



Memorabilia

Número 23 (2021), pp. 1-53

Edición de la *Historia de los siete sabios de Roma. Nueva edición refundida de la que compuso Marcos Pérez*

Edition of the *Historia de los siete sabios de Roma. Nueva edición refundida de la que compuso Marcos Pérez*

Nuria Aranda García
École Normale Supérieure de Lyon

Introducción

El *Sendebat* es una colección de cuentos cuya gestación se sitúa en Occidente, pero cuyos orígenes aún no han sido esclarecidos y dilucidados con precisión¹. Entendida en su configuración genérica como novela marco, se construye en torno al doble diseño narrativo de una historia central y pequeñas narraciones insertas de extensión menor cuya existencia puede ser independiente, lo que permitió su asimilación dentro del *exemplum*, pero que sometidas a esta línea argumental principal sirven a sus propósitos comunicadores (Lacarra 1979: 50-51). Un total de ocho versiones pertenecerían a este ciclo, todas ellas procedentes del texto perdido redactado en árabe por Musa en el siglo VIII con el que se asocia también la traducción castellana datada del siglo XIII.

Esta, el *Libro de los engaños e assayamientos de las mugeres*, fue comisionada por el infante Fadrique, hermano de Alfonso X, en 1253 en el ambiente de una Sevilla ya reconquistada por Fernando III, y se mantiene conservada en una única copia datada del siglo XV². La traslación se inserta dentro del ambiente cortesano castellano del siglo XIII, y responde a los deseos de servir como guía de conducta orientada a las altas jerarquías y a aquellos que ocupaban posiciones de poder. Dentro de los *specula principis*, responde a la tradición oriental, centrada en resaltar el conjunto de virtudes universales que debía poseer un buen soberano y en poner de relieve el contenido ético-moral (Haro Cortés

1. Se centran principalmente en las tesis indianista, persa y hebrea. Un resumen sobre sus principales argumentos puede consultarse en Lacarra (1979: 22-28). Se añade recientemente la teorización sobre un posible origen griego defendida por Redondo (2013).

2. Véase Lacarra (1979: 30-31) y Deyermond (1985).

1995: 217-221). El saber y el proceso de transmisión de un aprendizaje son los dos ejes fundamentales sobre los que se construye la narración principal pero, como traducción del árabe, no deja de constituir una anomalía en el conjunto de este tipo de traducción.

La lengua vehicular mayoritaria e intermediaria para su traslación fue el latín, evidenciado este fenómeno en la constitución del ciclo occidental de los *Siete sabios de Roma*, derivado de su homólogo oriental. Su nacimiento también está sumido en hipótesis, y no se cuenta con unanimidad a la hora de determinar qué versión sirvió de base para la redacción del texto fundacional y el camino que la condujo hasta esta parte de Europa³. Con todo, este arquetipo ya circularía en el continente en la segunda mitad del siglo XII en latín o en francés⁴, y en su paso a la Europa medieval bien pudo haber tenido un papel predominante la oralidad, base sobre la cual pudo haberse construido la nueva versión (Campbell 1898: 5-6), aunque necesariamente tuvo que haber tenido un modelo o referente que viniese de Oriente. Dadas las coincidencias con el texto hebreo, pudo haber sido una versión emparentada con ella y no conservada la que pudo haber obtenido difusión oralmente. Son abundantes los motivos folclóricos que pueblan el marco narrativo, su reconocimiento habría favorecido también esa difusión a través de la oralidad. Esto explicaría la pervivencia de solo cuatro narraciones insertas, aquellas que presentan elementos más reconocidos entre los lectores, puesto que la estructura narrativa de la novela marco se muestra flexible a la sustitución e inserción de nuevas historias, siempre y cuando se respete la simbiosis entre ambos niveles de la narración. En cuanto a los posibles agentes de la transmisión, es necesario resaltar el papel que pudo haber tenido la comunidad de judíos radanitas, comerciantes nómadas entre Oriente y Occidente y portadores de muchas historias. Por ello, no se descarta tampoco Italia como puerta de entrada al constituir un emplazamiento intermedio, especialmente Sicilia y Nápoles, en las rutas comerciales entre el norte de África y la Europa continental (Lee 2013: 139-155). De este arquetipo descendería finalmente el *Liber de septem sapientibus*, punto de partida de las versiones conservadas en la mayoría de lenguas vernáculas.

La formación del nuevo ciclo entrañó una serie de cambios que afectaron tanto a la trama, como al número de historias y su argumento, en un intento por adecuar el texto al nuevo contexto de recepción europeo. La acción se traslada temporal y espacialmente a Occidente, ya sea Roma o Constantinopla, entornos vinculados con el Imperio romano y más cercanos al conocimiento compartido de los nuevos lectores. La poligamia del rey oriental se reduce a la monogamia y los nombres de los protagonistas se alteran para concederles mayor familiaridad, donde Diocleciano se alza como patronímico

3. Algunos autores, como Gaston Paris (1888: 82), han destacado la trascendencia del Imperio Bizantino y de la versión griega oriental compuesta por Miguel Andreopulos en el siglo XI como germen de esta nueva rama. De este entorno se ha puesto en relieve, no solo su posición como fuente de textos y centro de intercambio entre individuos del Occidente europeo capaces de leer en griego (Redondo 2013: 62-65), sino también ser cuna de una posible redacción primigenia que habría integrado los relatos procedentes de fuentes orales y literarias de Oriente y Occidente (Cañizares Ferriz 2011: 22-24). Epstein (1967: 7) puso también énfasis en las similitudes entre la versión hebrea oriental *Mishle Sendebur* y el nuevo ciclo, tanto en el marco narrativo como en los relatos insertos comunes, para justificar su hipótesis sobre el posible protagonismo de este texto como origen del nuevo ciclo. No ha podido demostrarse la veracidad de ninguna de estas aportaciones.

4. La mayor fuente bibliográfica sobre los *Siete Sabios de Roma*, su difusión y las variantes y versiones de las distintas familias es la ofrecida por la *Society of the Seven Sages*, disponible en Runte, Wikeley y Farrell (1984). Hasta enero de 2018 se actualizaba periódicamente en la web <<http://sevensagesociety.org/>> [20/06/2021], a partir de esta fecha, las novedades bibliográficas aparecen publicadas en su boletín. También son importantes las aportaciones recogidas en H. Niedzielski, H. R. Runte y W. L. Hendrickson (1978).

preferido para el emperador. Ahora son los siete sabios, desdoblamiento del sabio Sendeban e innovación que da nombre al ciclo, quienes asumirán tanto la educación del infante, como su defensa mediante la narración de cuentos ante el soberano. Estas historias van a ver reducido su número a quince relatos, siete de la madrastra, cuya temática principal son los malos consejeros y las ambiciones de los hijos, siete de los sabios, focalizados en el contenido misógino, y uno a modo de conclusión en boca del infante. Solo *Canis*, *Aper*, *Avis* y *Senescalcus* han sobrevivido del *Sendeban* oriental y no siempre a cargo del mismo narrador⁵. Los relatos no coincidentes no son ajenos tampoco, sino que provienen en su mayoría de diversas fuentes y adquirieron gran popularidad dentro del ideario medieval occidental. La pérdida de cierta simbología en algunos elementos que tenía su razón de ser en el contexto oriental también es perceptible, junto con el impulso que recibe la vertiente misógina en los testimonios que han transmitido el texto en latín, especialmente por su difusión en el ambiente eclesiástico y en la predicación (Aranda García 2021)⁶.

Actualmente, se cuenta con más de cuarenta versiones conservadas en aproximadamente doscientos manuscritos y doscientas cincuenta ediciones impresas agrupadas en ocho familias redaccionales, de las que tres han culminado en traducciones castellanas⁷. El texto origen de la familia S, contenido en la *Scala Coeli*, un exemplario del siglo XIV que acoge una versión muy abreviada del texto, fue traducido en el siglo XV por Diego de Cañizares bajo la rúbrica *Novella*. Tardía es la traducción de la familia I, la *Historia lastimera del príncipe Erasto*, compuesta por Pedro Hurtado de la Vera a mediados del siglo XVI al estilo de los *novellieri* y partiendo del texto anónimo italiano *I compassionevoli avvenimenti d'Erasto* de 1542⁸.

Más importante será la familia H para la historia de la transmisión textual del ciclo occidental. Su texto fundacional, la *Historia septem sapientum Romae*, compuesto *ante quem* 1342, constituyó el punto de partida para la tradición manuscrita e incunable posterior, conservándose en, al menos, setenta manuscritos, ocho ediciones incunables y dos ediciones impresas del siglo XVI que contienen la versión completa de la obra⁹. La *Historia* incluye en total quince relatos —*Arbor*, *Canis*, *Aper*, *Puteus*, *Gaza*, *Avis*, *Sapientes*, *Tentamina*, *Virgilius*, *Medicus*, *Senescalcus+Roma*, *Amatores*, *Inclusa*, *Vidua* y *Vaticinium+Amici*—, y su éxito es deudor de haber compartido una parte de su transmisión textual con los *Gesta Romanorum*, con cuyos relatos presenta similitudes lingüísticas y estilísticas (Roth 2000). Pese a ser un texto latino, esta versión de los *Siete sabios de Roma* conoció ya una amplia difusión en el ámbito eclesiástico, e incorpora múltiples detalles narrativos al servicio de la propia moralización que pudieron haber favorecido que el texto triunfara en un entorno laico (Runte 1989). En efecto, la *Historia* será la base para el abanico de traducciones realizadas en lenguas vernáculas por su rápida incorporación al soporte impreso con una primera *editio princeps* en Co-

5. La nomenclatura latina dada a los cuentos de la colección se debe a Goedeke (1864-1866).

6. Véase también Lacarra (2021).

7. La filiación de estos grupos redaccionales puede verse en Cañizares Ferriz (2011: 26-27).

8. Ediciones de la *Novella* de Diego de Cañizares pueden consultarse en Cañizares Ferriz (2011: 303-355) y Torre Rodríguez (1990: 806-867). La aproximación y el análisis del *Erasto* de Hurtado de la Vera la han realizado Farrell y Andrachuk (1996) y Alvar (2015)

9. Véase al respecto Roth (2004) y Cañizares Ferriz (2011)

lonia ca. 1472. La transmisión primigenia del impreso se localiza en el norte de Europa, especialmente en Alemania y Holanda, pero progresivamente fue introduciéndose en Francia, recorrido similar al contemplado en las traducciones. Estas, surgidas ante una creciente demanda de nuevos textos que ofrecer, fueron progresando hacia el sur del continente gracias a las rutas del comercio del libro, y constituyen una muestra más de la capacidad de la obra para amoldarse a cualquier género literario y de saber responder en cada época a las expectativas del público lector al que se dirigía.

La *editio princeps* de la traducción castellana, la *Historia de los siete sabios de Roma*, vio la luz ca. 1488-1491 en las prensas zaragozanas de los hermanos Hurus, originarios de Constanza y en continuo contacto con las novedades editoriales de su país de origen. Efectivamente, el texto de partida de la translación fue un incunable latino, y el resultado se presentó al lector como una «traducción invisible» que ha silenciado cualquier huella del traductor y presenta un texto como completamente novedoso (Cañizares Ferriz 2011: 203). Esta anonimia sirvió de base para otorgarle al texto una *mouvance* (Zumthor 1972: 84-96) que permitió que los posteriores impresores del texto lo modificasen a su antojo para garantizar su supervivencia en el panorama editorial. El incunable zaragozano constituyó el origen del éxito del texto en las prensas hispanas. Fiel a los modelos iconográficos alemanes, aparece ilustrado con grabados creados *ex profeso* para el contenido (Lacarra 2014; 2015), situación que se revertirá a partir de las ediciones quinientistas, cuando los programas iconográficos reciclados, los cambios en la titulación, las interpolaciones textuales o la reducción del formato vayan alejando progresivamente la obra de la *princeps*. Esto también se percibirá en su adscripción editorial, que pasará progresivamente de la narrativa caballerescas breve a las historias de cordel ya en el siglo XIX¹⁰, género que le exigirá no solo una nueva configuración material, sino también textual con una reescritura del contenido que terminará por difuminar cualquier vínculo de los *Siete sabios* con su origen medieval¹¹.

Actualmente se conservan 25 ediciones que transmiten el texto completo de la *Historia de los siete sabios de Roma* entre época incunable y el siglo XIX¹²:

Historia de los siete sabios de Roma [Zaragoza, Juan Hurus, ca. 1488-1491], 4°.

Libro de los siete sabios de Roma [Sevilla, Jacobo Cromberger, ca. 1510], 4°.

Libro de los siete sabios de Roma (Burgos, Juan de Junta, 1530), 4°.

Libro de los siete sabios de Roma (Sevilla, Juan Cromberger, 1534), 4°.

Libro de los siete sabios de Roma (Sevilla, Juan Cromberger, 1538), 4°.

Libro de los siete sabios de Roma (Sevilla, Juan Cromberger, 1534), 4°.

