



NURIA ARANDA GARCÍA

Los Siete sabios de Roma en España

Una historia editorial
a través del tiempo
(siglos XV-XX)



PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

LOS SIETE SABIOS DE ROMA EN ESPAÑA
Una historia editorial a través del tiempo
(siglos xv-xx)

Nuria Aranda García

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

- © Nuria Aranda García
- © De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza (Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social)
1.ª edición, 2021

Colección Humanidades, n.º 168
Director de la colección: Juan Carlos Ara Torralba

Prensas de la Universidad de Zaragoza. Edificio de Ciencias Geológicas, c/ Pedro Cerbuna, 12
50009 Zaragoza, España. Tel.: 976 761 330
puz@unizar.es <http://puz.unizar.es>

La colección Humanidades de Prensas de la Universidad de Zaragoza está acreditada con el sello de calidad en ediciones académicas CEA-APQ, promovido por la Unión de Editoriales Universitarias Españolas y avalado por la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA) y la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT).

ISBN: 978-84-1340-313-7

Impreso en España

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza

D.L.: Z 1505-2021

A mi familia

Estas visiones vivas, fragmentos de lo que leía en los pliegos y veía en sus grabados, se dibujaban en su mente con indecisos contornos, y junto a ellas resonábanle nombres extraños, como Valdovinos, Roldán, Floripes, Ogier, Burramonte, Ferragús. Aquel mundo de violento claroscuro, lleno de sombras que no paran un momento, más vivo cuanto más vago, descendía silencioso y confuso, como una niebla.

Miguel de UNAMUNO, *Paz en la guerra*

INTRODUCCIÓN

El presente libro, fruto de varias revisiones y actualizaciones, tiene su origen en la tesis doctoral titulada *Los Siete sabios de Roma en España (siglos XV-XX). Estudio y edición* y defendida en la Universidad de Zaragoza en enero de 2020. En ella, como resultado de las investigaciones desarrolladas en el seno de los proyectos de investigación dirigidos por María Jesús Laccarra «Reescrituras y relecturas: hacia un catálogo de obras medievales impresas en castellano hasta 1600 (COMEDIC)» (FFI2012-32259), y «Catálogo de obras medievales impresas en castellano (1475-1601): nuevas investigaciones» (FFI2016-75396-P), se pretendía contextualizar y analizar la *Historia de los siete sabios de Roma* en su periplo por la imprenta hispana desde su traducción al castellano en el siglo xv hasta el primer tercio del siglo xx.

Para la realización de ese trabajo de investigación, se partió de dos objetivos principales: estudiar la difusión de esta obra en España desde la primera traducción conservada y salida de las prensas zaragozanas de los hermanos Hurus hasta su impresión en pliegos de cordel en los siglos xix y xx, y analizar las transformaciones sufridas por esta en su forma, formato y contenido a lo largo de estas centurias. La trascendencia de esta investigación se sustentaba en la parcialidad de los estudios previos existentes en torno a esta obra, que se centraban mayoritariamente en la descripción de los ejemplares ya descubiertos y que evidenciaban la escasez de testimonios

conservados frente al éxito que conoció el texto, avalado por su larga pervivencia en la imprenta.

Nieves Baranda (1994), al tratar sobre las historias caballerescas, ya había resaltado parte de la problemática existente en torno a los estudios realizados sobre el denominado «género editorial» de la «narrativa caballerescas breve» en el que fueron clasificados los *Siete sabios de Roma*. En primer lugar, se centraba en la ausencia inicial de caracterización de un género que, de haberse realizado, habría favorecido un estudio de conjunto del corpus. El resultado de esta falta de visión integral había supuesto la aparición de análisis parciales de algunas obras y centrados especialmente en la tradición manuscrita y en elementos temáticos comunes, pero no en los aspectos más puramente editoriales. Ante este campo todavía casi sin arar, Baranda reivindicaba la necesidad de elaborar un catálogo de obras y ediciones que permitiese arrojar algo de luz sobre muchos de los testimonios impresos en los siglos XVIII y XIX sin pie de imprenta y con escasa presencia en los repertorios y catálogos de bibliotecas. También destacaba la necesidad de centrarse en ciertos periodos ignorados por la crítica, como el siglo XVII —aunque de los siglos XVIII y XIX apenas se cuenta con las aportaciones de conjunto de Lopez (1986), Caro Baroja (1990), Marco (1977) o Botrel (1977; 1986; 1996*b*; 1997*a*; 2000*b*; 2000*a*) para la prosa—, y de elaborar ediciones críticas, de las que se carece o de las que es necesaria una actualización por la aparición de nuevas ediciones y la evolución del método filológico. Solo la reunión de todos los aspectos anteriores permitiría, según esta investigadora, poder conocer la trayectoria de estas obras en la imprenta, la especialización de los impresores y su comercialización. Posibilitaría, asimismo, obtener una perspectiva global de su transmisión y analizar las correcciones textuales, modernizaciones del contenido y cualquier otro rasgo que facilitase aproximarnos a la evolución de las expectativas de lectura de unos lectores distribuidos a lo largo de poco más de cuatro siglos. Sin olvidar, continuaba Baranda, el examen de la materialidad de los impresos y la relación entre forma y contenido para poder hallar posibles semejanzas que permitiesen compararlas con otras obras y establecer así similitudes y disimilitudes editoriales.

Esta investigación partía entonces de la ambición de querer cubrir uno de esos vacíos con la *Historia de los siete sabios de Roma*. Para poder sembrar este terreno baldío fue necesario abandonar una perspectiva cen-

trada exclusivamente en el texto y en los estudios literarios, para intentar abarcar un horizonte mucho más amplio y ambicioso como era el de los estudios interdisciplinarios. Por ello, fue necesario abrazar también otras disciplinas que permitiesen acercarse a la materialidad de los impresos, como la incunabulística y los estudios sobre libro antiguo y moderno desarrollados en España por, entre otros, Moll (1989; 2011), Martín Abad (2003; 2004), Pedraza Gracia o Reyes Gómez (2015), y al análisis de la iconografía, cuya importancia ha puesto de relieve la biblioiconografía, heredera en la tradición hispana de la *Textual Iconography* a partir de la tradición italiana asentada por Donati (1964), y aplicada en España por Fernández Valladares (2006; 2012). Por supuesto fue imprescindible servirse de la historia del arte, puesto que los grabados, como obras artísticas, necesitaban ser contextualizados dentro de la producción de su tiempo. Importantes han sido también los estudios lingüísticos diacrónicos, pues una obra que se transmite durante cuatrocientos años evoluciona necesariamente y muestra distintos estados de la lengua e incluso rasgos dialectales, y las premisas de la crítica textual, ya que la filiación de todos los testimonios conservados constituía un apoyo más al servicio de la investigación para poder arrojar luz sobre las relaciones entre impresores y el traspaso de ediciones. Por último, fue indispensable sumergirse en los planteamientos de las investigaciones orientadas a la recepción, encabezadas por la sociología de la literatura y los textos de Robert Escarpit (1973) y Donald F. Mackenzie (2005), y en la historia de la lectura de Roger Chartier (1994), para poder centrar la atención en lo más importante, el lector, sin el cual el fenómeno literario no tendría razón de ser.

Las estancias de investigación, tanto en la Queen Mary University como en la Universidad Complutense de Madrid, fueron primordiales para acometer tan codiciado objetivo. Por ello, quiero agradecerles a Barry Taylor, Graham Hoggs, Mercedes Fernández Valladares, Ángel Gómez Moreno y Álvaro Bustos toda su ayuda. Este agradecimiento es extensible al personal de Biblioteca Nacional de Madrid, de la British Library, del Warburg Institute y de la National Library of Scotland.

Todo esto indudablemente no habría sido posible sin la guía de María Jesús Lacarra, a cuyas revisiones y consejos se le atribuyen los aciertos de este libro, y sin la ayuda prestada por todos los miembros del grupo de investigación Clarisel y de los proyectos COMEDIC. Se suman a estos los

agradecimientos a Fernando Gómez Redondo, Mercedes Fernández Valladares de nuevo, Marta Haro Cortés, Gaetano Lalomia y José Aragüés Aldaz, que formaron parte del tribunal de defensa. Apoyos incondicionales han sido mis amigos, y pilares fundamentales mis padres y mi hermano, a quienes dedico este libro. A todos ellos, gracias.

CAPÍTULO PRIMERO
EL ORIGEN DE LOS *SIETE SABIOS DE ROMA*

Sendebar es el título genérico bajo el que se conoce a una colección de cuentos cuya gestación inicial se sitúa en Oriente. Como obra, contó con una gran difusión en Europa durante el periodo medieval y en diversos contextos de recepción para superar, en un momento dado, la época del Medievo y continuar en muchas tradiciones un periplo y una trayectoria incluso mayor como texto impreso.

La narración principal que subyace en la obra en sus orígenes puede resumirse en los siguientes términos: un emperador deseoso de tener un hijo consigue finalmente su propósito y lo entrega al cuidado del sabio *Sendebar* para que se ocupe de darle una educación digna de un buen futuro soberano. En el plazo previsto, el monarca solicita la vuelta de su hijo a la corte pero, antes del retorno, el sabio consulta los astros y descubre que el infante debe permanecer siete días sin pronunciar palabra para poder salvar la vida. Una de las mujeres del emperador, aprovechando el silencio del joven príncipe, finge que este la ha intentado forzar y convence al emperador para que condene a muerte a su propio hijo. A partir de este momento se sucede un intercambio dialéctico de historias entre la madrastra y los consejeros del monarca a lo largo de los siete días, a través del cual la mujer intentará conseguir que el infante muera antes de cumplirse ese plazo, y los consejeros tratarán de convencer al emperador de la maldad de las mujeres y de la imprudencia de tomar decisiones precipitadas. Finalmente, el tiempo se agota y el infante consigue defender su propia postura narran-

do a su vez una serie de historias, tras las cuales la madrastra es condenada a muerte.

Es el objetivo de este capítulo hacer un sucinto recorrido sobre los orígenes, todavía no exentos de lagunas, y la adscripción genérica de la colección, así como tratar el traspaso de la colección a Occidente con los múltiples cambios que llevó asociados dicho proceso de adaptación cultural.

La rama oriental del *Sendebär*

Los orígenes de la colección y su definición genérica

En su configuración genérica, el *Sendebär* debe ser entendido como «novela marco», cuyas características ha sintetizado muy bien Lacarra (1979a: 50-51):

La narración-marco puede definirse como un conjunto narrativo compuesto por dos partes distintas entre sí. La historia principal se ve interrumpida en su desarrollo por la inserción de relatos contados por los personajes de la narración principal [...]. En su forma más perfecta los cuentos insertados lo están en función de la narración que los encuadra y cuya acción tratan de modificar.

Se trata entonces de una colección de cuentos que se articula en torno a un doble diseño narrativo que implica dos vertientes. La primera es el relato marco o historia central que recorre la obra de principio a fin, que le otorga la denominación y cuyo argumento llama a la inserción de una serie de formas narrativas breves de extensión menor y cerradas en sí mismas. La segunda son estos cuentos, caracterizados por su brevedad, que aparecen narrados por personajes de la historia principal y que interrumpen el curso narrativo. En la unión de ambas vertientes, es la propia narración central la que proporciona las herramientas necesarias para favorecer la perfecta inserción de las historias secundarias en una determinada posición con respecto al argumento vertebrador, y cierra la colección de historias mediante una conclusión general. Esto conlleva necesariamente una dislocación temporal, según la cual las narraciones insertas se sitúan en un pasado alejado del tiempo previsto en la historia principal (Lacarra, 1979a: 51), mientras que el marco narrativo siempre va a inclinarse hacia una

«ilusión de la oralidad» en la que los personajes emiten verbalmente los cuentos o están presentes en su dicción (Núñez Rivera, 2013: 26).

Dentro de este esquema general, Lacarra (1979a: 51) diferencia distintos tipos, para cuya clasificación Jaunzems (1978: 45) propone los términos de *tight frame* y *loose frame* en función de la fuerza unificadora que ejerza la historia principal sobre los relatos insertos y el grado de subordinación de estos. Esta ordenación permite situar al *Sendebär* como uno de los ejemplos más perfectos de *tight frame* o de unión prácticamente simbiótica entre el marco narrativo y las formas breves insertas. Aplicado al decurso narrativo, la disputa dialéctica o juicio verbal establecido entre la emperatriz y los consejeros obliga necesariamente a la narración de los cuentos para probar sus argumentos ante el soberano, y la enseñanza extraída de los mismos hace al emperador mudar de opinión entre la condena o perdón hacia su hijo. Esto permite ver que, en última instancia, el entramado de la novela marco se apoyaría en el «poder persuasivo de la palabra» vinculado a un fin último y en impedir «el cumplimiento de una acción cualquiera».

Pese a que la unión entre el marco narrativo y las historias insertas da significado completo a la colección, pues se alimentan mutuamente, estas formas breves pueden conocer una existencia independiente pero, mientras se encuentren dentro de la narración principal, adquirirán siempre un significado específico al servicio de la historia. Esta aparente libertad permite explicar cómo muchos de los cuentos pueden ser sustituidos por otros, o incluso pueden cambiar de narrador, siempre y cuando se pongan al servicio de esa simbiosis de significado. Esto se debe, al menos en lo concerniente al *Sendebär*, a una mayor eficacia del acto de la enunciación por encima de la materia narrativa, que es verdaderamente el que garantiza su efectividad. La moralidad en sí se convierte en accesorio, y el sentido de los cuentos no es unívoco, ya que incluso insertos en un relato marco y dotados de una moralidad explícita, esta dependerá del prestigio del narrador (Biaggini, 2005).

