

El infante como héroe traductor en el *Libro de los engaños*, a través de la etiqueta ATU «*The Clever Man*»

The infante as a translator hero in the *Libro de los engaños*, through the ATU label «*The Clever Man*»

José Carlos VILCHIS FRAUSTRO
(Universidad Autónoma de la Ciudad de México)
jose.carlos.vilchis@uacm.edu.mx
<https://orcid.org/0000-0002-4884-9957>

ABSTRACT: In the *Libro de los engaños* or *Sendebár*, the infante faces a process where he is sentenced to death for the false sayings of his stepmother. However, in the initiatory process of learning wisdom, he has been instructed by his teacher to be silent for seven days. Unable to defend, he is only able to remain silent and, apparently, awaiting a final sentence that decides his fate. Through the label of the «translator hero», and which can possibly be found in ATU's very extensive «Clever man» label, it is possible to reflect with better tools that the Infante is not deactivated in the courtly intrigue, but on the contrary, is deciphering the signs of providence and human fortune, to show that he is the wisest in the kingdom at the end of the days to perform the test of silence.

KEYWORDS: *Libro de los engaños*, *Sendebár*, hero, wisdom, silence, XIII century, Middle Ages.

RESUMEN: En el *Libro de los engaños* o *Sendebár*, el infante se enfrenta a un proceso donde es sentenciado a muerte por los dichos falsos de su madrastra. Sin embargo, en el proceso iniciático para aprender la sabiduría, ha sido instruido por su maestro para guardar silencio durante siete días. Imposibilitado para defenderse, sólo es capaz de permanecer callado y, aparentemente, en espera de una sentencia final que decida su suerte. A través de la etiqueta de «héroe traductor», y que posiblemente pueda hallarse en la muy extensa etiqueta «*The Clever man*» de ATU, es posible reflexionar con mejores herramientas que el infante no está desactivado en la intriga cortesana sino, por el contrario, está descifrando los signos de la providencia y la fortuna humana, para demostrar que es el más sabio del reino al término de los días para realizar la prueba del silencio.

PALABRAS-CLAVE: *Libro de los engaños*, *Sendebár*, héroe, sabiduría, silencio, siglo XIII, Edad Media.

Un texto como el *Libro de los engaños*, o *Sendebár*,¹ surgido de la intensa actividad de traducción de obras orientales al castellano, e inmerso en la oralidad de su época, puede mostrar recursos y elementos folclóricos en su constitución. Desde esta tradición es posible analizar la figura del hijo del rey Alcos, a través de uno de los problemas principales que plantea el marco narrativo del relato, que es educarlo. Si

¹ En adelante el texto será referido indistintamente con su nombre genérico *Sendebár*, o con su nombre hispánico *Libro de los engaños*, siguiendo los criterios de Amador de los Ríos (1863: 536) y que explica Lacarra en su edición (*Sendebár*, 2020: 13-21; 49-53).

se presta especial atención a la manufactura tradicional y sapiencial del relato, se podrá encontrar una narrativa donde el protagonista tiene frente a sí un camino muy a la usanza de los héroes del relato tradicional, con el que habrá de pasar por peligros y rituales iniciáticos y folclóricos para lograr la adquisición del saber. Las dificultades se agudizan sensiblemente cuando este infante rompe un pacto de silencio impuesto por su maestro y debe afrontar un proceso jurídico al que es sometido por la acusación falsa de su madrastra, que le acarrea peligro de muerte ante el rey. Con ello se desata una dinámica donde siete consejeros y una mujer mentirosa intercambian relatos para defender legítimamente o acusar falsamente al infante, quien se acoge plenamente a un silencio de siete días de duración, que servirá como el tramo final de su educación para la adquisición del saber. En el momento en que el infante del *Sendebär* recupera la voz después de la difícil prueba de silencio, debe defenderse sabiamente por sí mismo ante el máximo juez del reino, que es su propio padre. Al hablar, el infante muestra que se ha transformado en un héroe del que emergen encarnadas las figuras sociopolíticas del rey y el sabio como un híbrido que revoluciona su estatus regio y de poder político, en el universo cortesano del relato.

Ante estas cuestiones que se han descrito, el interés de este trabajo es analizar la forma en que la gesta heroica del infante hacia la sabiduría a través del silencio le estaría otorgando, de forma complementaria al heroísmo implícito en su linaje y educación, una condición de héroe traductor que puede hallarse en la etiqueta «*The Clever Man*», que contiene los tipos cuentísticos de los números ATU 1525-1639. De acuerdo con José Manuel Pedrosa, los protagonistas heroicos de los cuentos incluidos ahí (que están entremezclados con cuentos protagonizados por mañosos y tramposos) se caracterizan por su capacidad de saber traducir lenguajes crípticos, resolver enigmas, ordenar las piezas de un rompecabezas situacional, o dar sentido a las pistas y signos inscritos en el universo (Pedrosa, 2018: 366). El héroe traductor es un concepto que forma parte de las reflexiones que ha hecho Pedrosa de la importancia de la voz y el silencio, para entender la construcción del *epos* heroico en la constitución y estructura del relato folclórico, y en este trabajo se reflexionará en el marco narrativo del *Sendebär*.

VISIÓN TRADICIONAL EN EL *LIBRO DE LOS ENGAÑOS*

Si se utilizan la oralidad y los tipos y motivos folclóricos como los recogidos en los clásicos estudios de Aarne, Thompson y más recientemente Uther en la trama del *Sendebär*,² podrá encontrarse una notoria marca intemporal en su planteamiento cuando dice «avía un rrey en Judea que avía nombre Alcos, e este rrey era señor de gran poder e amava mucho a los omnes de su tierra e de su rregno» (*Sendebär*, 2020: 65).³ «Avía» puede considerarse una fórmula equivalente al «érase una vez», habitual para los relatos

² Se reproducen aquí, cuando es necesario, algunas de las clasificaciones de los motivos y tipos folclóricos que muy minuciosa y eruditamente realizó María Jesús Lacarra para su edición del *Sendebär* (2020), y que pueden encontrarse con puntuales descripciones, análisis, notas y comentarios. Me limito a usar su selección y criterios de la escuela fina, recogida en los clásicos índices de Antti Aarne y Stith Thompson *The Types of the folktale* (1961) y *Motif-Index of Folk Literature* de Stith Thompson (1955-1958). Para este trabajo, sin embargo, se usan algunos de los criterios en *The Types of international folktales* de Hans-Jörg Uther (2011). De este modo, cuando las clasificaciones sean referidas se marcarán siempre, y en adelante, de acuerdo con el trabajo de Lacarra y, en su caso, la abreviatura ATU cuando se usen los criterios que aparecen en el trabajo de Uther.

³ En adelante, todas las citas y referencias del *Sendebär* se harán de la séptima edición de Cátedra, editado por María Jesús Lacarra, 2020.

folclóricos (Lacarra y Cacho Blecua, 1977: 229). Huelga decir que ambos críticos explican que el sitio determinado (Judea) no es impedimento para pensar esta tradicionalidad manifiesta en el texto. Esto, a efecto de que las posteriores versiones occidentales muestran su versatilidad y adaptación al convertir a Alcos en un emperador, por ejemplo. Indican, a su vez, que al desconocer el original del que proviene la versión castellana, ignoramos si así estaba escrito o si es una adaptación del original. Después de algunas explicaciones que los autores usan para resaltar la importancia de que sea Judea la sede del relato en el contexto castellano de la época, explican que nada eclipsa la condición tradicional y folclórica que resulta ineludible para el *Libro de los Engaños* (Lacarra y Cacho Blecua, 1977: 229-230).

En esta intemporalidad y visión, la trama del relato señala que Alcos, un rey de gran poder que es incapaz de procrear y, por ende, de heredar el reino de Judea, recibe milagrosamente y por ejercicio de plegarias, el advenimiento de un hijo (T 548.1 *Child born in answer to prayer*, T 526 *Conception because a prayer*). Mientras crece, el heredero tiene problemas de entendimiento y no logra aprender nada. Su padre, preocupado por esa situación, hace que el hombre más sabio del reino lo instruya (J 152 *Wisdom (knowledge) from sage (teacher)*), y lo hace al inscribir todos los saberes del mundo en las paredes de un palacio (J 168 *Inscription on walls for condensed education*). Al cumplirse el tiempo pactado para la vuelta del infante al palacio, el sabio Çendubete le ordena guardar silencio durante siete días (C 401.2. *Tabu: speaking during seven days of danger*, ATU 910B *Observance of the Master's Precepts*). Ahí se produce la intriga cortesana donde una de las mujeres del rey acusa falsamente a su hijastro de intentar forzarla, cuando éste se niega a conspirar para matar al monarca y así sucederlo en el trono (K 2111, *Potiphar's wife*, ATU 318 *The faithless wife*). Alcos, encolerizado y sin saber la verdad, le sentencia a muerte. El infante se ve entonces obligado a callar por el mandato impuesto por su maestro, así que tendrá que pasar por siete días de silencio. En ese lapso, los consejeros del rey y la propia madrastra pretenden influir en Alcos con relatos, para impedir o ejecutar la sentencia de muerte contra el infante, a causa de la falsa acusación (K 2150 *Innocent made to appear guilty*). Al cumplirse los tiempos del tabú, el infante recupera la voz, expone la verdad de los hechos, y narra varios relatos de tipo tradicional donde demuestra su sabiduría al saber interpretar los designios superiores a los actos y la comprensión humana a través del cuento 19: «*Lac venenatum*»,⁴ saber de personas nacidas sabias como una condición sobrenatural y de extraordinaria madurez a temprana edad, tales como los niños sabios en los cuentos 20: «*Puer 4 annorum*» y 21: «*Puer 5 annorum*», además en el relato 22: «*Senex Caecus*» describe y resuelve de manera puntual una problemática jurídica en un universo de farsantes y ladrones. Por último, en el relato 23: «*Abbas*», reafirma la malicia femenina.⁵ La intervención del infante es muestra de que ha regresado con una

⁴ Los nombres latinos de los relatos insertos en el *Sendebär* son de uso común entre la crítica. Fueron propuestos por Karl Goedeke, como lo explica Lacarra (2021: 35).