Libro de los siete sabios de Roma (Burgos, Juan de Junta, 1554), 4°.

Libro de los siete sabios de Roma (Barcelona, Pedro Malo a costa de Francisco Trinxer, 1583), 4°.

Libro de los siete sabios de Roma (Sevilla, Alonso de la Barrera, 1583), 4°.

10. Sobre el género editorial de la «narrativa caballerescas breve», punto de partida para la pervivencia de estas obras en la imprenta, remito a Infantes (1991; 1996) y Baranda (1991).

11. Véanse sobre estos cambios y la trayectoria editorial de la traducción Aranda García (2018a; 2019a; 2019c; 2021).

12. El texto de la *editio princeps* incunable ha sido editado por Lacarra (2016), mientras que Cañizares Ferriz (2011) realizó el cotejo de la mayor parte de testimonios del siglo XVI. En tiempos recientes, Aranda García (2019c) propone la edición crítica y filiación de todas las ediciones conservadas que transmiten el texto completo hasta la reescritura en pliegos de cordel decimonónicos.

- Libro de los siete sabios de Roma* (Alcalá de Henares, 1585), 4º.
Historia de los siete sabios de Roma (Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1626), 4º.
Historia de los siete sabios de Roma (Barcelona, Jacinto Andreu, 1678), 4º.
Historia de los siete sabios de Roma (Barcelona, Antonio Lacavallería, 1678), 4º.
Historia de los siete sabios de Roma [Barcelona: Rafael Figueró, ca. 1669-1718], 8º.
Historia de los siete sabios de Roma [Barcelona: Rafael Figueró, ca. 1669-1718], 8º.
Historia de los siete sabios de Roma [Barcelona: Rafael Figueró, ca. 1669-1718], 8º.
Historia de los siete sabios de Roma [Barcelona: Rafael Figueró, ca. 1669-1718], 8º.
Historia de los siete sabios de Roma [Barcelona: Rafael Figueró, ca. 1669-1718], 8º.
Historia de los siete sabios de Roma [Barcelona: Rafael Figueró, ca. 1669-1718], 8º.
Historia de los siete sabios de Roma [Barcelona: Rafael Figueró, ca. 1669-1718], 8º.
Historia de los siete sabios de Roma [Barcelona: Rafael Figueró, ca. 1669-1718], 8º.
Historia de los siete sabios de Roma [Barcelona: Pablo Campins, ca. 1725], 8º.
Historia de los siete sabios de Roma (Barcelona: imprenta de J.A. Oliveres y Matas, 1848), 8º.
Historia de los siete sabios de Roma (Barcelona: imprenta de Joaquín Bosch, 1861), 8º.

Los pliegos de cordel y los *Siete sabios de Roma*

Los pliegos de cordel del siglo XIX supusieron los últimos coletazos de los *Siete sabios de Roma* en la imprenta española. Por literatura de cordel en el contexto de este nuevo siglo se entiende un conjunto de bienes, no necesariamente literarios, que resulta de la adaptación de ciertos productos impresos a los gustos de un posible público receptor con un poder adquisitivo limitado. Se trataría de un microcosmos que ha sido creado a menudo partiendo de la literatura culta, pero que ha sido relegado por no llegar a constituir una cultura alternativa (Botrel 1997: 179). Esta literatura vivió durante el siglo XIX una situación de rechazo, no solo por parte de los estudiosos, que la consideraron el resultado de la expresión de una masa analfabeta o semialfabeta de la población alejada del «espíritu del pueblo», sino también por parte del público y su modo de transmisión y consumo, pues acabó acaparando un número de lectores superior al de las lecturas consideradas como literarias por quienes articulan los cánones (García de Enterría 1983: 14-15)

El «género de cordel» estuvo formado por una gran heterogeneidad de productos unificados por la perspectiva editorial del impresor que los ponía a la venta: en el siglo XIX un futuro consumidor de «género de cordel» podía encontrar a su disposición formas versificadas como coplas, romances y canciones, relaciones de sucesos, pasillos, sainetes y otras composiciones como comedias, *historias*, libritos, calendarios, aucas o aleluyas, estampas y, en Cataluña, *ventalls* y *goigs* (Botrel 1996a: 171-172). Combinación de las tradiciones escrita y oral, el «género de cordel» fue durante el siglo XIX un género «transgenérico» que dio a conocer una misma obra bajo modalidades textuales e icónicas muy dispares (Botrel 2000b). Esta disparidad de formas conformó la llamada «mnemoteca», o «todas aquellas formas no virtuales ni muertas sino inmateriales y vivas, ya que pertenecen a una memoria colectiva servida por múltiples depositarios/propietarios parciales que suelen activarla y realizarla», y, en última instancia, una auténtica «librería del pueblo» (Botrel 2000a: 68-69).

Las *historias* en el siglo XIX englobaron un tipo de producción editorial específica que comenzó a constituirse como tal alrededor de 1840 con una uniformidad y un

incremento de títulos, cerca de 230, que mantuvo hasta los años previos a la Guerra Civil pero ya fosilizados desde finales de siglo (Botrel 1977: 103-104). Con una extensión variable entre los dos y cinco pliegos, de carácter más literario y con un público lector muy heterogéneo, se convirtieron en un cajón de sastre en el que confluyeron bajo un mismo formato de producción textos de muy diversa procedencia. Como producto editorial, alcanzaron toda la Península sin excepción, si bien algunos centros de impresión acabaron destacando sobre otros en calidad, en cantidad de títulos o en el género de preferencia, como sucedió con Barcelona, Reus o Madrid. Editorialmente, las *historias* presentaron a lo largo del siglo XIX una apariencia uniforme y prácticamente idéntica en todos los centros impresores como resultado de un proceso que culminó en los años 40 (Botrel 2000c: 195), y que les otorgó una tipología textual y material bien codificada: libritos de entre 8 y 40 páginas en cuarto con una mala calidad de papel. La tipografía cada vez es más pequeña para introducir una mayor porción de texto en el menor espacio posible, que se fragmenta en abundantes capítulos pese a su corta extensión. La portada está dominada por el título y un grabado xilográfico representativo, y en ocasiones puede ir protegida por una sobrecubierta colorida que reproduce la imagen y el título (Botrel 1996b: 248-249). Todos estos componentes, considerados como «invariantes emblemáticos», constituyen el primer elemento identificador del *corpus* (Botrel 2003: 203).

La venta de las *historias* en el siglo XIX formó parte de un canal de difusión no oficial y al margen de los principales establecimientos de venta que eran las librerías. Puede suponerse que, ahora ya reducidas a una extensión máxima de cinco pliegos y de acuerdo con la nueva materialidad de estos impresos, las *historias* participasen por fin del fondo que vendían los ciegos de manera ambulante. Con todo, lo más probable es que el primer mecanismo de venta fuesen las estructuras semimóviles. Estos impresos pudieron haber compartido espacio en puestos y paradas, y en estructuras precarias como casetas y bastidores que podían montarse muy fácilmente en los días de mercado (Botrel 1977: 106). A partir de su proliferación, los quioscos se convirtieron en lugares habituales para la venta de *historias*, pero los lectores podían adquirirlas también en los propios despachos de impresión, que podían disponer de varios establecimientos en función de si la venta era al por mayor o al por menor. En locales más pequeños de librería y no especializados en exclusiva en productos impresos, las *historias* llegaron a convivir con una gran amalgama de productos varios de papelería.

El elemento iconográfico fue el más representativo de las *historias* en el siglo XIX. Las ilustraciones xilográficas de sus portadas dieron a partir de los años 20 un paso hacia la creación de planchas talladas *ex profeso* y con una precisión mayor gracias a la incorporación de la nueva técnica de la testa o contrafibra. Los encargos se hicieron expresamente a grabadores y solo se reutilizarían las xilografías para las reediciones de un mismo título. Por tanto, puede decirse que las *historias* renovaron de manera casi absoluta los tacos y la iconografía de sus portadas, a las que sí puede atribuírsele un valor estético destacado que deriva directamente de la elaboración de los diseños por parte de los grandes dibujantes y xilógrafos que habían impulsado el panorama de las artes gráficas decimonónicas. No solo eso, sino que además subyació en la producción peninsular de *historias* un deseo común entre distintos centros impresores por mantener una línea editorial unitaria basada en el mantenimiento de la imagen de portada para un

mismo título, lo que se tradujo en ocasiones en la copia de los modelos iconográficos establecidos por las grandes ciudades (Aranda García 2018b).

Las *historias* constituyeron un fondo en el que confluyeron textos de muy diversa índole y procedencia, como resultado de haber ido arrastrando a lo largo de la historia materiales muy diversos que abarcaban desde lo culto a lo popular y desde la Edad Media hasta la más inmediata actualidad (Díaz G. Viana 2001: 29). El fondo de cordel permitió acceder tanto a las existencias acumuladas, esto es, el *corpus* más antiguo o «stock», como a las continuas innovaciones y evoluciones o «flux» (Botrel 2000b: 68). Esto explica precisamente que los *Siete sabios* continuasen difundiendo en el siglo XIX bajo esta nueva forma editorial con unos pocos títulos supervivientes de la «narrativa caballeresca breve»: textos de origen medieval y renacentista de larga pervivencia en la imprenta cuyos orígenes se remontaban a ediciones incunables o salidas de las prensas del siglo XVI, y que se imprimieron ininterrumpidamente hasta su reescritura en pliegos de cordel en este siglo¹³.

En cuanto al público lector, hay cierta unanimidad entre la crítica en considerar que los principales receptores de la literatura de cordel en el siglo XIX fue «le véritable peuple», un público con una capacidad de lectura bastante limitada, medios económicos reducidos y poca iniciativa en la adquisición de bienes culturales (Botrel, 1997; 2000c), al que se refieren a menudo muchos prólogos de las *historias*. Todo ello ayudado por un coste que se encontraba acorde a su extensión y materialidad. No obstante, hay que tener en cuenta que su precio era algo superior a un periódico, de adquisición claramente burguesa, lo que amplía la recepción a un colectivo mucho mayor. Si se tiene en cuenta la unidad de consumo y de lectura definida por Botrel (1974), las *historias* más extensas apenas superarían dos unidades de una novela por entregas, con la que curiosamente comparten muchos aspectos de la disposición de la página y la tipografía, y los abundantes capítulos breves o los extensos epígrafes. No sería descartable por ello que en la adaptación de los nuevos textos que engrosaron el corpus se hubiesen aplicado algunos mecanismos de este género, como la reescritura de los *Siete sabios de Roma* deja entrever.

La casa Marés-Minuesa-Hernando y su edición de los *Siete sabios de Roma*

Si bien son múltiples las alusiones a los *Siete sabios de Roma* en otros despachos de impresión de literatura de cordel durante el siglo XIX, las únicas ediciones conservadas de la obra pertenecen a la casa Marés-Minuesa-Hernando, que engloba comúnmente la producción editorial impresa en pliegos y llevada a cabo por la sucesión de tres impresores o casas impresoras distintas, pero unidas por heredar, mediante la compra o la asociación, la producción del anterior impresor sin introducir cambio alguno en la estética y el formato. Desde su fundación y puesta en funcionamiento en la primera mitad del siglo XIX, la labor conjunta y prolongada en el tiempo de estos tres impresores contribuyó a hacer de Madrid una de las principales capitales en la producción decimonónica del género editorial de los pliegos.

13. Los títulos, junto con los *Siete sabios de Roma*, son los siguientes: *El caballo de madera o Clamades y Clarmonda*, *La doncella Teodor*, *Flores y Blancaflor*, *Oliveros de Castilla*, *El conde Partinuplés*, *Don Pedro de Portugal*, *Pierres y Magalona*, *Roberto el diablo*, *San Alejo*, *San Amaro* y *Tablante de Ricamonte y Jofre Domasón*.

El primero de los tipógrafos, José María Marés, de origen barcelonés, asentó los cimientos del que sería el éxito posterior del género en la capital. Junto con la producción de historias, destacó en la edición de *aucas* o aleluyas, un género que era muy habitual en el territorio catalán, y cuya introducción en la capital se habría debido precisamente a este impresor. De su despacho llegó a salir una serie conformada por 115 números, aunque la producción global ascendería hasta los 125 números correspondientes con 143 títulos, contribuyendo precisamente a su periodo de máximo esplendor, y cuya reedición se perpetuaría a lo largo de todos los sucesores (Botrel 2002). Se considera el inicio de su actividad la publicación de un romance datado en 1842 cuando el despacho se situaba todavía en la calle Preciados, 52 (Amades, Colomines i Roca y Vila 1931: 91-102). A partir de esa fecha, su labor editorial se extendería a seis establecimientos sucesivos: la Corredera Baja de San Pablo, 27 (1844-1850), la calle Relatores, 17 (1850-1854), la Plazuela de la Cebada, 96 (1854-1866), calle de la Encomienda, 19 (1866-1870) y calle Juanelo, 19 (1870-1875) (West y Casas *apud* Gomis Coloma 2016).

