

“Prenga xascú ço qui millor li és de mon dit”.
Creació, recepció i representació de la
literatura medieval



Coordinat per MERITXELL SIMÓ

Edició de GEMMA AVENOZA, ANTONIO CONTRERAS, GLÒRIA SABATÉ i LOURDES SORIANO

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2021

Todos los artículos publicados en esta obra han sido sometidos a un proceso de evaluación por pares.

COMITÈ CIENTÍFIC

Vicenç Beltran Pepió (Sapienza Università di Roma)
María del Rosario Aguilar Perdomo (Universidad Nacional de Colombia)
Carmen Elena Armijo Canto (Universidad Nacional Autónoma de México)
Anna Bognolo (Università di Verona)
Gloria Chicote (Universidad Nacional de La Plata)
María Luzdivina Cuesta Torre (Universidad de León)
Isabel de Barros Dias (Universidade Aberta de Lisboa)
María Xesús Lama López (Universitat de Barcelona)
Susan L'Engle (Saint Louis University, Vatican Film Library Department)
Pilar Lorenzo Gradín (Universidade de Santiago de Compostela)
José Manuel Lucía Megías (Universidad Complutense de Madrid)
Anna Maria Mussons (Universitat de Barcelona)
Maria Ana Ramos (Universität Zürich)
Rafael Ramos Nogales (Universitat de Girona)
Harvey L. Sharrer (University of California Santa Barbara)
Albert Soler Llopart (Universitat de Barcelona)
Lourdes Soriano Robles (Universitat de Barcelona)
Cleofé Tato García (Universidade da Coruña)

COMITÈ ASSESSOR

María del Rosario Aguilar Perdomo, Mariña Arbor, Anna Alberni, Carmen Elena Armijo Canto, Carme Arronis, Fernando Baños, Vicenç Beltran, Hugo O. Bizzarri, Julia Butiñá Jiménez, José Manuel Cacho Bleuca, Mariano de la Campa, Isabel Clúa Ginés, Márcio Ricardo Coelho Muniz, Esther Corral, María del Mar Cortés Timoner, María Luzdivina Cuesta Torre, Antonio Chas Aguión, Isabel de Barros Dias, Charles B. Faulhaber, Anna Fernández, Aviva Garribba, Fernando Gómez Redondo, Helena González, Daniel Gutiérrez Trápaga, Alejandro Higashi, María Xesús Lama López, Magdalena León, Karla Xiomara Luna Mariscal, Lluïcia Martín Pascual, Josep Lluís Martos, Rafael M. Mérida Jiménez, Annalisa Mirizio, Filipe Alves Moreira, Anna Maria Mussons, Veronica Orazi, Gemma Pellissa, Óscar Perea Rodríguez, Joan M. Perujo, Isabel de Riquer, Rafael Ramos, Antoni Rossell, María Sanz, Joseph T. Snow, Harvey L. Sharrer, Isabella Tomassetti, Gema Vallín Blanco, Aurelio Vargas Díaz-Toledo, Andrea Zinato

© Cilengua. Fundación San Millán de la Cogolla

© de la edición: Meritxell Simó, Gemma Avenozza, Antonio Contreras, Glòria Sabaté, Lourdes Soriano

© de los textos: su autor

I.S.B.N.: 978-84-18088-13-1

D. L.: LR 1031-2021

THEMA: DCF, DCQ, DSG, DSBB, DSC, DSK, HBLC1

Impresión y maquetación: Solana e Hijos Artes Gráficas, S.A.U.

Impreso en España. Printed in Spain

A la memòria de Gemma Avenoza

EL TRIUNFO DEL ENGAÑO: EL CUENTO CANICULA DEL SENDEBAR

Salvatore LUONGO
Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

Resumen: El cuento convencionalmente llamado *Canicula*, de amplia difusión (lo encontramos por ejemplo en las *Cien* y en las *Mil y una noches*, en el *Libro de los exemplos por a.b.c.*, en el *Esopete ystoriado*), entrelaza varios motivos: la novia casta persuadida con el engaño, la metamorfosis de la mujer en perra, la traición con el mismo cónyuge. La coherencia del entramado está asegurada por la presencia de la vieja alcahueta, una figura destinada a gran fortuna, cuya astucia desencadena una secuencia de engaños que llega a su clímax en el final realizado por la esposa contra su esposo. La intervención tiene como objetivo analizar las estrategias narrativas utilizadas en la versión del cuento ofrecida por el *Sendebär* y evaluar su ejemplaridad con respecto al contexto intertextual (el marco) en el que se inserta, teniendo en cuenta constantes y variaciones con respecto a algunas de sus otras reescrituras.