Foehr-Janssens (2011a: 248), en su intento por definir la poética del relato breve en este tipo de colecciones, considera que este no solo tiene que caracterizarse por la brevedad y la eficacia, sino que también debe tener en cuenta los desafíos del relato marco, de ahí que la rapidez, la simplicidad de las intrigas y la verosimilitud en las motivaciones de los personajes

sean sus principales rasgos. Frente a la transparencia, estas narraciones presentan un discurso condensado que responde a la complejidad de estrategias de enunciación que se han desplegado en el conjunto de la obra, y que contribuyen a esclarecer lo que no se ha especificado en el relato marco. Todo esto se corrobora en la flexibilidad en su inserción y en el cambio del narrador. A menudo los cuentos ofrecen la posibilidad de identificar a sus actantes con el marco de múltiples maneras, y esto permite poner en juego «une pratique de la narration condensée qui ouvre sur une compréhension polyphonique du monde et une approche nuancée des motivations complexes qui le construisent».

La estructura enmarcada, generalmente asociada con la tradición oriental, no fue ajena a Occidente. Taylor (2014) ha resaltado su presencia en autores de la Antigüedad clásica como Ovidio y sus *Metamorfosis*, o en obras de carácter religioso, como los *Diálogos* de Gregorio Magno, que siguen las parábolas de Jesús y también presentan una estructura dialogada. De ahí que este autor distinga entre dos tipos de material inserto dependiendo de su carácter más o menos narrativo, siendo el primero el predominante, y dos tipos de marcos según su «narratividad». Esto se relaciona muy estrechamente con las motivaciones que mueven al narrador, y si este actúa empujado por un condicionante o por propia voluntad. Cuanto más literario sea el marco y más implicado esté el narrador, mayor facilidad tendrá para conservarse como una estructura completa y no disgregada junto a los relatos insertos. Aplicado al contexto del *Sendebär*, puede comprobarse que cumple las mismas características que llevaban a considerarlo como el ejemplo más representativo de la novela marco: el contenido narrativo, tanto del propio relato principal como de los cuentos insertos, y la motivación que mueve a los protagonistas —dilatar o acortar el transcurso de los días—, hacen del conjunto una unidad completa.

La independencia que podían presentar estas narraciones, gracias principalmente a su carácter didáctico, dio lugar a su asimilación dentro del género *exemplum*.¹ Este término durante la Antigüedad grecolatina se

1 Para Jaunzems (1978: 45) considerar los cuentos insertos en el *Sendebär* como *exempla* sería incurrir en un error. En conjunto, las narraciones breves dentro de la colección tendrían un significado más rico, estarían más desarrolladas frente al *exemplum*, con el que solo tendrían en común la brevedad, y reducirlas a este género supondría obviar las relacio-

usó para identificar unas formas narrativas breves que, protagonizadas por héroes reconocidos por todos, fueron usadas como formas de conducta y como un accesorio persuasivo en el arte oratorio. Por su contenido didáctico, de acuerdo con la *Retórica* aristotélica (libro II, III, 18-22), el *exemplum* (*paradigma*), formó parte de la retórica de la persuasión junto con el *entimema* y el *semeion*, y fue empleado como una técnica sugestiva que actuaba en semejanza con el discurso oratorio mediante el procedimiento de la inducción. En relación con la fuente de procedencia, los ejemplos podían estar integrados por «parábolas» o hechos que habían sucedido previamente, o por «fábulas» si habían sido inventados. Ya en manos de los romanos, el concepto continuó matizándose, y pasó a establecerse una diferencia entre el *exemplum* histórico, más cercano a la verdad y a la parábola griega, el *exemplum* poético, asociable con la fábula, y el *exemplum* verosímil, identificable con la comedia. Estos tipos serían concretados más adelante por la *Rhetorica ad Herennium* y, especialmente, en la *Institutio oratoria* de Quintiliano (libro VIII, XII), donde se les otorgaron como características la alusión al hecho histórico, su equivalencia terminológica con el *paradigma* griego y su similitud con la tesis del discurso. El *exemplum* no solo tenía que ser persuasivo, sino que debía tener cierto carácter de *exornatio*. Griegos y romanos se muestran coincidentes en un aspecto relativo a esta forma discursiva persuasiva: la vinculación con una *auctoritas* o personaje ilustre del pasado al que se le atribuyen una serie de cualidades vinculadas con segmentos de su vida al que se le añade, a partir del siglo I d. C., el personaje ejemplar, que encarnará una serie de valores morales positivos o negativos que permanecerán en el ideario colectivo como modelos de conducta que deben ser imitados (Lacarra, 1979a: 42-43).

El cristianismo trajo consigo un proceso de transformación que se aceleró con el Concilio de Letrán en el siglo XII para dar lugar a la configuración del *exemplum* medieval tal y como se lo conoce actualmente. La figura del héroe como modelo de conducta fue eliminada y se introdujo la figura del predicador, que utilizó esta forma breve como forma de persua-

nes que se producen entre ellas dentro de la narración. No obstante, es precisamente la libertad que presentan estas formas breves para difundirse fuera de su marco narrativo y su componente didáctico los que facilitan que puedan ser percibidos como *exempla*, independientemente de las interrelaciones que puedan mantener insertas dentro del relato marco.

sión en el interior de un sermón. Este *exemplum* medieval, entendido como una forma breve inserta en un discurso con la finalidad de convencer a un auditorio (Brémond, Le Goff y Schmitt, 1982: 37-57), ya consolidado en el siglo XIII, se convirtió en un objeto cultural y literario de gran consumo y circulación, donde todavía estaba presente el significado primigenio de modelo de comportamiento y virtud que tenía en la Antigüedad. Durante esta centuria, el *exemplum* amplió sus fuentes, acogiendo abundantes relatos breves provenientes de la Antigüedad y de autores como Apuleyo, Ovidio o Petronio, la Biblia, las vidas de santos, las colecciones de milagros y la oralidad (Lacarra, 1999a: 30). Además, la cercanía entre el componente didáctico de las formas breves orientales y occidentales dio lugar a que cuentos de colecciones como el *Calila e Dimna* o el propio *Sendebār* se integrasen dentro del género de los *exempla* gracias a la labor mediadora de la *Disciplina clericalis* del oscense Pedro Alfonso (Lacarra, 1979a: 45). Su declive, constatado en el siglo XIV, derivó en un proceso inverso, y autores cultos como don Juan Manuel o el arcipreste de Talavera, este último ya en el siglo XV, acudieron a estas compilaciones para nutrirse de narraciones breves y elaborar ellos mismos obras literarias. Se iniciaba así un «proceso de desacralización de los *exempla*» que abriría poco a poco el camino que conducirá a la *novella* (Lacarra, 1999a: 40).

La génesis del ciclo y sus principales hipótesis

La crítica ha coincidido en restringir la denominación *Sendebār* a la individualización de la rama oriental de transmisión, aunque genéricamente tiende a usarse el nombre del sabio y filósofo encargado de la educación del príncipe para aludir a la obra en términos generales. Actualmente no ha sido posible llegar a un consenso que establezca los posibles orígenes de la colección de cuentos, y uno de los principales fallos achacables a los postulados desarrollados durante el siglo XIX, y vigentes todavía hoy en día, ha sido la búsqueda de un texto completo para el arquetipo que pudo no haber existido. Es muy probable que la obra se gestara a partir de un conjunto de materiales que se vio incrementado o alterado en su proceso de difusión, adaptándose a los contextos de recepción en los que recababa, de ahí las similitudes y cercanías que creen percibir en el texto los distintos sectores de la crítica. Sea como fuere, son tres los principales orígenes atribuidos al *Sendebār*: sánscrito, persa y hebreo.

Los indianistas fueron los primeros en proponer sus teorías sobre la génesis sánscrita de la colección, ya en el Ochocientos, con alguna aproximación en el siglo anterior. De ellos, Loiseleur-Deslongchamps (1838) fue pionero en aportar una argumentación sólida que situó la colección en la India, y rastreó los posibles orígenes sánscritos de ocho historias contenidas en el *Sendebār* para encontrar paralelismos en varias colecciones indias. Tras él, Benfey (1859), en la misma centuria, estableció correspondencias entre el *Calila e Dimna* y el *Sendebār* suponiendo para ambos un original sánscrito perdido, propuso voces sánscritas para los nombres propios y encontró equivalencias entre el marco narrativo de la obra y la historia del emperador budista Asokas. También relacionó la introducción del *Pachatantra* con el marco del *Sendebār* y afirmó que muchas *jatakas* budistas de contenido didáctico reflejaban relatos de colecciones indias. Con todo, un defecto es atribuible a estos postulados que defienden la ascendencia sánscrita de la colección, y es establecer paralelismos entre la génesis y transmisión del *Sendebār* y el *Calila*, cuyo origen indio ya no disfruta de tanto consenso, teniendo en cuenta la ausencia de testimonios y basándose en exclusiva en ciertas coincidencias.

Perry (1959-1960), como defensor de un posible origen mesopotámico de la obra, rechazó las tesis indianistas para sostener que el libro fue redactado en Persia en el siglo VI en pahleví o persa medio. Sustentó su afirmación en la propuesta de una etimología iraní para el nombre Sindban, y remontó algunos nombres propios a orígenes persas, al mismo tiempo que sugirió la migración de la obra de Irán al este y no en sentido contrario. Propuso una posible influencia de obras como la *Vida de Secundus* y el *Libro de Akhigar* por las coincidencias en el marco narrativo, localizó antecedentes en la literatura grecolatina de temáticas y de algunos cuentos que gozaron de gran difusión en el Próximo Oriente, y consideró que el modo de inserción de historias que proponía el *Sendebār* guardaba más afinidad con modelos de la Antigüedad grecolatina.² Esta posición

2 Rodríguez Adrados (2005) destaca precisamente el influjo de la fabulística mesopotámica en la griega en un periodo comprendido entre Homero y el siglo V a. C. En el periodo helenístico con Alejandro Magno, la fábula griega habría influido en la India y, durante la etapa sasánida, se habría producido un intercambio de temas indios y griegos que convivirían en la literatura pahleví, de ahí las coincidencias.

fue aceptada por gran parte de la crítica posterior, con algunas matizaciones provenientes de Artola (1978), quien estimó correcta la postura de Perry de descartar el origen sánscrito de la obra ante la ausencia de testimonios conservados que corroborasen este origen, pero no la consideró lo suficientemente argumentada. Tampoco aceptó sus intentos fallidos por encontrar equivalentes en sánscrito de algunos nombres, cuya omisión pudo haberse debido perfectamente a la decisión del propio escritor de la versión pahleví. Sí que estuvo de acuerdo en considerar como válidos los testimonios árabes y persas que asociaban el texto con Irán, pero rechazó la posible influencia directa de la *Vida de Secundus* y del *Libro de Akhigar* por contener elementos comunes tanto con la literatura sánscrita como sasánida. Aun así, consideró que los argumentos propuestos por Perry eran lo suficientemente sólidos como para evidenciar que un autor o autores iraníes anónimos de los últimos años del imperio sasánida compusiesen el *Sendebār* a partir de varios textos y fuesen desconocedores del sánscrito.

Por su parte, los hebraístas han hecho hincapié en el papel fundamental de la versión hebrea como piedra de engarce entre la rama oriental y occidental en la difusión de la obra. Morris Epstein (1958; 1959; 1965; 1967) sugirió la existencia de una primitiva versión hebrea anterior a la pahleví que habría sido absorbida por la literatura persa para dar lugar a una versión iraní en los siglos VI o VII. De ahí se habría producido el paso a la tradición hebrea oriental, de donde derivaría el texto árabe que habría pasado a Occidente. Para Epstein, este posible modelo hebreo de la versión árabe se probaría por la presencia de un aforismo que aparece en la versión castellana, proveniente esta última de la traducción de un texto en esta lengua. Sin embargo, este aforismo pudo haber estado ya presente en la versión árabe de la que muy probablemente derivó también la hebrea, y no demuestra que las versiones orientales restantes proviniesen de un texto hebreo.³ Sí que es destacable el papel concedido por este estudioso a los judíos radanitas como agentes de la transmisión, mercaderes itinerantes del siglo IX y conocedores de muchas lenguas, incluidas el árabe, el persa y el

3 El *Mishle Sendebār* no solo realiza cambios estructurales en la narración principal y las historias insertas, sino que presenta una lengua que demostraría que no se trata de un escrito original, sino una traducción. *Vid.* Kantor (1988: 31).

griego bizantino, que si bien no esclarece el origen de la colección, podría ser relevante a la hora de explicar su paso a Occidente.