Entre 1868 y 1875 forma una sociedad con el zaragozano Manuel Minuesa, quien constaba como propietario de la oficina de la calle Juanelo desde, al menos, 1861, aunque hay indicios de una colaboración anterior en 1855, cuando Minuesa imprime por cuenta de Marés la *Historia de Simbad el Marino*, y esta asociación se reflejará en los pies de imprenta como «Marés y compañía» (Gomis Coloma 2016). Tras su muerte en 1875 se hace con la titularidad de los pliegos su socio, quien continuará con la producción manteniendo la estética que había caracterizado a su predecesor. Este impresor, oriundo de Zaragoza, se había trasladado a Madrid desde pequeño para aprender el oficio. En 1873 debe suponerse que la asociación con Marés se había hecho efectiva, puesto que es en ese momento cuando empieza a especializar el despacho de Juanelo en la producción y venta de literatura de cordel. Con el fallecimiento de Marés, Minuesa sigue imprimiendo este *corpus* de obras de su socio, y la prosperidad de sus negocios le permite canalizar los pedidos a través de dos sedes: al por menor en la residencia de un comisionista de libros en Duque de Alba, 9, y los grandes pedidos desde el despacho de la calle Juanelo. Fecha importante será el año de 1876, momento en el que extiende sus redes de contacto editoriales a Barcelona para distribuir sus pliegos y ampliar el *corpus* de su predecesor. Por ello, se asociará con Pedro Vidal, sucesor del negocio de Antonio Bosch (Fernández 1992: 231-232).

A la muerte de Minuesa, acaecida en 1888, todavía se continuará con la impresión de pliegos. Pese a que los derechos de la producción de cordel habían recaído en su hijo Joaquín, su otro hijo Manuel sigue con su edición en el despacho de la calle Miguel Servet, 13 hasta 1896, cuando el propio Joaquín vende los derechos de los pliegos a la sociedad mercantil Hernando y Compañía en 1896. Cuando fallece el fundador, en el taller de Ronda de Embajadores quedaba un remanente de 75.000 pliegos de cordel y abundantes planchas de estereotipia correspondientes a esas publicaciones que demuestran la trascendencia que tenía este tipo de producción para Manuel Minuesa. Será el primogénito el que siga la tradición familiar en el edificio de la calle Miguel Servet, eso sí, ya sin la edición de literatura de cordel (Fernández 1992: 231-237).

Tras la cesión de los fondos de cordel a Hernando y Compañía, estos pasan a manos de una de las principales casas editoras madrileñas del siglo XIX. Fundada en 1828 por Victoriano Hernando, originario de la localidad de Aldeanueva de la Serrezuela, en Segovia, prolongó su actividad hasta prácticamente finales del siglo XX y se caracterizó

en sus primeros años por contar en exclusiva con propietarios y trabajadores originarios de este pueblo, tal y como había dejado establecido el propio Victoriano. Este, de orígenes humildes y campesinos, había conseguido formarse de forma autodidacta en la enseñanza de las primeras letras, llegando incluso a obtener el título de maestro (Botrel 1989: 116-117). La edición de pliegos de cordel se sitúa en la tercera etapa de su trayectoria editorial, cuando una vez fallecido Victoriano en 1883 el negocio recae en manos de Eugenio Páez en sociedad con tres miembros más, y se adquieren en 1896 los derechos sobre la producción de cordel de Minuesa (González Gómez 2015). La impresión de este género editorial popular continuará hasta aproximadamente 1936, momento en el que se quema el local y donde puede situarse la fecha límite para la impresión de este género.

Las ediciones conservadas de la *Historia de los siete sabios de Roma* de la casa Marés-Minuesa-Hernando, cuya incorporación al *corpus* debió producirse a finales de los años 40 o principios de los 50, presentan una apariencia casi idéntica en la portada y en la *dispositio* textual. El grabado ocupa una posición central, al que le sigue en la parte inferior el título, *Historia de los siete sabios de Roma. Nueva edición refundida de la que compuso Marcos Pérez*, alternando distintas tipografías, práctica habitual en el siglo XIX. Cierran el conjunto el pie de imprenta y el número de pliegos entre paréntesis en la esquina superior derecha, indicativo de que, en el planteamiento editorial diseñado por estos tres impresores, las *historias* no formaron parte de una serie uniforme y numerada, sino que debieron ponerse a la venta sin seguir un orden concreto y basándose en las demandas del público lector. Todas ellas parecen haber sido impresas a plana y renglón con cambios mínimos entre ellas más allá de la letrería en los títulos, los adornos tipográficos o un mayor o menor espacio entre capítulos. La alternancia de estos elementos ha permitido la individualización de cada una de las nueve ediciones, incluso cuando compartían un mismo pie de imprenta, dando lugar a un muestrario muy completo del periodo de actividad de Marés, Minuesa y la casa editorial Hernando y de su recorrido a lo largo del siglo XIX e incluso principios del XX.

La xilografía representa a un emperador romano en actitud vencedora sobre una biga mientras atraviesa un arco triunfal aclamado por el pueblo. De fondo, se perfilan una serie de edificios que parecen responder a una arquitectura gótica o renacentista. La estética general de la escena demuestra que, aunque el grabado fue tallado *ex profeso* para la obra, este se hizo sin tener en cuenta el contenido. La firma atribuye el boj al grabador José Pérez, posiblemente también dibujante de sus propios diseños, tal y como muestran algunas aleuyas elaboradas por él y salidas del taller del propio Marés¹⁴. De este artista apenas se tienen datos, algo poco habitual entre las autorías conocidas de muchos de estos dibujantes. Según Bozal (1996: 360), quien describe su trabajo como «tosco pero no inhábil, con un gran sentido de lo jocoso», se localizan algunos de sus trabajos en la primera etapa de la revista *El Cencerro*, una publicación periódica fundada por Luis Maravet de corte republicano y satírico-político que inició su andadura en Córdoba en 1863, y la continuó en Madrid en 1870 sometida a censuras y prohibiciones (Bozal 1979: 133). No obstante, el análisis de los dibujos y la firma permite deslindar la ilustración de *El Cencerro* de la de los *Siete sabios*, puesto que

14. Véanse los fondos conservados en la biblioteca de la Fundación Joaquín Díaz <https://funjdiaz.net/biblio0.php>.

la primera correspondería con el vallisoletano Manuel Pérez, identificado también por el propio Bozal (1976: 150), colaborador frecuente en *El Tío Conejo* entre 1875 y 1876, nombre que adoptó *El Cencerro* tras ser vetado.

A José Pérez lo encontramos exclusivamente tallando bojes para la literatura popular: algunas aleluyas, *historias* y unas pocas composiciones poéticas. Entre las *historias*, las más numerosas, en el despacho de José María Marés grabó las portadas del *Bastardo de Castilla o el castillo del diablo*, *La creación del mundo*, *El gran capitán Gonzalo de Córdoba*, *La guirnalda milagrosa*, *La hermosa de los cabellos de Oro*, *Los siete infantes de Lara*, *La heroica Judith*, *El marqués de Mantua*, *El marqués de Villena*, *El conde de Montemolín*, *San Albano*, *El valeroso Sansón y Santa Genoveva de Brabante*. Para este mismo impresor elaboró también el grabado de la *Canción de Diego Corrientes*, la *Carta en décimas que dirige un fiel amante ausente*, las *Décimas compuestas por un reo estando en capilla*, el *Suplicio del corneta Pérez* y el *Pasillo entre galán y dama*. También colaboró para Dámaso Santarén en Valladolid, para el que talló las xilografías de la *Canción del corregidor y la molinera*, el *Casamiento entre dos damas*, la *Relación de doña Francisca la cautiva*, el *Romance del agua y el vino*, la *Relación del mozo soltero*, el *Romance de la mesonera del cielo*, la *Canción del ratón de Canarias*, la *Relación de la renegada de Valladolid*, la *Historia del manto verde de Venecia* y la *Historia de Francisco Esteban el Guapo*.

Reescritura

El arcaísmo lingüístico, de contenido y de estructuras narrativas que mostraron los *Siete sabios de Roma* en la imprenta con el paso de los siglos obligó a un proceso de *abreviatio* textual y de adaptación al nuevo contexto de recepción y a los nuevos lectores. Durante esta transformación la obra entrará plenamente en la literatura de cordel mediante la adopción de los patrones comunes, tanto materiales como narrativos, que exigía este género editorial¹⁵.

a) Cambios estructurales

Derivan directamente del tratamiento del texto para adaptarlo a la extensión exigida por el nuevo soporte. El volumen del contenido se ha reducido aproximadamente en un 42%, y de un total de 22 capítulos, la versión de Marés-Minuesa-Hernando apenas cuenta con 10. Los principales perjudicados por los recortes han sido los relatos insertos. Si en las ediciones que transmitían el texto completo cada cuento era el protagonista de un capítulo entero, ahora serán dos acortados para ocupar no más de un único párrafo, y se han suprimido tanto el relato final, *Vaticinium+Amici*, como *Senescalcus*, unido a *Roma* en el texto original. La consecuencia directa de estas modificaciones es un protagonismo mayor del relato marco, que se hace mucho más lineal y al que se le destinan tres capítulos completos, dejando las narraciones breves como un elemento casi anecdótico del texto.

Además, muchos detalles narrativos de los cuentos han sido eliminados por considerarse superfluos. En *Canis* desaparece el halcón encargado de despertar al lebrél cuando aparece la serpiente, en *Avis* no se menciona que la cotorra había aprendido latín y hebreo, y se omite que el marido ausente por negocios es mercader, y en *Sapientes* no es la reina quien sugiere al monarca que sean los propios sabios quienes investiguen la

15. Algunos de estos cambios han sido tratados previamente por Farrell (1978) y Aranda García (2019b).

causa de su ceguera, sino que se ocupa de la tarea él mismo. En *Tentamina* no se alude a la iglesia como lugar de encuentro entre la madre y la hija, y en *Medicus* se borra el episodio de Hipócrates y la bañera. En *Amatores* desaparece por completo el hermano como encargado de deshacerse de los cadáveres, y esto hace innecesario el encuentro que este tiene con uno de los caballeros del rey que va a justar, suprimido por completo. Más evidentes son las modificaciones en *Inclusa*. En este relato, de los tres engaños propuestos por el caballero al emperador, la sortija, la comida y la boda, solo aparece referido el primero, lo que atenúa las dimensiones de la farsa y elimina el simbolismo folclórico del número tres que presentaba el cuento en el origen. Por último, en *Vidua* el robo del cadáver no se produce durante el primer encuentro entre el alguacil y la viuda, que no tiene lugar, sino que acontece porque el primero se duerme realizando su trabajo, operándose un mecanismo similar a *Inclusa*: la mutilación de hasta en tres ocasiones del cadáver (frente, dientes y compañeros) se simplifica con el ahorcamiento del finado.

Estas supresiones alcanzan al marco narrativo. Los sabios ya no se disputan entre ellos la custodia de la educación del joven protagonista, la enseñanza no se produce a través del componente pictórico de las paredes, eliminando así la reminiscencia a la educación en el mundo oriental, la prueba de la cama y las hojas de hiedra, otro elemento del folclore, no tiene lugar en la nueva narración, y nada se dice del periodo de siete años que debe pasar el infante para completar su educación. Al final de la historia, el proceso judicial contra la madrastra desaparece por completo, cuya explicación está estrechamente ligada con los cambios que van a producirse en los mecanismos que articulan la trama.

El procedimiento de *abbreviatio* se completa con un protagonismo absoluto del estilo indirecto. Las pocas escenas dialogadas se reducen al relato marco y a momentos puntuales. Se han suprimido por completo los intercambios verbales entre personajes en los relatos insertos, cuya ausencia no se hace acusada en algunos casos, como en *Canis* o en *Arbor*, pero suponen una gran pérdida en cuentos como *Tentamina*, *Inclusa* y, especialmente *Puteus*, donde el cruce de acusaciones entre marido y mujer aportaba color y dinamismo a la narración.

b) Cambios en el desarrollo narrativo

Son los más interesantes, porque dan cuenta de la mentalidad y del entramado cultural que subyacía tras la mano del adaptador. El primer cambio evidente es la modificación de los nombres de los protagonistas y la ubicación del relato. Ponciano pasará a llamarse Cesarino, Diocleciano será ahora Florentino, y la madrastra, cuya anonimidad había sido uno de los rasgos comunes en la mayor parte de versiones del ciclo, recibe el nombre de Julieta, dándole un protagonismo mayor como actante. Ponciano sigue apareciendo en el relato, pero queda reducido a un simple dato contextual para situar la acción, que tiene lugar «en tiempo de los emperadores romanos, por los años en que ocupaba el trono el sabio y prudente Ponciano». La acción narrativa, por tanto, ya no se sitúa en la ciudad de Roma, sino que ha sido desplazada a «una población poco distante de la corte».

