



Memorabilia

Número 22 (2020), pp. 61-88

ISSN 1579-7341

El *Sendebār* a la luz de las versiones orientales: errores de transmisión que dejan huella

Sendebār According to its Eastern Branch: A Trail of Transmission Errors

David Arbesú
University of South Florida

«Esta maravilla es un libro, el *Libro de los siete visires*: lleno de pensamientos profundos y máximas de sabiduría, es el agua que rejuvenece los corazones heridos, el jardín de las almas marchitas», Al-Zahīrī al-Samarqandī (s. XII).

Pocas obras medievales castellanas han experimentado un periplo textual tan complejo y enmarañado como el *Sendebār* o *Libro de los engaños e los asayamientos de las mugeres*. Traducida del árabe en 1253 por encargo del infante don Fadrique, hermano de Alfonso X el Sabio, nuestra versión es una más de las muchas adaptaciones que se han conservado del genérico *Libro de Sindibād*, un breve tratado sapiencial originario de la India o de Persia que gozó de una popularidad tan inmensa que el número de versiones que ha llegado hasta nosotros es realmente inabarcable¹. En su rama occidental —la más alejada de nuestro texto— la historia se ha conservado en tantos testimonios que estos se han dividido a su vez en dos familias bien diferenciadas: la proveniente del *Dolophatos sive de Rege et Septem sapientibus* de Juan de Alta Silva (finales del s. XII), por un lado, y la que depende del *Liber de septem sapientibus* (de un original perdido del siglo XII), por otro. El ciclo castellano de este último se correspondería con la *Novella* de Diego Cañizares, de finales del siglo XV, por el *Libro de los Siete sabios de Roma*, también de finales del XV, y por la *Historia lastimera del príncipe Erasto*, de 1573, aunque la obra fue sobradamente difundida y traducida en todo el mundo, con versiones árabes, persas, turcas, malayas y siríacas, y ediciones en francés, catalán, italiano, castellano, inglés,

1. Para el origen indio de la obra véase lo dicho por Joseph von Görres (1807) y Auguste Loiseleur-Deslongchamps (1838), aunque fue Theodore Benfey quien le dio el impulso definitivo unos años más tarde (1859). Esta teoría aguantó firme un siglo hasta que Ben E. Perry (1959-1960) postuló que los orígenes del *Sindibād* no debían buscarse en la India, sino en Persia.

alemán, neerlandés, sueco, húngaro, galo, armenio y eslavo, por citar solo algunas de las que se conservan².

La rama oriental, a la que pertenece nuestra versión, se distancia considerablemente de la occidental en cuanto a estructura y temática, hasta el punto de que ambas solo tienen ya cuatro relatos en común (2 *Avis*, 9 *Balneator / Senescalus*, 11 *Aper*, 12 *Canis*). Esta rama se ha conservado en otras nueve versiones: (a) el *Sindbâb-Nâme* persa de al-Samarqandî; (b) su versión lírica de 1375; (c) la octava noche del *Tûtû-Nâme* persa de Nahšabi; (d) el relato árabe de «El rey, su hijo, la concubina y los siete visires» (o «Sobre las muchas argucias de las mujeres») insertado en las *Mil y una noches*; (e) el relato árabe de las *Ciento una noches*; (f) el *Sindbân* sirio; (g) el *Syntipas* griego; (h) el *Mishlê Sendabâr* hebreo, y, por supuesto, (i) la versión castellana. A todas ellas podríamos añadir hoy (j) una versión sefardí en la que se han transmitido dos fragmentos pertenecientes a los cuentos *Lavator y Gladius*³.

Teniendo en cuenta este entramado de versiones, el *Sendebâr* castellano sería entonces resultado de una compleja transmisión textual (y cultural) que incluiría —al menos— una versión en pahlevi y otra en árabe. Así se desprende del prólogo al *Syntipas* griego, donde su autor, un tal Miguel Andreopoulos que trabaja al servicio del duque armenio Gabriel de Melitene, afirma que su traducción depende de una versión siria, y que la misma historia ha sido ya narrada por el «persa Mūsâ» (Conca 2008: 39). Ese Mūsâ, a quien algunos autores han identificado con el Mūsâ Ibn ʿIsâ al-Qasrawî del siglo IX (Perry 1959-1960: 33), sería pues el traductor de la obra del pahlevi al árabe, y de su traducción habrían salido la versión siria, la griega (a través de la siria) y la castellana. A todo esto habría que añadir versiones anteriores en sánscrito (si aceptamos el origen indio de la obra) o copias interpuestas que a buen seguro habrían incurrido en errores y discrepancias con sus modelos, sin contar con que varios relatos del *Sindibâd* probablemente existieran ya en forma de narraciones orales que fueron luego adaptándose para su incorporación a colecciones tan antiguas e importantes como las *Mil y una noches*, el *Panchatantra*, el *Sukasaptati* o el *Hitopadeza*.

El largo periplo del *Sendebâr* desde Oriente hasta España a través de copias intermedias es, pues, «razón suficiente para justificar la presencia en las versiones castellanas de algunos pasajes corruptos» (Lacarra 1979b: 43). En efecto, la difícil adecuación de nuestra obra al mundo occidental ha provocado, por ejemplo, que el grupo de cuentos en los que interviene una divinidad o espíritu de la mitología árabe o hindú (6 *Striges*, 8 *Fontes*, 14 *Simia*, 17 *Nomina*) o aquellos cuyo sentido depende de valores culturales muy específicos (16 *Elephantinus*) sean, sin duda, los más problemáticos de la colección. Pero el *Sendebâr* tiene dos dificultades añadidas que no hay que desdeñar. La pri-

2. La *Novella* de Cañizares, traducción libre del discurso *Historia de septem sapientibus* de la *Scala Coeli* de Juan Gobi, se conserva en el MS 6052 de la Biblioteca Nacional de España. La primera edición conocida del *Liber de Septem Sapientibus* fue durante mucho tiempo la de Sevilla (Jacobo Cromberger, ¿1510?), pero en esta década María Jesús Lacarra descubrió un ejemplar en Escocia que parece remitir a Zaragoza (¿Juan Hurus? ¿1488-1491?). Al respecto de esta última obra véase Lacarra (2015). La *Historia lastimera del príncipe Erasto* (Amberes, Viuda y herederos de Juan Estelsio, 1573) es traducción de Pedro Hurtado de la Vera del anónimo italiano *Erasto dopo molti secoli ritornato al fine in luce* (1550). Tomo los datos de estas tres versiones de Marta Haro Cortés (2015: 147); para las traducciones y ediciones de la obra, véase Ángel González Palencia (1946: ix).

3. Los estudios clásicos de las versiones del *Sindibâd* son los de Comparetti (1869), Chauvin (vol. 8: 1904) y Perry (1959-1960), pero véase ahora también Runte (1979, 1984), Belcher (1987), Torre Rodríguez (1989, 1992) y Paltrinieri (1992). Para la versión sefardí tardía, véase Cid (1991).

mera, que la obra se ha transmitido únicamente en un manuscrito de principios del siglo XV, el denominado Códice de Puñonrostro (MS RAE 15, ff. 64^{ra}-80^{vb}), que sus editores han tildado de «defectuosísimo» (Fradejas Lebrero 1981: 7) o de «piuttosto scorretto e tardo» (Vuolo 1971: 47). La segunda, que ninguna de las versiones anteriores se ha conservado: no existe la versión en sánscrito, la pahlevi, el texto árabe de Mūsâ o el antígrafo romance del siglo XIII de nuestra copia del XV. Por todo ello, el crítico o editor que pretenda dilucidar los numerosos problemas del *Sendebâr* tendrá que tener en cuenta la variedad de factores (culturales, textuales) que han influido en la transmisión de la obra y preguntarse, ante cada caso, cuál ha sido el motivo por el que un determinado elemento ha quedado desdibujado en la versión castellana que ha llegado a nuestros días.

Dejando de lado el clásico estudio de Domenico Comparetti (1869), en el que el erudito italiano analizó las variantes entre las distintas versiones de la historia, la primera que se ocupó específicamente de los errores de transmisión en el *Sendebâr* fue María Jesús Lacarra, quien, en un estudio pionero al respecto (1979b), se preguntaba por la suerte que habían corrido tres de los relatos ya mencionados: *Simia*, *Elephantinus* y *Nomina*. Preocupado también por estos cuentos Federico Bravo (1997) analizó el enigmático *Fontes*, y Carlos Alvar (2005) y Marta Haro Cortés (2016) hicieron lo propio con *Simia*, a la sazón otro relato con un extraño *rakshasa* hindú que se ha vuelto incomprendible en un gran número de versiones. A esta última autora se deben también estudios sobre las historias que cuentan con una fuerte presencia de lo sobrenatural —*Striges*, *Fontes*, *Simia*, *Nomina* (Haro Cortés 2017)—, así como sobre *Elephantinus* (Haro Cortés 2018), y yo mismo me interesé recientemente por la interpretación que la crítica ha venido haciendo del cuento *Nomina* y sus supuestos errores de transmisión (Arbesú 2020). El interés mayoritario de la crítica, pues, ha recaído en aquellos relatos en los que aparece una *gula*, un *yinn* o un *ifrit*⁴, es decir, en aquellos cuentos en los que un componente extraño a la cultura occidental ha dado como resultado, en sus adaptaciones, un texto incoherente y deturpado.

Sin embargo, como ya hemos advertido, este selecto grupo de cuentos no es el único que plantea problemas de transmisión, con lo que también han ido apareciendo, tímidamente, varios estudios centrados en otras partes de la obra. Así, por ejemplo, José Carlos Vilchis ha problematizado dos elementos que pertenecen al marco narrativo general: las incoherencias que atañen a las mujeres del rey Alcos (2003) y las que tienen que ver con los maestros y los privados (2019). Por su parte, Rafael Ramos (2005) ha analizado la problemática relación del último cuento, *Abbas*, con el resto de la colección; Haro Cortés ha examinado los aspectos culturales subyacentes en *Balneator*, «uno de los cuentos más interesantes y que menos atención ha despertado en la crítica» (2015: 149); y Salvatore Luongo ha dedicado dos trabajos a los cuentos narrados por el Infante al final de la obra: *Senex caecus* (2017) y *Puer 4 annorum* (2018).

Por nuestra parte, en las páginas que siguen nos centraremos en las incoherencias y dificultades que plantea un grupo de siete relatos: dos de los primeros cuentos de los privados (4 *Panes* y 17 *Nomina*), dos de sus segundos cuentos (10 *Canicula* y 13 *Pallium*) y tres de los cuentos finales del Infante (20 *Puer 4 annorum*, 21 *Puer 5 annorum*

4. Sigo la nomenclatura adoptada por Salvador Peña Martín en su reciente traducción de las *Mil y una noches* (2018 [2016]: 25-26).

y 22 *Senex caecus*). La selección no es, ni mucho menos, arbitraria: el resto de cuentos narrados por los privados o por el Infante no plantean problemas serios de transmisión⁵, como tampoco los plantean los cuentos 3 *Lavator* o 11 *Aper* narrados por la mujer⁶. Por el contrario, el marco narrativo general de la obra y los otros tres cuentos de la mujer (6 *Striges*, 8 *Fontes* 14 *Simia*), tan complicados de adaptar al contexto castellano, se han transmitido de manera tan inexacta que ya han sido objeto de varios estudios individuales⁷. Lo que tienen en común, pues, los siete relatos que hemos escogido para este análisis es que todos adolecen de una o más inconsistencias leves que afectan al sentido de la narración, siendo en ocasiones unas pocas palabras (o, incluso, una sola) las que dan al traste con la lógica interna del cuento. Habiéndose transmitido moderadamente bien, la crítica nunca se ha ocupado de ellos de manera individual, pero —como se verá— muchos de los problemas que plantean no son triviales. En numerosas ocasiones atañen a aspectos decisivos para la comprensión de la «historia-marco» general o de un cuento en particular, hasta el punto de que muchos de ellos están directamente relacionados con un aspecto clave del *Sendebâr* o se dan, precisamente, en el clímax de un determinado relato.

Desarmados por la falta de testimonios directos a los que remitirnos (antígrafo romance, texto árabe de Mūsâ) solo nos queda acudir a las versiones orientales de la obra para encontrar, si cabe, la explicación a sus muchas incoherencias y sinsentidos. Para ello es importante tener en cuenta que las versiones más cercanas a la nuestra son la siria y la griega (que descienden también del texto de Mūsâ), y también la recensión árabe de las *Ciento una noches*, que no obstante presenta grandes diferencias dependiendo del códice que se consulte. Algo más alejada queda la versión hebrea, y mucho más las tres versiones persas y el relato árabe de las *Mil y una noches*, que también varía considerablemente dependiendo de la tradición que consultemos. La diversidad de versiones que se conservan es, pues, una ventaja: por un lado, los relatos que descienden del mismo original árabe que el nuestro permiten delimitar el alcance de un determinado error; por otro, aquellos que quedan más alejados del texto castellano nos permiten ver una determinada historia bajo una óptica distinta, a menudo mucho más correcta y coherente que la que se ha transmitido en nuestro *Sendebâr*⁸.