Novedosas resultan las aportaciones recientes de Jordi Redondo (2011; 2013), quien revisa los posibles orígenes del *Sendebār* y los traslada de Oriente a Grecia. Para este autor, el *Syntipas* griego no descendería de la versión siríaca conservada y, por lo tanto, no podría ser bajo ningún concepto una traducción. Realiza un análisis lingüístico y determina que tanto la selección léxica como el orden de palabras remiten a modelos clásicos, y seguirían la tendencia de un autor ático de los siglos I-III d. C. Además de considerar que está escrito en una lengua literaria destinada a una difusión entre la alta cultura, para él la mención a una traducción en el prólogo respondería más bien a un tópico muy empleado en la Edad Media. Remite, en última instancia, a un texto griego original anterior escrito mucho antes de la época bizantina, concluyendo que la versión griega sería la cabeza de toda la tradición.⁴

Independientemente del origen primero, debe suponerse la existencia de un testimonio final redactado en árabe por el persa Musa en el siglo VIII y perdido hoy en día, resultado de un proceso de transmisión del texto original. Dicho proceso, desconocido actualmente, habría dado lugar a la gestación de un texto que correspondería en mayor o menor medida con el presentado por las versiones de la rama oriental. No obstante, todo lo anterior debe ser tenido en cuenta sin descartar la posibilidad de que tanto el relato marco como las historias insertas hubiesen coexistido de manera independiente hasta adoptar la forma que actualmente conocemos.

El ciclo oriental del *Sendebār* aún y agrupa actualmente un conjunto de ocho versiones de la historia que derivan directa o indirectamente del texto de Musa con la posible existencia de versiones intermedias: la siríaca *Sindban* (s. X), la griega *Syntipas* (segunda mitad del siglo XI), la hebrea *Mishle Sendebār* (su datación se ha establecido entre los siglos XII y XIII, aunque podría ser más antigua que la versión griega), tres versiones persas (sus fechas abarcan desde finales del siglo XII hasta finales del siglo XIV), la

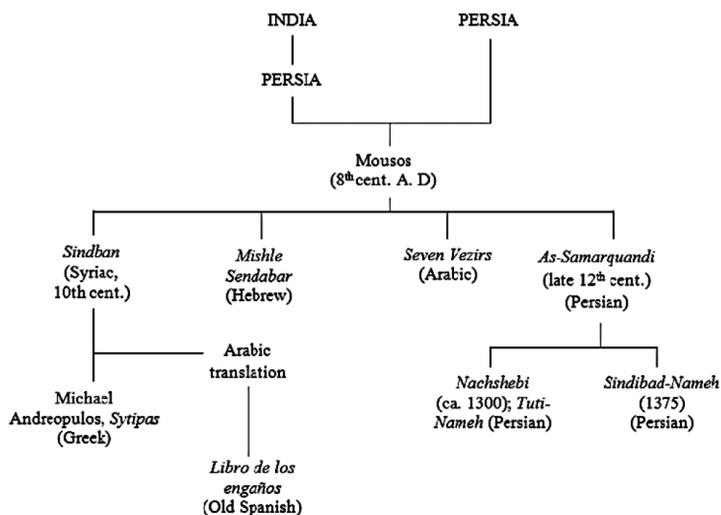
4 Para Rodríguez Adrados (1983: 17-29) el *Syntipas* griego tendría que derivar necesariamente de una versión siríaca, ya sea la conservada u otra, pues Siria ocupó un lugar preeminente para los intercambios literarios entre Oriente y Bizancio entre los siglos IX y XI.

árabe *Siete visires*, de redacción más tardía, y el *Libro de los engaños*, la traducción castellana del siglo XIII. En común tendrían Sendebar como nombre generalizado para el sabio encargado de la educación del príncipe y la ausencia de onomástico para la emperatriz y el infante (Campbell, 1898: 5-6). En relación con el monarca, los testimonios muestran oscilaciones entre los que no lo dotan de nombre propio y aquellos que sí. La datación y filiación de las versiones proponen el *Sindban* siriaco como el testimonio más antiguo que descendería directamente del texto perdido de Musa. De él derivaría el griego *Syntipas* de Miguel Andreopulos, textualmente mucho más elaborado que su modelo, y cuya fecha de gestación no tiene consenso y tiende a ubicarse en la segunda mitad del siglo XI o después. El hebreo *Mishle Sendebar*, compuesto entre los siglos XII y XIII, aunque para algunos sería anterior a la versión griega, presenta una serie de particularidades que permiten individualizarlo dentro de la rama oriental, como incluir tres historias que no aparecen en ninguna otra versión y dar nombre a los sabios, acercándolo así al ciclo occidental (Epstein, 1967: 370).

Más tardías serían las versiones persas y las árabes. Con respecto a las primeras, el texto de As-Samarquandí, datado a finales del siglo XII, supondría el origen de los otros dos, el *Sinbad-Nameh* de 1375, considerada la más importante, y el texto de Nachshebi, compuesto alrededor de 1300 como parte de la octava noche del *Tuti-Nameh*. El texto árabe *Siete visires*, mucho más tardío, incluye una versión muy irregular que aparece en múltiples manuscritos de las *Mil y una noches* y en los pocos conservados de las *Ciento y una noches*, y ha sido considerada como el hermano occidental del ciclo por haberse producido y difundido en la considerada como «periferia occidental del mundo islámico», que abarca el Magreb, la España musulmana y las regiones occidentales del norte de África (Marzolph y Chraïbi, 2012: 299-316). Esta variante de la historia contenida en las *Ciento y una noches* resulta especialmente interesante, porque parece mostrar un eslabón intermedio entre las *Mil y una noches* y el *Libro de los engaños*, y se acercaría más al modelo que pudo haber usado el traductor de este último (Lacarra, 1999b: 51-74).⁵

5 Esta hipótesis está cobrando cada vez más fuerza, sobre todo tras el hallazgo de un nuevo manuscrito de las *Ciento y una noches* estudiado por Marzolph y Chraïbi (2012: 299-316), cuya fecha de composición no es excesivamente muy anterior a la del *Libro de*

De acuerdo con Runte (1974: XIV), la filiación de las versiones del ciclo oriental quedaría dispuesta de la siguiente manera:



Filiación del ciclo oriental

Finalmente, deben aclararse una serie de planteamientos relativos al nacimiento y transmisión del *Sendebār*. Ha habido una tendencia generalizada a estudiar su trayectoria a la sombra del *Calila e Dimna*, lo que ha derivado en errores y confusiones. Pese a sus semejanzas, son claras las diferencias que los alejan: a) el *Calila e Dimna* sigue el modelo de fábula oriental con un sistema de engarce de historias a todas luces más complejo y alejado del modelo de narración enmarcada, b) la transmisión hebrea del *Calila*, con un recorrido que partiría del texto árabe, traducido por un tal rabí Joel y trasladado al latín por el judío converso Juan de Capua, no puede ser extrapolable al *Sendebār*, al menos hasta que se recabe la suficiente documentación para probarlo, c) las características estructurales del

los engaños. La cercanía entre la versión de este nuevo manuscrito descubierto y el *Sendebār* castellano también la ha notificado David Arbesú (2018: 24-51).

Sendebär garantizan mayor facilidad para adaptarse a nuevos contextos mediante la modificación o la sustitución de las unidades breves y d) lo anterior, junto con la brevedad y el hecho de no girar en torno a la fábula, ha favorecido su larga pervivencia posterior, como demostrará el ciclo occidental.

El *Sendebär* castellano. Temas y contextos de difusión

El *Libro de los engaños* es la única traducción castellana conservada del ciclo oriental y la primera realizada en lengua romance. Aunque no hay acuerdo sobre su filiación más directa o no con el texto perdido de Musa, indudablemente desciende de este. Solo se cuenta con un único testimonio de la obra, que actualmente se conserva en un manuscrito datado del siglo xv con algunas anotaciones realizadas *a posteriori* por una mano diferente y fechadas en el siglo xvi.⁶ La iniciativa de la traducción tuvo como artífice al infante don Fadrique, hermano del rey Alfonso X y, según puede leerse en el prólogo, fue encargada en 1253 en el ambiente cultural de una Sevilla que había sido reconquistada durante el reinado de Fernando III. Pese a la atmósfera nobiliaria que rodeó a la obra, la versión que se ha conservado muestra ciertas incongruencias y pasajes dudosos que afectan a la comprensión del mensaje transmitido por algunos de los veintitrés cuentos que contiene la colección (Lacarra, 1979b).

Tanto el *Calila e Dimna* como el *Sendebär*, traducidas ambas dentro del ambiente cortesano castellano del siglo xiii, no fueron concebidas desde el momento de su traslación como parte de la literatura de ficción o de entretenimiento, aunque hayan sido consideradas como ejemplos representativos de la aparición de este tipo de literatura en lengua romance en el reino de Castilla (Keller, 1992). Su principal función fue servir como guías de conducta, orientadas especialmente a las altas jerarquías y a aquellos que ocupaban posiciones de poder, y como recopilaciones sapienciales.⁷

6 El texto se conserva en un códice perteneciente a la Real Academia Española que fue propiedad del conde de Puñonrostro. La traducción medieval del *Sendebär* (h. 63-79v) comparte espacio con el *Conde Lucanor* y un conjunto de textos muy variados.

7 Por literatura sapiencial se entienden las «obras cuyo didacticismo se fundamenta en enseñar, no solo los principios básicos que rigen la conducta humana y sus consecuencias morales, sino también la acomodación de estos preceptos tanto al ámbito individual,

Durante la Edad Media europea los moralistas desarrollaron un creciente interés por la figura del joven príncipe como germen de un dirigente bien formado, desde la vertiente moral e intelectual, que fuese garantía del bien social de sus súbditos. La atención sobre la educación de los futuros gobernantes se intensificó durante el periodo carolingio, momento en el que se instauró la figura de Carlomagno como modelo de príncipe perfecto y, tal y como se percibe en el argumento de la obra, los monarcas de este periodo, especialmente a partir de Fernando III, se rodearon de sabios que actuaron como consejeros políticos y morales. En el ejercicio de esta función intentaron transmitirles sus saberes y conseguir que mostrasen las cualidades exigibles en el soberano perfecto, esto es, la mesura y la justicia frente a la saña y la precipitación. El objetivo último no era otro sino crear un modelo perfecto en el que los súbditos pudiesen verse reflejados (Lacarra, 1979a: 35-39).

Los tratados de carácter moral comenzaron a aparecer a lo largo del siglo XII. Elaborados por personas vinculadas al estamento eclesiástico, se acudió a fuentes clásicas y fuentes cristianas para su redacción. Este fue el momento en el que empezó a concederse importancia al empleo de las formas breves con carácter didáctico que, desde la vertiente religiosa, habían dado lugar a la paulatina institucionalización del *exemplum* como apoyo indisoluble de la predicación. En la centuria siguiente la tratadística incrementó su presencia en las cortes europeas, incluida la Península, coincidiendo con un momento en el que en Europa había surgido una nueva percepción del poder regio y una conciencia por reivindicar el poder real:

La corte, por vez primera, expresa una realidad tangible, afirmada en una organización social, configurada como un organismo de cargos y de dignidades que gira en torno al rey, asumiendo la significación política del monarca. Por eso, ya con Fernando, este entramado cortesano va a requerir de una concreta producción letrada que lo represente (Gómez Redondo, 1998: 161).

En el ámbito hispánico el papel de la monarquía se había visto reforzado tras las numerosas campañas de reconquista que se habían desarrollado hasta el momento, pero esto no impidió que durante el reinado de Al-

como de cara a la colectividad en el plano cotidiano, familiar e incluso privado, con el fin de formar hombres sabios y entendidos» (Haro Cortés, 1995: 15).

fonso X de Castilla y Jaime I de Aragón viesen la luz múltiples tratados sapienciales y obras propagandísticas que los propios monarcas impulsaron para reafirmar su posición dentro del entramado cortesano. Los estudios que se han realizado sobre la abundante literatura de espejos de príncipes desarrollada durante toda la Edad Media distinguen hoy en día dos principales tradiciones en la Península: la tradición oriental, presente fundamentalmente en el siglo XIII y representada por el *Calila e Dimna*, el *Sendebár*, el *Libro de los proverbios*, los *Bocados de oro*, la *Poridat de las poridades* y el *Secreto de los secretos*; y la tradición occidental que ya había comenzado en Europa en la centuria anterior. La primera encauzaba sus enseñanzas mediante el uso de apólogos, proverbios y sentencias, concediendo más importancia al conjunto de virtudes universales que debía poseer un buen soberano y al contenido ético-moral. La segunda, representada en el siglo XIII castellano por el *Libro de los doze sabios*, las *Flores de filosofía* o el *Libro de los cien capítulos*, adoptó en un primer momento las influencias orientales para abandonarlas finalmente a favor de la teoría política y los preceptos de Egidio Romano, que proponían una figura del rey mucho más autoritaria (Haro Cortés, 2003).⁸

El Monarca Sabio se incorporó enseguida a la corriente europea, tal y como muestra en la *Partida segunda*, pero el ambiente multicultural del Toledo del momento y el papel desempeñado por los judíos dieron lugar a que asimilara fácilmente el influjo de la tradición oriental, que acabó integrándose a la perfección con la línea sapiencial y didáctica del continente. Sin embargo, la presencia de este tipo de traducciones de lenguas orientales, como el *Calila e Dimna* o el *Sendebár*, supone un hecho anecdótico en un contexto en el que la lengua vehicular mayoritaria e intermediaria para este tipo de traslaciones fue el latín. De ahí que conociesen una mayor difusión en el Medievo occidental las versiones latinas de estas obras.