⁵ El *Sendebär* está lleno de cuentos tradicionales; todos contienen temas y motivos folclóricos. Los del infante conjuntan los siguientes tipos:

- I. Cuento 19 «*Lac venenatum*» (N 332.3. *Serpent carried by bird lets poison drop into milk and poisons drinkers*).
- II. Cuento 20: «*Puer 4 annorum*» (J 120 *Wisdom learned from children*).
- III. Cuento 21: «*Puer 5 annorum*» (J 1161.1. *The three joint depositors may have their money back when all demand it*).
- IV. Cuento 22: «*Senex Caecus*» (H 1010. *Impossible task*, H 1129.10.1. *Impossible task: assembling huge quantity of many-colored fleas*, N 411.5. *Sandalwood merchant sells his product at high price in land lacking sandalwood*, N 455.2.1. *Robbers' secret overheard and later used in court against them*).
- V. Cuento 23: «*Abbas*» (K 1517.6.7. *Paramour escapes disguised as monk*).

voz llena de sabiduría, madurez y capacidad sapiencial, pero que también aprendió a leer y comprender el universo que le rodea, para revelarlo a través de sus relatos. Resulta harto interesante este planteamiento para el *Sendebar* porque sin duda nos sitúa dentro de toda una cosmovisión de la narrativa maravillosa y tradicional. Este tratamiento folclórico en el libro, junto con observaciones de elementos rituales y místicos, ha sido trabajado especialmente por María Jesús Lacarra (*Sendebar*, 2020: 31-37), José Fradejas Lebrero (*Sendebar*, 1990: 16-20) y David Arbesú (*Sendebar*, 2019: 34-37) en sendas ediciones a su cargo.⁶ Los críticos en cuestión nos permiten entender la arraigada estructura tradicional y las posibles simbologías ancestrales, y rituales iniciáticos, que se involucran en esta composición del relato.⁷

De acuerdo con el análisis de Lacarra, especial atención merece que la trama del *Libro de los engaños* se revise a la luz de la *Morfología del cuento* de Vladimir Propp, debido a la presencia de los componentes del cuento maravilloso que ahí pueden identificarse (2020: 31-32). Baste recordar que Propp encuentra una serie de funciones que, de manera ordenada y estructurada, pueden servir para analizar un texto y entender su dinamismo y composición. Las secuencias que plantea son retomadas por Lacarra para enumerar por lo menos ocho puntos concordantes con las estructuras propuestas por el investigador ruso, y que pueden apreciarse en el *Libro de los engaños*:

1. Definición espacio-temporal [...] 2. Composición de la familia [...] 3. Esterilidad [del rey Alcos] [...] 4. Plegaria por el nacimiento de un hijo [...] 5. Profecías, predicciones [...] 6. Prosperidad antes de la fechoría [...] 7. El futuro héroe: sexo, crecimiento rápido, cualidades espirituales [...] 8. El futuro falso héroe (categoría en la que [...] podemos adscribir a la mujer): sexo, grado de parentesco con el héroe, cualidades... (*Sendebar*, 2020: 31-32).

Arbesú, que retoma estos ocho apartados en la introducción a su edición, concuerda en que «son cruciales para el devenir de la historia, ya que las especiales circunstancias del nacimiento del infante son clave para entender la obra» (*Sendebar*, 2019: 37). Específicamente el punto tercero de la lista anterior, referente a la esterilidad del padre, es de mucho interés en el *Libro de los engaños*. Muestra de ello es que José Fradejas detalla en el marco narrativo los puntos que considera neurálgicos para explicar su naturaleza folclórica pormenorizando los motivos: «a) el deseo de tener un hijo; b) por la oración para obtener un hijo y c) la alegría por el nacimiento del hijo» (*Sendebar*, 1990: 16). Arbesú recupera las observaciones de ambos críticos para señalar la innegable importancia en la trama de la problemática para concebir al infante; trama evidentemente marcada por esta lógica folclórica, y de acuerdo con él «si el Rey no hubiera tenido dificultades para procrear un heredero, si el nacimiento del niño no hubiera sido resultado de una plegaria o si su carta astral no hubiera anunciado una misteriosa profecía, el marco narrativo del *Sendebar* (el juicio al infante) tendría un matiz completamente distinto que afectaría a todos cada uno de sus cuentos» (*Sendebar*, 2019: 37).

⁶ Las referencias completas a estas ediciones se encuentran en la bibliografía de este trabajo. En ellas, revísense las notas al final de cada cuento de la colección donde estos críticos enlistan y/o comentan no sólo los motivos folclóricos que detectan en ellas, sino que ofrecen abundantes ejemplos y bibliografía.

⁷ Existen otros estudios centrados en aspectos rituales, iniciáticos y folclóricos del *Libro de los Engaños*. Especial énfasis merecen los de Enrique de Rivas (1969) y el de Fernández Mitchell (1999).

Si se busca en la diversidad de la tradición narrativa, encontraremos ejemplos de otros relatos de infertilidad que se resuelven de manera maravillosa, como el egipcio *El príncipe predestinado*, el personaje de Avenir en *Barlaam e Josafat*, los bíblicos de Sara y Rebeca en el *Génesis*, el de Isabel en *Lucas*, el de Layo y Yocasta de origen griego o, como también sucede con los padres de Rosa Silvestre, *La bella durmiente* de los hermanos Grimm. Un relato de esterilidad de la Edad Media que cobra gran relevancia para reflexionar sobre esta situación inicial del *Sendebär*, y que es referido por algunos de los estudiosos de esta cosmovisión folclórica, es *Roberto el Diablo*.⁸ Gracias a una referencia como esta y la existencia de los motivos folclóricos, la esterilidad de Alcos ofrece ideas sobre el linaje, la sucesión y la continuidad de la vida que fueron de suma preocupación en la Edad Media. Karla Luna Mariscal explica que:

La esterilidad planteó en el seno del cristianismo medieval algunas de las fisuras de mayor repercusión en su sistema ideológico; con ella perdían justificación realidades como la sexualidad, el sacramento matrimonial, la perpetuación del linaje y la protección de la herencia familiar. Si la sexualidad se aborda en la Edad Media en términos de fecundidad, se comprende la trascendencia que el tema de la esterilidad ofrecía a la reflexión teológica, médica y jurídica. La literatura expresó esta preocupación en el motivo de la dificultad en la concepción: el periodo de esterilidad que atraviesan los padres del futuro héroe aparece en materiales de muy diversa procedencia y se configura como una de las señales que anuncian la procreación de un ser elegido (Luna, 2011).

Siguiendo la línea folclórica del texto, Alan Deyermond encuentra doce motivos narrativos que se engastan en el marco del *Sendebär* pero que también aparecen, con algunas especificidades, en *Grisel y Mirabella* y el capítulo 22 del relato bíblico del *Génesis*.⁹ Las coincidencias entre las narraciones son discutidas por el crítico para poder problematizar la estrecha semejanza de su diseño narrativo y pensar la existencia de una fuente común. De acuerdo con sus investigaciones, el crítico informa que «no parece pertenecer al fondo general de la narrativa folklórica [...] no veo la historia entera, ni hasta una aproximación a ella en los *Types of the Folktale* de Aarne y Thompson, ni en la *Morphology of the Folktale* de Propp» (Deyermond, 1993: 47). Ante la tangible ausencia de un relato originario, dueño cabal de todos los elementos que le constituyen, y funcione como una fuente común, el autor se decanta por pensar que en esas narraciones existe una influencia directa para explicar sus coincidencias y así marcar la importancia de los motivos y tópicos folclóricos que utiliza en su análisis. Especialmente destaca cuatro elementos que, a su juicio, resaltan el diseño narrativo de la trama y que develan una honda correspondencia con la narrativa tradicional:

⁸ Huelga decir, como lo explica Juan Manuel Cacho Blecua (1986: 35-55), que la difusión de esta narración pertenece al universo del cuento popular francés y su más remota referencia se ubica en el siglo XII; en ella, se invoca al diablo para solucionar un problema de ausencia de estirpe. Las sucesivas transformaciones que tuvo se tradujeron en su adecuación en forma de *exemplum* en el siglo XIII, después en un largo periplo donde fue recogido como *Miracle* y *Dit* (en los siglos XIV y XV), hasta la versión española de Burgos (1509), derivada de *La vie du terrible Robert le Diable* de 1496.

⁹ La estructura identificada por Deyermond es la siguiente: «[A] Un rey o progenitor de reyes, [B] después de muchos años sin heredero, [C] engendra (en la vejez) (por la gracia especial de Dios) a un hijo/una hija muy amado que va a heredar el reino. [D] Cuando el hijo llega a la adolescencia, [E] las palabras de otra persona hacen que [F] el rey/patriarca le condene. [G] (A pesar de las súplicas de muchas otras personas), [H] la ejecución está a punto de realizarse cuando [I] una intervención inesperada efectúa [J] el indulto y la restauración del heredero, [K] sustituyéndose otra víctima [L] que resulta quemada.» (Deyermond, 1993: 105)

Los tres textos —*Génesis, Libro de los assayamientos, Grisel y Mirabella*— tienen cuatro rasgos notables en su utilización del diseño narrativo. Primero, la víctima sustituida difiere en especie o en sexo del heredero perdonado [...] Segundo, el diseño común se entreteteje con otros elementos, aunque de maneras muy distintas [...] Tercero, cada historia incluye, o se refiere a, o se enlaza con un tabú cuya infracción provoca consecuencias terribles [...] Cuarto, cada historia se relaciona de algún modo con el tema del incesto [...] se trata, pues, de un diseño que tiene una acusada tendencia a generar la complejidad narrativa, y parece tener hondas raíces en los cuentos tradicionales. Parece también que nuestro diseño narrativo es el de una iniciación de un adolescente que va a reinar. (Deyrmond, 1993: 111-114. Énfasis mío).

Deyrmond concuerda con Lacarra (1979) sobre la independencia del marco narrativo del *Sendebar* hacia sus relatos insertos, pero también sobre lo harto interesante que resulta el componente iniciático que guarda ya que, visto a través del engaste de estos cuatro puntos, todos resultan en un fuerte catalizador de la acción dramática para la preparación de un futuro rey.

Un elemento más a tomar en cuenta para esta cosmovisión tradicional y folclórica en el relato está cifrada en la aparición del horóscopo. En general podemos observar que representa una fuerza poderosa, sobrehumana, a la que se ha de enfrentar el infante. Su inexorabilidad y superioridad de la experiencia humana es una cosmovisión del relato, que puede observarse cuando Alcos es advertido del peligro de muerte del infante, ya que exclama que: «-¡Todo es en poder de Dios! ¡Que faga lo qu'Él toviere por bien!» (*Sendebar*, 2020: 67). El horóscopo, que significa un oráculo, como sucede en otras narraciones similares, funciona como una profecía que predice y advierte al sujeto de su futuro y porvenir; además marca la aparición de ATU 934 *Tales of the Predestined Death* (que también ha sido catalogado como M 340 *Unfavorable prophecies*) y con el cual pueden pensarse los tipos M 340.3. *Prophecy of general misfortune to newborn child* y posiblemente M 341.1.4.2. *Prophecy: danger to threatened newborn boy at his eighteenth year*.¹⁰ Así pues, la primera aparición del horóscopo, como vehículo de la advertencia del futuro, sucede después de nacido el infante, cuando Alcos llama a los sabios del reino para averiguar los augurios del heredero al trono. En esa escena se produce el anuncio del peligro de muerte:

E dixo: –Vosotros, sabios, fágovos saber: Dios, cuyo nonbre sea loado, me fizo merçed de un fijo que me dio con que me esforçase mi braço e con que aya alegría. E graçias sean dadas a Él por sienpre. E díxoles: –Catad su estrella del mi fijo e vet qué verná su fazienda.

E ellos catáronle e fiziéronle saber que era de luenga vida e que sería de gran poder, mas a cabo de veinte años que l'avía de conteçer con su padre por que sería el peligro de muerte. (*Sendebar*, 2020: 67. Énfasis mío).

La segunda vez que aparece el horóscopo para advertir los designios del porvenir, sucede después de que el infante ha aprendido todos los saberes del mundo bajo la tutela de Çendubete, posterior a un periodo de reclusión en un palacio para realizar el proceso de aprendizaje; lugar del que pupilo y maestro se sirvieron para leer las estrellas y todas

¹⁰ Los ejemplos del destino funesto anunciado por un oráculo sobran, como lo atestiguan las fuentes literarias y las variantes recogidas en ATU 934. Pienso especialmente en el relato del rey Alcares en el *Libro de Buen Amor*. Edipo sería también un ejemplo célebre.

las figuras de ellas escritas en todas las paredes. En esa segunda consulta al oráculo, el maestro le advierte al discípulo que guarde silencio durante siete días, de lo contrario estará en peligro de muerte:

E tornóse Çendubete al niño, e díxole: –Yo quiero catar tu estrella.