Palabras clave: *Sendebär*, engaño, metamorfosis, alcahueta, ejemplaridad.

Abstract: The story conventionally called *Canicula*, widely distributed (from the *Hundred and Thousand and One Nights* to the *Disciplina clericalis*, from the *Libro de los exemplos por a.b.c.* to the *Esopete ystoriado*), weaves several motifs: the chaste bride persuaded by deception, the metamorphosis of the woman in a dog, betrayal with the spouse himself. The whole of the narrative is ensured by the presence of the old mizzen, a figure destined to great fortune, whose cunning triggers a sequence of deceptions that reaches its climax in the final one made by the wife against her husband. The article aims to analyze the narrative strategies used in the version of the text offered by the *Sendebär* and to evaluate their exemplary nature with respect to the intertextual context (the frame) in which it is inserted, taking into account the constants and variations with respect to some of his other rewrites.

Keywords: *Sendebār*, deception, metamorphosis, mizzen, exemplarity.

Entre las historias del *Sendebār* narradas por segundas por los siete sabios que, como se sabe, se construyen alrededor del núcleo temático del engaño,¹ *Canicula* se caracteriza por su compleja articulación. De hecho, es el resultado de la fusión de dos programas narrativos originalmente independientes,² que desarrollan respectivamente los motivos K 1350, *Mujer persuadida o cortejada mediante engaño*, K 1351, *La perra que llora*, y D. 141.1, *Transformación de mujer en perra*,³ unidos entre ellos, y el motivo K 1813, *Esposo que visita a su mujer enmascarado*.⁴ Antes de proceder será útil volver sobre su trazado diegético:

un esposo y una esposa juran lealtad mutua; el hombre se aleja, pero no vuelve al tiempo establecido; entonces la mujer sale de la casa para buscarlo y se encuentra con un joven que, al verla, se enamora de ella y le pide que le corresponde; cuando la mujer se niega, el hombre se dirige a una vieja que vive cerca de la joven, le cuenta lo sucedido y le ruega que interceda por él, prometiéndole una recompensa; la vieja prepara panes dulces rellenos de pimienta, va a la casa de la mujer y, sin ser vista, alimenta a su perrita que, a causa de la pimienta, comienza a lagrimear; cuando la joven ve al animal en ese estado, le pregunta a la vieja la razón; ella responde que el animalito una vez fue una su vecina, cuya belleza había encendido de amor a un joven a quien ella había rechazado; entonces el hombre la maldijo y la convirtió en una perra;⁵ asustada por esa historia, la mujer confiesa que le pasó lo

1. La referencia es al fundamental estudio de Sofía KANTOR, «El libro de Sindibād». *Variaciones en torno al eje temático «engaño-error»*, Madrid, Real Academia Española, 1988, pp. 113-166.
2. Las dos historias también aparecen condensadas en el *Mishlé Sindibar*, en el *Sindban* sirio y en el *Syntipas* griego, separadas en el *Sindbād-Nāmeb*, en el *Tūti-Nāmeb* solo aparece la segunda (cfr. *infra*). Para su difusión véanse Domenico COMPARETTI, *Ricerche intorno al «Libro di Sindibād»*, Milano, Bernardoni, 1896, pp. 47-49, Somadeva Bhatta, *The Ocean of Story*, being C. H. Tawney's translation of Somadeva's *Kathā Sarit Sāgara*, ed. Norman Mosley PENZER, 10 vols., London, Privately printed for J. C. Sawyer, 1924-1928, vol. I, pp. 168-171, Rameleine E. MARSAN, *Itinéraire espagnol du conte médiéval: VII^e-XV^e siècles*, Paris, Klincksieck, 1974, pp. 653-663, Françoise LE SAUX, «La femme, le chien et le clerc», *Reinardus*, 28, 1 (2016), pp. 130-141, Patricia SHAW, «The Presence of Spain in Middle English Literature», *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, CCXXIX (1992), pp. 41-54, en particular pp. 47-48.
3. John E. KELLER, *Motif-Index of Medieval Spanish Exempla*, Knoxville (Tn.), University of Tennessee Press, 1949.
4. Stith THOMPSON, *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folk-tales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, 6 vols., Bloomington-London, Indiana University Press, 1966.
5. El motivo de la metamorfosis, que parece estar relacionado con la creencia en la *metempsychosis*,

mismo, y temiendo sufrir la misma suerte, le ruega que busque al hombre que le manifestó su amor para decirle que se le concedería; la vieja va en busca del joven pero no lo encuentra; en cambio, se encuentra con el marido de la mujer, que ella no conoce, lo convence de seguirlo y lo lleva a su propia casa; cuando su esposa lo ve improvisa una excusa convincente y, rascándose y desgarrándose, lo acusa de salir con mujeres de mala reputación y con alcahuetas y de haber pensado mal de ella; para ser perdonado, su esposo la engatusa y le dona una de las aldeas que poseía.