Se desconocen los motivos que llevaron al infante don Fadrique a comisionar la traducción de esta obra a espaldas de su hermano Alfonso, aunque pudo haberlo animado a acometer esta empresa el deseo de emular

8 Sobre los espejos de príncipes en Castilla y su evolución son imprescindibles también los trabajos de Nieto Soria (1999) y Nogales Rincón (2006).

la labor cultural que había emprendido Alfonso X tras recibir de este la ciudad de Sevilla, reconquistada por el Santo Monarca en 1248.⁹ Para Gómez Redondo (1998: 216-217), de acuerdo con el maltrecho y breve prólogo, serían tres las razones principales que habrían llevado a don Fadrique a comisionar la traducción. En primer lugar, el engrandecimiento y perdurabilidad de su nombre mediante su vinculación a este tipo de iniciativas culturales, idea que se deja percibir en el mismo preámbulo de la obra: «el infante don Fadrique, fijo del muy noble aventurado e muy noble rey don Fernando, [e] de la muy santa reina, conplida de todo bien, doña Beatriz, por quanto nunca se perdiese el su buen nonbre» (Lacarra, 1989: 63-64). Relacionado con el concepto de inmortalidad se encontraría el saber, entendido como estructura ideológica y como plano de dominio social. El infante aspiraría a construir su propio prestigio social y cultural, al mismo tiempo que intentaría «consolidare l'idea di un potere personale legato al sapere, alla conoscenza» (Taravacci, 2003: 13), intención que estaría también presente en el prólogo:

oyendo las razones de los sabios, que quien bien faze nunca se le muere el saber, que ninguna cosa non es por aver ganar la vida perdurable. E el omne, porque es de poca vida, e la çiençia es fuerte e luenga, non puede aprender nin saber, mas cada uno aprende qual le es dada en enbiada por la graçia que le es dada e enbiada de sus, de amor, profeçia e fazer bien e merçed a los que l'aman (Lacarra, 1989: 63-64).

Ambas vertientes tendrían como protagonista la imagen del libro, centro de las culturas cristiana, judía y musulmana, y considerado como camino hacia la inmortalidad y vehículo de conocimiento por dotar de fama a aquellos que lo promueven (Lacarra, 1979a: 101). El deseo último de don Fadrique habría sido alcanzar esa inmortalidad, labrarse un camino hacia la fama y consolidar su prestigio cultural y social a través de la escritura como camino hacia la vida eterna, ligando su nombre a la idea de saber y conocimiento (Taravacci, 2003: 11).

9 Deyermond (1985: 166-167) destaca los paralelismos que existen entre el argumento de la obra y los últimos acontecimientos que marcaron la vida del infante y su relación con su hermano Alfonso. Aunque Fadrique fuese desconocedor de su muerte a manos del monarca, es probable que sí conociese los peligros de la corte y las arbitrariedades de su hermano.

Precisamente el saber irriga todo el marco narrativo de la obra. Çendubete es el encargado de representar el prototipo de sabio que se asegura de su transmisión y puesta en práctica como educador del infante, puesto que el saber, en última instancia, está vinculado con el linaje y constituye una obligación para los que ocupan altos puestos en el poder. No obstante, el *Sendebâr* es una obra que gira en torno a la historia de un aprendizaje, el del infante protagonista, de ahí que se asocie con los *Specula principis*. El proceso de adquisición de conocimientos no se restringe al periodo que pasa el joven príncipe alejado de la corte con su maestro, sino que continúa como observador pasivo —recuérdese que la prohibición le impide emitir palabra— del juicio dialéctico establecido entre los consejeros de su padre, el rey, y su madrastra. Esto le permite observar cómo debe hacer justicia un rey de la manera más imparcial posible y la relevancia de rodearse de buenos consejeros, temática muy afín a la tradición persa y árabe y a otros textos traducidos coetáneamente a esta obra. En última instancia, el rey debe ser guardián de la ley, aunque se vea tentado a actuar de manera impulsiva. Ahí radica la importancia de unos consejeros que le asesoren sobre comportamientos mesurados y justos frente a la saña y la precipitación. El rey Alcos podría ser concebido como un soberano cuya manera de actuar no entraría dentro de este modelo de rectitud, y sus condenas irreflexivas, tanto hacia el infante como hacia su propia mujer con su sentencia a muerte final, serían un indicio de la fragilidad del monarca y mostrarían que el modelo de buen soberano sería su hijo una vez haya culminado su aprendizaje (Arizaleta, 2010: 68-70). Es más, sus actos impulsivos tendrían como consecuencia inmediata poner en peligro su propia sucesión dinástica y el gobierno del reino (Van Leeuwen, 2017: 30). Esta ineptitud del soberano se muestra a través de su uso de la palabra, cuyo simbolismo y trascendencia recorren todo el marco narrativo, que lo retrataría como un soberano inclinado a los actos precipitados (Bollo Panadero, 2010: 378). El rey Alcos se configura como un personaje sin peso que no tiene una mirada reflexiva sobre sus palabras o modo de actuar, pese a que las marcas textuales lo reflejen como un buen monarca. El infante, por oposición, supondría su contramodelo, el que sabe hacer un buen uso de la palabra y, por lo tanto, del poder (Biaggini, 2007). La corte como espacio, en última instancia, atravesaría estructuralmente la obra y sería asiento de la conducta del rey (Gómez Redondo, 1998: 218).

El contenido misógino, visible en el conjunto de la obra y complementario de todo lo anterior, ha sido el aspecto que más ha llamado la atención de la crítica, hasta el punto de eclipsar las líneas anteriores y quedar reflejado en el título que Amador de los Ríos le dio a la traducción: *Libro de los engaños e los assayamientos de las mujeres*. La visión negativa de la mujer que refleja la literatura del momento, perfectamente arraigada en la sociedad medieval, había penetrado en Europa a través de las traducciones de las colecciones orientales, los catecismos didácticos y la abundancia de cuentos provenientes de Oriente, recogidos muchos de ellos en la *Disciplina clericalis*. Una vez en Europa, encontró refugio en la línea de desprestigio de la mujer que se había desarrollado en Occidente, amparada en las opiniones vertidas por los Padres de la Iglesia, los textos jurídicos, los teólogos y moralistas y por las teorías médicas y fisiológicas (Lacarra, 1986: 339-361).

El modelo de mujer que se eligió para la producción escrita, y en especial en el *Libro de los engaños*, evidencia los valores que la visión cristiana había vinculado con la naturaleza femenina, de la que destacaban su insensibilidad y maldad, la capacidad para engañar al hombre, su tendencia a la libidinosidad y, en consecuencia, el adulterio, llegando incluso a su equiparación con el diablo (Cándano Fierro, 1998: 101; 2008: 223-224). El prototipo de mujer más representativo de la obra, en lo que a cuentos se refiere, es el que Lacarra (1986: 339-342) ha definido como «esposa infiel», donde se aúnan la naturaleza engañadora de la mujer con su tendencia irrefrenable a la lujuria. En estrecha relación con este modelo se encuentra la «adúltera frustrada», ejemplificada en la madrastra del marco narrativo y caracterizada por la acusación falsa de intento de violación y por la justicia narrativa que se opera cuando esta es condenada finalmente a muerte. Son solo dos los ejemplos de «mujeres castas» mostrados por la colección que se contraponen a los prototipos anteriores. El primero de ellos queda reflejado en la mujer favorita del emperador Alcos, cuya condición como madre del infante anularía su condición de mujer propensa a las acciones maliciosas. El segundo ejemplo corresponde con la protagonista de *Leo*, cuyos atributos de mujer «casta», «buena» y «entendida» funcionarían como paradigma y modelo a seguir para una mujer (Vilchis, 2004: 47-48). La contraposición entre estos dos patrones de mujer le sirvió a la Iglesia, precisamente en el siglo XIII, para educar a la mujer casada y para alertar al varón y dotarle de herramientas en el caso en que quisiese repudiar a su mujer legítima (Cándano Fierro, 1995: 2-3).

La misoginia, sin ser el elemento central, actúa como una línea temática más dentro de la obra, y su función dentro de la colección está supeditada a la educación de los gobernantes y a la adquisición del estatus de sabio: para ser un soberano perfecto es necesario alejarse de cualquier contacto con las mujeres en el plano espiritual y físico. El carácter misógino no estaría tanto en los cuentos, fiel 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 que no se deja llevar por los consejos de estas (Lacarra, 1986: 347).¹⁰ La finalidad última del *Sendebär* sería ilustrar los peligros que puede correr un gobernante 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 acerca de los riesgos a los que se enfrenta quien ostenta una posición en el poder y el gobierno de un reino.

La transmisión del *Sendebär* castellano ha generado una serie de incongruencias, principalmente en las narraciones insertas, y esto ha propiciado serias dudas sobre la cercanía entre la versión conservada en el códice del conde de Puñonrostro y la traducción comisionada por el infante don Fadrique. En su planteamiento ideal, *El libro de los engaños* tendría que haber contenido un total de veinticuatro cuentos, catorce narrados por los consejeros del rey, que alternan el contenido misógino y las consecuencias de la toma precipitada de decisiones —aunque alguno de ellos va tomando derivas misóginas conforme avanzan los días—, cinco referidos por la madrastra con el objetivo de acelerar la muerte del infante y cinco en boca de este para demostrar su sabiduría y exculpar de esta manera al sabio Çendubete. Sin embargo, por los avatares de la transmisión, el segundo cuento del tercer consejero, correspondiente con la temática misógina, no se ha conservado.

10 Weisl-Shaw (2014: 110-120) pone su atención, precisamente, en la falta de solidez en la argumentación final de las historias de la madrastra con respecto a la de los siete consejeros. Para esta autora, sería el resultado de la posición que ocupa como mujer que cuenta historias y su explicación radicaría en la escritura, una actividad considerada muy elevada destinada a los grandes hombres. No obstante, quizás esta falta de consistencia argumental, que será heredada por muchas versiones del ciclo occidental, derive directamente de la falsedad de sus acusaciones contra el infante.

A esto se añade la particularidad del último cuento, *Abbas*, ajeno a la tradición oriental y cuyo lugar lo ocupaba el relato *Vulpes*, supuestamente presente también en el texto perdido de Musa. Esta narración nueva que aparece en el *Libro de los engaños*, además de mostrarse más cercana a los *fabliaux* y a las *novelle* italianas, incorpora elementos más propios de la civilización cristiana que desentonan con el conjunto de la línea orientalizante que sigue la obra. Aunque han surgido hipótesis muy variadas al respecto, entre ellas la posibilidad de que el traductor fuese judío y lo eliminase por considerarlo un ataque a su religión, es muy probable que el cambio de relato hubiese sido obra del copista último del texto, y se presupone que *Vulpes* se habría encontrado en la traducción original del infante don Fadrique. La letra muy apretada con la que ha sido redactado para aprovechar el espacio, las limitaciones estilísticas y el carácter occidental de la narración así lo evidenciarían. La presencia de *Vulpes* en el *Conde Lucanor*, copiado en este mismo códice, y posiblemente por el mismo copista, habría favorecido el cambio de relato que acentúa más, si cabe, la deriva misógina. A todo ello se le añade el final anómalo en el que la madrastra es quemada en una caldera en seco, castigo que no ha aparecido en ningún otro texto castellano (Ramos, 2005: 386-407).

La recepción del *Libro de los engaños* debe ser planteada desde tres momentos distintos: su creación, su traducción y su copia. La ausencia de testimonios no permite aventurar cuál fue el público lector hacia el que se orientó la composición. La traducción comisionada por el infante Fadrique en el siglo XIII entroncaría con el saber y la corte, en las líneas anteriormente mencionadas y, posiblemente pretendiese llegar a un público nobiliario más amplio como «prosa de ficción de alta elaboración técnica con contenido sapiencial, destinado a la formación práctica y espiritual del individuo» y, por lo tanto, asociado con los *Specula principis* (Haro Cortés, 1997: 93). Es probable que la copia conservada en el manuscrito del siglo XV se destinase a otro tipo de receptor, para el que era más importante destacar la vertiente misógina (Gómez Redondo, 1998: 215-216).¹¹ Si

11 Como propone este autor, los apercibimientos contra los engaños de las mujeres van a integrarse a la perfección con los discursos propuestos por la ficción sentimental de la segunda mitad del siglo XV, centrada en el modelo de las disputas en defensa o crítica de la mujer, *vid.* Gómez Redondo (2006: 104).

además se tiene en cuenta que la mano que hizo las anotaciones pudo estar preparando el texto para la imprenta, quizás entonces encontrásemos la obra destinada a un nuevo público e inmersa de lleno en la ficción literaria.

La rama occidental y el ciclo de los *Siete sabios de Roma*

El nacimiento de un nuevo ciclo

Apenas se posee información sobre las circunstancias que pudieron haber facilitado el paso de la colección a Occidente para conformar el que conocemos como ciclo de los *Siete sabios de Roma*.¹² Los orígenes de la rama occidental y la relación con su homóloga oriental están rodeados por casi el mismo número de hipótesis que la posible redacción primigenia del *Sendebär*, y no se cuenta con unanimidad a la hora de determinar qué versión pudo haber servido de modelo para la redacción de este primer texto y el camino que pudo haberla conducido hasta esta parte de Europa. A continuación, se desglosan brevemente las principales aportaciones que intentan establecer de manera más aproximada el nacimiento del arquetipo de la versión occidental.