E católa e vio qu'el niño sería en gran cueita de muerte si fablase ante que pasasen los siete días. E fue Çendubete en gran cueita e dixo al moço: –Yo he muy gran pesar por el pleito que con el Rey puse.

E el moço dixo: –¿Por qué as tú muy gran pesar? Ca si me mandas que nunca fable, nunca hablaré. E mándame lo que tú quesieres, ca yo todo lo faré.

Dixo Çendubete: –Yo fiz' pleito a tu padre que te vayas cras a él, e yo non lo he de fallesçer del pleito que puse con él. Quando fueren pasadas dos oras del día, vete para tu padre, *mas non fables fasta que sean pasados los siete días*. E yo esconderme he en este comedio. (*Sendebar*, 2020: 73-74. Énfasis mío).

La correlación entre la adivinación del futuro y la aparición del tabú en forma del motivo del silencio es notable en tanto que se trata de una perspectiva de antiguos ritos iniciáticos, pero indudablemente de visiones tradicionales y ancestrales. En esta conceptualización es importante considerar que hay investigadores que conectan el profundo simbolismo del número 7 con el periodo de silencio, y que tiene posibles relaciones u orígenes pitagóricos, de acuerdo con las primeras observaciones de Carra de Vaux: «la morale de ces contes, et le trait caractéristique de l'épreuve du silence, rappelleraient plutôt la tradition pythagoricienne» (Vaux cit. por Lacarra en *Sendebar*, 2020: 35).¹¹

Es de resaltar el sumo interés que despierta la concepción folclórica y maravillosa del texto a través de la aparición de los elementos y funciones que aquí se han visto: nacimiento milagroso,¹² el horóscopo y la prueba del silencio. Pero no son los únicos, también se han valorado de manera crítica y analítica otros aspectos con este corte temático, como el encierro que hace el discípulo con su maestro en un palacio para aprender todos los saberes que han sido escritos en todas sus paredes. De acuerdo con la crítica, significa un ritual que contiene un simbólico proceso de muerte y posterior resurrección del infante, convertido en un nuevo sujeto poseedor de la sabiduría.¹³ Otro elemento folclórico es la numerología que priva en el relato, donde los críticos han observado varias fenomenologías: el 7 se relaciona con los días de silencio y el número de privados que defienden al infante, el 9 está estructurado en toda una cadena cifrada

¹¹ Lacarra menciona que es posible que existan más conexiones con otras manifestaciones culturales y rituales del número 7, y no sólo con los pitagóricos. Explica que la respuesta puede darse desde la astrología: «Corresponde a los siete planetas, a las siete esferas o grados celestes, a la duración de cada periodo lunar (7 x 4) etc. No olvidemos, por un lado, que la profecía se fundamente en la observación atenta de las estrellas por parte de Çendubete y que ya fue adelantada en el horóscopo; por otro lado, las pinturas del palacio tienen carácter astrológico» (*Sendebar*, 2020: 35).

¹² Revisense, además, el estudio de Devoto (1974) o, de Brea y Fidalgo (2000) para profundizar en los nacimientos milagrosos. La relación de este motivo con el horóscopo, y un análisis de sus antecedentes ancestrales, puede revisarse en el estudio de Mallorquí Ruscalleda (2000).

¹³ El palacio resultaría una «figuración del centro del mundo. En todas las mitologías y leyendas de fondo esotérico, el centro del mundo aparece representado como un lugar cerrado, cueva, habitación o palacio, que es a la vez símbolo de la cavidad del corazón, donde se aloja la sabiduría mística, aprendida en un libro sagrado. Aquí tiene lugar la muerte iniciática, el nacimiento a una nueva vida» (Rivas, 1969: 77-78).

en la presencia de 900 sabios, 90 mujeres del rey, 9 años de edad del infante en el comienzo de su aprendizaje, y 9 meses del embarazo de la madre. El número 6 está presente al ser la cantidad de años que pasan en los que el infante no aprende nada, y al cumplir 15 años de edad, es encerrado 6 meses en el proceso de transformación y resurrección ritual del aprendizaje al que es sometido. Lacarra explica que 9 y 6 son múltiplos de 3, número cabalístico que pertenece a muchos relatos folclóricos (*Sendebbar*, 2020: 34). El número 2, que es un símbolo de conflicto, está presente varias veces en los momentos previos a la llegada del infante al palacio después de haber concluido su educación con Çendubete; justo antes de la intriga cortesana.¹⁴ Una cuestión más es que los 26 relatos del *Sendebbar* son tradicionales, de muy amplias difusiones en oriente y occidente y con versiones sueltas o insertas en otras colecciones. De este conjunto destacan especialmente «por su valor estructural y literario, por su difusión y carácter» (*Sendebbar*, 1990: 19), el número 1 «*Leo*» o llamado también en su más amplia difusión como «La huella del león»; el número 5 «*Gladius*», también conocido como «La espada»; el número 10 «*Canícula*» o «La perrita que lloraba»; el cuento 12 «*Canis*» o más universalmente difundido como «Lewellyn y su perro»; el número 13 «*Pallium*»; el número 17 «*Nomina*», conocido más universalmente como «Los tres deseos»; el número 18 «*Ingenia*»; el 19 «*Lac venenatum*» y el 22 «*Senex Caecus*». Reflejan también que son tipos folclóricos, de los cuales el más importante en el marco narrativo es el de «la mujer de Putifar» (ATU 318), que hace referencia al relato del Génesis bíblico, constituido por el intento de seducción de una mujer casada que ha sido rechazada por el joven que pretendía seducir. Ante ello, lo acusa falsamente de haber querido forzarla. No es privativo de la cultura hebrea, ya que aparece en otras fuentes y relatos de otros pueblos, solo que obtiene su nombre común de la amplia popularidad del relato bíblico.¹⁵ A este tema volveremos más adelante.

Es evidente, de esta manera, la enorme carga simbólica, tradicional y folclórica que tiene la trama de la historia principal del texto, donde la traición de una de las mujeres de Alcos desemboca en un conflicto gravísimo propiciado también por el infante al desoír el oráculo y romper sus votos de silencio. Su desobediencia hacia los designios de las estrellas le pone frente a un universo trascendental más allá del tiempo y la comprensión humana. Estas cuestiones están diseñadas para exaltar un proceso de reflexión profunda y una comprensión vital y elevada del mundo y la naturaleza, en la crisis de vida o muerte que se manifiesta para la experiencia vital del infante, el futuro poderoso rey de Judea. Si se consideran las mentalidades bajo las cuales los rituales iniciáticos validan una cosmovisión del mundo tradicional, en el marco narrativo del *Libro de los Engaños* es posible que se vea perfilar una clase de héroe que sería difícil desligar de la enorme carga tradicional que subyace en la trama principal de la narración, y se trata del héroe traductor, cuya esencia y modelo se encuentra en la etiqueta «*The Clever man*» de ATU 1525 a 1639.

¹⁴ Especialmente Rivas (1969: 73-79), Lacarra (*Sendebbar*, 2020: 34-36) y Arbesú (*Sendebbar*, 2019: 34-35) desarrollan los números aquí expuestos. Para profundizar en general en la numerología como tema folclórico, entre la vasta producción científica existente, puede revisarse Devoto (1959) y Tejero (2003).

¹⁵ Para profundizar en el enorme impacto cultural de este tipo, revisense Goldman (1995), Bloomfield (1923) y Yohannan (1968). El tipo está desarrollado y explicado a la luz de otros relatos, culturas y tradiciones para entenderlo en torno al *Libro de los engaños* por Fradejas (*Sendebbar*, 1990: 55-57), Arbesú (*Sendebbar*, 2019: 63-64) y Lacarra (*Sendebbar*, 2020: 76-78).

HÉROE, REY Y SABIO: PROTOTIPO DE UN IMAGINARIO CONTEXTUAL

El infante es un príncipe en un camino de aprendizaje, y también el discípulo del más grande sabio de Judea, Çendubete. Estos dos elementos son los que le condicionan como héroe y protagonista del relato. Esta situación nos permite pensar en el escenario contextual de la traducción castellana del *Libro de los engaños*: al tratarse de un libro que en suelo hispánico se produjo durante la circulación de textos gnómicos surgidos de las escuelas de traducción, es ineludible pensar en la importancia de la figura del sabio y el filósofo, que cobraron especial relevancia en ese momento histórico en particular, donde las obras sapienciales permitieron el redescubrimiento de los clásicos grecolatinos en occidente, al mismo tiempo que circularon textos científicos árabes.¹⁶ Lacarra (1992) ha explicado con mejor detalle que, acompañando las muy cuidadosas traducciones de textos originales de filosofía grecolatina, hay un numeroso material de escritos árabes apócrifos circulando en el siglo XIII en España. En ellos, nombres célebres de filósofos de la antigüedad como Platón, Aristóteles o Sócrates, así como legendarias figuras como Alejandro Magno y Homero son parte de un recurso con un amplio abanico de nombres famosos que significaron el éxito de la difusión de los textos sapienciales de la España medieval (Lacarra, 1992: 49-50), con una visión del saber estático, acabado, depositado en los sabios y en los libros que escribieron o que se les atribuyen, y que por tanto no plantea problemas de investigación sino de difusión (Maravall, 1967). De esta forma tenemos un apunte en la historiografía que permite ver una situación de interés en la figura del infante como protagonista del *Libro de los engaños*: es un príncipe heredero de un poder inconmensurable, y al mismo tiempo un sabio en etapa de aprendizaje, por lo que es de suma importancia reconocer esta excepcional situación híbrida: es en ella donde se asienta la condición heroica que le distingue, que atraviesa ambas cuestiones, y que muy posiblemente pueda rastrearse en algunos antecedentes y entornos culturales y literarios. Se puede observar que, además de los puntos de vista folclóricos que se han mencionado en páginas anteriores, hay elementos de la literatura producida en la época que problematizan la cuestión del heroísmo del personaje en comento. La primera mitad del siglo XIII del medioevo español tiene producciones poéticas, con especial énfasis en el «mester de clerecía», mientras que la segunda mitad tiene literatura sapiencial, y colecciones de cuentos. Por eso se antoja ineludible remitirse al *Libro de Alexandre* y el *Libro de Apolonio*, por tratarse de textos que no sólo definen y consolidan esta escuela literaria, sino por que se trata de obras que desarrollan la figura del héroe sabio para una pujante literatura en lengua romance. Raymond Willis propone redimensionar las primeras estrofas de *Alexandre*, ya que, a su juicio, el mester es «una especie de deber