Los cambios en los antropónimos de los protagonistas están estrechamente relacionados con dos factores. En primer lugar, se intenta proporcionar al lector un referente mucho más cercano a su universo cultural. La época de la antigua Roma, aun refle-

jada en el grabado de portada, resultaría lejana a los intereses de unos receptores que estaban rodeados de relatos —novela histórica, novela por entregas, folletines—, ambientados en una legendaria Edad Media, por más que el relato original sí que contase con esos referentes. Las modificaciones en los nombres, con cierto gusto italianizante, situarían a los *Siete sabios de Roma* en la línea de algunos relatos del *Decameron* que habían pervivido en pliegos de cordel y en otras formas, como la historia de *Gualterio y Griselda*, conocida en romance desde el siglo XVIII. Tampoco hay que olvidar que, por ejemplo, Cesarino es el nombre que recibe el protagonista del tercer relato de la décima noche de *I piacevoli notti* de Gianfrancesco Straparola. Estos dos referentes italianos sí que se adecuarían más a la ambientación general planteada por las historias de cordel de contenido más literario.

En segundo lugar, y dentro de ese deseo por acercar a los lectores a un universo cultural más conocido por ellos, se ha producido un descenso generalizado del estatus social de los personajes. Cesarino ha pasado a ser «un noble y rico caballero, señor de grandes estados» y, como tal, ya no puede rodearse de consejeros que lo asesoren, que han sido sustituidos por «sus verdaderos amigos», con los que dispone «un espléndido banquete» y reúne a «una numerosa banda de músicos» para recibir a su hijo. Julieta ya no tiene el rango de emperatriz, sino que ha sido relegada al estado de «hermosa señora acompañada de uno, al parecer escudero», y por ello en vez de damas de compañía le acompañan criadas. Este cambio en el estamento de los personajes trae aparejada una consecuencia directa sobre los mecanismos de construcción de la trama. Al no ser emperador, Cesarino no puede enviar a su hijo Florentino a la muerte, y se tiene que conformar con la prisión. Tampoco puede tener lugar el tema central que articulaba la obra desde sus orígenes: la educación del futuro soberano. En ningún momento se alude a la sucesión del padre por su hijo, por lo que el retiro de los siete sabios para educar a Florentino se convierte en un elemento meramente anecdótico, como anecdóticas serán las narraciones de cada uno de los sabios, que han quedado vacías de su propósito. El poder persuasivo de la palabra, que había alcanzado su máximo exponente cuando la finalidad era salvar a Diocleciano de la muerte, se ha convertido en la reescritura en un «narrar por narrar». Lo mismo sucede con la moralización de la emperatriz, que se ha mantenido en cuatro relatos, *Arbor*, *Aper*, *Sapientes* y *Roma*, sin sentido en el nuevo contexto, y con la demostración de sabiduría del infante, que ya no es necesaria y que ha quedado evidenciada con la eliminación de *Vaticinium+Amici*.

La degradación social de los personajes ha afectado también a los cuentos, mientras que los objetos se han adaptado a las nuevas circunstancias de los actantes y del contexto de recepción. En *Canis*, el caballero se ha convertido en un «honrado labrador» que ya no necesita ni nodrizas ni el halcón de caza, animal y actividad asociadas con las clases nobiliarias, y que acaba matando al lebrél con un hacha en vez de usar su propia espada. En *Aper* el rey propietario del bosque se ha transformado en un «señor» que tiene a su servicio «colonos» y en *Tentamina* el barbero que la sangra ha sido remplazado por un cirujano. Finalmente, el caballero de *Inclusa*, que llegaba a alcanzar al rango de condestable del rey, ha quedado relegado a un simple «cortesano».

La legislación de imprenta y la censura de todo aquello que atentase contra la religión católica o contra los buenos usos y costumbres estuvieron muy presentes en el adaptador, que los tuvo en cuenta para garantizarse la publicación de la historia. Se ha eliminado por completo cualquier referencia al adulterio y a la sexualidad en el texto en

sus dos niveles. En el marco narrativo, Julieta no le hace ninguna proposición sexual a Florentino, sus peticiones se limitan a aunar fuerzas con el fin común de cometer parricidio haciéndole creer que es su padre el que quiere acabar con su vida, muy en la línea de los crímenes truculentos que relataban las relaciones de sucesos. Por supuesto, el bellaco amante de la emperatriz y travestido en dama de compañía ya no tiene cabida en el relato. Pero más problemática es su desaparición de los relatos insertos de contenido misógino. En *Puteus* nada se dice de las escapadas nocturnas de la mujer para ver a su amante que, unido precisamente a la eliminación de toda la parte dialogada entre los cónyuges, deja al relato sin su razón de ser. En *Tentamina* era inadmisibles mostrar el descontento de la joven ante la falta de vigor sexual de un marido mucho más mayor que ella y su deseo de tomar otros amantes, situación que se resuelve con la voluntad de la joven de separarse físicamente de su marido. En *Medicus*, Galeno cura al hijo del emperador de Hungría, pero nada se dice de que la enfermedad es el resultado de ser este hijo ilegítimo, y en *Amatores* las proposiciones sexuales de los tres favoritos del rey se han convertido en peticiones de matrimonio, previa muerte del cónyuge, «porque la habían pretendido antes de casarse con el que era su marido». El ahora cortesano de *Inclusa* no construye el caño para acostarse con la reina por estar enamorado de ella, sino que le promete sacarla de su encierro, aunque finalmente se acaben marchando juntos. En relación con el respeto a la religión y a los miembros de la jerarquía eclesiástica, el clérigo que destruye la estatua en *Virgilius* ahora es un loco y, por supuesto, el religioso con el que se quiere juntar la muchacha de *Inclusa* no aparece. Muy posiblemente la supresión de las mutilaciones del cadáver en *Vidua* también esté dentro del respeto a las costumbres católicas y a la no profanación de los cuerpos de los difuntos.

Farrell (1978) ha querido ver también un deseo en el adaptador por atenuar ciertos episodios violentos, y proporciona como ejemplo *Virgilius*, donde el oro derretido se vierte sobre la espalda de César Octaviano en vez de sobre su boca, y *Amatores*, donde después de ser arrastrado por un caballo el matrimonio no es ahorcado. En realidad, estos ejemplos no dejan de ser anecdóticos en el conjunto del relato, puesto que en *Gaza* el hijo sigue mutilándose para justificar el llanto de sus hermanas, en *Sapientes* se ejecuta a los siete sabios, en *Medicus* Galeno sigue siendo apuñalado y en *Viuda* la mujer muere decapitada. Solo la muerte final de la protagonista femenina ha sido suprimida, pero su justificación se encuentra más allá del intento por mostrar un texto desligado de la violencia más extrema.

El adaptador, cuando lo ha considerado necesario, ha hecho gala de su creatividad como escritor, bien para embellecer el relato, bien para justificar o cubrir algunas de las lagunas derivadas de los cambios propiciados por el proceso de reescritura. En el primer caso, el texto aparece enriquecido con multitud de adjetivos valorativos y expresiones que se acercan a lo hiperbólico en algunas ocasiones: «traspasado de dolor quedó el caballero», «congojado por tan desgraciado suceso», «bizarro y generoso caballero», «pintándole con los más vivos colores el amor que le tenía», «un robusto infante para colmo de sus deseos y regocijo de su esposo», «grandes muestras de entrañable afecto», «triunfó su desmedida ambición», «con el rostro pálido, desencajado», «Cesarino quedó tan penetrado de la moralidad de este ejemplo», «el afrentoso castigo». Todo ello no hace sino proporcionarle más dramatismo al relato.

Aun así, resulta más interesante el proceso de *amplificatio* que se ha aplicado sobre el texto, precisamente porque en él se perciben mejor los códigos y las formas narrativas que operan sobre las novelas por entregas (Romero Tobar 1976: 119-161). Se concede más importancia a la acción sobre la caracterización psicológica de los personajes, que aparecen descritos mediante el maniqueísmo que los divide entre buenos y malos. El gran triunfador ha sido el personaje de Julieta, que ha ganado protagonismo en la reescritura. En su presentación se ve ya un atisbo de descripción moral basada en la contraposición: «eran las virtudes de esta señora tan pocas como grande su hermosura». No obstante, su definición completa como antagonista llega a través de sus actos. Tras el inminente nacimiento de su hijo, una innovación narrativa más con respecto al relato original, planea la muerte de Florentino para que su hijo herede el mayorazgo y ella pueda disfrutarlo como su tutora. Cuando Florentino es traído de vuelta a casa de su padre, el encuentro entre Julieta y el muchacho sirve para seguir definiendo moralmente al personaje en ausencia de la proposición de adulterio, que ha sido eliminada. El plan intrincado con el que le hace creer que su padre había entregado una gran suma de dinero para evitar que conociese su paradero, y su proposición de asesinar a su padre, suponen una caracterización de la maldad de la madrastra que excede a la del relato original, y que todavía se deja ver en alguna de las transiciones del marco narrativo, donde llega a sugerirle a Cesarino que le quite la vida secretamente a su hijo. El personaje se mantiene moralmente estático hasta llegar al final del relato, cuando se produce un cambio de comportamiento sin ninguna explicación aparente. Una vez descubierto su engaño y tras ser perdonada por Florentino, se convierte en un modelo de madrastra dándole un final feliz a la historia.

Los recortes sobre las narraciones insertas han beneficiado al relato marco, que se ha enriquecido con la introducción de pequeñas intrigas o episodios que complican levemente la trama. La primera de ellas es el encuentro entre Cesarino y Julieta. Lejos de un matrimonio concertado, se conocen cuando este le salva la vida tras una caída del caballo, y lo que se produce es un amor a primera vista tan fuerte, que le sirve a Cesarino para olvidar completamente a su primera mujer, algo impensable en el relato original, donde precisamente la primera esposa es la que encarna todas las virtudes que debía poseer este sexo. El otro pequeño giro argumental en la narración le sirve al adaptador para darle una vuelta al episodio de la seducción de la madrastra al infante y al descubrimiento del bellaco vestido de mujer, que han tenido que ser suprimidos por motivos morales. Cuando Julieta empieza a gritar tras haber sido rechazada por Florentino, llega una doncella portando el puñal con el que Julieta hace creer a Cesarino que su hijo ha querido asesinarla. Cuando concluye el relato y Florentino ya puede hacer uso de la palabra, identifica a la doncella que llevaba el puñal y que curiosamente va vestida de verde, como el bellaco en el relato original.

Finalmente, se percibe en la narración cierto adoctrinamiento sobre la conducta de la mujer. Este se hace especialmente evidente en las advertencias y consejos que le da la madre a la hija en *Tentamina*, donde la alecciona sobre las consecuencias de alejarse de su marido: «mas esta, señora de gran juicio y prudencia, trató de quitarla tal pensamiento, aconsejándola como debía, exponiéndola a los peligros a que se expondría con semejante conducta». La mujer protagonista de *Vidua* representa otra posible propuesta de modelo de conducta femenina en uno de los cuentos que más alteraciones ha sufrido

con la reescritura. Tras quedarse viuda, la mujer se lamenta por no tener dinero para poder enterrar al marido, y la única solución posible que ve es entregarle el cadáver al alguacil para que lo coloque en la horca y no sea penalizado. Pasados unos días, le propone que se case con ella «después de un rato de conversación en que le pintó con los más tristes colores su situación por verse sin el amparo de nadie y falta de recursos». Finalmente, acaba pagando con su muerte a manos del alguacil solo por haber cometido la única falta de haber puesto el cadáver de su marido en la horca en vez de haberle dado un enterramiento digno, aunque no pudiese permitírselo. Y es que la literatura popular, en especial los romances, se convirtió con frecuencia en un vehículo para proponer modelos de conducta adecuados para las mujeres, lo que lleva a conjeturar que este tipo de producción literaria tuvo que contar con una parte importante de público femenino, al que se intentó aleccionar sobre conductas sociales adecuadas de forma indirecta (Gomis Coloma 2006; 2007; 2009).

En síntesis, las modificaciones más importantes que se producen en el proceso de reescritura de los *Siete sabios* afectan sobre todo a su extensión. Las narraciones insertas han sido las más perjudicadas, que se han recortado para adecuarse al formato y para potenciar más la linealidad del marco narrativo. Otros detalles, contrarios a la moralidad de la época o considerados superfluos por el adaptador, han sido eliminados en ambos niveles. Por su parte, este ha desarrollado su creatividad en el relato marco basándose en los mecanismos de las novelas por entregas, embelleciéndolo, construyendo a Julieta como un auténtico personaje antagonico e introduciendo pequeñas intrigas para paliar los vacíos que habían dejado las supresiones. El resultado es un texto muy edulcorado donde solo se identifica a la obra original en elementos puntuales.