Paulin Paris (1864-1865), padre del filólogo y romanista Gaston Paris, fue el primero en centrar su atención en la posible versión que pudo haber servido como pieza de engarce entre el ciclo oriental y el ciclo occidental. Aceptando la procedencia sánscrita del relato y sus traducciones posteriores, consideró que la colección pudo haber entrado en Europa mediante dos vías diferentes: la versión griega redactada por Miguel Andreopulos en el siglo XI, que no habría influido en los discursos occidentales, y a través de España, de donde pasaría a Francia mediante la acción de los juglares participantes en el camino de Santiago. Esto le servía para explicar el gran número de variantes existentes, la occidentalización de los topónimos y los antropónimos y las modificaciones y cambios en los cuentos. El principal error

12 La mayor fuente bibliográfica sobre los *Siete Sabios de Roma*, su difusión y las variantes y versiones de las distintas familias es la ofrecida por la *Society of the Seven Sages*, disponible en H. R. Runte, K. Wikeley y A. J. Farrell (1984) y actualizada hasta enero de 2018 en la web <<http://sevensagessociety.org/>> [23/01/2020]. También son importantes las aportaciones recogidas en H. Niedzielski, H. R. Runte y W. L. Hendrickson (1978).

cometido por el medievalista francés fue intentar establecer para los *Siete sabios* un camino paralelo del que había llevado la *Disciplina clericalis*, que traspasó los Pirineos para ser traducida bajo el título de *Castoiment ou enseignement d'un père à son fils*. Para este estudioso, la versión castellana del *Libro de los engaños* se habría difundido en el país galo y habría dado lugar al texto francés *Roman des sept sages de Rome*. El simple estudio del número de cuentos o del marco narrativo entre ambas versiones habría servido para constatar que este traspaso era imposible.

Gaston Paris (1888: 82), hijo del anterior, fue el primer estudioso en centrar su atención en las distintas versiones francesas conservadas del ciclo occidental y en sus cuentos desde una perspectiva comparatista. Para él, el origen de la colección habría sido indudablemente indio, pero «reçut dans l'empire byzantin une forme toute nouvelle, qui s'est perdue».¹³ Desde allí, con el contenido renovado, habría pasado a Italia para servir de fuente de las diversas versiones occidentales. Patricia Cañizares Ferriz (2011: 22-24) acepta esta vía de transmisión, según la cual habrían existido dos eslabones consecutivos en la transmisión de la colección de Oriente a Occidente y en la gestación de este último ciclo: la versión redactada en Bizancio y la reescritura que pudo haberse llevado a cabo en Roma, a donde habría llegado por la mano de algún cruzado en la primera mitad del siglo XII, y donde se habría reelaborado con materiales nuevos, orales y escritos, para difundirse por Francia y Gran Bretaña. Para esta autora, el análisis de algunos relatos evidencia una gran fortuna en territorio bizantino, dando lugar a dos posibles canales de transmisión de la obra. Por un lado, Constantinopla o alguna otra ciudad del Imperio bizantino habrían sido el lugar de redacción de una versión que integraría relatos procedentes de fuentes orales y literarias de Oriente y Occidente y, por otro, parte de los cuentos más populares simplemente habrían llegado a territorio europeo en forma oral, añadiéndose los restantes posteriormente.

La posición defendida por Redondo (2013: 62-65), ya tratada en los orígenes de la colección, entroncaría con la corriente bizantina y se acerca-

13 Se presupone que la versión bizantina que propone Paris fue una reelaboración de la griega *Syntipas*, aunque él no llega a afirmar tal procedencia en ningún momento. Sobre la importancia de Bizancio en la recepción y transmisión de fábulas y colecciones entre Oriente y Occidente, *vid.* Rodríguez Adrados (1993).

ría a las posturas de Gaston Paris. Pone para ello el foco de atención en todos aquellos individuos del Occidente europeo que durante el periodo medieval se asentaron en el territorio heleno y eran capaces de leer cualquier lengua vernácula europea en una traducción griega. Subraya la importancia que tuvo este territorio como fuente de textos y los continuos intercambios literarios que se produjeron entre el Imperio bizantino y las monarquías católicas antes y después del saqueo de Constantinopla. Es más, partiendo de los supuestos defendidos por este autor para la independencia del texto griego, este no solo habría sido el origen de la rama oriental, sino también de la occidental, de tal manera que «it is not necessary to keep the scholarly division between Eastern and Western texts» (Redondo, 2013: 63).

No hay que olvidar las voces que abogan por la versión contenida en el *Mishle Sendebár* como punto de partida para la gestación del ciclo occidental. Retomando la postura de Epstein (1967: 7), los hebraístas defienden el texto hebreo como pieza de engarce entre ambos ciclos a través de una traducción latina gracias al papel transmisor de los radanitas. Esta teoría se apoya en una serie de características que presenta el *Mishle Sendebár* que lo alejarían del ciclo oriental para acercarlo a las versiones occidentales: 1) los siete sabios aparecen individualizados con nombres propios, 2) compiten en esfuerzos por hacerse cargo de la educación del príncipe, 3) son estos sabios, y no los consejeros del rey, los que se encargan de narrar las historias, 4) hay bastante similitudes en dos de las cuatro historias que se han conservado en ambas ramas de transmisión de la colección.

Finalmente, Campbell (1898: 12-20) subraya que tanto el griego *Syntipas* como el castellano *Libro de los engaños* son los únicos representantes del ciclo oriental que han alcanzado territorio europeo, pero ni ellos pueden ser considerados como la pieza de engarce, ni cualquier otra versión oriental. Las coincidencias en cuatro narraciones insertas y en aspectos del marco narrativo no constituirían una prueba concluyente para pensar en una traducción libre o literal o en redacciones intermedias, por lo que el hueco enorme existente entre ambos ciclos solo podría ser cubierto por la tradición popular. Según este estudioso, tuvo que haber un fundamento previo que diese lugar a la versión transmitida por medios orales, de ahí que establezca una comparación entre las versiones

orientales y occidentales más próximas en fechas. Determina que, si bien hay muchas similitudes entre la versión hebrea y el ciclo occidental, no son suficientes para justificar una posible conexión entre ambas ramas a través de una versión literaria intermedia, aunque no descarta la posibilidad de que muchas de las similitudes sean simples coincidencias. Llega a la conclusión de que el redactor del arquetipo de la rama occidental no tuvo en sus manos un original oriental, sino que lo habría creado a partir de lo transmitido por cauces orales, si bien, en último lugar, tuvo que haber una versión oriental que actuase como fuente última. Esta versión oral primigenia habría viajado por Bizancio o a través del norte de África y España, aunque probablemente fuese un cruzado el que la trajese consigo a través de Siria y Tierra Santa no más tarde de la segunda mitad del siglo XII.

Posturas más recientes abogan por una posible entrada de ese texto a través de Italia, apoyándose en algunos de los esbozos de Gaston Paris. Esta es la propuesta defendida por Charmaine Lee (2013: 139-155), quien considera que la presencia de Virgilio en uno de los relatos de las versiones occidentales y como sabio instructor en el *Dolophatos* es un claro indicativo de que el arquetipo tuvo que gestarse en territorio italiano, en tanto en cuanto Nápoles se había convertido durante el periodo medieval en receptáculo de todo tipo de leyendas maravillosas asociadas con el poeta latino.

Actualmente se cuenta con un total de ocho versiones del ciclo del *Sendebār*, pero muy posiblemente existieron más textos que no se han conservado. Es cierto que la comparación entre ambas ramas muestra diferencias notables, del mismo modo que existen similitudes evidentes entre el *Mishle Sendebār* y el ciclo occidental, siendo la más destacable los siete sabios narradores de historias dotados de nombres propios. Pese a ello, las diferencias siguen estando presentes y es necesario descartar la versión hebrea como arquetipo de la rama occidental. Muy probablemente, como afirma Campbell, el nuevo ciclo surgió a partir de la transmisión oral, aunque necesariamente tuvo que haber tenido un modelo o referente que viniese de Oriente. Dadas las coincidencias con la versión hebrea, pudo haber sido una versión emparentada con ella y no conservada la que pudo haberse difundido oralmente. La abundancia de motivos folclóricos presentes en el marco narrativo, y reconocidos por todos, habrían favore-

cido esa difusión a través de la oralidad.¹⁴ Esto explicaría que solo hubiesen pervivido cuatro narraciones insertas, aquellas cuyos elementos narrativos eran más conocidos por todos, puesto que la estructura narrativa de la novela marco se muestra flexible a la sustitución e inserción de nuevas historias, siempre y cuando se respete la simbiosis entre los dos niveles de la narración.¹⁵ En cuanto a los agentes de la transmisión, no habría que descartar a los judíos, importantes intermediarios durante el periodo medieval entre el mundo árabe y el mundo cristiano que no solo actuaron como traductores, sino que también adaptaron los principales temas y motivos a sus propias preocupaciones religiosas y culturales (Roth, 1978: 145-165).

Sea cual fuere el origen de la rama occidental y el lugar donde tomó forma, el primer arquetipo debió circular por Europa no más tarde de la segunda mitad del siglo XII, dado el gran número de testimonios conservados que datan de la centuria siguiente, y en una lengua que pudo haber sido el latín o el francés.¹⁶ El éxito del que gozaron los *Siete sabios de Roma* en Europa y su amplia difusión se sustentan en los numerosos textos conservados, tanto en latín como en las múltiples lenguas vernáculas en las que

14 En este aspecto, Taylor (2014: 35) se muestra contrario a la posibilidad de una difusión oral de los marcos narrativos. Considera que esto solo resultaría factible para las narraciones insertas pero, en el caso del relato principal «the transmission of frames can only be a process of conscious —literary— imitation. To put in other words, frame stories are too elaborate to be transmitted peacemeal [...]. Frames can be transmitted by translation, but not, I believe, “by indirect oral transmission occasioned by social contact and conversation”».

15 De ahí que el análisis que Redondo (2013) propone del cuento *Canis*, uno de los cuatro transmitidos por ambos ciclos, posiblemente sirva para vincular el *Syntipas* con antecedentes griegos, pero no permitiría mostrar la independencia total de la versión griega del ciclo oriental, ni le otorgaría el papel de iniciadora de ambas tradiciones. Es la presencia de este cuento en el sustrato indoeuropeo y la transmisión oral los que moldearían las distintas variantes que presentan los textos, pues incluso las distintas familias de la rama occidental muestran diferencias e incluyen otros elementos dentro de este mismo relato.

16 Paris (1888) aventuró 1150 como fecha, pero no aportó ninguna prueba que sustentase esa datación, que fue aceptada y recogida como factible por Campbell (1898: 24). Speer y Foehr-Janssens (2017), en su estudio de los dos principales textos en verso franceses del ciclo occidental, han intentado apoyar la propuesta de Paris con evidencias tanto literarias como socioculturales recogidas en las versiones más cercanas al supuesto arquetipo perdido de la tradición occidental, y sitúan su fecha entre 1155 y 1190.

fue traducida la obra, y en soporte manuscrito e impreso.¹⁷ Un análisis mucho más profundo de los testimonios que nos han llegado hoy en día y su filiación lleva a considerar dos grandes versiones como fundamentales para la penetración de la colección en Europa:

- 1) *Dolophatos sive de rege et septem sapientibus*: la versión más antigua conservada. Realizada por el cisterciense Juan de Alta Silva aproximadamente a finales del siglo XII o principios del siglo XIII, incluye notables diferencias con respecto a los restantes textos del ciclo. Si bien su éxito no fue abrumador, conoció una versificación en francés en el siglo XIII.
- 2) *Liber de septem sapientibus*: considerado el origen de la rama europea más fecunda en testimonios, es el punto de partida de las versiones del ciclo conservadas en la mayoría de lenguas vernáculas europeas. Las familias que derivan del *Liber de septem sapientibus* han dado lugar a tres traducciones al castellano frente a la única generada por el ciclo oriental: la *novella* de Diego Cañizares, la *Historia de los siete sabios de Roma* traducida del anónimo latino *Historia septem sapientum Romae*, cuya fortuna editorial superará con creces a las anteriores y, finalmente, una traducción del italiano realizada por Pedro Hurtado de la Vera y conocida como *Historia lastimera del príncipe Erasto*. Sobre estos textos y sus modelos se profundizará más adelante.

Los cambios narrativos y las diferentes familias del ciclo

Los cambios narrativos

El proceso de transmisión que llevó al *Sendebār* a cruzar las fronteras hacia Occidente no trajo asociado el mantenimiento del texto tal y como se había conservado en las versiones orientales. Los *Siete sabios de Roma* como ciclo presentan una serie de diferencias, cambios y adaptaciones que

17 Lalomia (2019: 67-78) reflexiona precisamente sobre el paso del *Sendebār* de Oriente a Occidente y hasta qué punto es importante centrarse en exclusiva en el texto y en su origen genético. Hace hincapié, al igual que otros autores, en el viaje de los textos y en la importancia de pararse en los modelos y motivos narrativos de la literatura árabe que por diversos cauces entran en contacto con las culturas románicas.

afectan a tres niveles distintos de la configuración de la historia: la trama del relato marco, el número de historias y el argumento de estas.