¹⁶ Bizzarri (1990: 174-179) realiza una revisión del tópico de la fama en la Edad Media a partir de su revisión de *La idea de la fama en la Edad Media* de Lida de Malkiel, proponiendo que, para redondear los descubrimientos de la autora sobre las influencias de textos bíblicos en el siglo XV para la fama de los héroes y los poetas en la literatura de la época, que expresaban una búsqueda de gloria cortesano-caballeresca, era necesario que se rastreara la idea también en la literatura sapiencial castellana del siglo XIII. En las notas ofrecidas por Bizzarri, puede observarse que, en libros como *Bocados de Oro*, el *Libro de los buenos proverbios*, el *Libro de los cien capítulos* y el *Libro del consejo e de los consejeros*, hay unas muy llamativas menciones que atestiguan la valía del sabio, donde se expresa la admiración y respeto por él. La búsqueda de gloria cortesano-caballeresca no está presente en esas obras, sino la intención de «inculcar al futuro monarca la necesidad de refrenar su voluntad y atemperar sus propias codicias para regir el reino sobre la base de la ley y la justicia; ello redundó en que se expresara una actitud ascética en lo que respecta a la idea de la fama, hecho que las singulariza del resto de la tradición» (Bizzarri, 1990: 179). Es muy difícil, si no imposible, pensar al infante del *Sendebár* alejado de una aspiración ideológica de esta naturaleza.

que tenían todos los hombres, cada cual según su condición, de dominar su 'ciencia' y ponerla al servicio de algo, hacer de su vida un trabajo, o menester» (Willis, 1979: 142). Alicia Esther Ramadori problematiza estos conceptos e incluye una visión más amplia del paradigma, al recordar la forma en la que Rico (1985) retoma las perspectivas de Willis y propone un enfoque semejante, pero las amplía:

...al indagar a través de textos latinos y romances que hombres y actitudes rigen la nueva modalidad literaria. Al igual que los investigadores anteriores, identifica a sus autores con los clérigos de formación universitaria, que encarnan el nuevo arquetipo del intelectual. Los clérigos escolares se muestran abiertos a la nueva sociedad urbana, ansiosos por adquirir y transmitir toda disciplina y formando parte de un movimiento de dimensión europea (Ramadori, 2001: 45).

Este enfoque es importante porque el héroe en *Alexandre y Apolonio* resulta en una figura que probablemente estaba circulando en entornos letrados y monásticos, donde ambos personajes (Alejandro Magno y Apolonio de Tiro) reflejaron los intereses intelectuales de la época. Están caracterizados por su raciocinio, educación y sabiduría, pero además son personajes de la realeza. «Se trata de historias de reyes pecadores, cuyas tribulaciones o glorias se deben únicamente a los designios de la divinidad. Obras clericales, dieron forma concreta a un acto educativo dirigido a la élite eclesiástica y aristocrática que rodeaba a los soberanos castellano-leoneses en la primera mitad del siglo XIII» (Arizaleta, 2010: 63).

Es necesario pensar en la manera en que está perfilado en el poema el héroe Alejandro, ya que está desarrollado esmeradamente en la *fortitudo* y la *sapientia* que le caracterizan, mientras que Apolonio muestra ser un rey más sabio que guerrero.¹⁷ Arizaleta (2010) encuentra que estos héroes están plasmados en sendos poemas de forma tal, que priva la certidumbre de su figura. Es decir, ambos están destinados al consenso social, y ambos poemas «dibujan la armonía global de la corte y de los pueblos, regidos por un rey poderoso o piadoso» (72). Se puede sumar a esto, y para complejizar la valoración del sabio y la sabiduría en la época, que la búsqueda del saber de los textos gnómicos del siglo XIII está patrocinada o bien impulsada por los reyes. Pensemos por ello que en estas mentalidades culturales es posible que no fuera del todo desconocida la legendaria figura del médico Berzebuey del prólogo de *Calila e Dimna*, enviado por el rey Sirechuel a buscar las yerbas de la inmortalidad en la India.¹⁸ De esta manera, los héroes del

¹⁷ Alicia Ramadori hace una caracterización de ambos personajes, resaltando que comparten un origen escolar de su sabiduría al manifestar conocimientos del *Trivium* y el *Quadrivium* y explica que tienen deseos de conocimiento que les impulsa a viajar. Alexandre hace arengas y discursos, además de que su intelecto le ayuda a planear estrategias en sus batallas y enfrentamientos. Apolonio pertenece a un entorno palaciego, donde el hombre culto es estimado, y su cualidad heroica tiene que ver con acertijos, análisis y tener una actitud racional y crítica. Les diferencia el uso de sus virtudes intelectuales para el destino que han de alcanzar como héroes: mientras que Alexandre sucumbe presa de su soberbia intelectual, Apolonio logra glorificarse a través de la sabiduría y la resignación con la que llevó una vida azarosa (Ramadori, 2001: 46-47). Para profundizar en este análisis, revítese el trabajo de Carta (2018) que caracteriza ambos personajes y los reflexiona con otros protagonistas y temas de las colecciones cuentísticas de la temprana prosa hispánica, incluyendo el *Sendebär*.

¹⁸ La fascinante historia del médico Berzebuey como el viajero que va a la India en busca las hierbas que hacen vivir a los muertos, y que no son otra cosa más que libros que contienen una inmensa sabiduría, posiblemente está plagada de toda una tradición oral que le intensifica como un personaje legendario. Para profundizar en ello véanse Cacho Blecua y Lacarra (1993), Haro Cortés (1997) y Carta (2018).

mester de clerecía, la admiración por la figura del sabio y las leyendas orientales como la de Berzebuey son elementos que pertenecen al panorama de la producción textual que antecede y contextualiza el *Sendebär* en España, tierra que fue el punto de encuentro de las traducciones de las tradiciones oriental y clásica, donde un caudal de obras «hunden raíces en la oralidad o en el folclore» (Alvar, 2010: 67).¹⁹ Personajes así, héroes sabios, de sangre real o pertenecientes al entorno cortesano, pueden pensarse como una huella cultural, un antecedente textual que sería difícil de ignorar o pasar de largo cuando, además de la realeza castellana, entre los receptores de textos como el *Calila e Dimna* o el *Sendebär*, se encontraban traductores, hombres letrados, grupos de sabios²⁰ y todo un aparato ideológico que fue construyendo el perfil de la figura monárquica en España.²¹ De esta suerte, el infante parece inscribirse en este prototipo de héroe rey y sabio que circulaba en la literatura, y muy probablemente en el folclore oral que estaba presente en la época.

EL CAMINO DEL HÉROE TRADUCTOR: UN ENTRAMADO EN LA COMPLEJIDAD

Es necesario recordar que el infante ha pasado por un proceso difícil: incapaz de asimilar y entender la instrucción del saber desde su temprana edad, ha sido puesto en un intenso camino de conocimiento en un último esfuerzo por dotarlo de sabiduría. Esto es un auténtico asunto de Estado, porque la trama central del libro es la sucesión de la corona «un motivo clave en la realeza, que se ve amenazada en dos momentos: primero por la falta de heredero y luego por su condena a muerte» (Lacarra, 2021: 45). De esta forma, el infante se presenta al universo cortesano del *Sendebär* como alguien de quien depende el futuro del reino: sus capacidades intelectuales, sabiduría y juicio razonado resultan trascendentales, pero está en entredicho tal naturaleza y formación. María Jesús Lacarra en *Cuentística Medieval en España: los orígenes*, señala que la historia de este aprendizaje está enmarcada por «elementos comunes a diversas tradiciones literarias y folklóricas, junto con ecos de antiguos ritos iniciáticos» (1979: 121). De acuerdo con sus observaciones, la idea de los rituales de iniciación como parte de la trama en la que es protagonista el infante, se consolida gracias a la poca o nula información sobre los primeros años del niño. La autora informa cómo Lord Raglan vincula el crecimiento del héroe de los relatos tradicionales con situaciones específicas: el desarrollo de las anécdotas de su biografía, acciones e intervenciones en la historia sucederán sólo cuando sea partícipe de su propia ritualidad e iniciación (Raglan en Lacarra, 1979: 122). Ésta sucede así cuando el infante ha aprendido todo el saber del mundo con Çendubete y debe acudir ante su padre, sabedor de la advertencia de guardar silencio para salvar la vida:

E quando amanesçió otro día, mandó el Rey guisar de comer a todos los de su regno e fízoles fazer estrados do estudiesen e menestriales que les tañiesen delante. E començó el niño a venir fasta que llegó a su padre, e el padre llególo a sí e fablóle e el moço non le fabló. E el Rey tovo por gran cosa. Dixo al niño:

¹⁹ Carlos Alvar explica que la traducción de las obras medievales surgía de procesos y/o adaptaciones de originales más antiguos. La narrativa breve supone, en tanto su carácter de colecciones o compendios, la necesidad de entender su historia textual, de acuerdo a «la del conjunto al que se inscribe cada relato y la individual» (Alvar, 2010: 65).

²⁰ Véase Haro Cortés (2009).

²¹ Gómez Redondo explica que el desarrollo de la hegemonía política y cultural castellano-leonesa fue consolidando paulatinamente una cosmovisión a principios del siglo XIII, y sentó las bases que marcaron los siglos posteriores (1998: 65-80).

–¿Dó es tu maestro?

E el Rey mandó buscar a Çendubete e sallieron los mandaderos por lo buscar e catáronlo a todas partes e non lo pudieron fallar. E dixo el Rey a los que estavan con él:

–Quiçá por aventura ha de mí miedo e non osa fablar.

E fabláronle los consejeros del Rey e el niño non fabló. E el Rey dixo a los que estavan con él:

–¿Qué vos semeja de fazienda de este moço?

E ellos dixieron:

–Seméjanos que Çendubete, su maestro, le dio alguna cosa, alguna melezina por que aprendiese algún saber, e aquella melezina le fizo perder la fabla.

E el Rey lo tovo por gran cosa e pesól' mucho de coraçón (*Sendebär*, 2020: 74).

En el entorno que plantea el texto, es indudable que el hijo del rey está llamado a heredar un vasto reino, y ese imponente destino que es tener la posesión de todo el poder, espera en su futuro de forma ineludible. El imaginario que le rodea, además, es el de suceder a su padre que es un rey de justicia, de honor, muy querido y amado por su pueblo, y eso lo sabemos porque en las primeras páginas del relato lo atestigua la madre del infante: «graçias a Dios, amado eres de tus pueblos e todos dizen bien de ti por el gran amor que te an. E Dios nunca te faga aver pesar e ayades la su bendición» (*Sendebär*, 2020: 66). Ser hijo de un personaje como Alcos es la impronta que caracteriza al infante, por eso la expectación sobre su educación y preparación para gobernar es de gran intensidad, considerando además que se trata de una figura de poder real fabulada literariamente y que resulta llamativa si se piensa en el entorno de mediados del siglo XIII en la Península Ibérica. En efecto, es la época en que los reyes castellano-leoneses llevaron a cabo un proyecto político en la recuperación de los territorios que estaban en poder de los árabes,²² donde la aparición de una prosa literaria hispánica con textos gnómicos, espejos de príncipes y colecciones de cuentos, formaron parte del mosaico literario y cultural que se estaba desarrollando en la época.²³ Sabemos que la compleja situación lingüística de la región estaba condicionada por la convivencia de cristianos, hebreos y árabes, todos partícipes de una alquimia cultural potenciada por centros de traducción de obras sustancialmente en latín, hebreo, árabe y lengua romance, donde el principal referente es la ciudad de Toledo, pero que encabeza la existencia de otros lugares donde el intercambio de saberes y textos fue una actividad efervescente y común, como:

Tarazona, Barcelona, León, Limia (cerca de Ourense), Burgos, Tudela, Segovia, Sevilla o Murcia [...] [junto con Toledo, fueron lugares donde] orbitaron, como en otras muchas otras ciudades de la Península, numerosos musulmanes, judíos y cristianos que tradujeron del árabe al latín, hebreo y posteriormente al castellano obras de filosofía, tratados de matemáticas, medicina, astronomía y astrología, aritmética, geografía, cartografía, botánica, literatura, etc. También allí se llevaron a cabo traducciones de todos los estudios y comentarios realizados por Algazel, Avicena y Averroes, permitiendo que los filósofos griegos, y muy especialmente Aristóteles, fueran conocidos en España y en toda Europa. (Gil-Bardají, 2016: 62-63).