Todo ello responde a su vez a una adaptación generalizada, pero en menor escala, de los mecanismos narrativos propuestos por la novela popular del siglo XIX, ya fuese la novela de folletín, ya fuese la novela por entregas. El lector de este tipo de literatura busca la accesibilidad, de ahí que sea necesario presentarle un texto uniforme y homogéneo donde seguir la trama no le plantee ninguna dificultad intelectual, que actúe como mecanismo de consolación frente a los problemas de la vida cotidiana y que le permita separar los tiempos de trabajo y ocio (Díez Borque 1972 :49-71). Por ello, no son obras que planteen dilemas morales o filosóficos, no presentan personajes complejos, ni extensas descripciones geográficas e históricas, además de ignorar cualquier tipo de trama sofisticada (Eguidazu 2020: 33). El texto tiene que adaptarse a sus expectativas y funcionar como consuelo, y tiene que ajustarse a una verosimilitud entendida dentro de la conformidad con un sistema de expectativas compartido. Es la novela la que le proporciona al lector el cierre final a las situaciones que el decurso narrativo ha ido planteando como parte de un producto creado por la sociedad burguesa y dirigido a compradores urbanos (Eco 1995: 20-23). De ahí que Umberto Eco (1984) denomine a esta narrativa «obra cerrada» en contraposición a su concepto de «obra abierta», precisamente porque no despierta mecanismos de reflexión ni genera inquietud y plantea un final y una actuación de los personajes previsibles.

Como ha afirmado Baranda (1998: 73), la coincidencia en los cambios operados sobre este corpus de obras reescritos en literatura de cordel, tanto en la cronología, pues todos ellos tienen lugar en la primera mitad del siglo XIX, como en los procedimientos empleados en la reescritura, no debió responder a un fenómeno aislado, sino

que tuvo que surgir de un gran proyecto ejecutado con premeditación¹⁶. Es un misterio quién pudo realizar la tarea de adaptación de los relatos, cuyos procedimientos parece ser que debían estar establecidos desde un principio. La profesionalidad con la que se desempeñó la tarea hace pensar que quizás la reescritura siguió el mismo camino que la elaboración de los nuevos romances que aparecieron en pliegos en este siglo, salidos de las manos de escritores noveles que se iniciaban en el oficio escribiendo estas composiciones para los editores de los grandes centros de producción de literatura de cordel.

Criterios de edición

Para la realización de esta edición, se ha tomado como texto base M_a , la que podría considerarse como *editio princeps* de la reescritura. Puesto que estos impresos muestran un estado de lengua prácticamente actual, solo se han aplicado los siguientes criterios:

- Normalización en el uso de mayúsculas, acentuación y puntuación de acuerdo con la norma vigente.
- Normalización de acuerdo con los criterios ortográficos actuales.
- Adaptación de los diálogos al estilo directo con los guiones y al estilo indirecto con las comillas correspondientes cuando se ha considerado conveniente.
- Únicamente se han mantenido los casos de laísmo y leísmo como marca identitaria de la procedencia geográfica del texto.

Se ha procedido a corregir en exclusiva los errores más notorios de M_a , mientras que el conjunto de variantes se indican a pie de página mediante las siglas otorgadas a las ediciones en el apartado siguiente.

Testimonios

M_a = Madrid, Imprenta de D. José María Marés, calle de Relatores. n.º 17, 1853

Ejemplares: ALBACETE. *Biblioteca Mendoza Díaz-Maroto*¹⁷.-MADRID. BNE, VC/658/30.-ZARAGOZA, *Biblioteca Aranda*

M_b = Madrid, Se hallará de venta en la plazuela de la Cebada, n.º 96, 1857

Ejemplares: MADRID. *MR*, M-MR, B-III-22(8).-MUNICH. *BSM*, 4 P.o.hisp. 61

M_c = Madrid, se hallará de venta en la plazuela de la Cebada, n.º 96, 1859

Ejemplares: LONDRES. *BL*, 12403.aa.50

M_d = Madrid, Imprenta de Marés y Compañía, calle de la Encomienda, n.º 19, 1866

Ejemplares: ALBACETE. *Biblioteca Mendoza Díaz-Maroto*¹⁸

M_e = Madrid, despacho de Marés y Compañía, calle de Juanelo, n.º 19, 1874

Ejemplares: SABADELL. *AHS*

M_f = Madrid, despacho, calle de Juanelo, n.º 19 [1875-1885]

Ejemplares: ALBACETE. *Biblioteca Mendoza Díaz-Maroto*

M_g = Madrid, despacho, calle de Juanelo, n.º 19 [1875-1885]

Ejemplares: LONDRES. *BL*, 2330.l.6.(11.).-MADRID. BNE, 1/17907(46).-MADRID. BNE, VC/2699/17

16. Esto se hace más evidente al comparar esta reescritura con los rasgos destacados por Botrel (1988) y Baranda (1998) en *El conde Partinuplés, Pierres y Magalona, Flores y Blancaflor y Clamades y Clarmonda*

17. Recogido en Mendoza Díaz-Maroto (2002: n. 119).

18. Existe una reproducción facsímil de esta edición impresa por la librería París-Valencia.

M_h = Madrid, despacho, calle de Juanelo, n.º 19 [1875-1885]

Ejemplares: MADRID. BNE, Cerv.Sedó/5569(42)

M_i = Madrid, despacho, sucesores de Hernando, Arenal 11 [1908-1924]

Ejemplares: MADRID. CSIC, FL COL PLIEGOS/16-270.-NUEVA YORK. CUL, PQ6419.P775 H6
1859

Abreviaturas empleadas

AHS = Sabadell. Arxiu Històric de Sabadell

BL = Londres. British Library

BNE = Madrid. Biblioteca Nacional de España

BSM = Munich. Bayerische Staatsbibliothek

CSIC = Madrid. Centro Superior de Investigaciones Científicas

CUL = Nueva York. Cornell University Library

MR = Madrid. Museo del Romanticismo

Bibliografía

- ALVAR, Carlos (2015), «El “Erasto” español y la “Versio italica”», en *Literatura y ficción: “estorias”, aventuras y poesía en la Edad Media*, coord. Marta Haro Cortés, Valencia, PUV, vol. I, pp. 337-352.
- AMADES, Joan, Josep COLOMINES I ROCA y Pau VILA (1931), *Les auques (Imatgeria popular catalana)*, Barcelona, Orbis.
- ARANDA GARCÍA, Nuria (2016), «La occidentalización de los *Siete sabios de Roma* y su difusión peninsular: el ejemplo de *Virgilius*», *Aragón en la Edad Media*, 27, pp. 15-41.
- ____ (2018a), «El *Libro de los siete sabios de Roma* [Sevilla: Jacobo Cromberger, c. 1510]: nuevos horizontes de recepción», en *Literatura medieval (hispánica): nuevos enfoques metodológicos y críticos*, eds. Gaetano Lalomia y Daniela Santonocito, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 1-21.
- ____ (2018b), «Literatura e imagen: las portadas en las historias de cordel decimonónicas», en *La escritura y su órbita: nuevos horizontes de la crítica literaria hispánica*, eds. Ana Abello Verano, Sergio Fernández Martínez y Daniele Arciello, León, Universidad de León, 2018, pp. 261-277.
- ____ (2019a), «La ilustración de un libro medieval: *Historia de los siete sabios de Roma* (Barcelona, Joaquín Bosch, 1861)», en *La fisonomía del libro medieval y moderno, entre la funcionalidad, la estética y la información*, eds. Camino Sánchez Oliveira y Alberto Gamarra Gonzalo, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 531-543.
- ____ (2019b), «Los *Siete sabios de Roma* en la imprenta decimonónica», en *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, ed. Isabella Tomassetti, San Millán de la Cogolla, Cilengua, vol. II, pp. 1527-1540.
- ____ (2019c), *Los Siete sabios de Roma en España (siglos XV-XX). Estudio y edición*, tesis doctoral, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2 vols.
- ____ (2021), *Los Siete sabios de Roma en España. Una historia editorial a través del tiempo (siglos XV-XX)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- ARTOLA, George (1978), «The Nature of the *Book of Sindbad*», en *Studies on the Seven Sages of Rome and other Essays in Medieval Literature*, Honolulu, Educational Research Associates, pp. 6-21.

- BARANDA, Nieves (1991), «Compendio bibliográfico sobre narrativa caballeresca breve», en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, coord. M.^a Eugenia Lacarra, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, pp. 183-191.
- (1998), «Transformarse para vivir: de *roman* medieval a historia de cordel decimonónica», en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Birmingham, 24-26 de agosto de 1995)*, coord. Aengus Ward, Birmingham, University of Birmingham, I, pp. 68-76.
- BERLIOZ, Jacques (2001), «Un héros incontrôlable? Merlin dans la littérature des exempla du Moyen Âge occidental», *Iris*, 21, pp. 31-39.
- BOTREL, Jean-François (1974), «La novela por entregas: unidad de creación y de consumo», en *Creación y público en la literatura española*, eds. Jean-François Botrel y Serge Salaün, Madrid, Castalia, pp. 111-155.
- (1977), «Aspects de la littérature de colportage en Espagne sous la Restauration», en *L'infra-littérature en Espagne au XIX^e et XX^e siècles. Du roman feuilleton au romancero de la guerre d'Espagne*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, pp. 103-121.
- (1988), «Un classique du peuple en Espagne au XIX^e siècle: le *Conde Partinoples*», en *Mélanges offerts à Maurice Molho*, eds. Jean-Claude Chevalier y Marie-France Delpont, París, Éditions hispaniques, vol. II, pp. 47-57.
- (1989), «Naissance et essor d'une maison d'édition scolaire: la casa Hernando de Madrid (I. 1888-1883)», en *Livres et libraires en Espagne et au Portugal (XVI^e-XX^e siècles)*, dir. François Lopez, París, CNRS, pp. 111-144.
- (1996a), «La littérature de cordel en Espagne. Essai de synthèse», en *Colportage et lecture populaire. Imprimés de large circulation en Europe. XVI-XIX^e siècles*, eds. Roger Chartier y Hans-Jürgen Lüsebrink, París, IMEC Éditions/Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, pp. 271-281.
- (1996b), «La literatura popular: tradición, dependencia e innovación», en *Historia ilustrada del libro español. La edición moderna. Siglos XIX y XX*, coord. Hipólito Escolar, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez/Pirámide, pp. 239-272.
- (1997), «Literatura de cordel», en *Diccionario de literatura popular española*, coords. Joaquín Álvarez Barrientos y María José Rodríguez Sánchez de León, Salamanca, Colegio de España, pp. 179-185.
- (2000a), «La cultura del pueblo a finales del siglo XIX», en *Literatura modernista y tiempo del 98. Actas del Congreso Internacional (Lugo, 17-20 de noviembre de 1998)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 67-93.
- (2000b), «El género de cordel», en *Palabras para el pueblo. Aproximación general a la literatura de cordel*, coord. Luis Díaz G. Viana, Madrid, CSIC, vol. I, pp. 41-69.
- (2000c), «Une bibliothèque bleue espagnole? Les *historias* de cordel (XVII^e-XIX^e siècle)», en *Actes du colloque organisé para la Bibliothèque municipale à vocation régionale de Troyes en collaboration avec l'École nationale des chartes (Troyes, 12-13 novembre 1999)*, París/Troyes, École des Chartes/La Maison du Boulanger, pp. 193-209.
- (2002), «La serie de aleluyas Marés, Minuesa, Hernando», en *Aleluyas*, dir. Joaquín Díaz, Urueña, TF Etnografías, pp. 24-43.
- BOZAL, Valeriano (1979), *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, Comunicación.