5. La excepción es el segundo cuento del sexto privado, 16 *Elephantinus*, un relato que presenta multitud de problemas de transmisión que, además, vienen a confirmar varias de las cuestiones que aquí planteamos. Sin embargo, el cuento con todas sus incoherencias ya ha sido explicado magistralmente por Haro Cortés en un detallado estudio (2018) al que remito a todos los interesados.

6. Ambos cuentos son muy breves: cuatro líneas ocupa *Lavator* en mi edición (71), seis líneas *Aper* (97). Con todo hay que admitir, como quiere Lacarra, que la difícil adecuación entre *Aper* «y los intereses de la narradora hace que la aplicación a la historia principal sea cada vez distinta» (1989: 113), sin que esto implique que el cuento se haya transmitido mal.

7. Para el marco narrativo del *Sendebâr* véanse los estudios de Lacarra y Cacho Blecua (1977), Lacarra (1979a), Kantor (1988), Haro Cortés (1995) y Bollo-Panadero (2002). Los cuentos de la mujer, como ya se ha comentado, han sido objeto de estudio en Lacarra (1979b), Bravo (1997), Alvar (2005) y Haro Cortés (2016, 2017).

8. Utilizo las siguientes versiones: *Mishlê Sendabâr* hebreo (Epstein 1967), pero véase también Navarro Peiró (1988); *Syntipas* griego (Conca 2008), pero puede consultarse también Maltese (1993); *Sindbân* sirio (Gollancz 1897), pero véase Baethgen (1878); *Sindbâb-Nâme* persa (Bogdanović 1975); versión lírica del *Sindbâb-Nâme* (Clouston 1883); *Tûf-Nâme* de Nahšabi (D'Ancona 1864), pero véase también Simsar (1988). Para las *Ciento una noches* árabes me baso en la traducción de las noches 29-47 de Gaudefroy-Demombynes (1982 [1911]) y la de las noches 56-75 de Claudia Ott (2012), por estar basadas en distintos testimonios. Para las *Mil y una noches* dejamos de lado la recensión siria representada por la (sospechosa) traducción de Antoine Galland (1704-1717),

Los cuentos de los privados

Como ya demostró Sofía Kantor en un influyente estudio (1988), los dos cuentos que cada uno de los privados narra durante los siete días en los que el Infante debe guardar silencio se organizan en torno a dos ejes temáticos fundamentales e inalterables: el error y el engaño. Así, el primer cuento de los consejeros va generalmente encaminado a aplacar la ira regia, aconsejando al monarca que no tome decisiones precipitadas sin conocer primero la verdad. Para ello, estos primeros relatos cuentan con protagonistas que toman decisiones equivocadas basándose en suposiciones erróneas (1 *Leo*, 4 *Panes*, 9 *Balneator*, 12 *Canis*, 15 *Turtures*), o al menos alertan sobre la necesidad de meditar largo y tendido antes de tomar una decisión (7 *Mel*, 17 *Nomina*). Por su parte, el segundo cuento de cada privado tiene como objetivo denunciar las artes de las mujeres para el engaño, y todos ellos (2 *Avis*, 5 *Gladius*, 10 *Canicula*, 13 *Pallium*, 16 *Elephantinus*, 18 *Ingenia*) tienen un marcado matiz sexual, puesto que el engaño va siempre encaminado a encubrir una infidelidad de la mujer. Como bien ha dicho Lacarra, la naturaleza engañadora de la mujer es la que le imposibilita para mantener el pacto de fidelidad implícito en la relación matrimonial, con lo que «un parentesco estrecho liga ambos conceptos: la necesidad de satisfacer sus deseos le lleva a engañar al marido para mantenerlos ocultos» (1986: 340).

Dejando de lado las variantes que puedan presentar respecto al resto de versiones, podemos admitir entonces que los cuentos *Leo*, *Avis*, *Gladius*, *Mel*, *Balneator*, *Canis*, *Turtures* e *Ingenia* no presentan problemas y se han transmitido correctamente: es decir, cumplen perfectamente su función dentro del marco narrativo general y no hay contradicciones ni errores de copia que afecten a su coherencia interna⁹. Esto no implica, claro está, que estos relatos no puedan beneficiarse de una comparación con el resto de versiones orientales, y buena prueba de ello son los variados matices de *Balneator* que Haro Cortés ha desenterrado en su labor comparativa (2015), pero tal objetivo queda fuera ya de los límites de este estudio. A efectos de este artículo, pues, centrémonos en dos de los primeros cuentos de los privados (*Panes* y *Nomina*) y dos de los segundos (*Canicula* y *Pallium*).

Panes es el primer cuento narrado por el segundo consejero del Rey, y por lo tanto tiene como objetivo aplacar la ira regia e intentar que el monarca no haga «cosa por que te arrepientas fasta que seas cierto d'ella» (Arbesú 2019: 74)¹⁰. El relato, conser-

por la edición conocida como «Calcuta I» (1814-1818) y por la traducción de Scott (1800), basada en Galland; nos centramos en cambio en la recensión egipcia conjunta de Būlāq (1835) y «Calcuta II» (1839-1842) conocida como «Zotenberg's Egyptian Recension» (ZER) y utilizada ahora en la reciente (y muy útil) traducción de Salvador Peña Martín (2018 [2016]). Con la excepción de esta última, pues, entiéndase que las traducciones al español de los textos primarios son mías.

9. Tanto *Avis* como *Balneator* pueden haber sufrido, no obstante, algún ligero recorte. Si comparamos el primero con la versión de las *Mil y una noches* veremos que puede faltar la secuencia en la que, tras conversar con el papagayo, el marido acusa a la mujer de engañarle con otro. La mujer le dice que está loco por creer en las palabras de un pájaro y le emplaza a que se vaya a dormir a casa de un amigo y vuelva a interrogar al papagayo por la mañana (Peña 2018: 154). En el caso de *Balneator*, quizás la versión castellana —que opta siempre por atenuar los pasajes más provocativos o explícitos de otras versiones— omitió alguna referencia a la virilidad del infante protagonista, que en uno de los manuscritos de la versión hebrea consume el acto sexual más de tres veces (Epstein 1967: 215) y en las *Mil y una noches* tiene un miembro del tamaño del de un burro y consume no menos de diez (Peña 2018: 164). Para todo lo concerniente a *Balneator*, véase Haro Cortés (2015).

10. Todas las citas del *Sendebār* provienen de mi edición de la obra. En lo que sigue, pues, solo indico el número de página.

vado en todas las versiones orientales excepto en las persas y la sefardí, está, como el resto de primeros cuentos de los privados, basado en un error: el succulento pan que un mancebo compra todos los días para su amo está en realidad hecho con la masa aplicada a las ampollas de un viejo. Se establece aquí un paralelismo entre el mercader, que juzgaba sabroso el pan sin conocer de qué estaba hecho, y el Rey, que ordena matar a su hijo sin conocer toda la verdad. Por lo general, pues, el relato se ha transmitido correctamente y cumple a la perfección su propósito, sin presentar grandes diferencias con las otras versiones y sin errores de copia evidentes, excepto un pequeño desliz a la hora de anunciar el título del cuento: donde nuestro testimonio afirma que «será el tu enxemplo tal como del mercador e de la muger e de la moça» (73), el escriba debió haber copiado «del mercador e de la muger e del moço», puesto que falta este último protagonista y en el cuento no aparecen nunca dos mujeres distintas. No se entiende, pues, por qué José Manuel Pedrosa ha considerado este relato como «uno de los cuentos más enigmáticos de todo el *Sendebar*» (2003: 103), cuando en realidad es uno de los más simples y mejor transmitidos¹¹. La única excepción la encontramos al final del relato, cuando la mujer le explica al mercader que el pan está hecho con la masa que ella misma le aplicaba a las ampollas de su padre:

el mercador dio grandes bozes del gran asco que avía de aquel pan que avía comido. E quando vido que provecho ninguno non tenía, dixo contra su moço: —¡Mezquino! ¿Qué faré que busquemos con que lavemos nuestras manos e nuestros pies e nuestras bocas e nuestros cuerpos? ¿Cómo lo lavaremos? (74)¹²

Es obvio, pues, que el final del cuento está deturpado, puesto que las palabras del mercader no tienen ningún sentido. A diferencia de las ediciones, que respetan escrupulosamente la lectura del códice, las modernizaciones o traducciones de la obra deberían de arrojar algo de luz sobre el problema (puesto que, para modernizar o traducir, es preciso comprender primero el sentido de la oración), aunque en el caso que nos ocupa apenas se apartan del original. La traducción inglesa de Henry Coote (1882) de la edición de Comparetti (1869) repite servilmente la enumeración de partes del cuerpo, aunque sobren unas cuantas: «our hands and our feet and our mouths and our bodies» (1882: 130), como así lo hace también, con el orden cambiado, la modernización del texto de José Manuel Fradejas Lebrero: «nuestra boca, cuerpo, manos y pies» (1981: 72; 1990: 68). Por último, John E. Keller (1956), traduciendo su propia edición anterior (1953), llega incluso a añadir otro término más a la lista que ni siquiera aparece en el manuscrito: «our hands, and our faces, and our mouths, and our feet, and our bodies» (1956: 25). Lejos de solucionar el sinsentido acudiendo a otras versiones, los editores y traductores se mantienen fieles al texto, por lo que es lícito indagar en la tradición para ver lo que ha ocurrido aquí.

11. Tampoco podemos estar de acuerdo con Federico Bravo, quien establece correspondencias entre los protagonistas del cuento (mercader, mozo) y los del marco narrativo general (Rey, Infante), afirmando que el mercader «quiere matar a su mozo» (1997: 363). El paralelismo entre el mercader y el Rey es obvio por las razones que ya hemos explicado (son víctimas de un engaño), pero el cuento nunca da a entender que el mercader quiera matar a su mozo, con lo que no tiene ninguna lógica identificar a este último con el Infante protagonista y hablar de una relación padre/hijo entre ambos (Bravo 1997: 368). De hecho, el papel del criado es tan superfluo que en las *Mil y una noches* el mercader viaja solo, sin sirvientes (Peña 2018: 156-157).

12. Soy consciente de que la oración problemática puede puntuarse de manera diferente. Cf. «Mezquino, ¿qué faré? ¿Qué busquemos...?» (Orazi 2006: 92), aunque tampoco se soluciona así el problema.

La versión de las *Mil y una noches*, muy alejada de la castellana, termina de manera muy diferente, y las palabras del mercader se corresponden con los versículos II.156 y XXV:68 del Corán, el primero de ellos —muy oportunamente— en referencia al momento en el que ocurre una desgracia: «¡De Dios somos y a Dios volvemos! ¡No hay poder ni fuerza sino por medio de Dios, el Sublime, el Grandioso!» (Peña 2018: 156)¹³. La resignación del mercader en este relato no casa bien con sus palabras en la versión castellana y no sirve entonces para solucionar el problema. La versión hebrea se acerca algo más, pero tampoco explica del todo el pasaje: «Cuando el mercader oyó aquello, se le revolvió el estómago y a punto estuvo de vomitar; comenzó a quejarse, pero de nada le sirvió» (Epstein 1967: 195). Son, pues, las tres versiones más cercanas a la castellana las que aportan la lectura correcta. En la versión árabe de las *Ciento una noches* estudiada por Claudia Ott el mercader dice: «Me lavaré las manos inmediatamente y limpiaré todo mi cuerpo, ¿pero cómo podré lavar mi estómago por dentro?» (2012: 152)¹⁴. Lo mismo se expresa en la siria: «podré lavar mis manos y mi boca, pero ¿cómo podré lavar mi estómago» (Gollancz 1897: 107). La griega, todavía más explícita: «podré lavar mis manos y mi boca, pero ¿cómo purificar mi intestino» (Conca 2008: 63). Es obvio, pues, que el sentido de esta oración requiere diferenciar entre lo exterior (manos, boca, cuerpo), que puede ser lavado, y el interior (estómago o intestino), que no puede ya purificarse, indicando así que el mal ya está hecho y que la situación no tiene remedio. Por ello, no sabemos bien qué pasó en la versión castellana para que desapareciera el término interior (estómago / intestino) y aparecieran en la enumeración unos «pies», que añaden a la descripción de las partes exteriores, pero que nada pintan en el relato en cuestión.

El segundo de los primeros cuentos de los privados que quisiera examinar es *Nomina*. Este relato es interesante por ser, quizás, el caso más notable en el que una única palabra ha afectado a la comprensión de todo un cuento (véase más adelante también 22 *Senex caecus*). Como he podido demostrar recientemente (Arbesú 2020), en este relato la paulatina simplificación de un término ha ocasionado que una historia que se ha transmitido correctamente se haya venido interpretando de manera errónea al menos durante el último medio siglo. El cuento se conserva en todas las versiones de la rama oriental (excepto el *Tûtî-Nâme* persa y la versión sefardí tardía) y se agrupa dentro del conocido y abundante conjunto de relatos que contienen el motivo de «los tres deseos tontos», de honda raigambre en el folklore popular¹⁵. El argumento versa sobre un hombre que disfruta de la compañía de una «diableza» (un *yinn*) que le otorga tres deseos. Indeciso sobre cuáles deben ser sus peticiones, el protagonista comete el error de pedirle consejo a su mujer, a lo que ella responde: «Bien sabes verdadera-

13. En puridad, es difícil encontrar un cuento en las *Mil y una noches* en el que no se utilicen estos versículos del Corán, harto populares en la cultura árabe.