²² Véase Rucquoi (2000: 247-367), en el tratamiento del conflicto como un mito unificador del pueblo español. Interesa, sobre todo, la visión de apropiación y recuperación de memoria histórica de los cristianos con el reino visigótico.

²³ Véase Lacarra y Cacho Blecua (2012: 67-130), especialmente el trasvase de la cultura árabe a occidente, a través de las problemáticas ideológicas, los prejuicios culturales pero la actitud de apertura, paulatina y no exenta de paradojas, de los cristianos y los árabes para producir y traducir textos.

Dentro de esta actividad intelectual que fue sucediendo en plena Reconquista, es conocida la preocupación que tuvieron los reyes por el arte de gobernar; es el motivo por el que la composición de la corte retratada en el *Sendebär*, y las acciones que el monarca, su familia, su estirpe y sus cortesanos realizan en ella, sean un eje temático de relevancia para la crítica. Como lo menciona Fernando Gómez Redondo, «varias son las temáticas que atraviesan la obra (la valoración del saber, los engaños de la mujer, las obligaciones de los privados, la educación principesca), pero *sólo una da sentido a todas: el análisis del espacio cortesano como asiento de la conducta del rey*» (1998: 218. Énfasis mío).

Con todo lo anterior en mente, y volviendo a la escena, los lectores sabemos que los demás personajes ignoran la prueba de silencio a la que ha sido sujeto el infante, y esto coadyuva a intensificar el error con el que rompe el tabú que le destina un peligro de muerte, al hablar a solas frente a una mujer traidora al rey, y produciéndose el motivo de «La mujer de Putifar»:

–Non te fagas neçio, ca yo bien sé que non saldrás de mi mandado. Matemos a tu padre e serás tú rey e seré yo tu muger, ca tu padre es ya de muy gran hedat e flaco, e tú eres mançebo e comiënçase agora el tu bien; e tú debes aver esperança en todos bienes más que él.

E quando ella ovo dicho, tomó el moço gran saña e estonçes se olvidó lo que le castigara su maestro e todo lo que l’ mandara. E dixo:

–¡Ay, enemiga de Dios! ¡Si fuesen pasados los siete días, yo te respondería a esto que tú dizes!

Después que esto ovo dicho, entendió ella que sería en peligro de muerte e dio bozes e garpiós’ e començó de mesar sus cabellos. E el Rey, quando esto oyó, mandóla llamar e preguntóle que qué oviera. E ella dixo:

–Este que dezides que non fabla me quiso forçar de todo en todo, e yo non lo tenía a él por tal.

E el Rey, quando esto oyó, creçiól’ gran saña por matar su fijo, e fue muy bravo e mandólo matar. E este rey avía siete privados mucho sus consejeros, de guisa que ninguna cosa non fazia menos de se aconsejar con ellos. Después que vieron qu’ el Rey mandava matar su fijo, a menos de su consejo, entendieron que lo fazia con saña porque creyera su mager (*Sendebär*, 2020: 75–76).

Como lo ha explicado Pedrosa (2006), el silencio es un elemento que juega un papel primordial en la poética del cuento tradicional; subyace en él, en muchas ocasiones, un núcleo sustantivo en la línea argumental de muchísimos relatos. De esta forma, el autor revisa a Odiseo guardando en secreto su identidad ante Polifemo, siendo la única forma de preservar la vida; refiere también el número 500 del catálogo ATU (*The name of the supernatural helper*), relato donde una doncella no sabe guardar silencio y presume hilar oro con la paja, resultando así una historia que tiene versiones como la de Rumpelstilzchen, Tom-Tit-Tot, Trillevit o el español Enano Saltarín. Nos recuerda la manera en cómo la posesión y administración del silencio potencia la trama de Alí Babá y los cuarenta ladrones, pero además Pedrosa recorre otras fabulaciones albanesas que utilizan el motivo del silencio, escogidas aleatoriamente de un enorme abanico de posibilidades. Si aplicamos el tratamiento analítico empleado por Pedrosa en el *Sendebär*, descubriremos que el infante se hunde en los entreveres del motivo del silencio: presa de una mentira y de una conspiración para matar al rey Alcos, se guarece y retrae en el tabú impuesto por el maestro Çendubete: cumplir con siete días de silencio. Rosa María Juarbe ha enfatizado que «el motivo central de esta colección

de *exempla*, es el poder de la palabra oral, del habla» (Juarbe, 2017: 174), y lo afirma pensando en las formas en las que el valor vital de la palabra se presenta; para ella, en el plano de la historia (qué se dice) y en el discurso (cómo se dice).²⁴ Biaggini (2007) enfatiza la dinámica del silencio y la inmovilidad; para él «la parole est un thème central de l'œuvre et, plus qu'un thème, elle est un moteur de l'action». Precisamente, como veremos hacia el desenlace de la trama, será trascendental el habla del infante como un revulsivo en la historia-marco, que ha sido reposada en el silencio, cuidadosamente planeada y finalmente ejecutada.

Así pues, ante la ausencia de la voz del infante, siete privados del palacio acuden, uno por día, para disuadir al rey Alcos de ejecutar la sentencia de muerte que ha emitido contra su vástago, empleando cuentos que ilustran los engaños de las mujeres. La madrastra, entretanto, se presenta fingiendo su agravio para exigir al rey que mate a su hijo ante la falta cometida y argumentando que se cumpla la ley. Como lectores somos testigos de una enorme tensión dramática, porque la vida del infante depende de la endeble posición de su padre, ya que una y otra vez, después de escuchar los cuentos de la madrastra y los privados, el rey no decide ejecutar la sentencia. La escena es en realidad bastante interesante: Alcos se ve frente a unas narraciones que escucha con atención, pero que no le permiten pensar con claridad para realizar una decisión que tiene tras de sí dramáticos tintes políticos e incalculables consecuencias. A su vez, el infante aparentemente está desactivado por el silencio, pero la realidad es que no es así, porque están en juego dos elementos que están potenciando el conflicto y se trata del secreto y el poder.²⁵

Aquí puede aplicarse lo que Derrida (2000) explica sobre el silencio y el secreto en *Dar la muerte*, y que según Pedrosa es parte de las lógicas ancladas en nuestro sistema cultural:

que quien posee y sabe administrar un secreto adquiere una posición de poder y de dominio sobre quien desconoce ese secreto. Y algo aún más importante: que las relaciones de otredad se construyen gracias al silencio, y que para que haya algún otro tiene que mediar algún secreto entre ese otro y el propio yo. Es decir, que entre ambos sujetos debe haber un cinturón de silencio, una discontinuidad o interrupción del lenguaje, un callar que imponga una tregua al flujo de la voz y de la información. Porque, si no lo hubiera, el yo y el otro serían lo mismo, quedarían identificados en una especie de monstruosa doble personalidad que anularía a ambos y haría inútil, imposible, el intercambio de cultura (Pedrosa, 2006: 261).

²⁴ Hay que añadir que, como lo señala Fradejas (*Sendebarr*, 1990: 25-26), hay innumerables marcas de oralidad como «oí dezir», la repetición de verbos *dicendi* (de los que el editor en comento dice huir): «dixo», así como fórmulas típicas, además del «Avía» mostrado en páginas previas. En resumen, son innegables las marcas de oralidad, y las fórmulas insertas en los cuentos que no nos dejan duda de que pertenecen a la tradición oral.

²⁵ Gopar (2017) ha observado que en el marco narrativo la madrastra y el infante están vinculados estrechamente, y explica que el silencio y la palabra significan dos caminos para guardar el mismo secreto, para esgrimir un poder del que depende la preservación de la vida. La madrastra intenta apurar una ejecución para salvar la vida, los privados intentan aplazarla lo más posible. Esta técnica, como lo apunta Lacarra (*Sendebarr*, 2020: 24-25), ha servido para otras colecciones y personajes como Sherezade, donde contar equivale a vivir.

¿Cómo sabremos que esta presunción es correcta en el *Libro de los engaños*? Tal vez por un elemento específico: de no mediar el silencio, el infante sería exactamente el doble de su padre. Esta afirmación tiene su complejidad porque el niño ha sido educado por Çendubete, el que prometió enseñarle en seis meses lo que otro no podría en sesenta años (*Sendebär*, 2020: p.70) y que le sometió en la más completa y exigente ciencia y filosofía de acuerdo con la cosmovisión medieval descrita en la narración:

Çendubete tomó este día el niño por la mano e fuese con él para su posada e fiz' fazer un gran palacio fermoso de muy gran guisa e *escribió por las paredes todos los saberes que l'avía de mostrar e de aprender: todas las estrellas e todas las feguras e todas las cosas*. Desí díxole:

–Esta es mi silla e ésta es la tuya fasta que aprendas los saberes todos que yo aprendí en este palacio. E desenbarga tu coraçón e abiva tu engeño e tu oír e tu veer.

E asentóse con él a mostralle. E traíanles allí que comiesen e que bebiesen. E ellos non salían fuera e ninguno otro non les entrava allá. E el niño era de buen engeño e de buen entendimiento, de guisa que, ante que llegase el plazo, *aprendió todos los saberes que Çendubete, su maestro, avía escripto del saber de los omnes*. (*Sendebär*, 2020: 72-73. Énfasis mío).²⁶

Entonces, ¿cómo podríamos saber que, de no mediar el silencio en la situación, el infante sería el doble de Alcos? Porque el nudo dramático se está desencadenando por un arrebató emocional del príncipe con el que reveló su condición silente a la madrastra. Esta misma circunstancia emocional es la que domina sobre el rey que, incapaz de obtener mesura para reflexionar antes de actuar, hace caso de las mentiras de la mala mujer y, preso de un arranque de *ira regia*, condena precipitadamente a muerte al hijo. De esta manera, un infante indiscreto es todo un desperdicio de la sabiduría depositada en él, y todo un despilfarro del poder cultural que carga consigo, si esa educación no muestra ningún efecto y le dominan las pasiones y la emotividad. Sería en sí mismo exactamente su propio padre, *su doble*, cuya visceralidad manifiesta en este momento de la narración está asegurando, con la sentencia de muerte del único hijo de la línea sucesoria de la sangre real, el fin del reino. Si lo pensamos en términos del análisis de Pedrosa el fenómeno podría reflexionarse de la siguiente manera:

Es necesario insistir en que cada *yo* necesita tener muy claro quién es su *otro* (para poder aliarse o enfrentarse a él y para construir así la sociedad y la cultura), y cuando no hay ningún secreto en relación con ese *otro*, cuando ese *otro* se parece demasiado al *yo*, surge la duda, la ambigüedad, el conflicto cultural y, muchas veces, y como reacción frente a esa inquietante situación, el relato, el cuento, la leyenda, el rumor, que propone las alternativas de sublimar, de prohibir, de escapar, de ironizar, de prohibir o simplemente de horrorizarse frente a ese fenómeno. (Pedrosa, 2006: 267).