El primero de los dos programas narrativos condensados en nuestra historia encuentra un paralelo 'ibérico' en el *Exemplum de canicula lacrimante* ofrecido por la *Disciplina clericalis*, que forma parte de una serie de cinco cuentos dedicados a ilustrar las artimañas de las mujeres (le preceden *De vindemiatore*, *De lintheo*, *De gladio*⁶ y le sigue *De puteo*), intercalada por un cuento que significativamente celebra el poder de la narración (*De rege et fabulatore suo*). En comparación con la primera parte de la historia ofrecida por el *Sendebär*, la versión de Pedro Alfonso⁷ difiere sin embargo en más de un detalle – desde la ausencia del pacto de lealtad mutua de los cónyuges (indispensable cuando el cuento se fusionará con el otro; aquí, en cambio, se insiste en los *casti mores* de la esposa) al motivo que induce a la mujer a salir de casa, desde el mal de amores que afecta al joven pretendiente

confirma el origen indio de la historia (la versión más antigua, en la que, sin embargo, la mujer sigue siendo casta, es transmitida por el ya mencionado *Kathā Sarit Sāgara*, una especie de enciclopedia en la que converge una gran parte de la producción novelística y fabulística de la India); pero la asociación entre la naturaleza de la mujer y la del perro está muy extendida: en la *Ilíada* (VI 344) y en la *Odisea* (IV 145) Elena de Troya se define a sí misma como *kyon* 'perro' o *kynopsis* 'cara de perro'; en un conocido yambo misógino Semonide de Amorgos (fr. 7, vv. 12-20) afirma que la curiosidad femenina se deriva de la perra. En el *Sendebär* y en otras versiones (por ejemplo, en las *Mil y una noche*) se hace referencia a la transformación de las formas humanas en caninas como consecuencia de una maldición o de la magia, aludiendo al poder de la nigromancia.

6. Una versión de la cual también está presente en el *Sendebär*: la historia, un caso de doble infidelidad femenina disfrazada por una burla de la mujer contra su esposo, es narrada por el segundo consejero; a este respecto déjame referirme a Salvatore LUONGO, «De la *vetula* de la *Disciplina clericalis* a Madonna Isabella del *Decameron*: reescrituras del cuento *Gladius*», en *Literatura medieval hispánica. Libros, lecturas y reescrituras*, coord. María Jesús LACARRA, eds. Nuria ARANDA GARCÍA, Ana M. JIMÉNEZ RUIZ, Ángela TORRALBA RUBERTE, San Millán de la Cogolla, Cilegua, 2019, pp. 709-721.
7. Sobre la que véanse Isidro J. RIVERA, «Duplicity and the Mediation of Desire in Petrus Alfonsi's *De canicula lacrimante*», en *Estudios alfonsinos y otros escritos en homenaje a John Esten Keller y a Anibal A. Biglieri*, ed. Nicolás TOSCANO LIRIA, New York, National Hispanic Foundation for the Humanities, 1991, pp. 189-195, y Alessia MARTORANA, «L'*Exemplum de canicula lacrimante* nella *Disciplina Clericalis* di Pietro Alfonsi», *Medieval Sofia*, 18 (gennaio-dicembre 2016), pp. 117-127.

hasta la descripción de la tercera, desde el papel más activo desempeñado por la vieja, que convence al amante reacio a revelar sus sentimientos, a la atribución a ella de la propiedad de la perrita, a la relación de parentesco (madre-hija) entre la alcahueta y la joven víctima de la presunta transformación – además, por supuesto, del final, que prevé la consumación del adulterio entre la novia supersticiosa y el joven que se ha enamorado de ella, dejando a su esposo al tanto de los hechos.

Una textualización del segundo programa narrativo que confluye en *Canicula* se puede encontrar, entre otros, en una historia del *Tūti-Nāmeḥ*, conocida como *El postríbulo*.⁸ Esta es la trama: un mercader se va a los negocios y su esposa, en su ausencia, vive en el lujo y en compañía de otros hombres; el marido regresa del viaje y se hospeda en una posada; haciéndose pasar por extranjero, se dirige a una alcahueta para que le consiga una mujer; la tercera va a la esposa del hombre y la invita a ir a él; la mujer la sigue y cuando reconoce a su esposo, se arranca el velo de la cara, lo agarra por la barba y lo acusa descaradamente de infidelidad, amenazando el divorcio; solo después insistentes solicitudes de perdón de su esposo ella acepta regresar a casa.