Una primera aproximación al marco narrativo permite comprobar que el contexto de la historia se mantiene en rasgos generales con algunos pequeños cambios de orden estilístico. Hay una mayor tendencia en las versiones orientales a construir un encuadre narrativo bastante más extenso y, en consecuencia, con un grado de detallismo algo superior. Afirmación que no puede mantenerse en lo relativo a personajes, tiempo y espacio, donde se concentran las principales variaciones que muestra la historia. Así, de un ámbito espacial de claro aroma oriental en la rama del *Sendebar* —en el caso de la traducción castellana la acción se sitúa en Judea—, la historia se traslada a un contexto mucho más cercano al lector de la obra. Roma será el escenario elegido mayoritariamente en las versiones occidentales con la excepción de dos de ellas, que sitúan la acción en Constantinopla. Independientemente de qué ciudad sea la escogida, en la localización del desarrollo narrativo de la historia subyace un deseo implícito de situar la acción en un contexto mucho más cercano, no solo temporal sino también espacial. El Imperio romano es mucho más proclive a aparecer como parte del conocimiento compartido de los lectores europeos que el lejano Oriente, y en aquella época ambas ciudades eran conocidas por su prestigio como cabezas del Imperio romano de Oriente y de Occidente.

Un cambio sustancial que merece ser mencionado es el paso de la poligamia a la monogamia en el marco narrativo. Si en el *Libro de los engaños* el rey Alcos tenía noventa mujeres y la madrastra era simplemente una mujer más entre todas ellas, lo común en el ciclo occidental va a ser el matrimonio monógamo, el fallecimiento de la mujer del emperador y el consecuente nuevo matrimonio. Esto es un rasgo más que muestra la adaptación de la colección de cuentos al nuevo contexto de recepción de Occidente. Desde la época del Imperio romano era impensable cualquier matrimonio que se escapase de la monogamia. Con la llegada del cristianismo, la tendencia monógama en los matrimonios se asentó definitivamente, y fueron los Padres de la Iglesia, y en especial san Agustín, los que forjaron el entramado ideológico que rodeó el matrimonio cristiano de acuerdo con las Sagradas Escrituras. A partir del siglo XI surgió una auténtica legislación por parte de la Iglesia, quien pasó a controlar la institución del matrimonio, cuyas principales directrices eran la monogamia, la exogamia y la re-

presión sexual, y gobernó la sociedad durante prácticamente todo el periodo medieval (Gaudemet, 1993: 33-176).

Las alteraciones en los nombres de los protagonistas responderían a los mismos objetivos de dotar a la lectura de cierto aire de familiaridad. Diocleciano es el nombre preferido para el emperador en un gran número de versiones, aunque pueden encontrarse variantes como Vespasiano, Marcomerio, Ponciano o la ausencia total de antropónimo. El príncipe mantiene el anonimato en las versiones más antiguas y sufre más variaciones conforme se prolonga la transmisión de los textos, que le dan nombres como Florentino, Diocleciano, Stefano o Phiseus. La madrastra y la primera mujer del emperador, con escasas excepciones, no disfrutaban de nombre propio en la obra, indicio de que su condición dentro del relato es secundaria. Esto permite tratarlas de manera general a través de su sexo.

Puede considerarse a los siete sabios como una de las grandes innovaciones de la colección de cuentos en su nuevo territorio de difusión, hasta el punto de darle nombre al ciclo completo. Las versiones de la rama oriental confiaban la instrucción del infante a la figura exclusiva del sabio *Sendebär*, que en el nuevo ciclo se verá desglosado en siete personajes, en muchos casos dotados de nombre propio, con las consecuentes variaciones entre familias. El otro rasgo innovador de estos personajes consistirá en sustituir a los consejeros del rey a la hora de asumir la defensa del príncipe, que se convertirán en figuras prácticamente invisibles.¹⁸

El número de historias insertas varía entre ambos ciclos, convirtiéndose en otro factor diferenciador de las ramas. En el *Sendebär*, cada uno de los consejeros del rey asumía la defensa del infante mediante la narración de dos historias, la primera de ellas para mostrar al rey las consecuencias de las decisiones precipitadas y la segunda para dar cuenta de la maldad de las mujeres. A cada grupo de dos historias le sucedía un único relato de la madrastra, cuyo objetivo fundamental era evitar que los siete días llegasen a

18 La unificación de Çendubete y los consejeros bajo las figuras unitarias de los siete sabios ha permitido solventar en muchas versiones del ciclo occidental una serie de incongruencias temporales relativas a los años que el joven príncipe debe pasar estudiando y retirado de la corte y la edad que debía haber alcanzado al volver a ella. Para Bollo Panadero (2002: 40), estas responderían al carácter *oralitario* del relato.

término. Un conjunto de historias en boca del infante, cumplido el plazo impuesto por los astros, le permitían demostrar que la educación dada por Sendeban había surtido efecto y retomar de nuevo el tema de la maldad de la mujer (Lacarra y Cacho Blecua, 1977: 223-243). Un cálculo aproximado nos lleva a cifrar las historias en un número ideal de veinticuatro. Los *Siete sabios* reducirán el número de narraciones, que se limitarán al componente misógino, abandonando así los consejos sobre la imprudencia de los actos irreflexivos. Las historias de la madrastra dejarán a un lado el propósito de evitar el paso del tiempo para centrarse en los errores de confiar en los malos consejeros o en las ambiciones de los hijos para destronar a los padres. El infante concluirá con una única historia, poniendo fin de este modo a la colección. El número de relatos en la rama occidental oscilará en una cifra cercana a los quince en todas las familias del ciclo y como rasgo de unidad mantendrán, generalmente, el número siete como años que tiene el infante cuando muere la emperatriz y años que pasa educándose con los sabios, que serán también siempre siete.

La reducción en el número de historias no ha llevado implícita la pervivencia de los cuentos presentes en las versiones orientales. Solo cuatro han sobrevivido en su paso a Occidente, *Canis*, *Aper*, *Avis* y *Senescalculus*,¹⁹ y no siempre en boca del mismo narrador, cambiando así las motivaciones para su narración o incluso el mensaje transmitido.²⁰ El número reducido de relatos conservados y las oscilaciones en el emisor podrían tomarse como prueba para afirmar que la primera versión del ciclo de los *Siete sabios* no provendría propiamente de una traducción directa de una versión oriental. Algunos de los cuentos restantes que se han transmitido comparten motivos con otras versiones de la rama oriental, como la árabe *Siete visires*, el *Mishle Sendeban* o con *Las mil y una noches*. Los relatos no coin-

19 Goedeke (1864-1866) fue el primero en emplear la nomenclatura en latín para referirse a los cuentos de la colección. Esta propuesta será la utilizada a lo largo de este trabajo para facilitar el reconocimiento de las historias comunes entre las distintas ramas de transmisión.

20 Este es el ejemplo de *Senescalculus*, que al pasar del consejero a boca de la madrastra en las versiones occidentales cambia el mensaje: de advertencia al monarca sobre los problemas de tomar decisiones precipitadas sin verificar antes la verdad, se pasa a consejo sobre prevenirse de la astucia y avaricia de los malos consejeros. *Vid.* Haro Cortés (2015: 145-175).

cientos, considerados como plenamente occidentales, provendrían de numerosas fuentes que, aunque localizables en textos árabes, persas y griegos como es el caso de *Vidua* o *Virgilius*, habían adquirido gran popularidad dentro del ideario medieval occidental.

Otro rasgo destacable en la rama occidental es la no inclusión del teriomorfismo o cuentos protagonizados por animales con habilidades y rasgos de personalidad humanos —*Aper*, *Simia*, *Turtures*—, que sí estaban presentes en las versiones orientales. Especial mención merece *Aper*, común entre ambas ramas y donde el papel del simio ha sido sustituido por un hombre, generalmente un pastor, en los textos occidentales.²¹ Esto no es excluyente para que algunas de las narraciones insertas en la rama occidental tengan como protagonistas indirectos a animales, tal es el caso de *Canis*, el mismo *Aper*, *Avis* y *Vaticinium*. En estos cuentos, los animales parecen seguir las pautas de la historia natural y no se les atribuye ningún rasgo antropomórfico, más bien se rigen por las normas de comportamiento habituales en el mundo animal y se alejan de las condiciones para la definición de los animales que imponía la fábula, donde estar dotado de la capacidad de expresarse con el lenguaje humano era uno de los requisitos. Estos cuentos no presentan ninguna restricción, y aparecen por igual en la boca de la madrastra, los sabios o el infante. A excepción de *Aper*, donde el jabalí es una bestia salvaje, y *Vaticinium*, donde aparecen unos cuervos con una función concreta, estos animales pertenecen al ámbito doméstico y mueren a manos de sus amos, escenificando así la ruptura de un largo vínculo entre el hombre y el animal como consecuencia de la imposibilidad de expresarse con palabras (*Canis*), o expresarse y no ser creído (*Avis*), en clara analogía con la situación del relato marco (Foehr-Janssens, 2011b).

Las peculiaridades presentadas por el *Dolophatos* permiten separarlo de los *Siete sabios* por ser muchos los puntos que lo distancian de las versiones derivadas del *Liber de septem sapientibus*. En él, la instrucción del príncipe, de nombre Lucianus, continúa en manos de un único sabio,

21 Este caso resulta controvertido, porque posiblemente no sea un ejemplo de antropomorfismo. El protagonista humano se encontraría en el arquetipo, y serían las versiones orientales las que habrían optado por el teriomorfismo, *vid.* Krappe (1924: 386-407).

el poeta Virgilio, quien toma la palabra exclusivamente para cerrar el marco narrativo con el último relato. Son los sabios restantes los que llevan la voz predominante en la narración de historias. Curiosamente, la madrastra permanece silenciosa. El resultado no solo es una modificación en el número de relatos, el origen de los mismos también se ve alterado. Únicamente *Canis* coincide con la rama oriental, mientras que mantiene en común con las familias occidentales la inclusión de *Canis*, *Gaza*, *Puteus* e *Inclusa*.

Sobre los motivos de este proceso de occidentalización que se opera en el ciclo de los *Siete sabios* resulta interesante la propuesta de Speer y Foehr-Janssens (2017: 60-64). Para estas autoras, en primer lugar se habría querido establecer una analogía con la tradición de los siete sabios de Grecia, conocida fundamentalmente gracias al *Protágoras* de Platón. Esta serie de hombres dedicados a la sabiduría se caracterizó por una cultura de la palabra, medio a través del cual transmitían su sabiduría, y habrían encontrado sus homólogos en estos siete sabios de Roma, cuyo objetivo habría sido convertir la capital del Imperio romano en la equivalente a la Grecia de estos *sapientes* y dotarla de una tradición discursiva y narrativa. A este hecho contribuye la figura de Catón, común en todas las versiones que citan por nombre a los siete sabios, y al que durante el periodo medieval se le atribuyó la autoría de los *Disticha catonis*. Junto a otras grandes figuras históricas del Imperio romano que convergen en el relato marco y en las narraciones insertas, como el emperador Augusto, Galeno o Virgilio, se habría querido anclar la obra como una pseudohistoria de Roma. Tampoco hay que dejar a un lado el hecho de que esta ciudad también se convierte en protagonista de la ambientación de muchos de los cuentos donde confluyen muchas veces leyendas vinculadas a algunos de sus monumentos.

En algunas versiones incluso se hace más explícito el vínculo con la Antigüedad clásica, como es el caso de la versión D, donde el emperador Marcomeris es un descendiente del rey Príamo al que salvaron de la muerte tras la guerra de Troya, y se explicita en la explicación que se da en el *Dolopathos* al nombre del rey protagonista, una mezcla perfecta de la herencia griega y latina. La máxima culminación es el relato *Roma*, presente en todas las familias a excepción de L y el *Dolopathos*, donde se hace patente la necesidad de salvaguardar la ciudad de la invasión de un

monarca bárbaro (Foehr-Janssens, 1994: 43). No solo perviviría un deseo de vínculo con la Antigüedad. En Roma, su papel como civilización modélica se confunde a veces con el rol desempeñado dentro de la cristiandad, de ahí que en muchas de las versiones del ciclo occidental se establezca un itinerario entre diferentes sedes importantes del mundo cristiano como Jerusalén, Constantinopla y la propia ciudad pontificia, que además se volverán relevantes gracias a las leyendas que se asocian con sus nombres, que van a ser privilegiados por los textos novelescos de los siglos XII y XIII:

Dans l'imaginaire médiéval, l'Occident se donne, tant dans ses origines que dans ses secrets les plus profonds, des antécédents relevant de l'orient antique pour les uns, bibliques pour les autres. L'antiquité classique lui fournit les légendes racontant sa genèse, l'histoire biblique celles qui accréditent ses reliques. La légitimation de ses valeurs —mystères et pouvoir— repose toujours sur une translation: ce qui fait le prix d'une culture remonte à un trésor préservé de la destruction et importé dans une nouvelle terre d'accueil où il a pu prendre tout son prix (Foehr-Janssens, 1994: 44).