²⁶ La cosmovisión de la ciencia en la Edad Media presenta el saber como algo cerrado y completo. Algo que puede ser alcanzado en una compleja totalidad fija, y que puede representarse como lo muestra el *Sendebär*: a través de la visión de un palacio donde todos los saberes del mundo están inscritos en las paredes. Maravall (1967), Lacarra (*Sendebär*, 2020) y Arbesú (*Sendebär*, 2019) explican esos procesos de saberes totales y heredados.

En el *Libro de los engaños*, al finalizar los siete peligrosos días de silencio, el infante recupera el habla, y después de revelar ante su padre la intriga de muerte de la que fue víctima, le pide convocar a todos los sabios de su reino para hablar ante ellos. La escena sucede así:

E quando vino el otavo día en la mañana ante que saliese el sol, llamó el infante a la muger que lo servía en aquellos días que non fablava, e dixo:

–Ve, e llama a fulano qu'es más privado del Rey e dile que venga quanto pudiere.

E la muger, en que vido que fablava el infante, fue muy corriendo e llamó al privado. E él levantóse e vino muy aína al infante, e él lloró con él e contól' por qué non fablara aquellos días, e todo quanto le conteçiera con su madrastra:

–E non guaresçí de muerte sinon por Dios e por ti, e por tus conpañeros que me curaron de ayudar bien e lealmente a derecho. ¡Dios vos dé buen gualardón por ello, e yo vos lo daré si bivo e veo lo que cobdiçio! E quiero que vayas corriendo a mi padre e que le digas mis nuevas ante que llegue la puta falsa de mi madrastra, ca yo sé que madrugará.

El privado fue muy rezió corriendo desque lo vido así hablar, e fue al Rey e dixo: –Señor, dame albricias por el bien e merçed que te á Dios fecho, que non quiso que matases tu fijo, ca ya fabla; e él me enbió a ti.

E non le dixo todo lo qu'el infante le dixiera, e dixo el Rey: –Ve muy aína e dil' que se venga para mí el infante.

E él vino, e omillósele e dixo el Rey: –¿Qué fue que estos días non fablaste, que viste tu muerte a ojo?

E dixo el infante: –Yo vos lo diré.

E contóle todo commo le acaesçiera, e cómmo le defendiera su maestro Çendubete que non fablase siete días: –Mas de la muger te digo de quando me apartó, que me quería castigar, e yo díxele que yo non podía responder fasta que fuesen pasados los siete días. E quando esto oyó, non sopo otro consejo sinon que me fiziésedes matar ante que yo fablase. Enpero, señor, pídivos por merçed, si vos quisiéredes, e lo toviéredes por bien, que mandásedes ayuntar todos los sabios de vuestro regno e de vuestros pueblos, ca querría dezir mi razón entre ellos. (*Sendeban*, 2020: 135-136)

En este punto han desfilado dieciocho cuentos ante el rey. Trece han sido narrados por los privados y cinco por la madrastra, quien en los días uno y siete habría realizado acciones engañosas para pedir que fuera ejecutado el infante. Para observarlo mejor, reproduzco la reelaboración del esquema que David Arbesú hace en su edición, reconstruyendo la de José Fradejas Lebrero (*Sendeban*, 2019: 27):

DÍAS	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
MUJER	Acc	3	6	8	11	14	Acc	infante 19-23
PRIVADOS	1	4	7	9	12	15	17	
	2	5	—	10	13	16	18	

Se debe hacer notar que el infante ha sido defendido y acusado con cuentos que a su vez no habrían calado hondo en Alcos para que tuviera una decisión duradera, decisiva y firme con respecto a la sentencia, cuestión que resulta interesante porque los relatos expuestos por la madrastra y los privados no lograron en todo ese tiempo destrabar la situación con ninguna contundencia. Biaggini (2007) explica las imbricaciones contextuales (el imaginario político, literario, sociocultural) del actuar del rey cuando habla, y que se refleja no sólo en el *Libro de los engaños*, sino en otros textos como *Calila e Dimna*, *Castigos e documentos de Sancho IV* y *El conde Lucanor*. A través del análisis de la figura del rey en textos de normativa

sociopolítica, como el *Espéculo* y la *Segunda partida*, muestra que Alcos es un agente de la acción en tanto su palabra es para ser obedecida de inmediato, pero que es fácilmente desviado por sus asesores. Este fenómeno lo he revisado en otro estudio, y he explicado que esta situación que provoca la irresuelta actitud de Alcos, podría deberse a que en realidad la madrastra y los privados no son en realidad sabios, sino miembros de la corte que, como el rey, quedan inmóviles en la situación sucedida en ese espacio de poder, que sería lo que le daría potencia a la intriga cortesana en curso (Vilchis, 2017). Pero, además, es posible que la indecisión regia pueda verse a través de ATU 1534E «*Good decisión*», cuento que ha sido recogido en la tradición judía principalmente, y que tiene una estructura humorística, en donde un juez le da la razón a todos aquellos que le exponen sus argumentos. Se reproduce aquí el relato más famoso de toda una serie que desarrolla el mismo tipo:

The most famous of these stories has to do with the two litigants who come before the rabbi. After hearing the first testimony, the rabbi says, «It seems that you are right.» But after the second man speaks, the rabbi says, «It seems that you are right too.» «How can this be?» says the rabbi's wife, who has been listening to the arguments. «How can both of these men be right?» «Hm,» says the rabbi. «You're right too.» (Raskin, 2015: 64).

Lo que problematiza la cuestión, sin embargo, está entre dos cuestiones que no pueden dejar de mencionarse: Raskin (2015: 24-28), informa que la variante más antigua está fechada en una publicación de 1879 de Julius Dessauer en Budapest, pero además sería un incidente presenciado por un amigo del escritor Alessandro Manzoni hacia 1851 a 1855; estas cuestiones alejarían mucho el espacio temporal entre el tipo y el *Libro de los engaños*. Raskin explica, a su vez, que esta historia se ha convertido en un chiste clásico del humor judío. Ambos elementos, indiscutiblemente, deben tomarse en cuenta para la más estricta de las apreciaciones críticas del tipo en cuestión, porque el planteamiento hecho aquí resultaría controvertido. Sin embargo, no se eliminan del paradigma del relato, porque Alcos aparece durante siete días como un juez indeciso, tal vez inexperto en la medida, y eso sí es posible relacionarlo y reflexionarlo al verlo erigido como juez inmóvil, que da la razón a la madrastra y los privados ordenando matar al hijo para después cambiar de opinión y contradecirse; es un hecho narrativo y un dato textual de la trama que sucede ante el lector de la obra, y resulta un episodio ineludible para mostrar el último estadio de aprendizaje sapiencial del infante, ya que va a resolver la situación cuando recupere el habla. A la problemática, sin embargo, debo añadir que Arvo Krikmann (2010) en una conferencia sobre el personaje hebreo del siglo XIII llamado Hodja Nasreddin, recoge el tipo ATU 1534E²⁷ y se lo atribuye. Esta cuestión sí emparejaría el tipo con el mismo siglo

²⁷ La presentación de Krikmann (2010) lo muestra de la siguiente forma:

ATU 1534E*. Good Decision

(usually connected with the character of Hershele in Jewish jokes)

Nasreddin Hodja was named the kadi of Aksehir. One day, two men with a dispute came to him and asked him to resolve their conflict.

The Hodja listened to the plaintiff first.

«You are right!» he said when the plaintiff completed his account.

Then, the Hodja listened to the defendant.

«You are right!» he said to the defendant as well. Everyone in the room was perplexed.

One of the observers dared to protest.

«Kadi effendi,» he said, «You agreed with both of the parties. The dispute can't be settled if you say «you are right» to both of them.»

Nasreddin Hodja considered for a moment, then he said: «You are right too!»

de traducción del *Libro de los engaños*, y si esto fuera poco, a esto se añade que uno de sus posibles orígenes es hebreo.²⁸ Eso posibilita que podamos considerar la coincidencia, al menos parcialmente, de la anécdota del rey-juez indeciso con la trama del *Libro de los engaños* (porque no hay un tercero que se queje de la actitud del rey), pero aún quedará pendiente rastrear y explorar con mayor detalle otras muestras de ATU 1534E.

Volviendo a la escena, cuando el infante ya ha revelado la verdadera situación con la madrastra y todos los sabios comparecen en la corte, Alcos recrimina a Çendubete por haber impuesto unos votos de silencio al infante, a lo que el sabio contesta:

–Tanto te dio Dios de merçed, e de entendimiento, e de enseñamiento, por que tú debes fazer la cosa quando sopieres la verdat, más que más los reyes señaladamente por derecho devés seer seguros de la verdat, e más que los otros; e él non dexó de fazer lo que le yo castigué. E tú, señor, non devieras mandar matar tu fijo por dicho de una muger. (*Sendeban*, 2020: 136)

Ante ello el rey lanza el siguiente paradigma para todos los sabios: «-¡Loado sea Dios que non maté mi fijo, que perdiera este siglo e el otro! E vosotros, sabios, si matara mi fijo, ¿cúya sería la culpa? ¿Si sería mía, o de mi fijo, o de mi muger, o del maestro?» (*Sendeban*, 2020: 136). De este modo la encrucijada situacional vivida por Alcos, queda en manos de los *quatro* sabios y Çendubete (los principales hombres de saber del reino), quienes de acuerdo con la narración ya en oportunidades previas, para otros temas y necesidades ante el rey, han sido capaces de aportar una opinión contundente y eficaz. Las respuestas que ofrecen son las siguientes:

Levantáronse quatro sabios, e dixo el uno:

–Quando Çendubete vido el estrella del moço en cómmo avía de ser su fazienda, no se deviera esconder.

E dixo otro:

–Non es así commo tú dizes, que Çendubete non avía y culpa, que tenía puesto tal pleito con el Rey que non avía de fallesçer. Deviera ser la culpa del Rey, que mandava matar su fijo por dicho de una muger, e non sabiendo si era verdat o si era mentira.

Dixo el terçero sabio:

–Non es así commo vosotros dezides, que el Rey non avía y culpa, que non ay en el mundo fuste más frío que el sándalo, nin cosa más fría que la carofoja, e quando los buelven uno con otro, anse de escalar tanto que salle dellos fuego. E si él fuese firme en su seso, non se bolverí por seso de una muger, mas pues era muger qu’el Rey amava, non podí estar que non la oyese. Mas la culpa era de la muger, porque con sus palabras lo engañava e fazia dezir que matasen su fijo.

E el quarto dixo que la culpa non era de la muger, mas que era del infante que non quiso guardar lo que l’ mandara su maestro, que la muger, quando vido al niño tan fermoso e apuesto, ovo sabor d’él, mas quando se apartó con él, e ella quando entendió que fablava el infante, entendió que sería descubierta a cabo de los siete días de lo qu’el infante dezía, e ovo miedo que la mataría; por ello, curó de lo fazer matar ante que fablase.

E Çendubete dixo:

–Non es así commo vos dezides, qu’el mayor saber que en el mundo ay es dezir.