La versión del *Sendebār* presenta rastros evidentes de una imperfecta sutura entre las dos historias:⁹

Estonçes 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 e non lo conosçía la vieja, que venía estonçes de su camino. E la vieja dixo: — ¿Qué darás «a quien» buena posada te diere e muger moça e fermosa, e buen comer e buen beber, si quieres tú? (p. 109);¹⁰

el primer cliente al que la tercera se dirige («e falló al omne») comunicándole que la mujer ha dado consentimiento a su solicitud («ya fará la muger todo»), es reemplazado abruptamente por un segundo hombre, completamente inconsciente de lo que sucedió anteriormente y que luego resulta ser su esposo, a quien la vieja ofrece una oferta tentadora. En cambio, los dos programas narrativos están

8. Se puede leer en Alessandro D'ANCONA, *Il libro dei sette savj di Roma*, Pisa, Fratelli Nistri, 1864, pp. LVII-LVIII.

9. «Todo esto permite sospechar en *L[ibro de los] E[ngaños]* la confluencia de dos versiones: una de ellas, conteniendo sólo la primera historia, presentaría el encuentro de la vieja con aquel que la envió originalmente a obtener los favores de la joven; la otra, la del *Sindibād*, que soldada a otra historia de tercera, lo habría remplazado por el marido» (KANTOR, «*El libro de Sindibād*», ob. cit., p. 135).

10. Cito el *Sendebār* por la edición de María Jesús LACARRA, Madrid, Cátedra, 1996.

perfectamente soldados en otros casos, por ejemplo en el *Sindbān* siríaco¹¹ o en *Las mil y una noches*:

La joven empezó a embellecerse y a preparar la comida mientras la vieja salía a esperar al joven. Pero éste no se presentó, y ella se puso a buscarlo y al no hallarle se dijo: — ¿Qué hago? ¿Habrá de perderse la comida que la joven ha preparado y los dinares que me ha prometido? No he de permitir que este ardid se frustre, sino que buscaré otro joven y se lo llevaré —. Y mientras daba vueltas por la calle vio a un joven hermoso y de buen ver, en cuyo rostro se apreciaban huellas de un viaje. Se acercó a él, lo saludó y le preguntó: — ¿Quieres comer y beber y tener una joven dispuesta?¹²

La operación de fusión, que transforma la realización del adulterio por parte de la mujer en un engaño verbal contra su esposo, que se suma al engaño perpetrado por la alcahueta, está claramente dictada por el contexto intertextual específico en el que en el *Sendebār* (y en sus afines, precedentes o derivados: *Sindbād*, *Mil y una noches*, etc.) el cuento se inserta y del cual se genera, es decir, la historia del rey Alcos, de la favorita y de su hijo el príncipe. El propósito principal para el cual, como los otros sabios, el consejero propone su segunda historia a Alcos es, como declara explícitamente después de concluir la narración, demostrar «qu'el engaño de las mugeres que non an cabo nin fin» (p. 110), lo mismo que tiene el maestro de la *Disciplina clericalis*, solicitado por su discípulo:

Dixit quidam discipulus magistro suo: — Legi in libris philosophorum quibus praecipunt ut ab ingenio feminae perversae custodiat se homo. Et Salomon in proverbiiis hoc idem admonet. Sed tu si super ingenio illius sive de fabulis sive de proverbiiis aliquid memoriter tenes, vellem renarrandome instrueres —. Magister: — Faciam —, inquit, — tui causa libenter [...] — (p. 40).¹³

Fin para el cual el ejemplo de malicia femenina ofrecido por la astuta alcahueta que escenifica la metamorfosis de su hija (o de su vecina) en una perra se presta temáticamente bien. En particular él realiza una de las tres estructuras específicas identificadas por Sofia Kantor¹⁴ para «las historias de engaño» transmitidas

11. Ver la traducción al inglés de Hermann GOLLANCZ, «The History of Sindban and the Seven Wise Masters», *Folklore*, 8, 2 (1897), pp. 99-131, p. 114.

12. *Las Mil y una Noches*, trad. Juan VERNET, 3 vols., Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2005, vol. II, noche 579.