14. No así en la versión editada por Gaudefroy-Demombynes (1982: 144), pero sí en las variantes de otros códices (1982: 289-290).

15. Además de las versiones aquí discutidas, encontramos relatos parecidos en varias obras del período clásico; en el *Panchatantra* («El bordador de dos cabezas»); en un lai de Marie de France, «Del Vilein e del folet»; y en el lai anónimo de «Les quatre souhaits de Saint-Martin» (donde tanto el marido como la mujer terminan cubiertos de genitales), adaptado luego por Basile, Perrault, La Fontaine o los hermanos Grimm. Para otras versiones del cuento véase lo dicho por Fradejas Lebrero (1981: 145-47; 1990: 119) y Lacarra (1989: 131).

mente que puramente amás los omnes a las mugeres, e páganse mucho de su solaz. Por ende ruega a Dios que te otorgue d'ellas» (115).

El problema del cuento se deriva únicamente de la interpretación de esta oración. Como el pronombre «ellas» aparece muy próximo al término «mugeres», a todo el mundo le ha dado por pensar que el pronombre se refiere a ellas, a las mujeres, pero esto plantea numerosos problemas de interpretación. Siguiendo esta lógica, si con su primer deseo el hombre se ve «cargado d'ellas» (116) y con su segundo deseo se libra de todas las mujeres, su primera mujer también tendría que haber desaparecido, con lo que el protagonista no podría seguir conversando con ella, como así lo hace en el resto del cuento. De ahí que el hombre necesite un tercer deseo para reparar la situación, pero, si aquí la mujer original no desaparece, ¿cuál es la diferencia entre el segundo y el tercer deseo? Todavía hay más problemas. Hace ya cuarenta años que Lacarra se percató de la incongruencia del consejo de la mujer, preguntándose razonablemente «qué beneficio esperaba obtener ella si se gastaba el primer don en rodear al marido de mujeres» (1979b: 54). Además, como bien ha señalado Elena Ivanova, tampoco se entiende «por qué un hombre presuntamente lujurioso iba a sentirse agobiado por mujeres» (2005: 37). De esta manera, según esta lectura el cuento no tiene ningún sentido: no se comprende por qué la esposa le aconseja a su marido que se rodee de mujeres, no es lógico que un hombre lujurioso se vea abrumado por tener un gran número de mujeres, no es posible que su esposa siga hablando con él tras recibir el segundo don y, por último, el tercero de los deseos no tiene en esta historia ninguna razón de ser.

Los primeros editores del *Sendebear* (Comparetti 1869; Adolfo Bonilla y San Martín 1904) respetaron la lectura del códice, dejando la interpretación del cuento al arbitrio del lector. Incluso la traducción inglesa de Coote (1882) se mantuvo escrupulosamente fiel al original, respetando los pronombres que tanta confusión causaron luego. Así, la mujer le dice al marido: «Thou knowest truly that men love women above all things, and are much gratified with their solace ... therefore ask God that he would grant thee many of *them*. And when he saw himself loaded with *them*» (1882: 147)¹⁶. Sin embargo, en la traducción inglesa de Keller encontramos ya el error claramente expuesto: «“You know perfectly well that you men love women and delight in their favors”, said his wife. “So beg God to give you *women*” ... “Beg the Lord to rid you of these *women*”» (1956: 38-39), y a partir de ahí el error no hizo más que repetirse en todas las ediciones de la obra.

La solución al problema viene al considerar que el pronombre «ellas» no se refiere en realidad a las mujeres, sino, al igual que en el resto de relatos de la rama oriental, al órgano genital masculino. Diciéndolo de manera más clara, lo que la mujer le aconseja al marido es que solicite estar cubierto de «pichas» o «vergas», como así lo hace también en el resto de versiones. En este sentido es importante recordar, con Joseph Bédier, que las versiones orientales de *Nomina* tienden siempre a reproducir la versión obscena del cuento (1969: 220-221). Lo que ha ocurrido entonces en el *Sendebear* castellano es que la tendencia del copista (o de su antígrafo) a suavizar el tono del original le ha llevado a utilizar una palabra tan genérica que se presta al equívoco¹⁷. Esto no es exclusivo de

16. Tampoco comentan nada sobre el cuento las ediciones de González Palencia (1946: 44-45), Keller (1953: 44-45), Vuolo (1971: 32-33; 1980: 47-48) o Alcina Franch (1973: 41-76).

17. De hecho, incluso el lector que corrigió el texto del *Sendebear* a principios del siglo XVI (y que la crítica ha denominado lector B) ya realizó ciertas enmiendas al texto de *Nomina* para intentar (sin éxito) aclarar el sentido. Al respecto véase Arbesú (2019: 116-117) o Arbesú (2020: 147).

nuestra versión. El relato árabe de las *Mil y una noches*, alejado ya de la versión castellana, es muy explícito en cuanto a los deseos: el hombre, aconsejado por su mujer, solicita que le crezca el pene, se le pone «como un calabacín de los grandes» (Peña 2018: 182) y, posteriormente, tiene que lidiar con los problemas que esto acarrea (pide que se lo quiten, se queda sin ninguno y debe malgastar el tercer deseo para recuperar su miembro original). Los relatos griego y hebreo, donde el hombre termina con todo el cuerpo cubierto de penes, son también bastante explícitos en cuanto a sus deseos, aunque en el primero se hace referencia a los testículos y órganos genitales (ὄρχεις), y en el segundo la referencia es más bien al *oralah* (plural *oralot*), que denota el prepucio.

Sin embargo, tanto el *Sindbâb-Nâmeh* persa como los relatos de la versión siria y las *Ciento una noches* árabes (estos dos últimos en estrecha relación con la versión castellana), comparten con nuestro texto el haber recurrido a eufemismos para evitar referirse directamente al órgano sexual masculino. De hecho, al considerar este relato para la edición de la versión hebrea, Morris Epstein ya se percató de lo ambiguas que resultaban, en particular, la versión siria y la castellana, afirmando que «if this [ambiguity] is not expurgated, the story loses point» (1967: 241). Efectivamente, en el *Sindbâb-Nâmeh* se alude siempre a la «fuerza viril», los «poderes» y los «órganos del amor» del hombre (Bogdanović 1975: 181-182), en el *Sindbân* sirio la mujer le aconseja a su marido que pida «incrementar su deseo ... y le pidió a Dios que le incrementara el deseo (pues antes solo tenía uno)» (Gollancz 1897: 124), y —por último— en uno de los manuscritos de las *Ciento una noches* la mujer se limita a decirle al marido «pide que tu cuerpo esté cubierto» (Gaufrey-Demombynes 1982: 160), pero ¿cubierto de qué?¹⁸ El sentido solo se aclara más adelante cuando se afirma que el hombre, tras el segundo deseo, era un eunuco. Como se puede observar, al menos en las versiones siria, castellana y la árabe de las *Ciento una noches* podríamos disculpar al lector que tuviera serias dudas sobre lo que en realidad se ha formulado en el primer deseo.

Hay que concluir, pues, que absolutamente todas las versiones de la rama oriental, incluyendo la castellana, contienen un relato en el que el primer deseo del hombre es estar cubierto de penes. Como hemos visto, en el caso del *Sendebâr* la sustitución de una palabra por un problemático pronombre (por su cercanía con otra palabra del mismo género y número que la aludida) obstaculizó la correcta interpretación del cuento, cuyos (supuestos) problemas desaparecen por completo si admitimos que el pronombre «ellas» no se refiere a las mujeres, sino a otra palabra que —por pudor— no aparece nunca en el texto.

Pasando ya a los segundos cuentos de los privados, encontramos varios errores de transmisión en 10 *Canicula* y 13 *Pallium*, dos relatos que han gozado de una enorme popularidad y se conservan en todas las versiones orientales con excepción del *Tūt-Nâmeh* persa y la sefardí¹⁹. En general, ambos se han transmitido bien y no se aprecian muchos errores de copia, pero —como en el caso de *Panes*— un par de descuidos rompen toda su coherencia interna. Ambas historias tienen un marcado matiz sexual y recurren al habitual triángulo amoroso (mujer, amante, marido) tan típico en el *Sendebâr* (*Leo, Avis, Panes, Gladius, Abbas*, o incluso *Balneator y Elephantinus*). Debido a ello,

18. Mucho más explícito es el manuscrito con el que trabaja Ott (2012: 175).

19. Hay que indicar, no obstante, que el relato correspondiente a *Canicula* en el *Sindbâb-Nâmeh* (Bogdanović 1975: 125-128) narra una historia tan diferente que no sirve para esclarecer ningún aspecto de la misma.

estos relatos suelen tener un número muy elevado de personajes, y quizás sea esta la razón por la que los títulos de ambos cuentos son imprecisos. En *Canicula* la confusión entre el primer y segundo pretendiente de la mujer (que nuestro copista no entendió para nada) probablemente influyó en que en el título solo se hable de un hombre, y no de dos: «*Enxemplo del omne e de la muger e de la vieja e de la perrilla*» (93). De la misma manera, el galimatías ocasionado por los varios personajes de *Pallium* llevó al escriba a rotularlo, erróneamente, como el «*Enxemplo de la muger e del alcaueta [e] del omne e del mercador e de la muger que vendió el paño*» (101). Sobra la segunda mujer del título que, además, no es la que vende el paño en la historia (es el mercader). Pero el problema de estos cuentos no está, obviamente, en los títulos, sino en sendos pasajes que el escriba no supo reproducir bien (o que ya estaban deturpados en su antígrafo) y que ponen en peligro la lógica de la historia. El caso de *Pallium* es el más sencillo:

Un hombre solicita los servicios de una alcahueta (Auberée en la versión del *fabliau* francés)²⁰ para lograr acostarse con una mujer casada de la que se ha encaprichado. La alcahueta idea un plan: le dice al hombre que vaya a ver al marido de la mujer, un mercader, y que le compre un paño de los que tiene en su tienda. Cuando el hombre le trae el paño, la alcahueta lo quema por tres de sus cuatro esquinas y le dice al hombre que se quede en casa para que nadie lo vea. La alcahueta va a casa de la mujer y esconde el paño bajo una almohada. Cuando el marido de la mujer encuentra el paño en su casa, piensa que el hombre que se lo ha comprado es amante de su mujer, y le propina una paliza. La mujer, amoratada y confundida, le cuenta lo sucedido a la alcahueta, quien la persuade de que alguien la ha hechizado y la convence para ir a su casa a ver a «un omne de los sabios del mundo» (102). El hombre logra así acostarse con la mujer, pero a continuación viene el problema. En la versión castellana se afirma lo siguiente: «E el omne dixo a la vieja: —Gradéscotelo mucho, e darte é algo. E dixo ella: —Non ayas tú cuidado, que lo que tú feziste yo lo aduré a bien»²¹.

Es obvio que ha habido aquí una ligera confusión o se ha perdido algo de texto. En el *Sendebär* el hombre no expresa preocupación alguna por la situación, con lo que no se entiende que la alcahueta le reconforte afirmando que va a arreglar el embrollo. La sospecha se confirma si acudimos a las otras versiones, donde vemos que el detalle en cuestión va cambiando paulatinamente. Todos los textos (salvo el hebreo, donde se omite el episodio) coinciden en hacer de este punto el clímax de la historia, pasando del primer engaño al segundo, por lo que es de vital importancia. En todos, además, uno de los protagonistas expresa su preocupación por haber causado problemas entre la mujer y su marido, pero mientras que en las *Mil y una noches* es la propia alcahueta la que toma la iniciativa —«hemos de enmendar lo que torcimos y devolver a la dama al lado de su esposo, pues fuimos la causa de su separación» (Peña 2018: 191)—, en el *Sindbâb-Nâmeh* de al-Samarqandí y su versión lírica es el hombre el que insiste en que la vieja haga las paces entre ellos. Así también en las tres versiones más próximas a la castellana: en las *Ciento una noches* árabe, el *Syntipas* griego y el *Sindbân* sirio queda cla-

20. Al respecto véase el artículo de Álvaro Galmés de Fuentes (1987-1989).

21. Cito por mi edición (102), pero sin respetar mi propia enmienda, «adu[z]ré». En su momento interpreté «aduré» como pretérito, pero es la forma de futuro predilecta de textos como la *Fazienda de Ultramar* o la *Biblia latina romance prealfonsí* (vid. corpus *Old Spanish Textual Archive*).

ro que la iniciativa la toma el hombre, con lo que no sería extraño que el copista del *Sendebär* se haya saltado aquí al menos una oración en un momento clave del relato²².