E el infante dixo:

–Fablaré, si me vos mandáredes.

E el Rey le dixo que dixiese lo que quisiese. (*Sendeban*, 2020: 137-138).

²⁸ Véase Lacarra (*Sendeban*, 2020: 13-18).

Deshacer el dilema es quizás lo que llevaría al infante a ser un héroe traductor de los que pueblan la muy vasta etiqueta de «*The Clever man*» en ATU 1525 a 1639 (y que pueden también encontrarse dispersos en otras secciones), donde Pedrosa explica que hay protagonistas heroicos, pero también tramposos o mañosos, capaces de hacer lecturas de sus situaciones o entornos pero cuyos rasgos seguirían «fluctuando entre los del héroe que podríamos definir como traductor o controlador del *logos* y el *trickster*, quien es siempre, por su posición y función intersticiales, un *eficaz traductor* y manipulador de palabras y un mediador entre espacios y mundos» (Pedrosa, 2018: 366, Énfasis mío). La definición del autor sobre este tipo de héroe es la siguiente:

entiendo por héroe buen traductor o por *trickster* buen traductor al sujeto épico que sabe transmitir y dar leyes (como Moisés), resolver adivinanzas (como Edipo ante la esfinge), seguir indicios inscritos en el entorno físico (como el cowboy heroico del *western*), descifrar intrincados mapas del tesoro (como Jim Hawkins en *Treasure Island* de Robert Louis Stevenson), resolver crímenes a partir de pistas desordenadas y enigmáticas (como hacen Sherlock Holmes o los detectives de la novela y el cine policíacos) o entender el lenguaje de los animales (Pedrosa, 2018: 366).

Además, la forma en que han quedado desactivados los sabios para emitir un juicio podría ser una manifestación no humorística de una circunstancia narrativa muy tensa que puede hacernos pensar indirectamente en el funcionamiento de ATU 1534E, y que más bien contribuye al *epos* heroico del infante. Para resolverla, el personaje en cuestión presenta el mismo paradigma a través del cuento 19 de la colección llamado también «*Lac venenatum*», cuento-problema que conocemos como el tipo N 332.3. *Serpent carried by bird lets poison drop into milk and poisons drinkers*. En él, un hombre encarga a una moza comprar leche para agasajar a sus invitados. Cuando la chica está de regreso con el encargo llevándolo en un recipiente sobre su cabeza, pasa volando un milano que entre sus garras aprisiona una serpiente. Tal es la fuerza con la que la presa es aferrada por el ave, que suelta un poco de veneno que cae en la leche que la moza transporta. La bebida envenenada es servida en el convite y todos los comensales mueren. En esta narración el infante invoca un paradigma situacional equiparable a su peligro de muerte al preguntar «E agora me dezid: ¿cúya fue la culpa porque murieron todos aquellos omnes?» (*Sendebar*, 2020: 139).²⁹ Este cuento tradicional plantea el paradigma vivencial del marco narrativo aparentemente sin solución, de manera más universal, para que los privados tengan un prudente alejamiento de la intriga en la corte. Así que, expuesto el dilema, los sabios ofrecen sus respuestas:

E dixo uno de los quatro sabios:

–La culpa fue en aquel que los conbidó que non cató la leche que les dava a comer.

E el otro maestro dixo:

–Non es así commo vós dezides, qu’ el que los huéspedes conbida non puede todo catar nin gostar de quanto les dava a comer, mas la culpa fue en el milano que apretó tanto la culebra con las manos, que ovo de caer aquella ponçoña.

El otro respondió:

–Non es así commo vosotros dezides, ca el milano non avía y culpa, porque comía lo que solía comer, demás non faziendo a su nesçesitat. Mas la culebra ha la culpa, que echó de sí la ponçoña.

²⁹ Fradejas (*Sendebar*, 1990: 133-134) explica la aparición del relato en otros relatos y culturas. En sintonía con Lacarra (*Sendebar*, 2020: 140-141) acentúa que se trata de un cuento-problema diseñado para enfatizar que la fortuna o el destino son la causa de los accidentes relatados en él.

E el quarto dixo:

–Non es así commo vosotros dezides, que la culebra non á culpa, mas avía la culpa la moça, que no cubrió la leche quando la traxo del mercado.

Dixo Çendubete:

–Non es así commo vosotros dezides, que la moça non avía y culpa, ca non le mandaron cobrir la leche; nin el milano non avía y culpa, ca comía lo que avía de comer; nin la culebra non avía y culpa, que iva en poder ageno; nin el huésped non ovo y culpa, qu' el omne non puede gostar tantos comeres quantos manda guisar. (*Sendeban*, 2020: 139-140).

Observemos que ningún sabio es capaz de ofrecer una respuesta revestida de contundencia; es decir, no pueden resolver el problema para saber quién es el responsable de la tragedia, y Çendubete acentúa la encrucijada al no resolver el cuento y dejarlo abierto a interpretación. Deja a todos en una situación muy parecida a la del juez que da la razón a todos en ATU 1534E, pero sin ser humorístico. Esto se debe, principalmente, a que la intención del infante es hacer una pregunta para «trazar un paralelismo entre el cuento y la cuestión planteada por el Rey, que atañe a todo el marco narrativo de la obra» (Arbesú, 2019: 128). Alcos, así, ha escuchado atentamente cada intervención y al no encontrar solución firme, al constatar que ninguno de los sabios puede responder con fiabilidad, le pide al infante que ofrezca su respuesta:

–Todos estos *dizen nada*, mas dime tú cúa es la culpa.

El infante dixo: –*Ninguno destes non ovo culpa, mas açertóseles la ora en que avién a morir todos*» (*Sendeban*, 2020: 140, el subrayado es mío).

Lacarra explica que «se trata de un breve cuento de estructura encadenada que sirve para suscitar un problema y para poner de manifiesto que el infante conoce los designios de Dios» (*Sendeban*, 2020: 140). Este resultado muestra que en el silencio del infante se encontraba ya un sabio que reposaba en la contención, en la medida y el análisis discreto, que es con lo que soluciona el dilema vivencial que ha atravesado su padre en los siete días de tensión. De esta forma, el habla del joven sabio le revela como un héroe traductor, mediador de dos mundos (el del poder regio y el sapiencial) y como movedor del *logos* porque sus cuentos sí son efectivos contra la inmovilidad del juez, manifestada en los siete días de los relatos de la madrastra y los privados, habiendo administrado su silencio y, por tanto, el secreto de estar en la etapa final de aprendizaje de la sabiduría y el saber elevado aprendido con Çendubete. Sus conocimientos y aprendizaje le permiten superar su condición visceral y humana, pero también regia, que subyace en su genealogía. Se aplica también que «la administración del secreto, la recuperación de la voz silenciada, el rompimiento del velo cuándo, dónde y en las circunstancias en que el héroe decide -por más que el oponente trate de impedirlo-, constituye una de las piedras angulares de la estructura argumental de los cuentos» (Pedrosa, 2006: 260).

APUNTES FINALES DEL HÉROE TRADUCTOR DEL *LIBRO DE LOS ENGAÑOS*

Se debe enfatizar que la solución del infante en «*Lac venenatum*» es una demostración de su capacidad de conocimiento, donde su visión de los hechos sobrepasa lo situacional. Como lo he explicado en otro estudio (Vilchis, 2016), es un reflejo, quizás, del hombre sabio medieval, en su saber cerrado y conciso, pero elevado y contundente, que entiende la vida más allá de la situación inmediata, y revela un saber que está por encima de la acción humana: tal fuerza, estatura y autoridad sapiencial queda demostrada con el

uso de una paremia final en el relato. Y la solución que ha ofrecido el infante queda fija en un horizonte más allá de la experiencia vivencial contigua y se afianza en la duradera y trascendental: la idea del destino surge con una carga de autoridad en el cuento para ilustrar a Alcos y enseñarle que su hijo se lo ha narrado para entender el universo conciso de la visión medieval del mundo. Así pues, la idea del destino queda expresada en un punto de miras más alto, más allá de los velos de las insidias cortesanas experimentadas en el marco narrativo; se plasma en una totalidad fija de los acontecimientos mundanos, en las vivencias cíclicas humanas del hombre. Y la exégesis del cuento, entonces, se afianza sobre este entendimiento superior de las fuerzas universales: todos los personajes del cuento que se ha narrado mueren porque una fuerza superior ha actuado sobre ellos, y es algo que el infante explica con brevedad y contundencia. Al final, veremos que termina de demostrar su visión del mundo y capacidad sapiencial narrando cuatro cuentos más. El número 21, denominado «*Puer 4 annorum*» y el 22 «*Puer 5 annorum*», protagonizados por niños, cuya finalidad es que el infante pueda exponer que en el mundo existen inteligencias superiores (los tópicos de seres humanos de rara y extraordinaria madurez, y un talento juicioso casi sobrenatural); el 23 «*Senex caecus*», del mercader de sándalo que logra vencer, sin necesidad de hacer ninguna trampa y siguiendo unas difíciles reglas del mundo, a unos consumados estafadores, con la finalidad de que el infante pueda demostrar que es sabedor de las artes del mundo; y el cuento 23 «*Abbas*», de una mujer infiel y deshonesto con el que da consecuencia a la ideología de los consejeros que le defendieron: no creer ciegamente en las palabras de la mujeres (*Sendebär*, 2020: 142-156).

Es necesario enfatizar que el infante aparece en el *Libro de los Engaños* como un personaje que creció «grande e fermoso e dióle Dios muy buen entendimiento» (*Sendebär*, 2020: 68), pero parece simplón, reducido, casi sin importancia por su incapacidad de aprender, para después convertirse en este héroe que es un príncipe y joven sabio, poseedor de una excepcional cualidad como héroe traductor; movedor del *logos*, mediador de mundos, traductor de lenguajes trascendentales e incomprensibles, inscritos en la naturaleza y en el universo. Estas cualidades pueden apreciarse en otras ficciones de muy diversas épocas, y podría ser de nuestro interés comprobar el estado de su vigencia: de acuerdo con Pedrosa, Harry Potter posee las características de un héroe traductor, y nos lo hace saber de la siguiente manera:

Es además Harry Potter, sobre todo al principio de sus andanzas, un héroe tímido, apocado, balbuceante, desconocedor de las potencias inmensas que lleva en su interior: una criatura insegura e inmadura, de la misma estirpe que el Moisés que tartamudeaba cuando era joven, que el inmaduro y angelical Parsifal, que el incorregiblemente tímido Superman, que el Neo que protagoniza *Matrix*, que los héroes desamparados que insiste en encarnar, una y otra vez, Woody Allen [...]

Y, por si fuera poco, Harry Potter es, también, un héroe traductor, un héroe mediador entre mundos y seres, un cualificado intérprete de pársel, el criptolenguaje de las serpientes... Pariente, pues, del Salomón de las leyendas hebreas y musulmanas, y del Sigfrido germano, que hablaban el lenguaje de los pájaros, del Mowgli de *The Jungle Book* de Kipling, que conocía el lenguaje de los lobos, de los osos, de las panteras, y que luego aprendió el de los humanos, o del Tarzán que sabía hacerse comprender en el lenguaje de las fieras de la selva... (Pedrosa, 2008: 63).