Pueden relacionarse también con la occidentalización de la colección las nuevas orientaciones que van a recibir muchos de los temas y motivos que, aunque no tan evidentes como los elementos anteriormente mencionados, también van a verse alterados con el nacimiento de este nuevo ciclo. Es quizás el motivo del silencio el que más reinterpretaciones ha sufrido, especialmente visibles en las versiones en verso, de inclinación mucho más literaria.

En el *Sendebār* oriental el silencio o la prohibición de hablar, impuesta por la consulta del infante de los astros, se debía fundamentalmente a la defensa contra un peligro, ya no tanto silenciar lo aprendido durante el tiempo que había estado bajo la tutela de Çendubete, sino proteger al héroe de las consecuencias de transgredir una prohibición. En el *Roman de Dolopathos*, heredando lo propuesto por el modelo latino de Juan de Alta Silva, el silencio va a dejar de ser la imposición de los designios astrales para pasar a ser una exigencia de su propio maestro, quien le pedirá a su discípulo que no pronuncie palabra hasta que regrese. En esta versión, cuya composición se gestó en el ámbito monacal, el silencio del infante podría entenderse desde una perspectiva ascética. El perfecto filósofo sería el monje, porque el silencio es la prueba decisiva del manejo de la filosofía, en una línea muy similar a la del filósofo Segundo. Por el contrario, otra

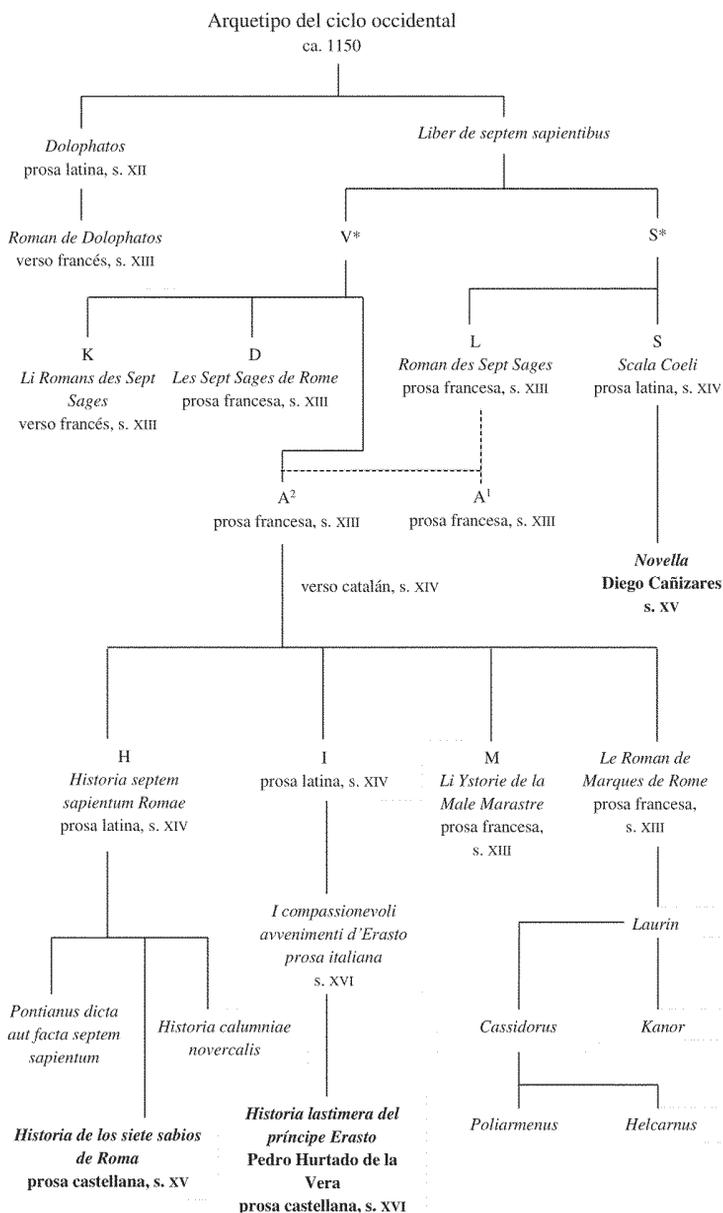
interpretación del silencio surge en la versión K, el otro texto versificado del ciclo. Dado su vínculo con el género *roman*, se ha propuesto para la ausencia de palabra en el infante una interpretación dentro de la moral laica de la cortesía, que se valdría del silencio para transmitir una enseñanza sobre la necesidad de poner freno a la cháchara dañina, y mostraría la capacidad del futuro rey para coger las riendas del poder (Foehr-Janssens, 2009: 99-101).

Situación similar va a vivir la misoginia. Esta línea temática, que como se ha visto estaba supeditada a la formación de los gobernantes y a la adquisición del estatus de sabio, va a verse potenciada en aquellas familias del ciclo occidental que han transmitido el texto en lengua latina. Pertenecientes a un entorno mayoritariamente clerical, estas versiones van a situar en primer plano la maldad de las mujeres, y la colección de cuentos se empleará en el ambiente de la predicación.

Puede añadirse como rasgo de occidentalización la pérdida de la simbología inicial de algunos elementos que tenían su razón de ser en un contexto oriental. Esto es aplicable a la numerología y en especial al número siete. En el *Sendebar* tenía una interpretación en clave astrológica dentro del culto a los planetas, el periodo de una semana era una división hecha a partir de la adscripción de cada uno de los días a un planeta (Lacarra, 1979a: 128). En los *Siete sabios de Roma* el número siete se mantiene, siete son los sabios, ahora con más protagonismo, y cada una de las partes intervinientes en la contienda dialéctica pronuncia siete relatos a lo largo de esos siete días en los que el infante está sometido al mutismo. Sin embargo, y fruto del proceso de transmisión, es más probable que su interpretación no responda tanto a los preceptos astrológicos iniciales como a la propia simbología del siete en el ambiente cristiano y en su presencia en la Biblia.

Las familias del ciclo occidental

Actualmente, se cuenta con más de cuarenta versiones que se incluyen bajo la denominación «Siete sabios de Roma», conservadas en aproximadamente doscientos manuscritos y doscientas cincuenta ediciones impresas. El estudio de este conjunto ha dado lugar a una filiación en familias dispares dependiendo de su mayor fortuna o difusión, agrupándose tradicionalmente en ocho grupos redaccionales designados con la inicial de su



Filiación del ciclo occidental

obra más significativa, de la lengua de redacción de los testimonios, de sus características formales o del primer editor.²²

Se resumen a continuación los rasgos identificativos de cada familia de transmisión y las particularidades de los argumentos que permiten individualizarlas:²³

- Familia S: formada por una única versión incorporada en la *Scala Coeli*, de cuya inicial procede el nombre de la rama, es una redacción en latín datada en el siglo XIV. Con respecto al *Liber de septem sapientibus*, presenta una versión mucho más abreviada de la historia marco y de los relatos insertos por el sincretismo que requiere su inclusión en un *exemplario*, pero no los altera.
- Familia L: toma la inicial de Leroux de Lincy, quien lo editó por primera vez en 1838, y engloba un conjunto de aproximadamente siete manuscritos franceses del siglo XIII en prosa y una versión catalana en verso conservada en un manuscrito del siglo XIV. Hay controversias para considerar la familia L como el origen del grupo A, lo que sí es cierto es que entre ambos subarquetipos hay diferencias notables. L incluye dos cuentos menos, trece, puesto que ni el último sabio ni el infante narran sus historias, y altera algunos cuentos y su orden con respecto a A. En relación con el argumento, mantiene las líneas generales y muestra bastante cercanía con A y con H, pero incluye una novedad en el final: un juicio de Dios en el que se enfrentan en combate un primo del infante y un miembro de la familia de la emperatriz.

22 Gaston Paris (1876: I-XLIII), quien primero profundizó en la filiación de los distintos testimonios, dotó de las siglas por las que actualmente conocemos a las distintas familias y estableció cinco grandes grupos redaccionales: S, H, K, I y, conjuntamente, L, A y D. Campbell (1898: 27-35) recogió esta clasificación e hizo una descripción más cuidadosa y detallada de las particularidades de cada grupo. Siguiendo a Cañizares Ferriz (2011: 25-27), de quien se toma la filiación que se propone, se ha preferido desglosar el quinto grupo y añadir tres familias más. Se ha agregado el *Erasto* de Hurtado de la Vera y se ha completado con algunos aspectos de la propuesta de Runte (1974: xviii), de la que se difiere en la filiación de L.

23 Descripciones de cada una de las familias pueden consultarse en Paris (1876: I-XLIII) y Campbell (1898: 25-35) y, de manera más actualizada, en Foehs-Janssens (1994: 425-448), Feola-Baladier (2005) y en la página web de la ARLIMA (<<https://www.arlima.net/>>) para el ámbito francés. Bibliografía especializada de cada familia puede consultarse en Runte, Wikeley y Farrell (1984).

- Familia K: está formada por un poema en francés y constituye, junto con la familia C, los dos únicos testimonios en verso del ciclo de los *Siete sabios de Roma*. El poema, que se conserva en un único manuscrito de finales del siglo XIII, tiene una extensión de 206 estrofas y 5068 versos octosílabos. El argumento sigue las líneas generales comunes a todos los subarquetipos del ciclo, pero incluye un prólogo donde se explican los orígenes del emperador de la historia, de nombre Vespasiano, descendiente del profeta Matusalén, e incluye su conversión cristiana al haberse librado milagrosamente de la muerte gracias al sudario de Cristo, motivo que acerca la narración al *Joseph d'Arimate* de Robert de Boron (Feola-Baladier, 2005: 17).²⁴ Junto con este prólogo, el otro detalle argumental que se aporta es la procedencia de la madrastra, que es hija del duque de Cartago.
- Familia C: este grupo apenas está representado por un pequeño fragmento en verso que se inicia con la narración de *Tentamina* en la mitad del cuarto día, de ahí que generalmente se tienda a omitirlo en las filiaciones del ciclo occidental. Muy posiblemente este fragmento completaba a una versión en prosa que se ha atribuido a A. Para muchos, C, junto con K, representarían dos redacciones independientes que podrían remontarse a un texto más antiguo versificado asociado con V y que dataría de ca. 1155-1190 (Feola-Baladier, 2005: 16).
- Familia A: compuesta aproximadamente en el primer tercio del siglo XIII, está representada por un conjunto de manuscritos franceses de ese siglo en prosa, de los cuales alguno guardaría cierta relación con la familia L, con la que presenta ciertas diferencias. La inicial proviene de Alessandro d'Ancona, el primero en editar el texto en su variante italiana. El caso de A y su filiación dentro del ciclo occidental es muy particular, y ha dado lugar a versiones en lenguas como el inglés medio, el francés, el italiano e incluso el holandés. Su versión de la historia se mantiene muy próxima a la familia H y no presenta ninguna novedad destacable. Para Foehr-Janssens (1994: 434), A sería la «vulgata» que estaría «à l'origine de

24 Sobre este prólogo, *vid.* también Foehr-Janssens (2014) y Jeay (2014).

l'ensemble des versions du RSS (*Roman de sept sages*) dans les autres langues européennes». Se considera que los cuatro últimos relatos estarían «desrimados», lo que apoyaría la hipótesis de que V habría sido una versión versificada (Speer y Foehr-Janssens, 2017: 14).

- Familia D: denominada «version dérimée», nombre que proviene del ritmo todavía discernible en el texto y que da título al grupo, es una composición francesa del siglo XIII que parece haber sido prosificada a partir de una versión en verso anterior. Se ha conservado en un manuscrito del siglo XV sin fragmentación interna en partes o capítulos, y fue editada por Gaston Paris, quien consideró que se trataba de un testimonio importante de una versión antigua desaparecida. Al igual que sucedía en K, la obra comienza con la narración de los orígenes del emperador protagonista de la historia, en este caso de nombre Marcomeris, hijo de Príamo y hermano de Paris, superviviente a la destrucción de Troya y rey de Constantinopla. De nuevo la madrastra es hija del duque de Cartago y la historia finaliza con un duelo a muerte entre el infante y un caballero de la emperatriz, caso similar al que se ve en L. Tanto D como K y, presumiblemente C, presentan el mismo número de cuentos pero en distinto orden de narración.
- Familia I: conocida como *Versio italica*, agrupa un conjunto de seis versiones diferentes, mayoritariamente en italiano, tanto en verso como en prosa, aunque una de ellas está en latín pero creada por un autor italiano. La fecha de composición del arquetipo no debió ser anterior al siglo XIV.
- Familia M: resulta mucho más anómala que la *Versio italica*, al ser la familia que más historias sustituye, posiblemente debido a la invención del propio autor. Conocida como *Li ystoire de la male marastre*, está redactada en prosa francesa, data del siglo XIII y es un ejemplo de la popularidad del relato en esta centuria. El texto no presenta división interna e incluye como aspecto más llamativo la educación de Phiseus, el hijo del emperador Diocleciano de Roma, junto con el joven Marques, hijo de Catón y protagonista del *Roman de Marques*. La otra novedad es el matrimonio del propio Diocleciano con la hija del conde de Provenza tras el fallecimiento de su primera mujer. Runte (1974: xxi), quien mejor se ha acercado al texto de esta familia, considera que *Li ystoire de la*

male marastre es resultado de dos estadios distintos de elaboración. En un primer momento, se habría producido un reajuste que lo habría acercado al *Roman des Marques de Rome* entre 1277 y 1298 y, en un momento posterior, se habrían introducido nuevos relatos que suplirían la laguna de una copia.