Mucho más complejo es el caso de *Canicula*, una historia que comparte multitud de aspectos con la anterior. En lo esencial, el argumento es el siguiente: un hombre y su mujer se juran fidelidad mientras el marido esté de viaje, pero al ausentarse el marido un joven ve a la mujer y se encapricha de ella. Como la mujer no accede a acostarse con él, el joven recurre a la ayuda de «una vieja que moraba cerca d'ella» (93) y le ofrece dinero a cambio de sus servicios. La vieja engaña a la mujer con el truco de la perilla llorosa: mezcla miel, masa y pimienta y da a comer el pan resultante a una perilla. Cuando la mujer ve a la perilla llorando (a causa de la pimienta) se asombra, y la vieja le dice que la perilla es en realidad una mujer hechizada por un hombre al que rechazó. La mujer recuerda que también un hombre anda detrás de ella y le pide a la vieja que lo vaya a buscar para evitar, así, ser hechizada. El clímax de la historia viene cuando la vieja, incapaz de encontrar al primer hombre, busca a un sustituto que resulta ser el marido de la mujer. La versión castellana está deturpada y es del todo incomprensible:

E estonces se levantó la vieja e fue por el omne. E levantose la muger e afeitose. E estonces se asomó a casa de la vieja a si avía fallado aquel omne que fuera a buscar. E la vieja dixo: —Non lo puedo fallar. E estonces dixo la muger: —Pues, ¿qué faré yo? Estonces fue la vieja e falló al omne, e dixo: —Anda acá que ya fará la muger todo, todo quanto yo quisiere. E era el omne su marido [d]e aquella muger. E non lo conocía la vieja, que venía estonces de su camino. (94)

Uno de los sinsentidos de este párrafo, que afecta a toda la lógica del cuento, es el hecho de que la vieja, siendo vecina del matrimonio, no conozca al marido de la mujer. Hay aquí dos elementos claves para la historia: (a) la alcahueta y la mujer tienen que ser vecinas porque es precisamente dicha cercanía la que permite que la primera comience a frecuentar la casa a menudo y que la segunda confíe en ella; (b) la alcahueta no puede conocer al marido de la mujer porque, de otra manera, no le hubiera escogido nunca como sustituto del pretendiente. Veronica Orazi ha intentado explicar el problema postulando que el verbo «conocer» puede significar también «reconocer» y que, en efecto, «es posible que la vieja conociese al marido de la mujer, al menos de vista, por ser vecina de la pareja ... y en ese caso, al regresar el hombre de su viaje, no lo reconocería» (2006: 105). Pero lo cierto es que la tradición no apoya esta lectura: en el resto de versiones es del todo evidente que la vieja no le conoce, e incluso en las *Mil y una noches* se afirma expresamente que «el joven echó a andar con la vieja, que no sabía que era el marido de su vecina» (Peña 2018: 166). Quizás haya que admitir, pues, que la contradicción forma parte del cuento (que nos obliga a aceptar que la vieja y el marido, aun siendo vecinos, no se conocen) y no sea achacable a un error de transmisión en el *Sendebär*.

El resto del párrafo es mucho más complicado. La versión castellana se confunde, hace que la mujer vaya a casa de la alcahueta (algo que no ocurre en el resto de ver-

22. El sentido, pues, sería el siguiente: «E el omne dixo a la vieja: —Gradéscotelo mucho, e darte é algo, [pero me pesa haber causado problemas entre ellos]. E dixo ella: —Non ayas tú cuidado...». No pretendo aquí reconstruir el texto que falta, tarea por otra parte imposible, sino indicar lo que pudo haber sido el sentido del relato.

siones), habla con ella sobre el pretendiente (algo inédito también en las otras versiones) y, por último, tan pronto afirma que la vieja no pudo encontrar al hombre como, inmediatamente después, que «fue la vieja e falló al omne» (94). Para colmo de males —y aquí se ve claramente que el párrafo está deturpado—, aun sabiendo que está hablando con un hombre distinto, la alcahueta se dirige a él como si estuviera enterado del asunto: «Anda acá, que ya fará la muger todo, todo cuanto yo quisiere». ¿Qué mujer, si este nuevo pretendiente no ha hablado nunca con la alcahueta? El equívoco se ve perfectamente en la traducción de Keller y la modernización de Fradejas Lebrero a las que ya nos hemos referido. Mientras que Coote se mantuvo escrupulosamente fiel al original, hablando específicamente del hombre y de la mujer protagonistas —«the old woman went and found *the man* ...Come here, for *the woman* will do all that I shall desire» (1882: 138)—, tanto Keller como Fradejas Lebrero intentaron buscar una solución al problema convirtiéndolos en sujetos indefinidos. Para Keller (1956: 31), pues, la anciana «found *a man*» («un hombre», y no «al hombre», puesto que obviamente no es la misma persona) y cuando habla con él le dice que «*I have a woman*» («tengo a una mujer», y no «la mujer», puesto que este nuevo hombre no la conoce). Lo mismo ocurre en Fradejas Lebrero, donde la vieja «halló un hombre y le dijo: Anda acá, que *tengo una mujer* que hará todo, todo cuanto yo quisiere» (1981: 107). El que ambos editores hayan optado por el giro lingüístico y el cambio de sujetos definidos a indefinidos demuestra, pues, la problemática del párrafo.

La explicación al malentendido hay que buscarla, de nuevo, comparando el relato castellano con el resto de la tradición, donde se observa que el *Sendebar* ha obviado un par de referencias fundamentales y, de paso, no ha comprendido para nada el salto del primer al segundo pretendiente. Todas las versiones, con excepción de la siria (que se mantiene sospechosamente silenciosa al respecto), especifican que el pretendiente ofrece dinero a la alcahueta por sus servicios: un dinar en las *Ciento una noches*²³, diez dinares en la versión lírica del *Sindbâb-Nâmeh*, una cantidad sin especificar en la versión griega y en la hebrea²⁴, y distintas cantidades (un dinar, dos dinares, diez dinares) en las *Mil y una noches*, según la vieja vaya cumpliendo sus promesas. Además, estos relatos dejan muy claro que la mujer también le ofrece dinero a la vieja si logra traerle al pretendiente, detalle crucial que se ha obviado en la versión castellana. Si bien es cierto que al principio el hombre le dice a la alcahueta que «le daría cuanto quisiese» (93), la recompensa prometida queda en un segundo plano, no hay incremento de las cantidades como en las *Mil y una noches*, y la mujer no le promete nada a cambio de llevar al pretendiente a su casa (al fin y al cabo, con un protagonista que pague los servicios de la alcahueta, basta). Por eso no se entiende aquí por qué la vieja opta por buscar a un segundo hombre. Tanto si ya ha cobrado del primero o no (las versiones difieren), ¿qué beneficio obtiene la alcahueta al buscar a un segundo hombre que visite a la mujer?

23. En Ott (2012: 163). En el manuscrito editado por Gaudefroy-Demombymes el hombre no especifica un precio, pero dice que no le importa lo que le pueda costar (1982: 152).

24. Epstein identifica el relato en cuestión como *Catula* (1967: 123), pero es, en realidad, *Canicula*. La confusión es excusable dada la enorme similitud entre ambos cuentos. El *Sindbâb-Nâmeh*, que sepamos, es el único que transmite *Catula* (Bogdanović 1975: 125-130), que puede compararse en la misma versión con *Canicula* (Bogdanović 1975: 145-159).

Ninguno si no se acepta que, como en varias de las otras versiones, la mujer también le ha prometido dinero a cambio de sus servicios²⁵.

Por último, es importante destacar un error en la lógica interna del cuento que parece compartido por varias versiones. La versión lírica del *Sindbâb-Nâme* persa y el *Mishlê Sendabâr* hebreo dan a entender (pero no es del todo seguro, como se verá a continuación) que la mujer nunca ha visto a su pretendiente, puesto que el joven se comunica con la doncella a través de intermediarios (la vieja alcahueta o una criada). Este detalle es fundamental para que el cuento funcione: la mujer no puede conocer a su pretendiente para que la alcahueta pueda luego intentar darle el cambiazo por otro. No obstante, también el joven se dirige a la mujer por escrito en las *Mil y una noches*, y sin embargo más adelante la mujer le dice a la vieja que su pretendiente es «muy bien parecido» y, a petición de la anciana, «la joven describió lo mejor que supo al seductor» (Peña 2018: 166). Parece, pues, que sí se han visto. Las versiones más cercanas al *Sendebâr* castellano tampoco son claras al respecto: tanto la versión siria (Gollancz 1897: 114) como el relato árabe de las *Ciento una noches* (Ott 2012: 162; Gaudefroy-Demombynes 1982: 151) dan a entender que la mujer y su pretendiente sí llegaron a verse, pero el dato no es del todo explícito, y el *Syntipas* griego se pasa de frenada al afirmar que el pretendiente, al ver a la mujer por primera vez, «comenzó a hablar con ella» (Conca 2008: 85)²⁶. La ambigüedad de la versión siria y la contenida en las *Ciento una noches*, que —sin llegar a afirmarlo categóricamente— dan a entender que la mujer y el pretendiente sí se han conocido permea toda la versión castellana, donde se afirma primero que «vino un omne de su carrera e viola e pagose d'ella, e demandole su amor» (93), y después la mujer le confiesa a la vieja que «el otro día me vio un omne en la carrera e demandome mi amor e yo non quis» (94). ¿Habrá que entender entonces que vale cualquier pretendiente para solucionar el problema de la mujer? Los testimonios de las otras versiones tampoco apoyan esta lectura.

El engaño de la vieja consiste en hacer creer a la mujer que el pretendiente, molesto por su desprecio, puede convertirla en animal, como así ocurrió (en la historia ficticia) con la perrilla llorosa que acompaña a la alcahueta. Solo hay un hombre, pues, al que aplacar, y no vale con encontrar al primero que pase por allí. En las *Mil y una noches* la vieja le dice a la mujer que ha conseguido hablar con el pretendiente y que este (y no otro cualquiera) «está furioso con vos y resuelto a haceros daño», por lo que no se entiende que más adelante, al no poder encontrar al hombre, la alcahueta exclame lo siguiente:

25. Quizás habría que replantearse entonces reeditar (o al menos comentar) el diálogo entre la mujer y la alcahueta tras no haber logrado esta última encontrar al pretendiente. Es harto probable que en algún momento de la transmisión la secuencia dialogada «E la vieja dixo: —Non lo puedo fallar. E estonces dixo la muger: —Pues, ¿qué faré yo?» (94) no fuera tal, y que todas las palabras estuvieran en boca de la alcahueta. Ninguna otra versión contiene dicha secuencia dialogada, en ninguna se vuelven a encontrar la mujer y la vieja una vez que esta sale de la casa, y en todas es la alcahueta la que, tras su fracaso, se plantea lo que podría hacer para solucionar la situación. Para otros diálogos problemáticos en el *Sendebâr* véase lo dicho aquí sobre *Puer 4 annorum*.

26. El *Sindbâb-Nâme* presenta un caso especial. A pesar de que el joven se comunica con su amada por carta, es obvio que ella sí le conoce, puesto que la mujer «contemplaba al joven desde lo halto de su balcón» (Bogdanović 1975: 147). Sin embargo, aquí no importa que la mujer conozca a su pretendiente: a diferencia de las otras versiones, en este relato la alcahueta no tiene dificultad para encontrar al pretendiente y el cuento termina cuando este consigue acostarse con la mujer.

¿Y qué voy a hacer ahora? ¿Me quedaré sin la comida que está preparando la vecina y sin los dineros que el joven me ha prometido? ¡Ah, no! Ni por pienso daré por perdida toda esta trama: ahora voy a buscarle a otro joven. (Peña 2018: 166)

Este razonamiento, presente también en distintas formas en varias otras versiones, se ha omitido por completo en el texto castellano. Pero ni omitido ni sin omitir hace sentido a la coherencia del cuento. ¿Será por ello que el *Sendebarr* o su antígrafo pasaron el dato por alto? Sea como fuere, el sinsentido en la lógica interna del relato, achacable a un gran número de versiones, sin duda está detrás de la confusión habida en la nuestra, que —como ya se ha dicho— no entendió bien el paso del primer al segundo pretendiente, se equivocó al citar a un solo hombre en el título y no supo qué hacer con el problemático párrafo en el que la vieja, abrumada por no poder encontrar al pretendiente, busca (incomprensiblemente) a un sustituto para poder cobrar su recompensa.

Los cuentos del Infante

Los últimos cinco relatos de la colección presentan varias particularidades que los separan del resto. En primer lugar se enmarcan ya fuera de los siete días del juicio, con lo que el narrador no es ni la mujer ni uno de los privados del Rey. Consecuentemente, no van encaminados ni a hacer dudar al monarca de su criterio, ni a aplacar la ira regia, ni a explicarle las artes de las mujeres para el engaño. En su lugar, estos últimos cuentos están puestos en boca del Infante, que ya ha recuperado la capacidad de hablar, y tienen como propósito demostrar su sabiduría (19 *Lac venenatum*), contrastar su aprendizaje con la sabiduría natural de otras personas (20 *Puer 4 annorum*, 21 *Puer 5 annorum*, 22 *Senex caecus*) y, por último, incidir una vez más en las dotes de las mujeres para el engaño (23 *Abbas*). El primero y último de los relatos no plantean problemas textuales. *Lac venenatum* se ha transmitido bien y cumple a la perfección su doble propósito de demostrar que el Infante ha adquirido conocimientos —«la peor persona es la que menos aprende», dice en las *Ciento una noches* (Ott 2012: 181)— y que ningún hombre puede vencer al destino: en ocasiones, pues, la culpa de una determinada situación no es de nadie. Por su parte, *Abbas* tampoco plantea problemas de transmisión y, aunque el relato es ciertamente extraño y casa mal con el resto de la colección, no podemos hablar de un texto deturpado o defectuoso, al menos sin tener un modelo en el que basarnos²⁷.