El retrato de un héroe traductor, con estas características desarrolladas en la propuesta de José Manuel Pedrosa, al parecer corresponde con el infante del *Libro de los engaños*. Inmerso en un difícil camino de conocimiento, en su transformación como

héroe, el hijo del rey es un personaje apocado y sin relevancia que será, al final de la travesía sapiencial, el único cualificado para traducir el difícil e inaccesible lenguaje de la sabiduría con una sofisticación razonada y justa, para llevarlo al ejercicio del uso del saber como no había logrado el mejor sabio del reino, y al uso del poder regio como ni siquiera el poderoso rey Alcos, su propio padre, había podido hacerlo.

OBRAS CITADAS

- AARNE, Antti y Thompson, Stith (1961): *The types of the folktale. A Classification and Bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica (FF Communications, 184).
- ALVAR, Carlos (2010). *Traducciones y traductores. Materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José (1863): *Historia Crítica de la Literatura Española*, Vol. 3, Madrid, José Rodríguez.
- ARIZALETA, Amaia (2010): «Ejercicios de estilo en la Corte castellana: pruebas del crimen y palabras de castigos (tres ejemplos del siglo XIII)», *Clio & Crimen*, 7, pp. 59-72.
- BIAGGINI, Olivier (2007): «Le roi et la parole dans quelques recueils d'exempla castillans des XIII^e et XIV^e siècles», *e-Spania* [En línea], 4, diciembre de 2007, publicado el 11 de marzo de 2014, URL: <<http://journals.openedition.org/e-spania/1272>> [Consultado el 19 de diciembre de 2021]. DOI: <https://doi.org/10.4000/e-spania.1272>
- BIZZARRI, Hugo Ó. (1990): «*Non omnis moriar*. Sobre la fama del sabio en la Edad Media Castellana», *Thesaurus* (Boletín del Instituto Caro y Cuervo), 45 N^o 1, pp. 174-179.
- BLOOMFIELD, Maurice (1923): «Joseph and Potiphar in hindu fiction», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 54, pp. 141-167. DOI: <https://doi.org/10.2307/282848>
- BREA, Mercedes y Fidalgo, Elvira (2000): «Hacia Una Tipología Del Milagro Literario», *Crisol. Nouvelle Serie*, 4, pp. 111-133.
- CACHO BLECUA, Juan M. y LACARRA, M.^a Jesús (eds.) (1993): *Calila e Dimna*, Madrid, Castalia.
- CACHO BLECUA, Juan M. (1986): «Estructura y difusión de *Roberto el Diablo*», en *Formas breves del relato*, Yves-René Fonquerne y Aurora Egido (eds.), Zaragoza-Madrid, Universidad de Zaragoza-Casa de Velázquez, pp. 35-55.
- CARTA, Constance (2018): *Arquetipos de la sabiduría en el siglo XIII castellano: un encuentro literario entre Oriente y Occidente*, San Millán de la Cogolla, Cilengua.
- DERRIDA, Jacques (2000): *Dar la muerte*, Barcelona, Paidós.
- DEVOTO, Daniel (1959): «Entre las siete y las ocho», *Filología*, 5, pp. 65-80.
- DEVOTO, Daniel (1974): «Pisó yerba enconada», en *Textos y Contextos. Estudios sobre la tradición*, Madrid, Gredos, pp. 9-46.
- DEYERMOND, Alan (1993): «El heredero anhelado, condenado y perdonado», en *Tradiciones y puntos de vista de la ficción sentimental*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 105-118.
- FERNÁNDEZ MITCHELL, Julio (1999): *El Sendebar como texto esotérico* [Tesis de Lengua y Literaturas Hispánicas, dir. por Graciela Cándano Fierro], México, Universidad Nacional Autónoma de México.

- GIL-BARDAJÍ, Anna (2016): «La traducción del árabe en España: panorámica histórica», *Quaderns. Revista de Traducció*, 23, pp. 59-78.
- GOLDMAN, Shalom (1995): *The Wiles of Women. The Wiles of Men. Joseph and Potiphar's Wife in Ancient Near Eastern, Jewish, and Islamic Folklore*, Albany, State University of New York Press.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (1998): *Historia de la prosa medieval castellana*. T.1: *La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*, Madrid, Cátedra.
- GOPAR, Emiliano (2017): ««Si este mançebo oy non es muerto oy seré descubierta». Función y motivo del secreto en el paralelismo estructural entre la historia-marco y los ejemplos en *El libro de los engaños (Sendebár)*», en *Perspectivas y proyecciones de la literatura medieval*, Aurelio González y Lillian von der Walde Moheno (eds.), México, El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 183-201.
- HARO CORTÉS, Marta (2009): «Enxenplos et semejanças para reyes: modelos de transmisión», en *Los códices literarios de la Edad Media. Interpretación, historia, técnicas y catalogación*, Pedro Cátedra, (dir.), Eva Belén Carro Carbajal y Javier Durán Barceló (eds.), Salamanca, CiLengua; Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, pp. 127-159.
- HARO CORTÉS, Marta (1997): «Prólogos e introducciones de la prosa didáctica del XIII: estudio y función», en *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, vol. 1, José Manuel Lucía Megías (ed.), Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp. 769-787.
- JUARBE, Rosa M. (2017): ««El mayor saber que en el mundo ay es dezir». La oralidad en el discurso del *Sendebár*», en *Perspectivas y proyecciones de la literatura medieval*, Aurelio González y Lillian von der Walde Moheno (eds.), México, El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 173-182.
- KRIKMANN, Avo (2010): «Tales about Hodja Nasreddin. Conference «From Language to Mind IV»» [Contenido descargable de <<https://www.folklore.ee/>>], Elva (Estonia), URL: <http://www.folklore.ee/~kriku/TRANSPORT/KRIKU_Nasreddin_Elva_2010.ppt>. Consultado el 12 de septiembre de 2021.
- LACARRA, M.^a Jesús (1979): *Cuentística medieval en España: los orígenes*, Zaragoza, Departamento de Literatura Española, Universidad de Zaragoza.
- LACARRA, M.^a Jesús (2021): «Evolución y adaptación del mundo cortesano en las versiones hispánicas del *Sendebár*», *Bulletin Hispanique*, 123-1, pp. 29-47. DOI: <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.12114>
- LACARRA, M.^a Jesús (1992): «La imagen de los filósofos en los textos gnómicos del siglo XIII», en *Actas del I Congreso de filosofía medieval*, Jorge M. Ayala (coord.), Zaragoza, Ibercaja, pp. 45-64
- LACARRA, M.^a Jesús y CACHO BLECUA, Juan M. (1977): «El marco narrativo del *Sendebár*», en *Homenaje a Don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado. Estudios medievales*, II, Zaragoza, Anubar, pp. 223-43.
- LACARRA, M.^a Jesús y CACHO BLECUA, Juan M. (2012): *Entre oralidad y la escritura. La Edad Media*, vol. 1, en José-Carlos Mainer (ed. general), *Historia de la literatura española*, Barcelona, Crítica.
- LUNA, Karla X. (2011) «De la mujer infecunda a la madre del héroe. El motivo de la dificultad en la concepción en algunas historias caballerescas breves», *Atalaya*, 12. DOI: <https://doi.org/10.4000/atalaya.733>

- MALLORQUÍ RUSCALLEDA, Enric (2000): «El príncipe predestinado por la astrología. Tradición y fortuna de un motivo literario y folclórico», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, pp. 1161-1174.
- MARAVALL, José Antonio (1967): «La concepción del saber en una sociedad tradicional» en *Estudios de historia del pensamiento español*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, pp. 201-259.
- PEDROSA, José M. (2008) «Harry Potter: la construcción y la deconstrucción de un héroe», *Educación y Biblioteca* 20.164 (marzo-abril) pp. 62-64.
- PEDROSA, José M. (2006): «La lógica del cuento: el silencio, la voz, el poder, el doble, la muerte», en *El cuento folclórico en la literatura y en la tradición oral*, Rafael Beltrán y Marta Haro (eds.), Valencia, Universitat de València, pp. 247-270.
- PEDROSA, José M. (2018): «Straparola, Truchado y el debate del campesino y el clérigo (ATU 1562A): una vindicación del héroe traductor y de la cultura popular», *eHumanista* 38, pp. 364-410.
- RAMADORI, Alicia E. (2001): *Literatura sapiencial hispánica del siglo XIII*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur.
- RASKIN, Richard (2015): *Life is like a glass of tea. Studies of classic jewish jokes*, New Orleans, Quid pro books.
- RICO, Francisco (1985): «La Clerecía Del Mester», *Hispanic Review*, vol. 53, no. 1, University of Pennsylvania Press, pp. 1-23. DOI: <https://doi.org/10.2307/474168>
- RIVAS, Enrique de (1969): «Huellas de simbolismo esotérico en el Libro de los engaños y el enxemplo once del Conde Lucanor», en *Figuras y estrellas de las cosas*, Maracaibo, Universidad de Zulia, Facultad de Humanidades y Educación.
- RUCQUOI, A. (2000): «La historia medieval de la Península Ibérica», Adeline Rucquoi y Miriam González-Urriza (trads.), México, El Colegio de Michoacán.
- Sendeban. Libro de los engaños e los asayamientos de las mugeres* (2019): David Arbesú (ed.), Newark, Juan de la Cuesta Hispanic Monographs.
- Sendeban o Libro de los engaños de las mugeres* (1990): José Fradejas Lebrero (ed.), Madrid, Castalia, (Odres nuevos).
- Sendeban*, (2020): Lacarra, M.^a Jesús (ed.), Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas) [1.^a ed. 1989].
- TEJERO, Eduardo (2003): «El siete, número cósmico y sagrado. Su simbología en la cultura y rendimiento en el Romancero», *Didáctica (Lengua y Literatura)*, vol. 15. pp. 221-253.
- THOMPSON, Stith (1955-1958): *Motif-Index of Folk-Literature. A Clasification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, 6 vols., Bloomington Indiana University Press- Rosenkilde & Bagger.
- UTHER, Hans-Jörg. (2011): *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, 3 vols., Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia-Academia Scientiarum Fennica [1.^a ed. 2004].
- VILCHIS FRAUSTRO, José C. (2016): *Las asambleas de sabios en Sendeban: problemas y manifestaciones de un saber tradicional* [Tesis de Lengua y Literaturas Hispánicas, dir. Por Lillian von der Walde Moheno] México, Universidad Autónoma

Metropolitana-Iztapalapa, DOI: <<https://doi.org/10.24275/uami.tb09j567x>>. Consultado el 19 de septiembre de 2021.

- VILCHIS FRAUSTRO, José C. (2017): «Hombres *versus* mujer en *Sendeban*: ¿consejo sin sabiduría?» *Perspectivas y proyecciones de la literatura medieval*, en *Perspectivas y proyecciones de la literatura medieval*, Aurelio González y Lillian von der Walde Moheno (eds.), México, El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 203-223.
- WILLIS, Raymond S. (1979): «“Mester de clerecía”. El *Libro de Alexandre* y la tradición de la cuaderna vía», en *Historia y crítica de la literatura española*, Francisco Rico (coord.), Vol. 1, t.1, pp.141-144.
- YOHANNAN, John (1968): *Joseph and Potiphar's Wife in World Literature: An Anthology of the story of the Chaste Youth and the Lustful Stepmother*, New York, New Directions.

Fecha de recepción: 26 de septiembre de 2021

Fecha de aceptación: 13 de enero de 2022