- Familia H: grupo más mayoritario cuyo arquetipo es la latina *Historia septem sapientum Romae* de comienzos del siglo XIV. Es el más importante, pues de él derivarán el mayor número de traducciones en lenguas europeas con una proyección que superará a las familias anteriores. En su forma original latina previa a las traducciones conoció una amplísima difusión manuscrita e incunable en Francia y Alemania.

La mayor parte de los especialistas siguen actualmente la filiación propuesta por Gaston Paris (1876: I-XLIII), a pesar de que este nunca llegó a esbozar una teoría sobre la posible conexión entre las ramas oriental y occidental. Excluyendo el *Dolophatos*, pues sus particularidades han demostrado que no formaría parte de la rama principal, una posible fuente oral o escrita habría sido el arquetipo de las dos grandes familias generacionales occidentales, V* y S*, diferentes entre sí por representar la primera la rama romance y popular y la segunda la rama latina y culta (Torre Rodríguez, 1992: 103-116).

El subarquetipo S*, cuyo texto de referencia, hoy perdido, pudo haber sido el *Liber de septem sapientibus* mencionado al comienzo de la *Scala Coeli* (Paris, 1876: I-XLIII), presenta el mismo número y orden de relatos que la familia S. La procedencia de L, considerado como parte de la misma familia relacional, no está tan clara. Deriva de un manuscrito incompleto de S, pero difiere del modelo en aspectos como el destinatario o las pretensiones literarias. Abierta quedaría la posibilidad de que S* hubiese conocido una redacción más literaria, situación similar a la que sucedió con el *Dolophatos* latino, y L sería en este caso su adaptación en romance francés y en prosa para un público alejado del dominio eclesiástico y perteneciente al ámbito popular, acercándose así a las líneas que siguen las familias derivadas de V* (Torre Rodríguez, 1992: 108).²⁵ L y S

25 Runte (1974: xviii) difiere en este punto y S la sitúa dentro de V*.

tienen en común incluir los relatos *Noverca* y *Filia* en vez de *Roma* e *Inclusa*, presentes en las versiones derivadas de V*, y los nombres de los sabios con apenas variaciones, cuya fonética muestra que el subarquetipo S* muy posiblemente estuvo redactado en francés antiguo y no en latín (Cañizares Ferriz, 2011: 29).

De las familias que provienen de V*, D y K se muestran más cercanas a A, tanto en el orden como en el número de relatos, lo que indicaría un posible modelo común entre ellas (Torre Rodríguez, 1992: 109). No obstante, el grupo A presenta algunos problemas. Al menos en las once primeras historias coincide con L en orden y en la perspectiva textual (Campbell, 1898: 31), si bien difiere en un punto fundamental, la no inclusión de *Filia* y *Noverca* que caracteriza al arquetipo S*, y que acercaría A a D y K. Gaston Paris (1876) propuso L y V* como fuentes para esta familia de transmisión, pero la solución pasa por establecer dos subgrupos diferenciados. El primero, A¹, derivaría de L, mientras que A² habría trabajado con un texto incompleto de L y se habría completado con otro texto descendiente de V* y próximo a D, lo que permitiría explicar las similitudes y diferencias con ambos subarquetipos. L, por su parte, cambia el orden de los cuentos *Puteus* y *Medicus* y suprime *Vaticinium*, separándose de S.

Las familias M, H e I derivan indudablemente de A, cada una de ellas con particularidades que las individualizan entre sí. El grupo M incluye seis cuentos completamente novedosos, *Filius*, *Nutrix*, *Anthenor*, *Spureus*, *Cardamum* y *Assassinus*, mientras que H muestra diferencias en el orden de las historias, introduce dos cuentos nuevos, *Amatores* y *Amici*, y la fusión de los relatos *Senascalculus* y *Roma*, así como algunos cambios en los nombres del emperador y de los sabios. El grupo I invierte el orden de los narradores y suprime la última historia.

Para Torre Rodríguez (1992: 109), la existencia de textos muy numerosos y en distintas lenguas en A habría supuesto que en el siglo XIII las variantes de los *Siete sabios de Roma* se hubiesen expandido por Europa mediante dos vías:

- A) Una vía popular a través de cinco familias en verso y prosa (D, C, K, L, A) en distintas lenguas y a partir de modelos franceses.
- B) Una vía culta o eclesiástica cuyo modelo sería también el perdido *Historia de septem sapientibus* y cuyo único reflejo en manuscritos tendría lugar en la *Scala Coeli* de Juan Gobi en el siglo XIV.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
Capítulo primero. EL ORIGEN DE LOS <i>SIETE SABIOS DE ROMA</i>	13
La rama oriental del <i>Sendebar</i>	14
Los orígenes de la colección y su definición genérica	14
La génesis del ciclo y sus principales hipótesis	18
El <i>Sendebar</i> castellano. Temas y contextos de difusión	24
La rama occidental y el ciclo de los <i>Siete sabios de Roma</i>	32
El nacimiento de un nuevo ciclo	32
Los cambios narrativos y las diferentes familias del ciclo	37
Capítulo segundo. LOS ORIGINALES LATINOS	51
La familia S, la <i>Scala Coeli</i> y el <i>Liber de septem sapientibus</i>	52
Breve panorama del <i>exemplum</i> medieval	52
La <i>Scala Coeli</i> de Juan Gobi el Joven	55
Los <i>Siete sabios de Roma</i> en la <i>Scala Coeli</i> : la colección al servicio de la predicación	61
La familia H y la <i>Historia septem sapientum Romae</i>	68
Los testimonios manuscritos e impresos de la <i>Historia septem sapientum Romae</i>	77

La familia I o <i>Versio italica</i>	81
El <i>Amabile di continentia</i> e <i>I compassionevoli avvenimenti d'Erasto</i>	85
Capítulo tercero. LAS TRADUCCIONES CASTELLANAS.....	89
La traducción en los círculos humanistas: la <i>Novella</i> de Diego de Cañizares.....	91
Acerca de Diego de Cañizares y su labor traductora.....	91
La <i>Novella</i> a la luz de las técnicas de traducción del siglo xv.	92
Hacia una nueva clasificación genérica.....	99
Una traducción para la imprenta: la <i>Historia de los siete sabios de Roma</i>	106
La <i>Historia de los siete sabios de Roma</i> a la luz del original latino	110
Características narrativas del relato marco y los relatos insertos.	118
En la línea de los <i>novellieri</i> : la <i>Historia lastimera d'el príncipe Erasto</i>	124
Breves notas sobre Pedro Hurtado de la Vera	124
La <i>Historia lastimera del príncipe Erasto</i> : traducción y contexto de recepción.....	125
Capítulo cuarto. LA <i>HISTORIA DE LOS SIETE SABIOS DE ROMA</i> EN ZARAGOZA: EL INICIO DE UN LARGO VIAJE EN LA IMPRENTA.....	133
El taller de los hermanos Hurus y su propuesta editorial	134
Sobre la imprenta en Zaragoza: la oficina tipográfica de Pablo Hurus	134
La producción editorial del taller	138
La <i>Historia de los siete sabios de Roma</i> [Zaragoza, Juan Hurus, ca. 1488-1491].....	153
La trayectoria de un incunable <i>unicum</i> desde la imprenta hasta su último poseedor.....	153
La <i>Historia de los siete sabios de Roma</i> en la producción editorial del taller	159

Capítulo quinto. EL SIGLO XVI Y LA NUEVA CONFIGURACIÓN GENÉRICA E IMPRESA	183
Breve panorama sobre la imprenta de los Cromberger	184
Cambios en el contenido y en su organización y distribución....	188
El título y la portada	189
La capitulación y los epígrafes	192
Los cambios textuales	199
El programa iconográfico de las ediciones cromberguianas de los <i>Siete sabios de Roma</i>	207
El grabado de portada.....	209
Los grabados interiores.....	211
La propuesta editorial cromberguiana para los <i>Siete sabios de Roma</i>	225
En la estela de los Cromberger. Las ediciones ilustradas de Juan de Junta y Dominico de Robertis.....	231
Los <i>Siete sabios de Roma</i> en la imprenta burgalesa	231
La imprenta sevillana y Dominico de Robertis	243
Capítulo sexto. LOS SIETE SABIOS DE ROMA EN LOS CIRCUITOS DE PRODUCCIÓN Y DIFUSIÓN DEL LIBRO DEL QUINIENTOS	249
Los <i>Siete sabios de Roma</i> en la segunda mitad del siglo.....	250
La nueva configuración de portada de los <i>Siete sabios de Roma</i>	250
Los <i>Siete sabios de Roma</i> dentro de la legislación de imprenta.	255
Hacia la recepción del <i>Libro de los siete sabios de Roma</i> en el siglo XVI.....	260
La ficción y los <i>Siete sabios</i> en la cultura y la literatura del siglo XVI.....	266
Capítulo séptimo. LOS SIETE SABIOS DE ROMA EN BARCELONA (SIGLOS XVII-XVIII)	277
Los <i>Siete sabios</i> en la imprenta barcelonesa del siglo XVII y principios del XVIII	278

La imprenta barcelonesa de este periodo: aspectos históricos y socioculturales	278
Los impresores catalanes de los <i>Siete sabios de Roma</i> en el siglo xvii	290
Entre los siglos xvii y xviii: Rafael Figueró y Pablo Campins.	295
Los <i>Siete sabios</i> en la cultura de la Edad Moderna: la Inquisición.....	305
Hacia una nueva configuración editorial: las <i>historias</i>	314
Las <i>historias</i> : un estado de la cuestión desde su génesis hasta el siglo xviii.....	316
Sobre las <i>historias</i> y la literatura de cordel: algunas matizaciones terminológicas	322
Los lectores de menudencias dentro de la cultura ilustrada del siglo xviii	334
Capítulo octavo. LA ÉPOCA CONTEMPORÁNEA. LOS ÚLTIMOS TESTIMONIOS DE LOS <i>SIETE SABIOS</i> EN LA IMPRENTA.....	343
Breve panorama sobre el mundo editorial decimonónico	343
Las nuevas técnicas y la ilustración gráfica en la primera mitad de siglo	344
Hacia un nuevo tipo de censura: la censura gubernativa hasta 1868	351
Los nuevos lectores y lecturas.....	356
Dos ediciones de los <i>Siete sabios de Roma</i> en período romántico	360
El análisis de los programas iconográficos.....	363
El texto en su contexto.....	376
La literatura de cordel en el siglo xix y las <i>historias</i>	382
Los <i>Siete sabios de Roma</i> en la literatura de cordel.....	396
CONCLUSIONES.....	423
BIBLIOGRAFÍA.....	427
APÉNDICES.....	479
Relación de abreviaturas empleadas.....	479

Repertorios	479
Repertorios y bibliotecas digitales	480
Bibliotecas	481
Listado de ediciones y ejemplares de los <i>Siete sabios de Roma</i>	481
Análisis de los epígrafes del <i>Libro de los siete sabios de Roma</i>	487
Correlación de los grabados cromberguianos de los <i>Siete sabios</i> con otras obras del taller	491
Correlación de los grabados burgaleses de los <i>Siete sabios</i> con otras obras del taller	496
Correspondencia numérica entre las ediciones de Rafael Figueró y sus respectivos ejemplares.....	499
Identificación de las ediciones de Figueró con los tipos de gra- bados.....	499

*Este libro se terminó de imprimir
en los talleres del Servicio de Publicaciones
de la Universidad de Zaragoza
en octubre de 2021*



EL *SENDEBAR* ES UNA VIEJA COLECCIÓN DE CUENTOS que hunde sus raíces en Oriente y que ha ido sobreviviendo gracias a su capacidad de permanente actualización y transformación. Salvar la vida gracias al arte de contar es, en esencia, su hilo conductor. La *Historia de los siete sabios de Roma*, nombre que adopta la versión española, pertenece a la denominada rama occidental, en la que el ambiente orientalizador del modelo se va trasladando a una ficticia corte imperial romana. Su larga vida editorial se inició en el taller zaragozano de los hermanos Hurus en las últimas décadas del siglo xv y prosiguió hasta el siglo xx, en un continuo camino en la que se vio sometida a numerosas transformaciones materiales y textuales hasta confluir en la literatura popular de pliegos de cordel.



Prensas de la Universidad
Universidad Zaragoza



Calidad en
Edición
Académica
Academic
Publishing
Quality

NURIA ARANDA GARCÍA

(1990) es actualmente lectora en la École Normale Supérieure de Lyon. Licenciada en Filología Hispánica y doctora en Literatura española por la Universidad de Zaragoza, ha realizado estancias investigadoras en la Queen Mary University of London y la Universidad Complutense de Madrid y ha participado en numerosos congresos internacionales, tanto en España como en Europa. Su investigación se centra en las formas narrativas breves medievales, en la difusión de la literatura medieval en la imprenta quinientista y en la reescritura y recepción de estas obras en *historias* de cordel en época contemporánea, que combina con la aplicación de las Humanidades Digitales.