- ____ (1996), «El grabado popular en el siglo XIX», en *Summa Artis. XXXII. El grabado en España (siglos XIX y XX)*, dirs. Juan Carrete Parrondo, Jesusa Vega González, Francesc Fontbona y Valeriano Bozal, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 243-426.
- CAMPBELL, Killis (1898), *Study of the Seven Sages of Rome with special reference to the Middle English versions*, Baltimore, Modern Language Association of America.
- CANIZARES FERRIZ, Patricia (2011), *Traducción y reescritura. Las versiones latinas del ciclo Siete sabios de Roma y sus traducciones castellanas*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- DEYERMOND, Alan (1985), «The *Libro de los engaños*: its Social and Literary Context», en *The spirit of the court: selected proceedings of the Fourth Congress of the International Courtly Literature Society (Toronto 1983)*, eds. Glyn S. Burgess y Robert. A. Taylor, Cambridge, D. S. Brewer, pp. 158-167.
- DÍAZ G. VIANA, Luis (2001), «Se venden palabras: los pliegos de cordel como medio de transmisión cultural», en *Palabras para el pueblo. Aproximación general a la literatura de cordel*, dir. Luis Díaz G. Viana, Madrid, CSIC, vol. I, pp. 13-38.
- DÍEZ BORQUE, José María (1972), *Literatura y cultura de masas: estudio de la novela subliteratearia*, [Madrid], Al-Borak.
- ECO, Umberto (1984), *Obra abierta*, trad. Roser Berdagué, Barcelona, Ariel.
- ____ (1995), *El superhombre de masas: retórica e ideología de la novela popular*, trad. Teófilo de Lozoya, Barcelona, Lumen.
- EGUIDAZU, Fernando (2020), *Una historia de la novela popular española (1850-2000)*, Sevilla/Madrid, Ediciones Ulises/Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- EPSTEIN, Morris (1967), *Tales of Sendebär: Mishle Sendebär. An edition and Translation of the Hebrew Version of the Seven Sages based on Unpublished Manuscripts*, Filadelfia, Jewish Publication Society of America.
- ESPINOSA, Aurelio María (1934), «Las fuentes orientales del cuento de la *Matrona de Éfeso*», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XVI, pp. 489-502.
- FARRELL, Anthony J. (1978), «A Late Spanish Survival of the *Seven Sages*: *Historia de los siete sabios de Roma*, Madrid, 1859», en *Studies on the Seven Sages of Rome and Other Essays in Medieval Literature*, eds. Henri Niedzielski, Hans R. Runte y William L. Hendrickson, Honolulu, Educational Research Associates, pp. 91-103.
- FARRELL, Anthony J. y Gregory P. ANDRACHUK (eds.) (1996), *Pedro Hurtado de la Vera. Historia lastimera del príncipe Erasto*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- FERNÁNDEZ, Pura (1992), «Datos en torno a la bibliografía y difusión de la literatura popular en el Madrid del siglo XIX: la imprenta de Manuel Minuesa (1816-1888)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*; 31, pp. 225-238.
- FRADEJAS LEBRERO, José (1988), «Un cuento del *Sendebär*», *Epos: Revista de filología*, 4, pp. 389-392.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1983), *Literaturas marginadas*, Madrid, Playor.
- GOEDEKE, Karl (1864-1866), «Liber de septem sapientibus», *Orient und Occident*, 3, pp. 385-423.
- GOMIS COLOMA, Juan (2006), «“Un espejo para las mujeres”: el romance de Griselda (del medievo al siglo XVIII)», *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*, 16, pp. 89-112.
- ____ (2007), «“Porque todo cabe en ellas”: imágenes femeninas en los pliegos sueltos del siglo ilustrado», *Estudis: Revista de historia moderna*, 33, pp. 299-312.

- ____ (2009), «Romances conyugales: buenas y malas esposas en la literatura popular del siglo XVIII», *Tiempos modernos: Revista electrónica de historia moderna*, 6, 18. (<http://www.tiemposmodernos.org/tm3/index.php/tm/article/view/160/217>)
- ____ (2014), «Sirvientas en la literatura de cordel, o la criada como elemento doméstico», *Cuadernos de ilustración y romanticismo*, 20, pp. 6-26.
- ____ (2016), «Semblanza de José María Marés y Roca (1804-1875)», en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes-Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI)-EDI-RED*. (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/jose-maria-maresy-roca-1804-1875-semblanza/>)
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Sofía (2015), «Semblanza de Casa Editorial Hernando (1828-1902)», en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes-Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI)-EDI-RED*. (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/casa-editorialhernando-aldeanueva-de-la-serrezuela-segovia-1828-1902-semblanza/>)
- GUIGAY, Caroline (2013), «L'enseignement élémentaire dans le monde de l'Islam (XI^e-XV^e siècle)», en *Lumières de la sagesse. Écoles médiévales d'Orient et d'Occident*, París, Publications de la Sorbonne/Institut du Monde Arabe, pp. 111-117.
- HARO CORTÉS, Marta (1995), *Los compendios de castigos del siglo XIII: técnicas narrativas y contenido ético*, Departamento de Filología Española, Universitat de València.
- ____ (2015), «De *Balneator* del *Sendebär* a *Senescalculus* de los *Siete sabios*: del ejemplo al relato de ficción», *Revista de poética medieval*, 29, pp. 145-175.
- HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Ángel (2012), «El cuento del tesoro de Rampsinito y el cadáver mutilado del ladrón», *eHumanista*, 21, pp. 410-420.
- HILKA, Alfons (1917), «Die Wanderung der Erzählung von der Inklusä aus dem Volksbuch der Sieben weisen Meister», *Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde*, 19, pp. 29-72.
- INFANTES, Víctor (1996), «El género editorial de la narrativa caballeresca breve», *Voz y letra. Revista de literatura*, 7.2, pp. 127-132.
- ____ (1991), «La narración caballeresca breve», en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, coord. M.^a Eugenia Lacarra, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, pp. 165-182.
- KRAPPE, Alexander H. (1924), «Studies on the *Seven sages of Rome*», *Archivium Romanicum*, VIII, 4, pp. 386-407.
- ____ (1925), «Studies on the *Seven sages of Rome*», *Archivium Romanicum*, IX, 4, pp. 345-365.
- ____ (1927), «Studies on the *Seven sages of Rome*», *Archivium Romanicum*, XI, 2, pp. 163-176.
- ____ (1932), «Studies on the *Seven sages of Rome*», *Archivium Romanicum*, XVI, 2, pp. 271-282.
- ____ (1935), «Studies on the *Seven sages of Rome*», *Archivium Romanicum*, XIX, 1, pp. 213-226.
- ____ (1937), «Studies on the *Seven sages of Rome*», *Archivium Romanicum*, XI, 2, pp. 163-176.
- LACARRA, María Jesús (1979), *Cuentística medieval en España: los orígenes*, Zaragoza, Departamento de Literatura Española/Universidad de Zaragoza.
- ____ (1989) (ed.), *Sendebär*, Madrid, Cátedra.
- ____ (1999), *Cuento y novela corta en España. 1. Edad Media*, Barcelona, Crítica.

- ____ (2001), «De la mujer engañadora a la mal casada ingeniosa. El cuento de «El Pozo» (Decameron VII, 4) a la luz de la tradición», *Cuadernos de filología italiana*, 8, pp. 393-414.
- ____ (2014), «Las reescrituras de los cuentos medievales en la imprenta», en *El texto infinito: tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*, ed. Cesc Esteve, Salamanca, SEMYR, pp. 113-149.
- ____ (2015), «La *Hystoria de los siete sabios de Roma* [Zaragoza: Juan Hurus, ca. 1488-1491]: un incunable desconocido», en *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, coord. Carlos Alvar, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 755-772.
- ____ (2021), «Evolución y adaptación del mundo cortesano en las versiones hispánicas del *Sendebär*», *Bulletin Hispanique*, 123, 1, pp. 29-47.
- LEE, Charmaine (2013), «Percorsi mediterranei del *Libro di Sindbad*», en *Sindbad mediterraneo. Per una topografia della memoria, da Oriente a Occidente*, eds. Roberta Morosini y Charmaine Lee, Lecce/Rovato, Pensa MultiMedia Editore, pp. 139-155.
- MENDOZA DÍAZ-MAROTO, FRANCISCO (2002), «Manuscritos e impresos raros de 1851 a 1900 en una biblioteca de Albacete», *Al-Basit. Revista de estudios albacetenses*, 46 (2002), pp. 167-228, n.º 119.
- NIEDZIELSKI, Henri, Hans R RUNTE y William L. HENDRICKSON (1978) (eds.), *Studies on the Seven Sages of Rome and Other Essays in Medieval Literature*, Honolulu, Educational Research Associates.
- PARIS, Gaston (1875), «Le récit *Roma dans les Sept sages*», *Romania*, XIV, pp. 125-129.
- ____ (1888), *Manuel d'ancien français: la littérature française au Moyen Âge (XIe-XIVe siècles)*, París, Librairie Hachette.
- REDONDO, Jordi (2013), «The Faithful Dog: The place of the *Book of Syntipas* in its transmission», *Revue des études byzantines*, 71, pp. 39-65.
- RIVAS, Enrique de (1969), «Huellas del simbolismo esotérico en el *Libro de los engaños* y en el *enxemplo* once del *Conde Lucanor*», en *Figuras y estrellas de las cosas*, Maracaibo, Universidad de Zulia/Facultad de Humanidades y Educación, pp. 73-89.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (1976), *La novela popular española del siglo XIX*, Madrid, Fundación Juan March-Editorial Ariel.
- ROTH, Detlef (2000), «A Consideration of the Structure and the Transformation of the *Historia septem sapientum* throughout its manuscript Tradition», *Medieval Sermon Studies*, 44, pp. 87-107.
- ____ (2004), *Historia septem sapientum: Überlieferung und textgeschichtliche Edition*, Tübinga, Niemeyer, 2 vols.
- RUIZ SÁNCHEZ, Marcos (2005), «Rivales de la *Matrona de Éfeso*: sobre algunos paralelos tradicionales y populares del relato de Petronio», *Myrtia. Revista de filología clásica*, 20, pp. 143-174.
- ____ (2009), «La mano cortada. Cuentos de ladrones de Heródoto a nuestros días (I)», *Myrtia*, 24, pp. 239-272.
- ____ (2010), «La mano cortada. Cuentos de ladrones de Heródoto a nuestros días (II)», *Myrtia*, 25, pp. 155-186.
- RUNTE H. R, K. WIKLEY y F. FARRELL (1984), *The Seven sages of Rome and the Book of Sindbad: an analytical bibliography*, Nueva York, Garland.
- ____ (1989), «From the Vernacular to Latin and Back: The Case of The *Seven Sages of Rome*», en *Medieval Translators and their Craft*, ed. Jeanette Beer, Kalamazoo/Michigan, Medieval Institute Publications, pp. 93-133.

- SCHMITT, Jean-Claude (2004), *Le saint lévrier: Guinefort, guérisseur d'enfants depuis le XIII^e siècle*, Paris, Flammarion, Nouvelle édition augmentée.
- TORRE RODRÍGUEZ, Ventura de la (1990), *Variantes occidentales castellanas del Sendebar: el ciclo de los Siete sabios de Roma*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense.
- VERNET, Juan (1978), *La cultura hispanoárabe entre Oriente y Occidente*, Barcelona, Ariel.
- ZUMTHOR, Paul (1972), *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil.

HISTORIA DE LOS SIETE SABIOS DE ROMA
 NUEVA EDICIÓN
 REFUNDIDA DE LA QUE COMPUSO MARCOS PÉREZ
 Madrid
 HISTORIA
 DE
 LOS SIETE SABIOS DE ROMA

Capítulo primero

Cesarino, rico y noble caballero romano, tiene un hijo que da a educar a siete sabios, y cómo el hijo vuelve a la casa paterna después de su enseñanza.

En tiempo de los emperadores romanos, por los años en que ocupaba el trono el sabio y prudente Ponciano, vivía en una población poco distante de la corte un noble y rico caballero, señor de grandes estados, el cual se llamaba Cesarino. Casado con una joven y hermosa señora, hija de uno de los favoritos del emperador, tuvo un hijo que se llamó Florentino¹. En siete años de matrimonio no tuvo otro, por lo cual, y por ser en extremo hermoso y manifestar un talento superior a sus tiernos años, criole con el más entrañable afecto. Aún no tenía el niño seis años cumplidos cuando cayó enferma gravemente la madre, y conociendo desde los primeros momentos que se acercaba su hora, llamó a su esposo y le dijo:

—Yo sé que me restan muy cortos instantes de vida. Vos, señor, sois joven, rico y noble, y os volveréis^a a casar, pero cuando así lo hicieréis, acordaos que tenéis un hijo, por el cual os ruego muy encarecidamente no consintáis que vuestra esposa tengo dominio sobre él, educadle muy lejos de ella.

Cesarino la prometió cumplir fielmente con su encargo y ella, queriendo hablar otra vez, le faltaron las fuerzas, reclinó la cabeza en la almohada y espiró. Traspasado de

a. volvereis] volveis M_c M_d

1. El lugar de ambientación del relato se ha trasladado. Ahora la acción se sitúa a las afueras de la corte en tiempos de Ponciano, por lo que se observa también el desplazamiento del emperador protagonista del relato original a un mero personaje contextualizador. La ausencia de mención a un espacio concreto en el que situar la acción, aun cuando la ciudad de Roma está presente en el título, permite centrar la atención en detalles que ubican la reescritura en una lejana Edad Media, predilecta de la novela histórica y de algunas novelas por entregas y de folletín. La capital imperial, sugerida también anómalamente por el grabado de portada, habría contribuido a crear confusión en el espectador con el Imperio Romano. Se ha producido una degradación en el estatus social de los personajes principales. Ahora Cesarino, que sustituye al antiguo emperador Ponciano, es un simple caballero que no ha desposado a una reina, sino a una señora principal de la corte. Otro fenómeno destacable de este inicio es la modificación de los nombres de los protagonistas, que han adquirido un gusto italianizante, y a Cesarino se le suma Florentino como antropónimo del hijo. Ya la literatura de cordel contaba desde el siglo XVIII con cierta tradición de relatos procedentes del *Decameron* adaptados bajo la forma de romance y con carácter adoctrinador hacia el colectivo femenino, como *Gualterio y Griselda* (Gomis Coloma 2006), mientras que Cesarino se llama el protagonista de la décima noche de *I piacevoli notti* de Gianfrancesco Straparola.

dolor quedó el caballero por la pérdida de su querida esposa, y en muchos días estuvo retirado en su aposento sin querer ver a nadie más que a su hijo. Y pensando en este tiempo en la edad que ya tenía el niño y que debía principiar a darle educación, discurrendo en el modo de verificarlo con más acierto, según las felices disposiciones de Florentino, resolvió aconsejarse de sus verdaderos amigos², a cuyo fin, reuniéndolos un día en su casa, les manifestó el empeño que con ellos tenía. Todos convinieron en que debía poner al niño^a en manos de siete hombres que había en Roma, los más sabios que por entonces se conocían en todo el imperio. El caballero decidió tomar inmediatamente este partido, y mandó que se le presentasen aquellos siete sabios, los cuales no tardaron en comparecer a su presencia. El caballero les dijo lo que de ellos exigía, y los siete sabios se encargaron muy gustosos de la educación de Florentino, conviniendo en que todos le enseñarían cada cual según su ciencia, llevándose para esto al niño a Roma sin que volviese a la casa de su padre hasta haber terminado completamente su instrucción. Partieron pues los sabios con el niño, y cuando estuvieron en Roma se alojaron con él en una humilde habitación, donde principiaron desde luego a enseñarle toda clase de artes y ciencias³. Siete años bastaron para que Florentino llegase a tener tan extensos conocimientos, que sus maestros se regocijaban de haber sacado un discípulo que reunía en sí solo la ciencia de todos ellos. Entretanto Cesarino sabía diariamente de su hijo, aunque sin verle, por la condición impuesta al recibirle los maestros⁴.