13. Cito el texto de Pedro Alfonso por la edición de Cristiano LEONE, *Disciplina Clericalis. Sapienza orientale e scuola delle novelle*, Roma, Salerno Editrice, 2010.

14. KANTOR, «El libro de Sindibād», ob. cit., p. 113.

por el *Sendebar*, la del «engaño-seducción», rastreable no solo en *Canicula* sino también en *Pallium*, donde igualmente aparece la figura de la tercera. El esquema prevé la construcción por parte del agente, la tercera precisamente, de una «circunstancia persuasiva material y/o verbal» destinada a favorecer la seducción, «circunstancia» que el paciente, una mujer virtuosa, acepta pasivamente, es decir sin sospechar de ser «objeto de una manipulación engañosa», declarándose disponible a un adulterio rechazado hasta entonces. El núcleo del proceso de engaño y seducción está constituido por la interpretación verbal (en nuestro caso la triste historia, contada por la vieja, de la joven desdeñosa que fue convertida en una perra por negarse a un amante:

Dixo la vieja: — Faze derecho, que esta perra fue muger, e muy fermosa, e morava aquí cabo mí, e enamoróse un omne d'ella, e ella non se pagó d'él, e estonçes maldíxola aquel omne que la amava, e tornóse luego perra. E agora, quando me vio, membrósele d'ella, e començóse de llorar, p. 108),

de una situación ilusoria preparada con extremo cuidado (confección del pan picante, suministración a la perrita – en la *Disciplina clericalis* obligada a ayunar durante tres días – y eventual familiarización con el animal, llanto de la perrita que despierta la maravilla de la mujer):

E la vieja fuese a su casa, e tomó miel e masa e pimienta, e amasóla toda en uno, e fizo d'ella panes. Estonçes fuese para su casa de aquella muger, e llamó una perrilla que tenié e echóle de aquel pan, en guisa que non lo viesse la muger. E después que la perrilla lo comió, enpeçó de ir tras la vieja, falagándosele que le diese más e llorándole los ojos con la pimienta que avié en el pan. E quando la muger la vio así, maravillóse, e dixo a la vieja: — Amiga, ¿viestes llorar así a otras perras, así como a ésta? (p. 108).

La víctima del engaño es inducida de esta manera a concederse a su pretendiente:

E estonçes dixo la muger: — ¡Ay, mezquina! ¿Qué faré yo, que el otro día me vio un omne en la carrera e demandóme mi amor e yo non quis'? E agora he miedo que me tornaré perra, si me maldixo. E agora ve, e reugal' por mí, que le daré quanto él quisiere (pp. 108-109).

Pero el «privado» de Alcos, como los otros concejeros, no pretende sólo ofrecerle al rey un ejemplo de *ingenium feminae perversae* (el joven discípulo de la *Disciplina clericalis* no duda en definir como 'diabólica' la estratagema puesta en práctica

por la «anus»: «Numquam audiui tam mirabile quid, et hoc puto fieri arte diaboli», pp. 52, 54), sino que también le impulsa, para disuadirlo de enviar a su hijo a la muerte por «dicho de una muger», a reconocerse en la situación presentada en el cuento y en el comportamiento ingenuo de su protagonista. En el marco del *Sendebär*, como se sabe, una vez concluida su formación bajo la guía del sabio Çendubete, el príncipe ha de presentarse en la corte para demostrar todo lo que ha aprendido, pero un mandato astral le hace permanecer mudo durante siete días. El silencio del joven provoca la consternación de los presentes. Una de las mujeres del rey Alcos, su favorita, con el pretexto de sustraerlo del temor reverencial que quizá le impida hablar, pide retirarse con él y le propone asesinar al padre y reinar en su lugar junto a ella. Infringiendo por un momento la prohibición, el Infante la rechaza indignado, haciéndole entender que, si pudiera hablar, le revelaría al rey sus astutas artimañas. Comprendiendo que de allí a siete días sería descubierta y condenada, la madrastra le acusa de haber atentado contra su honor, tratando de violarla; dado que el hijo, en vez de disculparse, mantiene su silencio, Alcos cree a su esposa y emite una sentencia de muerte contra él. Al intentar disuadirlo, entran en escena los siete consejeros más íntimos y sabios de la corte, que el rey, neciamente, había evitado consultar. Para hacerle notar a su señor el fatal error en el que está a punto de caer, los «privados» le exponen dos *enxemplos* cada uno. Además de hacer pasar el tiempo, posponiendo el momento de ejecución de la sentencia, el primero de los dos cuentos se encarga de advertir a Alcos del peligro de las decisiones precipitadas, el segundo, cómo precisamente en el caso objeto de nuestra atención, se encarga la tarea de probar la perfidia femenina. Alternando con los «privados», la madrastra cuenta a su vez cinco historias, que aspiran a poner en guardia a Alcos sobre su hijo y a desacreditar a los consejeros, culpables en opinión suya de querer convencerlo para no actuar contra el culpable, movidos por sus propios intereses oscuros. Alcos reacciona a los ejemplos automáticamente, ahora escuchando a los consejeros y ordenando suspender la ejecución, ahora dejándose persuadir por la calumniadora y reiterando la condena del Infante.