En puridad, *Puer 5 annorum* tampoco plantea problemas, pero no quiero dejar de llamar la atención sobre un interesante fragmento que ha escapado a la atención de la crítica y que, sin embargo, es muy significativo de las transformaciones que estos relatos han ido sufriendo a lo largo de los años. Sin entrar en mucho detalle, el cuento narra la historia de una anciana que se ve obligada a compensar a dos hombres que han sido timados por un tercer compañero. Un niño de cinco años aconseja a la vieja sobre cómo

27. Varios pasajes de este breve cuento resultan algo imprecisos (véase Arbesú 2019: 145), pero no podemos hablar de errores de transmisión. Un número importante de versiones cierra la obra con un último cuento de la mujer, *Vulpes*, donde la castellana ha transmitido, en solitario, *Abbas*. La razón se debe —según la sugerente hipótesis de Ramos (2005)— a que el cuento *Vulpes* ya se había copiado con anterioridad en el Códice de Puñonrostro, específicamente como capítulo XXX de *El conde Lucanor* (en realidad es el cuento 29), en el f. 36^v, con lo que el copista no quiso repetir el relato y lo sustituyó por otro, extraño y desconocido al resto de versiones orientales. Para una discusión sobre la autenticidad de este último cuento, véase lo dicho por Lacarra (1989: 30-31, 156).

mo librarse del pago. Cuando la anciana vuelve ante el alcalde y le cuenta lo que le ha aconsejado el niño, el relato castellano afirma, de golpe, que «entendió el alcalde que otrie gelo avía aconsejado ... ruégote por Dios, vieja, que me digas quién fue aquel que te aconsejó» (133). Si no pudiéramos contrastar el relato castellano con el resto de versiones no se entendería por qué el alcalde sospechó de la vieja, puesto que nada se dice al respecto. ¿Acaso no pudo ella pensar en la solución al problema? Evidentemente, no.

El salto en la lógica narrativa no es exclusivo a nuestra versión, pues su círculo más próximo (la versión siria y griega, falta el relato en las *Ciento una noches*) peca de la misma sobriedad, pero las versiones persas desvelan lo que, probablemente, con el tiempo, pasó de ser una referencia explícita a otra totalmente velada. El *Sindbâb-Nâme* es, como siempre, el más poético y extenso:

Dijo la vieja: «Yo misma lo he pensado y deducido de mi propio razonamiento». Dijo el juez: «¡Mientes! ¡Regresa a tu casa! Una mujer no sabe razonar. El pavo real del pensamiento no pone su huevo en los cerebros de las mujeres; no se encuentra en el nido del cuervo, al igual que no hay oro en la mina de plomo ni ostras con perlas en el agua sucia. La gacela alimentada con la planta zedoaria no produce almizcle de Tartaria. ¡Dime la verdad! ¿Quién te enseñó este sutil argumento?» La anciana dijo: «Un niño de cinco años». (Bogdanović 1975: 236-237)²⁸

Únicamente las versiones persas del *Sindbâb-Nâme* aclaran entonces el sinsentido del otro puñado de versiones, además de una manera muy acorde con el sentimiento general de la obra. Las razones del alcalde son, pues, muy claras. Si la anciana no pudo pensar ella misma en la solución al problema es porque, en el universo literario del *Sendebâr*, las mujeres no están dotadas de raciocinio. Las versiones castellana, siria y griega, como hemos visto, mantienen una sospechosa oración que únicamente permite vislumbrar la «huella» de lo que algún otro relato anterior pudo contener, pero sin la ayuda de las otras versiones el dato hubiera quedado ahí, sin más, sin revelar toda la carga simbólica y cultural que una breve oración, ahora ya abreviada y reducida a su mínima expresión, encierra en sí.

Un caso bien distinto al de estos tres relatos lo plantean los otros dos cuentos narrados por el Infante, que sí presentan numerosos problemas de transmisión. En ellos, como en el que acabamos de discutir, el hijo del Rey demuestra su humildad comparando sus conocimientos con la sabiduría de —en principio— dos niños y un anciano ciegos. Y digo en principio porque la oración con la que comienza *Puer 4 annorum* debería ser revisada: «Señor, dizen que dos moços, el uno de cuatro años e el otro de cinco años, ciegos e contrechos, e todos dizen que eran más sabios que yo» (129). Para empezar, en ninguna otra versión el niño tiene cuatro años (la referencia se repite otras dos veces más en nuestro texto), sino tres, con la excepción del *Sindbâb-Nâme* persa, en el que tiene dos años, y su versión lírica, donde el infante aún está en la cuna y no se especifica su edad²⁹. Parece, pues, que los cuatro años del niño son una errata del *Sendebâr*, o al menos hay que considerarlo un dato exclusivo a la versión castellana.

28. También así en la versión lírica del *Sindbâb-Nâme*, pero mucho más abreviado (Clouston 1883: 95).

29. El relato no se transmite en la versión hebrea, en las *Ciento una noches*, en el *Tûtî-Nâme* persa o en la sefardí.

De manera más importante, en ningún otro texto los niños son ciegos, y en nuestra versión —al parecer— tampoco. El asunto es vital para la correcta interpretación del *Sendebär*, pues la supuesta ceguera de los niños y el anciano en estos últimos cuentos se ha convertido en piedra de toque y dato fundamental a la hora de establecer una oposición entre la sabiduría (aprendida, visual) del Infante y el conocimiento (natural, no adquirido) de estos tres protagonistas. Así, para Sofía Kantor, los dos niños y el ciego representarían no solo los dos extremos del tópico *puer-senex*, sino que compartirían también su ceguera, aspectos ambos que otorgan «a estos actores una posición marginal que es la que permite liberar su juicio y sobrepasar a todos en saber» (1988: 249). Sin embargo, en ninguna otra versión encontramos la (tan sospechosa) expresión «ciegos e contrechos», que bien pudiera remitir al arquetipo común a la versión castellana, siria y griega. En esta última versión los niños no solo son perfectamente capaces de ver, sino que el viejo de *Senex caecus* también, puesto que únicamente está «lisiado e inválido» (Conca 2008: 137)³⁰. ¿No séra nuestra sospechosa oración, «ciegos e contrechos», una deformación de esta otra? Lo cierto es que en ningún texto, ni siquiera en el castellano, vuelve a hacerse referencia a la ceguera de los niños. Cuando se habla del protagonista de *Puer 4 annorum* únicamente se afirma que la mujer «avía un fijo de cuatro años» (129), y cuando la anciana de *Puer 5 annorum* se encuentra con el impúber sabio, simplemente se dice que «la vieja llorando, encontró con el niño de los cinco años» (133). No hay referencia alguna a su ceguera ni ningún otro tipo de indicación al respecto, con lo que quizás la conexión entre los niños y el anciano de estos tres cuentos se base únicamente en las «edades extremas que los sitúan fuera del ámbito de lo normal» (Lacarra 1989: 40), y no, al parecer, en que todos estén ciegos. A la vista de la tradición, y teniendo presentes las propias indicaciones del texto castellano, parece claro que la expresión «ciegos e contrechos» debía referir únicamente al viejo, y no a los niños. Si ningún otro dato apoyara esta hipótesis, habría que preguntarse únicamente por qué dos niños iban a estar, a una edad tan tierna, prematuramente «contrechos»³¹.

El problema de *Puer 4 annorum*, no obstante, no radica en que uno de los protagonistas esté o no ciego (el dato es muy relevante para el marco general del *Sendebär*, pero no para el relato en sí), sino en que el cuento no se ha comprendido bien y se han perdido detalles importantes. O, por decirlo de otra manera, que al igual que varios otros relatos del *Sendebär*, la historia parece haberse simplificado y abreviado sin tener en cuenta que ciertos aspectos son clave para su comprensión, amén de provocar confusiones y malentendidos que resultan en párrafos deturpados. El argumento del cuento es simple: un hombre se encapricha de una mujer y, tras acceder ella a su petición, va a visitarla a su casa. El hombre desea mantener relaciones sexuales con la mujer, pero la presencia de su hijo le incomoda, puesto que el niño no deja de pedirle más y más comida. Cuando el hombre no puede aguantar más, reprende al niño por su conducta, pero este le contesta con un parlamento más o menos elaborado (según la versión) convenciéndole de que, en realidad, quien tiene una conducta loca y pecaminosa es él.

30. Obsérvese además que en la versión hebrea el viejo de *Senex caecus* tampoco es ciego.

31. Habrá que disculpar entonces a los editores —servidor a la cabeza— que se han dejado enredar por la curiosa oración. Además de lo dicho por Kantor (1988: 249), véase Lacarra (1989: 40), Orazi (2006: 31), Luongo (2017: 79; 2018: 525) y, en fin, yo mismo (Arbesú 2019: 32, 134). A la vista de estas nuevas reflexiones, parece necesario replantearse si los dos niños del *Sendebär* están realmente ciegos.

En la versión castellana las características de cada uno de los protagonistas parecen haberse diluido algo: ni el hombre es tan impaciente, ni el niño tan impertinente, ni la mujer tan lasciva y díscola como en las otras versiones. De hecho, incluso el inocente comentario de la madre acerca de la sabiduría de su hijo —crucial para la correcta interpretación del relato— esconde detrás todo un episodio diluido en nada: no es la incesante petición de comida por parte del niño lo que, al principio, impide que el hombre y la mujer mantengan relaciones sexuales, sino la mera presencia del niño en la habitación. Esto es importante porque es lo que provoca la primera reacción del hombre, la de infravalorar al niño, dando pie a que la madre le advierta de su sabiduría. Así, cuando la mujer se muestra incómoda por la presencia de su hijo en la sala, el protagonista de la versión árabe de las *Mil y una noches* le resta importancia, afirmando: «¡Pero si es un niño pequeño! No va a enterarse de nada; si ni siquiera habla...» (Peña 2018: 197)³². Lo mismo ocurre en el *Sindbâb-Nâmeh* persa cuando el hombre, infravalorando la valía del niño, le aconseja a la madre que le dé un trozo de pan para mantenerlo ocupado (Bogdanović 1975: 230). Es entonces, y solo entonces, cuando la madre —algo resentida por tener un hijo tan poco llevadero— puede exclamar «¡si tú sopieses cuán sabio es, non diríés eso!» (129). El episodio abreviado que encontramos en la versión siria, griega y castellana no dificulta en exceso la comprensión del relato, pero la reacción de la madre está, en estas versiones, mucho menos justificada que en las primeras.

Lo mismo ocurre más adelante con la reacción del hombre a la conducta del niño (y aquí sí estamos hablando ya del párrafo más problemático del relato). Cuando el hombre se desespera porque el niño no deja de llorar y pedir más y más comida, se produce el siguiente diálogo:

E dixo el moço: —¡Gu[a]y de ti! ¡Nunca vi más loco que tú nin de poco seso!
Dixo el omne: ¿En qué te semejo loco e de poco seso? E dixo el moço: —Yo non llo ro sinon por mi pro. ¿Qué te duelen mis lágrimas de mis ojos? ... e sana mi cabeça. E más mandome mi padre por el mi llorar, arroz que coma cuanto quisiere. (Arbesú 2018: f. 78^{tb})³³

Es obvio que el párrafo está deturpado. En primer lugar no es de razón que el primero en hablar sea el niño, puesto que en todas las versiones —lógicamente— es el hombre el que se impacienta porque el chiquillo no deja de pedir comida y le reprende por ello con las mismas palabras que aquí se han puesto en boca del niño³⁴. Como ya se ha comentado, la actitud del pequeño, que no cesa de agobiar a su madre solicitando más y más comida, se ha diluido algo en la versión castellana (y en la siria y en la griega), pero es central al argumento del cuento y viene explicitada claramente en otros relatos³⁵, ya que, como bien recuerda Salvatore Luongo, la actitud egoísta del niño

32. Obsérvese, de paso, que nada comenta el hombre sobre una supuesta ceguera del niño.

33. Para respetar la lectura (incorrecta) del manuscrito, cito ahora por mi transcripción semipaleográfica del texto (Arbesú 2018), pero aplicando criterios de presentación gráfica. El texto y concordancias de dicha transcripción pueden consultarse en <http://hispanicseminary.org/t&c/eng/sen/framconc.htm>; el texto con las enmiendas del lector B en <http://hispanicseminary.org/t&c/eng/senab/framconc.htm>.