Un año antes de concluir la educación de Florentino, saliendo a caza su padre le ocurrió que, inmediato al sitio en que se hallaba, por lo alto de un cerro, marchaba en un brioso caballo una hermosa señora acompañada de uno, al parecer, escudero. Asombrado repentinamente, el caballo dio un bate^b arrojando a la señora por el cerro, la cual muy malherida y sin sentido llegó a caer a los pies de Cesarino. Este, acongojado por tan desgraciado suceso, trató de prodigarla todo género de socorros auxiliado de su gente, mas la señora no dio señales de vida en más de dos horas. Al fin recobró sus sentidos, y al abrir los ojos se halló al lado del bizarro y generoso caballero a quien debía la vida. Él, por su parte^c, quedó también sorprendido de la belleza de la señora, con lo

a. al niño] el niño M_b M_c M_d M_e M_f M_g M_h M_i

b. un bate] un bote M_b M_c M_d M_e M_f M_g M_h M_i

c. por su parte] que por su parte M_c M_d M_e M_f M_g M_h M_i

2. La degradación de estatus social conlleva la pérdida de uno de los ejes temáticos conductores de la obra en sus orígenes orientales: la necesidad de rodearse de buenos consejeros para ejercer un buen gobierno, de acuerdo a cómo propugnaba el *Sendebar* castellano. Un caballero como el de la reescritura solo puede rodearse de amigos que lo aconsejen.

3. Nótese cómo para aligerar el contenido se ha suprimido la disputa entre los siete sabios por responsabilizarse de la educación de Florentino en solitario. Esta ausencia no hace sino restarles protagonismo, cuyos nombres propios solo se conocerán cuando intervengan para narrar sus historias. Otra de las grandes pérdidas es el modo de aprendizaje del infante, que en el texto original guarda una fuerte conexión con el mundo oriental. Con todos los cambios de contenido que ha supuesto la adaptación de la obra al nuevo contexto, se ha abandonado la simbología de la habitación cerrada como figuración del mundo, presente en muchas mitologías de base esotérica, y asociable con el corazón y, por extensión, con la inteligencia (Rivas 1969). Otro detalle importante se ha ignorado, y es el aprendizaje a través del elemento pictórico en las paredes que retrotraía a los orígenes de la colección de cuentos y que se vinculaba con el aprendizaje mnemotécnico en el mundo musulmán (Guigay 2013). En cambio, si parece haberse mantenido, aunque tenuemente, la simbología del número siete en los años que pasa el joven educándose con los sabios.

4. El seguimiento de la formación del hijo no está presente en el texto original, donde la ausencia de noticias sobre el devenir de la educación del príncipe aumentan los deseos de su padre por traerlo a la corte.

cual, inflamado su corazón, borró el recuerdo que le quedaba de su primera esposa y se enlazó a la segunda tan luego como estuvo completamente restablecida de la caída del caballo⁵. Eran las virtudes de esta señora tan pocas como grande su hermosura, y hallándose al año de su matrimonio próxima a dar a su marido un nuevo descendiente, pensó en que las grandes riquezas que aquel poseía pertenecían como mayorazgo al hijo que se educaba en Roma, y que no existiendo este pasarían al que iba a nacer tan luego como el marido muriese y, por consiguiente, disfrutándolas ella como tutora de su hijo. Con este deseo concibió el criminal proyecto de hacer quitar la vida al primer hijo de su esposo, imaginando una trama en que envolvía al mismo Cesarino con riesgo de la vida, teniendo por segura la muerte de su hijastro. En el momento que se fijó su intento, fue a donde se hallaba su esposo, y pintándole con los más vivos colores el amor que le tenía, le encareció cuanto pudo el placer que disfrutaría teniendo a su lado a Florentino para compartir con él las caricias que había de prodigar en breve al fruto^a que llevaba en su seno⁶. El marido con la mayor candidez accedió a sus deseos, pero la suplicó guardase cuatro o seis meses más a que los maestros de su hijo diesen la enseñanza por completamente terminada.

Aplazado el día en que Florentino había de venir al lado de Julieta —que así se llamaba la actual esposa de Cesarino—, esta dio a luz entretanto un robusto infante para colmo de sus deseos y regocijo de su esposo. Llegó por fin el momento convenido, y Cesarino escribió a los siete sabios para que le llevaran a su hijo dentro de cuatro días. Cuando los maestros recibieron esta orden era ya de noche, y al momento que la leyeron pusieron a consultar las estrellas por saber si deberían obedecer sin tardanza, y si habrían de acompañar al joven hasta dejarle en la casa de su padre. De sus cálculos sacaron que si llevaban a su discípulo a la casa paterna en el término señalado, a la primera palabra que el joven hablase en ella, moriría desgraciadamente, por lo cual se entristecieron en extremo y pensaron en hallar una disculpa para no llevarle allá cuando Cesarino les mandaba, aunque también conocieron que desobedeciendo arriesgaban ellos la vida. En esto se les acercó Florentino, y viéndolos tan cavilosos y afligidos, les preguntó la causa, y diciéndole los maestros todo lo ocurrido, quiso él

a. al fruto] el fruto M_b M_c

5. Este episodio, ausente en el texto original, es fruto de la originalidad del adaptador, y guarda una estrecha relación con la creación de peripecias narrativas muy propia de la novela por entregas, donde cobra especial importancia tanto el intenso dramatismo, como el empleo de una adjetivación valorativa excesiva, como sucede en este fragmento. El tono sentimental que presenta muy seguramente fue del agrado del público femenino, importante soporte de la literatura popular del siglo XIX, en la que buscaba las suficientes dosis de fantasía e idealización como para abstraerse de su mundo cotidiano (Eguidazu 2020: 22 y 34).

6. Por primera vez en la tradición de la familia H, la madrastra aparece presentada con un nombre propio, Julieta, igualmente de regusto italiano y que acerca la reescritura a la tradición de la *Versio Italica* y el *Erasto* de Hurtado de la Vera. Julieta aparece descrita físicamente de forma muy sucinta, destacando en exclusiva su beldad, patrón que siguen los personajes femeninos, tanto positivos como negativos, de la novela por entregas y la novela de folletín. Otros códigos y formas de la narrativa popular de estos géneros son extrapolables a la reescritura. Julieta solo se describe a partir de sus actos y maquinaciones, nuevos enredos añadidos a la trama, que la definen como un personaje excesivamente ambicioso, pero no se profundiza en la psicología del personaje, de tal manera que solo a partir de sus acciones se la llega a construir desde un punto de vista moral (Romero Tobar 1976: 124-130). Su embarazo, un nuevo aditamento más melodramático, rompe con el conflicto sucesorio del texto original y con uno de los axiomas del relato que justifica la necesidad de los sabios de salvar la vida del futuro heredero. De esta forma, se pasará del «narrar para salvar la vida» al «narrar por narrar».

también consultar las estrellas, y vio una muy pequeña^a que le decía que si yendo a la casa de su padre pasaba siete días sin hablar una palabra, salvaría su vida, aunque cada uno de estos siete la tendría en muy grande riesgo. Hizo ver a sus maestros lo que la estrella decía^b y les pidió que, pues ellos tan sabios eran, hallasen modo de hablar por él en los siete días y salvarle así la vida, que él hablaría el día octavo y se salvarían todos. Accedieron los maestros a lo que su discípulo les pedía y, comprometiéndose a librarle de la muerte uno en cada día, dispusieron lo conveniente para el viaje⁷.

Capítulo II

Recibimiento que Cesarino hizo a su hijo.—Florentino es envuelto en una trama y acusado de parricida por su madrastra.—Cesarino le hace encerrar en un castillo.

Cuando Cesarino supo que llegaba su hijo, tanto era el gozo que sentía por verle después de ocho años de ausencia, y sabedor de sus grandísimos conocimientos, que dispuso salir a recibirle con extraordinaria ostentación. Convidó a todos sus amigos, dispuso un espléndido banquete y, reuniendo una numerosa banda de músicos, fue al encuentro de su hijo. Luego que llegó cerca de él corrió a abrazarle sollozando de alegría y deshaciéndose en un millón de preguntas, a todo lo cual el joven correspondía con grandes muestras de entrañable afecto, pero sin proferir ni una palabra. El padre creyó desde luego que sus maestros le habrían encargado que no hablase por primera vez delante de las muchas gentes que se le presentarían a su llegada, y se abstuvo de hacerle más preguntas hasta llegar a su casa. En estando en ella, principió de nuevo con más ahínco, esperando oír de la boca de su hijo portentos y maravillas, pues fue grande su asombro cuando por toda respuesta vio al joven bajar la cabeza y cruzarse de brazos. En este momento se presentó Julieta, y al ver la gallarda presencia de Florentino, sintió por un momento casi debilitarse sus fuerzas para el horrible intento que hacia él concibiera, mas recobrando pronto su imperio, triunfó su desmedida ambición y siguió adelante en su plan⁸. Dirigió al joven la palabra fingiendo el mayor afecto, y como vio que él ni contestaba ni se movía de la actitud en que se hallaba a su llegada, le dijo a su marido:

—A lo que veo, tu hijo educado lejos de la sociedad se ve ahora cortado en presencia de las gentes, y mucho más habiendo damas. Y así yo te prometo que si me quedo sola

a. una muy pequeña] una pequeña M_c M_d M_e M_f M_g M_h M_i.

b. decía] le decía M_e M_f M_g M_h M_i.

7. Encontramos aquí una reminiscencia del texto original que ha sido mantenida por el adaptador. La astrología, disciplina cultivada mayoritariamente por la cultura musulmana, pero no exclusiva de esta, pasó durante el periodo medieval al mundo europeo occidental a través de traducciones, muchas de ellas alfonsies, y los monarcas se preocuparon por observar los astros en los nacimientos de los infantes. La consulta aquí descrita se enmarca dentro de la astrología «interrogativa o de elecciones», que tenía como objetivo calcular el momento propicio en el que debía iniciarse un acto, o determinar el futuro de los acontecimientos a partir del horóscopo del momento en que se había realizado la consulta (Vernet 1978: 150-151). Como va a tener ocasión de comprobarse, esta consulta no tendrá ningún sentido, porque Florentino no llegará a estar en peligro de muerte en ningún momento.

8. Introducción de otro elemento de corte sentimental. Las fuerzas de Julieta flaquean al contemplar la belleza de Florentino, lo que permite caracterizar al héroe de la historia con atributos físicos positivos que lo presentan al público lector desde un punto de vista idealizado (Eguidazu 2020: 40). No obstante, el rasgo negativo del personaje femenino, la ambición, es más fuerte y gana el terreno.

con él, he de hacer que pierda ese temor que ahora le embarga, y en principiando a hablar, confundirá con su sabiduría a todos los que le oyeren.

—Pues si tanto te prometes de tu ingenio, haz desde luego lo que dices. Retírate con él a tu aposento y que pronto le oiga yo hablar.

Hízose como Cesarino dispuso. Julieta y Florentino pasaron a una estancia en donde, luego que estuvieron solos, cerró Julieta la puerta, y en el tono más halagüeño, dijo a Florentino:

—Hijo mío, debes saber que hoy vuelves a tu casa por el grande amor que yo, aun sin conocerte, te profeso. Tu padre, que hace largo tiempo había resuelto deshacerse de ti, primero te alejó de su presencia con ánimo de no volverte a ver, habiendo ofrecido a tus maestros una enorme suma si lograban que tú ignorases dónde él se hallaba, y que tú, creyéndote solo y desamparado, te marchases a un país muy remoto. Luego, informado por los maestros de que tú habías leído algunas de sus cartas y que ya sabías dónde él se hallaba, pensó en el horroroso medio de darte muerte. Yo le sorprendí este secreto, y a fin de ponerte a salvo le obligué a que te trajese a mi lado, confiando en que así no le ha de ser fácil ejecutar su criminal propósito. No creyó tu padre conveniente negarme lo que yo le pedía, temeroso de que su plan fuese descubierto con las pruebas que yo guardo, y te envié a llamar, pero después he sabido que muy pronto logrará su designio si antes, hijo mío, nosotros no lo evitamos. Un medio solo hay de salir del peligro en que te encuentras y yo también, este es el de volver^a contra el criminal las armas que tiene preparadas para el sacrificio de las víctimas. Anticipémonos en la ejecución, y a él pida Dios cuenta de nuestro hecho⁹.