Sin embargo, en comparación con la historia contada por la *novela-marco*, el cuento de la perrita que llora tiene, en su forma original, un 'índice' de ejemplaridad demasiado bajo, que requiere, para que el primer receptor de la historia (Alcos) pueda identificarse con ella, extraer la 'lección' correcta y actuar en consecuencia, una cooperación interpretativa particularmente activa, con todos los riesgos de discreción que ello conlleva. El rey, y con él el lector, tendrá que identificarse con la «muger» del cuento, equiparar la apariencia falsa preparada por la tercera (la perrita que parece llorar) con la simulación puesta en escena a su perjuicio por la favorita (las quejas por la supuesta violencia que el príncipe le habría usado), en ambos casos confundidas con la verdad (la desesperación de una mujer

castigada por no haber correspondido el amor por un lado; la validez de la acusación dirigida al príncipe por el otro), igualar el error en el que la mujer ha caído (consintiendo el adulterio) con el error en el que él está por incurrir (enviar a efecto la condena del hijo inocente), y finalmente, interpretando el ejemplo como *vitando*, remediar el error (en el caso de Alcos con la revocación de la sentencia).

Pero, paradójicamente, el cuento podría leerse también a favor de la madrastra del príncipe: de hecho, la esposa de *Canicula* es presentada como una víctima, en esto peligrosamente similar a lo que se declara ser la favorita de Alcos, quien denuncia haber sufrido, engañada por el mutismo del príncipe, un intento de seducción violenta, pero, a diferencia de la protagonista negativa del ejemplo, de haberlo rechazado. O, aún más paradójicamente, el cuento podría leerse como una advertencia para desconfiar del mal consejo y del mal consejero, encarnado por la astuta alcahueta, que también cuenta una historia para persuadir a su interlocutor, el falso cuento de la metamorfosis canina. De hecho, la vieja se presenta a la mujer bajo la apariencia de una amiga. Esta 'duplicidad' está aún más marcada en la *Disciplina clericalis*, donde adquiere los rasgos, que luego serán adoptados por sus descendientes más ilustres, Trotaconventos y Celestina,¹⁵ de la devota religiosa, rasgos que facilitan su recepción en el hogar:

Cui prae dolore lacrimanti fit obvia anus religionis habitu decorata, quaerens quanam esset causa quae eum sic dolore compelleret. [...] Post haec vero anus illa ad domum pudicae feminae perrexit quam iuvenis praedictus adeo adamavit. Quae honorifice pro magna religionis specie ab ea suscepta est (pp. 50, 53),

y, en las *Mil y una noches*, donde la vieja conquista con hábil gradación la confianza de la esposa morigerada:

Por la mañana la vieja fue a ver a la mujer y reanudó las relaciones que había tenido con ella y empezó a visitarla diariamente, a comer y a cenar en su casa e incluso

15. Innumerables las entradas bibliográficas a este respecto, desde Pierre GROULT, «Une source méconnue de *La Celestina*», *Les Lettres Romanes*, XII (1968), pp. 207-227, hasta Rafael BELTRÁN LLAVADOR, «Tres magas en el arte de la seducción: Trotaconventos, Plaerdemavida y Celestina», en *El arte de la seducción en el mundo románico medieval y renacentista*, ed. Elena REAL RAMOS, Valencia, Universitat de Valencia, 1995, pp. 29-38, desde Alejandra BARRIO GARCÍA, «Aproximación a un tipo literario a través de su discurso: de Trotaconventos a Celestina», en *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, coord. Carlos ALVAR, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2015, pp. 279-287, hasta María Teresa MIAJA DE LA PEÑA, «La animación de la figura de la alcahueta: Trotaconventos y Celestina», en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el «Libro de buen amor»: Dueñas, cortesanías y alcabuetas: «Libro de buen amor», «La Celestina» y «La lozana andaluza»*, coord. Francisco TORO CEBALLOS, Alcalá la Real, Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2017, pp. 219-228.

a aceptar alimentos para sus hijos. Aquella vieja siguió divirtiéndose y entreteniendo agradablemente a la mujer, hasta el punto de que la corrompió y no podía separarse de ella ni un instante.