34. La modernización del texto de Fradejas Lebrero insiste en este aspecto añadiendo un referente: «¡Guay de ti! Nunca vi *hombre* más loco y de poco seso» (1981: 164).

35. Así por ejemplo en las *Mil y una noches* el niño llora cuando el arroz está hervido, llora para pedir arroz con grasa y llora una tercera vez para pedir arroz con azúcar (Peña 2018: 197).

cumple una función «dilatoria [y] retrasa el momento de la realización del error» (2017: 85). De hecho, la deturpación del párrafo es tan obvia que ya fue corregida en torno al año 1500 por el denominado lector *B*, quien acertó en su enmienda a la primera oración pero erró (por activa o por pasiva) en todas las demás: «E dixo [él a] el moço: —¡[A]y de ti, [que tanto lloras!] [E dixo el moço:] —¡Nunca vi más loco que tú nin de poco seso!» (f. 78^{rb}). Así, si bien acierta *B* al poner la primera oración en boca del hombre, se equivoca cuando pone la segunda en boca del niño, y se equivoca otra vez al no enmendar ninguna otra parte del texto. Es obvio, pues, que las dos primeras oraciones deben ser pronunciadas por el hombre, como en el resto de versiones, y que el resto del párrafo se corresponde ya con las palabras del niño, que se sorprende de que lo califiquen de loco cuando —lo dirá a continuación— el verdadero loco es el hombre. Si admitimos el párrafo según se ha transmitido en el *Sendebär*, no habría entonces acusación por parte del hombre, que viene a ser un aspecto crucial de la historia. Mucho mejor es, pues, enmendar como sigue:

E dixo el omne: —¡Guay de ti! ¡Nunca vi más loco que tú nin de poco seso!
 Dixo el moço: ¿En qué te semejo loco e de poco seso? Yo non lloro sinon por mi pro. ¿Qué te duelen mis lágrimas de mis ojos? ... e sana mi cabeça. E más mandome mi padre por el mi llorar, arroz que coma cuanto quisiere. (130)

Además del problema con la distribución del diálogo se observan un par de errores más. El más sencillo tiene que ver con esa referencia al padre de la criatura, que ni aparece en el resto de versiones ni pinta nada en el relato, y que aun así críticos y editores aceptamos sin rechistar: sería mucho más conveniente, creo yo, enmendar «padre» a «madre» y no resignarse a aceptar la existencia de este extraño personaje³⁶.

De manera más importante, es obvio que la respuesta del niño está totalmente deturpada y carece de todo sentido. ¿Qué significa «qué te duelen mis lágrimas de mis ojos e sana mi cabeça»? Aquí el error sí parece estar directamente relacionado con el *Sendebär* o con su antígrafo, puesto que no se encuentra ni en la versión siria ni en la griega. En estos dos relatos la respuesta del niño es mucho más explícita y coherente:

«¿Cuál ha sido el resultado de mi torpeza y mi llanto? Me ha aclarado los ojos, ha vaciado mis fosas nasales de sus impurezas y me ha quitado el dolor de cabeza. Además, gracias a mis lágrimas he conseguido más comida» (Gollancz 1897: 128)³⁷

Es obvio, pues, que la versión castellana (o su antígrafo) no entendió bien el pasaje, bastante más complicado de lo que aparenta a primera vista. La versión del *Sindbâb-*

36. Hasta tal punto se acepta al padre que aparece en el *Sendebär* que Fradejas Lebrero lo ha convertido en un elemento importante de comparación entre versiones. En referencia a la versión de las *Mil y una noches*, afirma que en esta la causa inicial del llanto del niño no es comer, sino expulsar algo que se le había metido en el ojo, con lo que «falta, por tanto, el consejo de su padre: llora para que te den de comer» (1981: 165; 1990: 136). Aparte de que en la oración «e más mandome mi padre por el mi llorar, arroz que coma cuanto quisiere» no hay consejo, sino envío, «mi padre» probablemente debería ser enmendado a «mi madre», como acabamos de indicar. También Luongo ha utilizado la figura del padre en este cuento para compararlo con *Leo*, señalando que «all'esistenza di un padre allude tuttavìa il bambino ... con *Puer 4 annorum* a richiamare il padre all'esercizio dell'*entendimento*» (2018: 527, 534).

37. En la versión griega: «De este llanto que tú consideras descarado, ¿qué castigo me vino? Por el contrario, mis ojos, purificados por las lágrimas, se han aclarado más y más, y mis fosas nasales se vaciaron de las impurezas que contenían. Además, me dieron toda la comida que quería, y llorando habría conseguido fácilmente mucha más, si la hubiera querido» (Conca 2008: 139).

Nâmeḥ persa es, de nuevo, esclarecedora. No se trata únicamente de que el llanto del niño le reporte beneficios materiales (más comida) y físicos (salud), sino que se establecen varios paralelismos cruciales para la historia: su llanto consigue retrasar —hasta impedir— que el hombre se acueste con su madre, pero además da tiempo a que el arroz descansa, a que el azúcar y la grasa se mezclen con él y lo hagan fácil de digerir. Adicionalmente, se establecen paralelos entre los humores del niño, cuyas lágrimas han ayudado a equilibrar, y los del hombre, cuyos «ojos y cerebro se han debilitado; te has enfriado, secado; el calor te ha dejado, tus fuerzas se han dispersado, tus extremidades y tus nervios se han relajado» (Bogdanović 1975: 232). Aquí está el verdadero contraste entre el hombre y el niño: cuando el hombre lo tacha de insensato por llorar incesantemente, el infante (aquí verdaderamente sabio) contraataca con una elaborada teoría sobre los humores para demostrar que sus lágrimas no solo han tenido efectos positivos sobre su salud, sino que el tiempo transcurrido (llorando) también ha logrado que mejore la calidad de la comida (el agua se evapora, las grasas se mezclan). Por el contrario —dice el niño—, la conducta del hombre solo ha conseguido dañar sus humores corporales y acortar su vida. No en vano el protagonista termina admitiendo que, al parecer, en lugar de visitar a su amada ha ido a ver a «Hipócrates o Sócrates para aprender sabiduría» (Bogdanović 1975: 232).

El último relato del grupo formado por los dos niños sabios y el viejo ciego es *Senex caecus*, sin duda una de las historias más elaboradas de toda la colección que se ha transmitido, además, en la gran mayoría de versiones orientales³⁸. El argumento es el siguiente: un mercader viaja a una tierra cargado de sándalo porque le han dicho que allí podrá venderlo a precio de oro. Una muchacha advierte a su señor de la presencia del mercader, con lo que este comienza a quemar sándalo para engañarle. Cuando el comerciante huele el humo, el hombre le dice que en esa tierra el sándalo es tan barato que sus habitantes solo lo utilizan para hacer hogueras. Ante la desolación del mercader, el hombre se ofrece a comprarle el sándalo, dándole a cambio *lo que él quiera*. El mercader acepta el trato y va a hospedarse a casa de una anciana, quien le advierte de que le han engañado y le aconseja que se guarde de los habitantes de esa ciudad. El extranjero no le hace mucho caso y acaba siendo engañado por unos jugadores de dados y por un hombre tuerto. Cuando regresa a casa, la vieja le aconseja que vaya a ver a un hombre ciego —el cabecilla de los bandidos de la ciudad— para aprender cómo salir airoso de la situación. Aplicando los consejos del ciego, el mercader logrará burlar, a su vez, a cada uno de los tres timadores.

Según se ha conservado en la versión castellana, el relato presenta algún que otro problema de transmisión. Parece comenzar truncado, pues tanto aquí como en *Abbas* falta la típica introducción («Señor, dicen de...», «E, señor, decirte é de...») y su título («*Enxemplo del mercador del sándalo e del otro mercador*») deja fuera a varios de los personajes de la historia: dos (o tres) timadores, la vieja que ayuda al mercader y, sobre todo, al viejo sabio, que es en realidad el protagonista más importante. No en vano, cuando el Infante comienza a narrar el cuento, afirma «Señor, dicen de la estoria del viejo...» (135), a quien ni siquiera se ha mencionado en el título. Además de estos pequeños deslices, una comparación con el resto de versiones permite comprobar que varios detalles se han ido desdibujando por el camino. En el *Sendebār*, al principio de

38. Se conserva en todas las versiones excepto las *Ciento una noches*, el *Tūt-Nâmeḥ* persa y la versión sefardí. En la versión siria, por deturpación del manuscrito, solo se han transmitido las primeras líneas.

la historia, la «manceba que trayé su ganado de pacer» (135) y que avisa a su señor de la llegada del mercader es algo problemática, puesto que en realidad no es necesaria para el devenir interno del relato, nunca vuelve a ser mencionada y parece estar relacionada con el equívoco en torno a los pastores a los que se alude (una vez) al principio del cuento. Así, el relato castellano da a entender que el primer timador es un pastor: «levantose el mercador e fue a los pastores a ver si eran levantados. E aquel que quemava el sándalo vino al mercador, e dixo» (135), pero este, el que quemaba la madera de sándalo, tiene que ser necesariamente otro comerciante, como así lo exige la lógica narrativa y se anuncia en el título del ejemplo. De otra manera no se entiende por qué un pastor iba a sentirse amenazado por la presencia de un comerciante de sándalo, ni cómo tenía tan a mano una cantidad suficiente de esta madera para quemarla: «e fue aquel omne e lo que tenía echolo en el fuego» (135). De hecho, la presencia de esta pastorcilla al principio de la historia solo es compartida con la versión griega (la siria presenta laguna en el manuscrito), puesto que en el texto hebreo, en el *Sindbâb-Nâmeh* persa y en su versión poética la chica ni siquiera aparece, y en la versión de las *Mil y una noches* la pastora del principio es ahora «una anciana que llevaba unas ovejas» (Peña 2018: 194), la misma que acudirá más adelante en ayuda del protagonista.

El aspecto más problemático de la historia tiene que ver, no obstante, con los engaños de los timadores. Como bien ha apuntado Fradejas Lebrero, el cuento está estructurado en tres partes (engaños, asamblea, juicio) y gira siempre en torno al número tres (1981: 145), aunque es lógico pensar que si el relato se inicia con tres engaños, tres sean los consejos del ciego y tres las soluciones a los problemas³⁹. El segundo engaño, en el que el mercader pierde a los dados y debe acceder a beberse todo el agua del mar sin dejar «cosa alguna nin destello» (137), no plantea problemas de interpretación, aunque es lícito indicar que la versión hebrea incluye un dato interesante que hubiera aclarado la facilidad con la que los timadores logran engañar al hombre: los jugadores fingen no conocer bien el juego y el mercader, arrogante, les dice que él les enseñará (Epstein 1967:317).

El tercero de los engaños, en el que un hombre tuerto afirma que el protagonista le ha robado su ojo y se lo reclama, también adolece de alguna pérdida, en este caso importante y achacable a la versión castellana (o su antígrafo), puesto que no falta en ninguna otra versión. La lógica interna del relato exige que, para que el tuerto pueda reclamarle el ojo al protagonista, haya un parecido entre ellos, o al menos algo peculiar que los caracterice a ambos. El texto hebreo es el más lacónico, afirmando únicamente que «el ojo que le quedaba era como el del joven» (Epstein 1967: 317); pero en el *Syntipas*, las *Mil y una noches* y la versión lírica persa ambos tienen los ojos azules (algo bastante más exótico entonces que ahora), y en el *Sindbâb-Nâmeh*, siempre tan alegórico, se afirma que el mercader tenía un ojo «rojo y verde» (Bogdanović 1975: 243)⁴⁰. En nuestra versión, no obstante, el tuerto no tiene ninguna razón para reclamar el ojo del mercader, y el diálogo está fuera de todo contexto: «falló's con un omne que non avía sinon un ojo. E travó del mercador e dixo: —Tú me furteste mi ojo, anda acá comigo ante el alcalde» (137).

39. De hecho, en las *Mil y una noches* y en el *Sindbâb-Nâmeh* persa y su versión lírica los engaños son cuatro. En la primera el mercader lleva a arreglar una sandalia y es burlado por un zapatero, en las versiones persas un hombre le da una piedra de mármol y le pide que le fabrique una camisa y unos pantalones.

40. Ignoro si el dato tiene valor simbólico, pero, significativamente, los ópticos utilizan una pantalla mitad roja, mitad verde para graduar: las ondas emitidas por el primer color se concentran frente a la retina; las del segundo, detrás.

La omisión de tan importante dato responde además al hecho de que se ha perdido más contenido: inmediatamente después de pronunciar el tuerto las palabras que acabamos de citar, aparece la vieja que hospeda al mercader y se lo lleva: «E dixo su huésped la vieja: —Yo só su fiador de la faz qu'él traiga cras ante vós. E levolo consigo a su posada» (137). La sorprendente y rauda intervención de la anciana, que aparece aquí como de la nada, no tiene ninguna lógica en el relato castellano. En varias otras versiones, sin embargo, la presencia del incauto mercader en la ciudad, donde todos son «engañadores e malos baratadores» (136), va creando más y más expectación entre sus habitantes, que le siguen por todas partes para ver cómo es engañado por todos. Es solo cuando la vieja se percata del tumulto en la ciudad que sale de su casa para ir a buscar a su pobre huésped.

