MOHENO, Lillian, «El discurso inapropiado: la voz femenina en *Sendabar*», en *Studia in honorem Germán Orduna*, Universidad de Alcalá, 2001, pp. 623-629.

WEISL-SHAW, Andreea, «The Power of Woman's Words, the Power of Woman's Silence: How the madrastra Speaks in the Thirteenth-Century Castilian *Sendabar*», *Modern Language Review*, 109.1 (2014), pp. 110-120.