El engaño está enmascarado por un buen consejo, solicitado explícitamente por la mujer en la *Disciplina clericalis*:

Cui ait mulier casta: — Obsecro ut consilium huius rei utile dicas, ne propria forma privata efficiar canicula — (p. 52),

mientras a consejos infaustamente no escuchados por la niña transformada en perra hace referencia la tercera de las *Mil y una noches*:

Yo le aconsejé y le dije: — Hija mía, obedécele en todo lo que te diga, y ten piedad y compasión de él —. Mas ella no aceptó mis consejos [...]. Yo al reconocerla, le dije: — Yo te aconsejé a menudo, pero mis consejos de nada te han servido.

Por lo tanto, la sugerencia se convierte en una ayuda igualmente aparente (la búsqueda del pretendiente) ofrecida, especifica la vieja en la *Disciplina clericalis*, por el amor de Dios, el beneficio de su alma y la compasión por la joven, que en realidad produce un daño (el pecado de adulterio). Como decir que el cuarto «privado», en lugar de aducir argumentos contra la favorita de Alcos, hablaría contra a sí mismo.

A reforzar, desambiguándolas, las relaciones con el marco, interviene la segunda parte del cuento, basado sobre el motivo de la traición con la propia pareja. El esquema narrativo a ella subyacente corresponde en efecto a la primera de las «especificaciones» que según Kantor el «eje temático» del «engaño» asume en el *Sendebär*, o bien la del «engaño-justificación», textualizada en *Gladius*, en *Elephantinus* y, ausente en la traducción castellana, pero presente en todas las otras versiones orientales del *Libro*, en *Zucchara*. El modelo del «engaño-justificación» prevé un «actante agente» femenino «que hace objeto a su marido de un engaño con el fin de ocultar un adulterio», y se articula en tres secuencias principales: 1) «punto de partida: evidencia inculpadora»; 2) «creación de una circunstancia justificadora y/o interpretación verbal»; 3) «aceptación de la justificación», secuencias todas rigurosamente contempladas en el desenlace de nuestro cuento. Después de una breve transición representada por el vano intento de rastrear al pretendiente de la mujer, la vieja se encuentra fortuitamente con el esposo que regresa a casa. La aceptación por parte de este último de la oferta de la tercera desencadena el mecanismo: ‘descubrimiento de la (intención de) traición de la esposa’ – ‘inmediata autodefensa de la mujer’ – ‘humillación del hombre’, vencido

por el ingenio de su consorte. Un ingenio en este caso aún más sorprendente, ya que la «muger» acababa de mostrar una ingenuidad desarmadora, creyendo la historia de la transformación canina suministrada por la alcahueta. Todas las circunstancias están efectivamente en contra de ella: dirigida al hombre, la vieja declara que la mujer a la que está a punto de conducirlo es absolutamente accesible, y aumenta la dosis ofreciéndole una bienvenida completa. Cuando se da cuenta de que la casa a la que se dirigen es la suya, en el esposo surge la duda:

sospechó que lo fazía así toda vía, quando él saliera de su casa (p. 109).

Inmediatamente recuperada de la sorpresa, con un destello de inteligencia digno de las mujeres burladoras bocacianas,¹⁶ la esposa logra invertir la realidad a los ojos del marido. El conmutador que transforma el auténtico en falso, las evidencias acusatorias en absolutorias y estas a su vez en resentidas contradenuncias (ella niega su culpa, substituyéndola por la del marido), es de nuevo, como en el engaño perpetrado por la tercera a sus daños, la interpretación verbal, la reseman-tización astutamente orientada y verosímil de los mismos hechos:

E quando vio que su marido era, non sopo ál qué fazer, sinon dar salto en sus cabellos. E dixo: — ¡Ay, don putero malo!, ¿esto es lo que yo e vós pusiemos, e el pleito e omenaje que fiziemos? Agora veo que guardades las malas mugeres, e las malas alcauetas. [...] Dixiéronme agora que viniés', e afeitéme, e dixé a esta vieja que saliese a ti, por tal que que te provase si usavas las malas mugeres, e veo que aína seguiste la alcauetería. ¡Mas jamás nunca nos ayuntaremos, nin llegarás más a mí! (pp. 109-110)

El incauto intento de justificación de su esposo:

E dixo él: — ¡Asì me dé Dios su graçia e aya la tuya, commo non cuidé que me traía a otra casa sinon la tuya e mía, si non «non» fuera con ella, e aun pesóme mucho quando me metió en tu casa, que cuidé que esto mesmo farás con los otros! (p. 110),

16. Me refiero en particular a las heroínas de las novelas de la jornada VII del *Decamerón* dedicadas, como se lee en la rúbrica introductoria, a las «beffe, le quali, o per amore o per salvamento di loro, le donne hanno già fatte a' lor mariti, senza essersene avveduti o sì» (*Intr.*, § 1), sobre las cuales sigue siendo imprescindible el análisis de Cesare SEGRE, «Funzioni, opposizioni e simmetrie nella giornata VII del *Decameron*», en íd., *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Einaudi, Torino, 1974, pp. 117-143 (publicado originalmente en *Studi sul Boccaccio*, 6 [1971], pp. 81-108). También en nuestro caso la mujer es impulsada por la necesidad de salvarse a sí misma.

le ofrece a la mujer la oportunidad de simular una violenta, autoinfligida reacción:

E quando ovo dicho, rascós' en su rostro, e ronpiólo todo con sus manos, e dixo:
— ¡Bien sé que esto cuidariés tú de mí!
E ensañóse contra él (*ibid.*).

El daño se suma a la burla, ya que para restablecer la paz familiar el hombre se ve obligado a satisfacer la petición desvergonzada de un regalo:

E quando vio que era sañosa, començóla de falagar e de rogar que l' perdonase, e ella non lo quiso perdonar fasta que l' diese gran algo. E él mandóle en arras un aldea que avía (*ibid.*).

La segunda parte de la historia, que en su conjunto representa un verdadero triunfo del engaño femenino, se adapta bien al contexto intertextual constituido por el marco. De hecho, la pareja esposa-esposo del cuento duplica la pareja favorita-rey Alcos de la narración portante, y la acción de falsificación realizada por la astuta protagonista en el final ejemplifica la falsificación realizada en el relato-marco por la esposa del rey, y con ella el peligro verdadero, más serio e insidioso que la mujer puede representar para la sociedad y su concordia: la connatural habilidad para planear tramas valiéndose de la palabra engañosa, acompañada por gestos igualmente falsos; su capacidad, para decirlo nuevamente con palabras de Kantor, de «deformar la realidad o crear una realidad aparente». La calumniadora del cuento principal del *Sendebär* da repetidas pruebas de estas letales dotes. En primer lugar cuando, tras comprender que está en serio riesgo de muerte, finge haber padecido una tentativa de violación, gritando, arañándose y rasgándose el pelo de manera tan convincente que su marido le da fe:

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 (p. 75).

Contando luego sus cinco historias, logrando hacer cambiar de opinión cada vez al soberano. Finalmente, representando como una consumada actriz una no menos eficaz amenaza de suicidio:

Todo quanto aver pudo diolo por Dios a pobres, e mandó traer mucha leña e asentóse sobre ella. E mandó dar fuego enderredor, e dezir que se quería quemar ella. E el Rey, quando esto oyó, ante que se quemase, mandó matar al moço (p. 128).

El mecanismo didáctico sobre el que se apoya el «privado» en la segunda mitad de *Canicula* es el, muy común, del «ejemplo al revés»,¹⁷ es decir, ofrecerle al rey Alcos una historia que, mediante la exposición de un modelo negativo de comportamiento, le haga abrir los ojos a la verdad. En efecto, si

la creación de un circunstancia que convierte la culpa en inocencia es simétricamente opuesta desde el punto de vista semántico,

esta se configura, sin embargo,

exactamente paralela, desde el punto de vista del medio para lograrlo, a la creación de una circunstancia que acusa al príncipe inocente. Acusación que incidentalmente sirve para cubrir la culpa de la madrastra.¹⁸

17. La distinción entre ejemplos como pruebas *κατά λόγον* o pruebas *παρά λόγον* ya está sancionada en la llamada *Retorica ad Alexandrum* (1429b 23 sigs.). Para este tipo de cuentos en la *Disciplina clericalis* véase José ARAGÜÉS ALDAZ, «Fallacia dicta: narración, palabra y experiencia en la *Disciplina Clericalis*», en *Estudios sobre Pedro Alfonso de Huesca*, coord. María Jesús LACARRA DUCAY, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1996, pp. 235-260.

18. Así KANTOR, «*El libro de Sindibád*», *op. cit.*, p. 120, hablando de *Gladius*, pero la observación ciertamente puede extenderse a la sección terminal de nuestro cuento.