El caso más problemático es, sin embargo, el del primer engaño, que además demuestra que en ocasiones la omisión (o atenuación, como ya ocurrió en *Nomina*) de una sola palabra o término puede dar al traste con el sentido de toda la historia. Volviendo a lo dicho anteriormente, la primera vez que el mercader es engañado (incluso antes de llegar a la ciudad) es cuando otro supuesto mercader quema madera de sándalo para hacerle creer que tiene muy poco valor. El timador finge sentir pena por el protagonista y se ofrece a comprar el sándalo que ha traído, pero a la hora de establecer el precio, el timador le dice: «comprártelo he e darte é lo que quisieres» (136). Como bien ha indicado Fabrizio Conca, el precio convenido entre timador y víctima es «importante nell'economia del racconto» (2008: 149 n. 72), pero aquí aparece deturpado. Incluso más adelante, cuando el timador le detalla el engaño al ciego (la víctima está escuchando para saber cómo salir airoso del trance), le comenta cómo le prometió comprar todo el sándalo «e que-l daría quanto él quisiese» (138). Al igual que ocurrirá más adelante con los otros dos timadores, el viejo ciego le reprende por su actitud, afirmando que el hombre podrá librarse fácilmente de su compromiso exigiendo «pulgas, la mitad fembras e los medios machos, e las unas ciegas e las otras coxas, e las otras verdes e las otras cárdenas, e las otras bermejas e blancas, e que non aya más de una sana» (138). De esta manera, siguiendo los consejos del viejo, cuando el hombre vuelve a encontrarse con el timador le exige «una fanega de pulgas llena...» (139). Pero aquí está la incoherencia. Si el timador del *Sendebär* ha prometido darle lo que él quiera, ¿dónde está el problema? ¿No puede exigir la supuesta víctima una cantidad elevada de dinero? ¿Por qué hace caso al viejo y le pide una «fanega» llena de pulgas en lugar de algo más valioso? No es de extrañar, pues, que Epstein ya se percatara de que el precio convenido en el *Sendebär* es extraño, afirmando que lo que le ofrece el timador a la supuesta víctima «is a reasonable offer and entails no element of surprise or chance» (1967: 20).

Lo que ha ocurrido en la versión castellana es que la palabra «fanega» (un saco o medida específica) se ha omitido las dos primeras veces que debiera haber aparecido, y con ello se ha desdibujado completamente el compromiso al que llegaron timador y víctima. El primero no se ofrece, pues, a darle «cuanto él quisiese», pues en ese caso el engañado sería el propio timador, sino, más bien, «[una fanega de] cuanto él quisiese». Así sí funciona el engaño, ya que incluso si el mercader exigiera a cambio del sándalo una fanega llena de oro, por ejemplo, el beneficio seguiría siendo mucho menor del que hubiera obtenido vendiendo la madera. No estamos hablando aquí, pues, de una «falsa oferta generosa para comprar toda la mercancía» (Luongo 2017: 81), sino de un

desliz en la versión castellana que no se da en ninguna otra. Todas las versiones mencionan desde el principio el precio convenido. El *Sindbâb-Nâmeh* persa y su versión lírica hablan de «una medida de lo que quieras, sea oro, plata o perlas» (Bogdanović 1975: 241) o de «una medida de oro, de plata o de lo que me pidas» (Clouston 1883: 99). La versión de las *Mil y una noches* deja muy claro que el precio convenido es una medida (*sá'a*) de lo que el hombre desee, y aclara, lógicamente, que la intención del mercader es pedir que la llenen de oro. Incluso el ciego hace referencia a esta circunstancia, preguntándole al timador si aceptaría que el hombre le pidiese un *sá'a* lleno de oro o de plata, a lo que este responde, naturalmente, que sí, «y saldré yo ganando» (Peña 2018: 195). En la versión hebrea se cita también el saco o medida cada vez que se menciona el precio (Epstein 1967: 315, 321, 325), y así también en la griega, donde sin embargo se ha sustituido el *sá'a*, la medida o la *fanega* por otro recipiente: «cualquier cosa que desees te la daré en un plato lleno» (Conca 2008: 149).

En definitiva, es obvio que en la versión castellana de *Senex caecus* se han diluido algunos detalles que a buen seguro estuvieron presentes en algún momento de la transmisión, por ser centrales a la comprensión del cuento. Así, si bien algunas incoherencias (título inexacto, deturpación de las primeras líneas, identidad del mercader o pastor, moza del principio) son perdonables, no lo es tanto el haberse olvidado de las razones de la vieja para acudir en busca de su huésped a mitad del cuento, de las similitudes entre los ojos del mercader y del segundo timador, o —especialmente— de la fanega o *sá'a* convenida entre el primero de los timadores y su víctima. En ocasiones, pues, bastan uno o dos términos problemáticos para que la historia pierda toda su lógica narrativa.

A modo de conclusión

Los relatos que hemos analizado en las páginas precedentes se caracterizan por haberse transmitido moderadamente bien, motivo por el cual no han sido examinados en profundidad por la crítica. Sin duda, no plantean los mismos problemas textuales que encontramos en la «historia-marco» de la obra, en varios de los cuentos narrados por la mujer (*Striges, Fontes, Simia*) o, por citar el caso más problemático en boca de un privado, en *Elephantinus*. Pero, como hemos visto, cada uno de estos cuentos presenta una o varias incoherencias, a veces tan sutiles como la eliminación o atenuación de un solo término, que dificultan sobremanera la comprensión del relato o dan al traste con su coherencia interna. Además, mientras que algunos de estos errores de transmisión son apenas relevantes, otros —en cambio— son cruciales para la lógica narrativa de los cuentos o para entender aspectos relacionados con el marco general del *Sendebâr*, con lo que es fundamental ofrecer una explicación al respecto.

Del análisis de estas pequeñas incoherencias se deduce que varias de ellas no son achacables a nuestra versión, sino al texto árabe de Mūsâ del que descienden el *Sendebâr* castellano, el *Sindbân* sirio y, a través de este último, el *Syntipas* griego. Este sería el caso, por ejemplo, de la problemática sustitución de un término en *Nomina*, que se ha visto atenuado en todas estas versiones para evitar referirse directamente a los genitales masculinos. De la misma manera, el episodio de *Puer 4 annorum* en el que el hombre infravalora al niño sin percatarse de su sabiduría, cuya ausencia viene delatada por la exclamación de la madre, «¡si tú sopieses cuán sabio es, non diríés eso!», también es común a todas ellas, como así lo es también el que se haya diluido la incensante peti-

ción de comida por parte del niño. Ambos episodios del cuento 20 se han visto, pues, o bien eliminados por completo, o bien diluidos hasta tal punto que son irreconocibles. Lo mismo ocurre con la extraña acusación del juez a la vieja en *Puer 5 annorum*: el misógino comentario sobre la incapacidad de las mujeres para razonar no aparece en ninguna de las versiones de este grupo. Y, por último, varios de los problemas en *Senex caecus* parecen remitir también a un original común entre la versión siria, la griega y la castellana: la manceba que se encuentra con el mercader al principio de la narración solo aparece en la versión griega y en la castellana (en la siria hay laguna), y el tumulto creado por la presencia del mercader en la ciudad, que justifica la aparición de la anciana a mitad del cuento, ha desaparecido también de estas dos versiones.

La mayoría de errores de transmisión, no obstante, sí son achacables al *Sendebär* castellano. Con esto quiero decir que el error se produjo en la copia del siglo XV que se ha conservado o en su antígrafo romance del XIII, pero no en un estadio de la transmisión tan antiguo que pudiera ser compartido con otras versiones. Además, todas las incoherencias achacables a nuestra versión tienen que ver con un error de copia o, mejor, con un pequeño desliz a la hora de reproducir los relatos. Dejando de lado aquellos más insignificantes (como los errores en los títulos), este sería el caso de la extraña oración que pone fin al cuento *Panes*, donde nos quedamos sin saber qué es en realidad lo que quiso decir el mercader; de que en *Canícula* la mujer no le ofrezca ninguna recompensa a la anciana por sus servicios, haciendo impensable que esta última se moleste en buscar otro pretendiente; o del salto en la narrativa que se da en *Pallium*, que nos hace dudar del cambio de actitud de la alcahueta. Lo mismo vale para *Puer 4 annorum*, donde se ha malinterpretado una importantísima oración respecto a la ceguera de los niños, donde el protagonista de nuestra versión tiene cuatro años y no tres, donde aparece un misterioso «padre» que no pinta nada en el relato, y donde la justificación del niño para llorar y llorar está deturpada y ha perdido todo el sentido. Es achacable también a un desliz del texto castellano el equívoco que se da en torno a los pastores en *Senex caecus*, que no aparecen en ninguna otra versión ni vuelven a salir en nuestra historia; el que este mismo relato no dé cuenta de la similitud entre los ojos del mercader y los del segundo timador; o, de manera más importante, el que no se haya mencionado la medida exacta (la «fanega») al especificar el precio convenido entre el mercader y el primero de los timadores.

Por último, es interesante notar que el primer grupo de errores de transmisión, relacionado directamente con cuestiones culturales o que atañen al argumento general de una determinada historia, parece siempre más problemático en nuestro texto. Como acabamos de mencionar, la decisión de eliminar un par de comentarios en los cuentos 20 y 21, por ejemplo, no recayó en el copista del *Sendebär*, quien lo heredó ya de un antepasado común a la versión siria y griega. Pero es lícito apuntar que, incluso en estos casos compartidos, nuestra versión tiende a ir un paso más allá. La relajación del término en *Nomina* o el problemático pasaje en el que la vieja de *Senex caecus* aparece como de la nada, por citar únicamente dos casos, llegan a su extremo más incomprensible en nuestra versión, y no en otra. Si a los problemas heredados del texto de Mūsā le añadimos el hecho de que la castellana tiende a atenuarlos más y le sumamos los diversos errores de copia presentes en nuestro testimonio, veremos que, en efecto, el *Sendebär* adolece de numerosos errores de transmisión que dificultan en extremo la comprensión de un ingente número de pasajes.

Retomando las palabras de Salvador Peña en su excelente traducción de las *Mil y una noches*, soy consciente de que uno de los riesgos que corremos al simplificar una obra es el de reducir indebidamente a lo uno lo que es, en realidad, múltiple (2018: 20). El *Sendebär* es, en efecto, tan unitario y múltiple como la legendaria colección de cuentos árabes, y sería absurdo pretender que todas las piezas de un puzle tan antiguo y diverso como el nuestro encajen a la perfección. A lo que aspiramos aquí es, como ya hiciera en su día Lacarra, a servirnos «de la tradición para restituir la coherencia original a estos pasajes» (1979b: 43), pues renegar de una pretendida e inexistente uniformidad de la obra no implica que el estudio comparativo de los distintos testimonios que de ella se han conservado no arroje importantes conclusiones sobre sus problemas de transmisión textual. No se trata, pues, de crear un molde al que todas las versiones del *Sindibâd* deban adaptarse, pues ya se ha encargado cada época, cada cultura y cada copista de pintar en su particular versión los matices que la hacen única.

Obras citadas

- ALCINA FRANCH, Juan (1973), «*Libro de los engaños*», en *El conde Lucanor y otros cuentos medievales*, Barcelona, Bruguera, pp. 33-76.
- ALVAR, Carlos (2005), «“Esta es la tenpestad que dizen los omnes”: a propósito del cuento 14 del *Sendebär*», en *Formas narrativas breves en la Edad Media: Actas del IV Congreso*, ed. Elvira Fidalgo, Santiago de Compostela, Universidad, pp. 209-222.
- ARBESÚ, David (ed.) (2018), *Texto y concordancias del “Sendebär: Libro de los engaños e los asayamientos de las mugeres” (MS RAE 15)*, Nueva York, Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- ____ (ed.) (2019), *Sendebär: Libro de los engaños e los asayamientos de las mugeres*, Newark, Juan de la Cuesta Hispanic Monographs.
- ____ (2020), «Errores de interpretación en el *Sendebär*: el cuento *Nomina* y las mujeres», *Bulletin of Hispanic Studies*, 97.1, pp. 143-152.
- BAETHGEN, Friedrich (ed.) (1878), *Sindban, oder Die sieben weisen Meister: Syrisch und deutsch*, Leipzig, Druck von Hundertstund & Pries.
- BÉDIER, Joseph (1969), *Les Fabliaux. Études de littérature populaire et d’histoire littéraire du Moyen Âge*, París, Honoré Champion.
- BELCHER, Stephen (1987), «The Diffusion of the *Book of Sindbâd*», *Fabula: Zeitschrift für Erzählforschung*, 28.1-2, pp. 34-58.
- BENFEY, Theodore (1859), *Pantschatantra. Fünf Bücher indischer Fabeln, Märchen und Erzählungen. Aus dem Sanskrit übersetzt mit Einleitung und Anmerkungen versehen*, Leipzig, F. A. Brockhaus.
- BOGDANOVIĆ, Dejan (trad.) (1975), *Le Livre des sept vizirs: Sendbâdnameh*, París, Sindbad.
- BOLLO PANADERO, María Dolores (2002), *Arte, artificio y artificialidad en tres obras medievales: el Sendebär, Los siete sabios de Roma y La historia de Griselda y Mirabella*, Madrid, Pliegos, pp. 31-52.
- BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo (ed.) (1904), *Libro de los engaños e los asayamientos de las mugeres*, Barcelona-Madrid, L’Avenç y Murillo.
- BRAVO, Federico (1997), «El tríptico del diablo. En torno al libro de *Sendebär*», *Bulletin Hispanique*, 2, pp. 347-371.

- BŪLĀQ (1835) = *Kitāb al-f layla wa-layla*, ed. by Shaykh Muhammad Quittah al-Adawī, El Cairo - Bulaq, II vols.
- CALCUTA I (1814-1818) = *The Arabian Nights Entertainments, in the Original Arabic*, ed. Ahmad Ibn Muhammad al-Shirwānī al-Yamanī, Calcuta, College of Fort William for Oriental Languages, 2 vols.
- CALCUTA II (1839-1842) = *Alif Laila, or, Book of the Thousand Nights and One Night*, ed. William H. Macnaghten, Calcuta, W. Thacker, 4 vols.
- CHAUVIN, Victor (1892-1922), *Bibliographie des ouvrages arabes relatifs aux arabes publiés dans l'Europe chrétienne de 1810 à 1885*, Liège, Vaillant-Carmanne, 12 vols.
- CID, Jesús A. (1991), «“Lamentación del alma ante la muerte”: un nuevo poema medieval en judeo-español», en *Actas del primer congreso internacional sobre poesía estrófica árabe y hebrea y sus paralelos romances - Madrid, diciembre de 1989*, eds. Federico Corriente Córdoba y Ángel Sáenz-Badillos, Madrid, Universidad Complutense – Instituto de Cooperación con el Mundo Árabe, pp. 43-70.
- CLOUSTON, William (1883), *The Bakhtyâr Nâma: A Persian Romance*, Lanarkshire, William Burns.
- COMPARETTI, Domenico (1869), *Ricerche intorno al Libro di Sindibad*, Milán, Memorie del Regio Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, vol. XI, ser. III, II.
- ____ (1882), *Researches Respecting the Book of Sindibad*, trad. H. C. Coote, Londres, Folk-Lore Society.
- CONCA, Fabrizio (ed.) (2008), *Novelle bizantine: Il libro di Syntipas*, Milan, BUR.
- D'ANCONA, Alessandro (ed.) (1864), *Il libro dei sette savi*, Pisa, Fratelli Nistri.
- EPSTEIN, Morris (ed.) (1967), *Tales of Sendebâr: An Edition and Translation of the Hebrew Version of the Seven Sages Based on Unpublished Manuscripts*, Philadelphia, The Jewish Publication Society of America.
- FRADEJAS LEBRERO, José (ed.) (1981), *Sendebâr. Libro de los engaños de las mujeres*, Madrid, Editora Nacional.
- ____ (1990), *Sendebâr. Libro de los engaños de las mujeres*, Madrid, Castalia.
- GALLAND, Antoine (1704-1717), *Les Mille et une nuits: contes arabes traduits en français*, La Haya, Pierre Husson, 12 vols.
- GALMÉS DE FUENTES, Álvaro (1987-1989), «El Libro de los engaños y el Fabliau francés de Auberée», *Estudios Románicos*, 4.1, pp. 431-439.
- GAUDEFROY-DEMOMBYNES, Maurice (trad.) (1982 [1911]), *Les Cent et Une Nuits*, París, Sindbad.
- GOLLANZ, Hermann (ed.) (1897), «The History of Sindban and the Seven Wise Masters», *Folklore*, 8.2, pp. 99-131.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel (ed.) (1946), *Versiones castellanas del Sendebâr*, Madrid, CSIC.
- GÖRRES, Joseph von (1807), *Die Teutschen Volksbücher*, Heidelberg, Mohr und Zimmer.
- HARO CORTÉS, Marta (1995), *Los compendios de castigos del siglo XIII: técnicas narrativas y contenido ético*, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 150-158.
- ____ (2015), «De Balneator del Sendebâr a Senescalculus de los Siete sabios: del “exemplo” al relato de ficción», *Revista de poética medieval*, 29, pp. 145-175.
- ____ (2016), «“Exemplo del ladrón e del león” (cuento 14: Simia) a la luz de las versiones orientales del Sendebâr», en *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia / Magis deficit manus et calamus quam eius hystoria. Homenaje a Carlos Alvar*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, vol. I, pp. 715-734.

- ____ (2017), «De diablos, diablesas y seres extraordinarios en el *Sendebär*: los cuentos *Striges*, *Fontes*, *Simia* y *Nomina*», en *Perspectivas y proyecciones de la literatura medieval*, México, El Colegio de México – UNAM, pp. 141-172.
- ____ (2018), «Del *alfayate* al elefante en *Elephantinus* (cuento 16) del *Sendebär*», en *Monde animal et végétal dans le récit bref du Moyen Âge*, ed. Hugo Óscar Bizzarri, Wiesbaden, Reichert, pp. 37-54.
- IVANOVA, Elena (2005), «Who is Afraid of Demonic Women? Textual Deformity and Magical Transformation in *Sendebär*», *La corónica: A Journal of Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, 34.1, pp. 31-49.
- KANTOR, Sofia (1988), *El libro de Sindibad. Variaciones en torno al eje temático «engaño-error»*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 42.
- KELLER, John E. (1953.), *El Libro de los engaños*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- ____ (trad.) (1956), *The Book of the Wiles of Women*, Chapel Hill, The U of North Carolina Press.
- LACARRA DUCAY, María Jesús y Juan Manuel CACHO BLECUA (1977), «El marco narrativo del *Sendebär*», en *Homenaje a José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado*, Zaragoza, Anubar, 1977, pp. 223-243.
- LACARRA DUCAY, María Jesús (1979a), *Cuentística medieval en España: los orígenes*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 53-56.
- ____ (1979b), «Algunos errores en la transmisión del *Calila e Dimna* y del *Sendebär*», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 59, pp. 43-57.
- ____ (1986), «Algunos datos para la historia de la misoginia en la Edad Media», en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, vol. I, pp. 339-361.
- ____ (ed.) (1989), *Sendebär*, Madrid, Cátedra.
- ____ (2015), «La *Hystoria de los siete sabios de Roma* [Zaragoza, Juan Hurus, ca. 1488 y 1491]: un incunable desconocido», en *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, ed. Carlos Alvar, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2015, pp. 755-771.
- LOISELEUR-DESLONGCHAMPS, Auguste (1838), *Essai sur les Fables Indiennes*, París, Techener.
- LUONGO, Salvatore (2017), «“Señor, dizen de la estoria del viejo”: el cuento *Senex caecus* del *Sendebär*», *Memorabilia: Boletín de Literatura Sapiencial*, 19, pp. 79-89.
- ____ (2018), «“Yo te diré quién sabe más que yo”: el cuento *Puer 4 annorum* del *Sendebär*», en «*Que ben devetz conoisser la plus fina*»: *Per Margherita Spampinato*, ed. Mario Pagano, Avellino, Sinestesia, pp. 525-537.
- MALTESE, Enrico V. (ed.) (1993), *Il Libro di Sindbad: Novelle persiane medievali dalla versione bizantina di Michele Andreopoulos*, Turin, UTET.
- NAVARRO PEIRÓ, Ángeles (trad.) (1988), *Los cuentos del Sendebär: Mišle Sendebär*, Sabadell, AUSA.
- ORAZI, Veronica (ed.) (2006), *Sendebär*, Barcelona, Crítica.
- OTT, Claudia (trad.) (2012), *101 Nacht*, Zurich, Manesse.
- PALTRINIERI, Elisabetta (1992), *Il libro degli inganni tra Oriente e Occidente. Traduzione, tradizione e modelli nella Spagna alfonsina*, Turín, Le Lettere – Università degli Studi di Torino.
- PEDROSA BARTOLOMÉ, José Manuel (2003), «Pan de adárgama y vino de sorgo: *Las mil y una noches* (noche 580), el *Sendebär* (cuento 4), *Sorgo rojo* de Mo Yan y una vieja historia de Miguel Delibes», *Revista de Poética Medieval*, 10, pp. 101-108.

- PEÑA MARTÍN, Salvador (trad.) (2018 [2016]), «El rey, su hijo, la concubina y los siete ministros», en *Mil y una noches*, Arganda del Rey, Verbum, vol. III, pp. 151-199.
- PERRY, Ben E. (1959-1960), «The Origin of the *Book of Sindbad*», *Fabula*, 3.1, pp. 1-94.
- RAMOS, Rafael (2005), «Texto, compilador y códice: el relato final del *Libro de los engaños*», en *Historicist Essays on Hispano-Medieval Narrative in Memory of Roger M. Walker*, Londres, Maney – MHRA, pp. 386-407.
- RUNTE, Hans (1979), *Li Ystoire de la Male Marastre. Version M of the Roman des Septs Sages de Roma. A Critical Edition with Introduction, Notes, Glossary, Five Appendixes and a Bibliography*, Tübingen, Max Verlag, pp. 11-19 y 40-56.
- ____ (ed.) (1984), *The Seven Sages of Rome and the Book of Sindibad*, Nueva York, Garland.
- SCOTT, Jonathan (trad.) (1800), «Story of the King, His Son, Concubine, and Seven Viziers», en *Tales, Anecdotes, and Letters Translated from the Arabic and Persian*, Shrewsbury, J. and W. Eddowes, pp. 38-198.
- SIMSAR, Muhamad A. (ed. y trad.) (1988), *Los cuentos del papagayo (Tūtî-Nâma)*, Barcelona, Hesperus, 1988.
- TORRE RODRÍGUEZ, Ventura de la (1989), *Variantes occidentales castellanas del «Sendebbar». Ciclo de los Siete sabios de Roma*, Madrid, Universidad Complutense.
- ____ (1992), «Filiación de las versiones castellanas del ciclo *Siete sabios de Roma*. Variantes del *Sendebbar* occidental», *Revista de Filología Española*, 72.1, pp. 103-115.
- VILCHIS FRAUSTRO, José Carlos (2003), «Una omisión en *Sendebbar*», en *Literatura y conocimiento medieval: Actas de las VIII Jornadas Medievales*, ed. Lilian von der Walde, Concepción Company, Aurelio González, México, UNAM / UAM / Colegio de México, pp. 209-216.
- ____ (2019), «De maestros y consejeros en el *Sendebbar*», *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, 47.2, pp. 33-57.
- VUOLO, Emilio (ed.) (1971), *Libro de los enganos e los asayamientos de las mugeres*, Messina, Peloritana.
- ____ (ed.) (1980), *Libro de los engaños e los asayamientos de las mugeres*, Nápoles, Liguori.

ARBESÚ, David, «El *Sendebbar* a la luz de las versiones orientales: errores de transmisión que dejan huella», *Memorabilia* 22 (2020), pp. 61-88.

RESUMEN

El largo periplo del *Sindibâd* desde sus orígenes en India o Persia hasta llegar a la Península Ibérica, pasando por versiones en pahlavi y árabe, ha dado como resultado que el *Sendebbar* castellano esté plagado de contradicciones y sinsentidos. La difícil adecuación de la obra al mundo occidental, con valores culturales y religiosos muy distintos, está detrás de muchas de estas anomalías, aunque muchas otras son achacables a los defectos del testimonio, tardío y deturpado, en el que se conserva. Por lo

general la crítica se ha ocupado de los relatos más problemáticos de la colección, pasando por alto aquellos en los que un solo párrafo, o incluso un solo término equivocado, dan al traste con el sentido de todo un cuento. A la luz de las versiones orientales de la obra, en este artículo analizaremos siete relatos que presentan varios y variados errores de transmisión, algunos de ellos cruciales para la correcta interpretación de la historia.

PALABRAS CLAVE: *Sendebār*, cuentística, transmisión textual, traducción.

ARBESÚ, David, «*Sendebār* According to its Eastern Branch: A Trail of Transmission Errors», *Memorabilia* 22 (2020), pp. 61-88.

ABSTRACT

The arduous voyage of the *Book of Sindibâd* from India or Persia to the Iberian Peninsula, with intermediate versions in Pahlevi and Arabic, is the reason why the Spanish *Sendebār* is plagued with contradictions and inaccuracies. The complex adaptation of this work to the Western world and its distinct cultural and religious values is behind many of these anomalies, although others can be attributed to the defective nature of the copy that has come down to us. As a general rule, critics have paid attention to the most problematic tales in the collection, avoiding those in which one brief paragraph, or perhaps just one erroneous word, has altered the meaning of the story. Comparing the Spanish text to the other versions of its Eastern Branch, in this article we will analyze seven tales that present transmission errors of a diverse nature, some of them crucial for the correct interpretation of the work itself.

KEYWORDS: *Sendebār*, tales, textual transmission, translation.

Enviado: 12-03-2020

Aceptado: 9-04-2020