Atónito y casi muerto quedó el joven al oír a su madrastra, no sabiendo cómo creer lo que acababa de decirle. Viendo ella su abatimiento y que no hablaba palabra, continuó:

—¿Por qué tanto te obstinas en no hablar? ¿Ni aún con lo que acabas de oír te resuelves a romper ese silencio? Mira por tu vida, mira por la mía y decidete, pero si no es posible que yo te oiga contestarme, aquí tienes papel y tintero, escíbeme lo que piensas acerca de las intenciones de tu padre.

Florentino tomó el papel y escribió: «Dios juzga los corazones. Si yo atento a la vida de mi padre, mía será la cuenta. De sus culpas cada uno responda en el tribunal competente». Al momento que Julieta leyó el escrito, corrió hacia la puerta, la abrió y principió a dar furiosos gritos llamando en su socorro. A las primeras voces acudieron todos los criados, y una de las doncellas traía un puñal en la mano. Acudió también al mismo tiempo Cesarino seguido de los convidados que se preparaban al festín, y deseando saber la causa de aquel alboroto, Julieta, con el rostro pálido, desencajado y la voz medio ahogada, dijo:

a. el de volver] el volver M_e M_f M_g M_h M_i

9. La historia inventada por Julieta para justificar la proposición de parricidio, muy del gusto de las narraciones truculentas que todavía se difundían en pliegos, resulta tan compleja que es difícil de seguir, y no es sino un intento por complicar la aparentemente simple trama del marco narrativo del relato original. Desde el punto de vista de los valores morales imperantes en la burguesía decimonónica que gobernaba el panorama cultural en el momento en que tiene lugar la reescritura, una proposición sexual por parte de Julieta sería impensable, y no habría superado la censura gubernativa. Se elimina aquí el motivo de la mujer de Putifar (contenido en el inicio del ATU 318 *The Faithless Wife*), de tradición bíblica y gran presencia en el folclore y en la literatura medieval, que se había mantenido desde los orígenes del relato.

—¿Es esto una criatura humana o es una furia venida del infierno, este^a, tu hijo querido? Sabe, esposo adorado, que ayer llegó a mí noticia que este joven premeditaba quitarte la vida. Yo de ello nada te dije, y cuando hace poco te pedí que me dejases a solas con él fue con ánimo de confundirle, revelándole su secreto, y asegurarme^b de su persona. Pocas palabras me han bastado para que haya confesado su crimen, estampando en este papel la más solemne declaración, mas en el momento en que se disponía a romperle después que yo le hube leído, queriéndolo yo impedir, volvió furioso contra mí, sacó del pecho un puñal y hubiera yo perecido a no acudir prontamente por esa otra puerta esta doncella, que llegando por la espalda pudo contener su brazo y arrebatarle de la mano el arma¹⁰.

Júzguese cuánto sería el asombro del infeliz Florentino al oír tamaña acusación después de lo que a él Julieta le había dicho, y sin poder proferir ni una sola voz para justificarse. Cesarino, enfurecido, sin tardanza mandó que lo llevasen al castillo fuera de la población, con ánimo de tomar justa venganza si su hijo no destruía las pruebas que deponían contra él¹¹. Con tan desagradable acontecimiento se despidieron todos los convidados, y quedando solos Julieta y Cesarino, ella le dijo:

—Te ruego, esposo mío, que por tu vida y por mi sosiego nunca más vuelvas a ver a tu lado ese tu hijo que tan mal ha pagado el afecto que ambos le teníamos. No vuelva más a gozar el aire libre, o de lo contrario sé muy cierto que te sucederá lo que aconteció a un caballero en cierto tiempo con un pino pequeño.

Cesarino la replicó:

—¿Qué le sucedió a ese caballero?

Y ella continuó:

Capítulo III

Cesarino, por consejo de su mujer, se resuelve a que su hijo acabe la vida en la prisión mas, oyendo al primer sabio, muda de parecer y decide juzgarle y hacerle justicia.

«Había en Roma un ciudadano que en un huerto tenía un hermoso pino, de tal virtud que cualquiera leproso que de él comiese piñones inmediatamente sanaba¹². Un día

a. este] es este $M_e M_f M_g M_h M_i$

b. asegurarme] asegurandome $M_d M_e M_f M_g M_h M_i$

10. Resulta muy interesante este episodio introducido por el adaptador, porque le permite solventar muchos infortunios relacionados con el final de la narración principal. Además de la aparición del puñal, elemento trufento, la intervención de la doncella entraña una complicidad heredera de las comedias de capa y espada. Como bien ha resaltado Gomis Coloma (2014: 9 y 12-14) la criada ha tenido una fuerte presencia en la literatura de pliegos de cordel, especialmente en los romances, desde el siglo XVIII. Conforme ganan protagonismo en estas composiciones, las doncellas se construyen a partir de perfiles negativos que subrayan su villanía, espejo y sombra de sus malvadas amas. Según este autor, la doncella de los *Siete sabios* entraría en el grupo de romances donde la actuación de la criada influye en el desarrollo de la trama sin alcanzar un rol singularizado. La brevedad del relato da lugar a que este papel aquí solo se esboce.

11. Efectivamente, al haber visto su estatus social degradado, Cesarino no tiene la autoridad suficiente como para condenar a muerte a su propio hijo, al que solo puede encerrar en la prisión de un castillo. De ahí que la finalidad de los cuentos de los sabios, conseguir que el emperador perdone a su hijo, no tenga justificación en la reescritura.

12. *Arbor* (Tubach 364 *Ash tree harms other trees*. The ash tree harms all trees which it overtops). Este cuento solamente se encuentra presente en el ciclo de los *Siete sabios de Roma*, excluyendo al *Dolophatos*. Hay indicios

que aquel ciudadano fue a ver el árbol halló debajo de él otro pequeñito, y le dijo al hortelano:

—Amigo, cuidado con gran esmero de este arbolito^a, pues quiero que algún día sea mejor que el otro grande. El hortelano lo hacía como su señor lo había mandado; mas este volviendo al huerto otro día, le pareció que el arbolito no medraba lo bastante, y haciendo cargo al hortelano, este le hizo entender que siendo el otro inmediato sumamente grande, sus hojas quitaban el sol al pequeño y le impedían crecer. A lo cual el señor mandó que se cortasen las ramas del grande cuando fuera necesario para dejar paso al sol para el arbolito. Volvió por tercera vez el ciudadano al huerto, y pareciéndole poco medrado el pino, le dijo el hortelano que por ser muy alto el otro le quitaba la lluvia, y entonces el ciudadano mandó que se cortase del todo, confiando en el nuevo vástago. Se hizo así, se cortó el grande por cerca de la raíz, pero enseguida el retoño se secó y murieron los dos juntamente. Los enfermos y necesitados maldijeron a quien aconsejó que el árbol se cortase».

—Del ejemplo habrás comprendido —prosiguió Julieta—, que el pino eres tú, dando amparo y socorro a muchos necesitados. El árbol pequeño es tu hijo que intenta quitarte la vida porque le haces sombra y quiere medrar por sí solo.

Cesarino, convencido de las reflexiones de su esposa, la dio palabra de no sacar de la prisión a su hijo en todos los días de su vida. En este momento avisaron a Cesarino que un anciano deseaba verle, y saliendo de la estancia Julieta, se presentó el primer sabio, llamado Pontillas, y al saludar a Cesarino, este le dijo:

—¿Qué cuenta vienes a darme de tu discípulo? Cuando yo te le entregué a ti y a los otros maestros, hablaba y manifestaba estar dotado de talento. Ahora ha enmudecido, ningún talento demuestra y atenta contra mi vida. Él morirá encarcelado y vosotros le seguiréis.

—El cargo que nos hacéis, señor, porque no habla, Dios sabe muy bien que no le merecemos. Decís que intenta mataros, y a esto debo replicar que si dais crédito al dicho de vuestra esposa, os acontecerá lo que a un caballero que, por sola^b la palabra de su mujer, mató a un hermoso lebrél que había librado a su hijo de la muerte.

—Pues, ¿qué le sucedió a ese caballero?

a. de este arbolito] este arbolito M_b M_c M_d M_e M_f M_g M_h M_i

b. sola] solo M_b M_c M_d M_e M_f M_g M_h M_i

que lo situarían en un remoto origen oriental con una circulación ya en el Imperio Bizantino desde el gobierno del emperador Constancio. En una carta del emperador Juliano dirigida al físico Oribasio ca. 358, este incluye al principio una narración de un sueño en el que ve cómo un árbol alto cae mientras uno más pequeño, brote del anterior, permanece en pie. El relato habría viajado del área helenoparlante al resto de Europa, donde fue incluido por Saxo Grammaticus en los *Gesta Danorum* a través de una breve alusión en la que se explicita que es el árbol pequeño el que tiene que ser cultivado, mientras que el grande debe ser tallado. En el relato contenido en los *Siete sabios*, un estadio de transmisión más tardío, se cambia la orientación: mientras que en los testimonios mostrados por Saxo y el emperador Juliano las simpatías recaen sobre el árbol joven, en los *Siete sabios* este último finalmente se convierte en la causa de la muerte del más grande. Así se establece un paralelismo entre los árboles y el padre y el hijo de la narración principal (Krappe 1925: 345-347). Según Torre Rodríguez (1990: 348), el motivo de la curación se habría añadido a partir del siglo XIII como elemento maravilloso, quizás por influencia de las leyendas y relatos populares semejantes. Apenas se han operado cambios en la reescritura, orientados principalmente a reducir la extensión. El jardinero solo hace una tentativa antes de que el ciudadano decida cortar el árbol grande por completo, y hay un predominio absoluto del estilo indirecto, propio también de la adaptación de los *Siete sabios de Roma* al nuevo soporte.

—Os lo diré brevemente.

«Un honrado labrador tenía un hijo, niño de tierna edad a quien, como a vos os sucedía^a, quería entrañablemente¹³. Tenía este labrador un lebel, al cual, después de su mujer y su hijo, profesaba el más ciego cariño. Un día el labrador salió al campo, y luego su mujer, dejando al niño^b dormido en la cuna, fue a casa de una vecina para cierta diligencia. Entretanto una enorme culebra se metió en la casa, y dirigiéndose a la cuna en que dormía el niño, hubiera sin duda puesto fin a sus días si el lebel que se hallaba muy cerca no hubiese tomado la defensa. Quiso matar a la culebra, pero esta, evitando la embestida, trabó con él una sangrienta lucha en la que después de muchas heridas que hizo al lebel fue al fin vencida y despedazada. En la contienda rodó por el suelo la ropa de la cuna, y se vertió mucha sangre de las heridas del lebel. A poco rato volvió la mujer, y al entrar en su habitación, viendo la ropa del niño por el suelo, la sangre derramada y al lebel todo ensangrentado, creyó que este había muerto al niño, y corriendo frenética hacia la calle, vio llegar a su marido, al cual contó el desgraciado suceso culpando al perro inocente. El infeliz labrador ardió en cólera contra el lebel, y cogiendo un hacha le partió por medio de un golpe. Corrió luego^c hacia la cuna y vio al niño vivo y a la culebra hecha pedazos allí a su lado. Entonces conoció que esta había sido muerta por el perro, sin lo cual su hijo habría perecido. Entonces conoció su yerro por haber creído en las palabras de su mujer».

Cesarino quedó tan penetrado de la moralidad de este ejemplo, que ofreció al sabio que su hijo no moriría ni sufriría los padecimientos de la prisión solo por la acusación de su esposa sin ser oído y juzgado. El maestro dio las gracias al caballero por la merced

a. os sucedía] les sucedía $M_b M_c M_d$: le sucedía $M_e M_f M_g M_h M_i$

b. al niño] el niño $M_b M_c M_d M_e M_f M_g M_h M_i$

c. luego] *Om* $M_h M_i$

13. *Canis* (Tubach 1695 *Dog and serpent*. A dog saves his master's child from a serpent and is then killed by his master who thinks it is the dog who attacked child). El origen de este cuento es indudablemente oriental y combina al animal de compañía como fiel servidor con la creencia atávica tradicional de considerar que las culebras se introducen en las cunas de los recién nacidos para morderlos (Torre Rodríguez 1990: 350-351). Se hallaba presente en el *Pachatantra*, y su amplia difusión fue deudora de su inclusión dentro del *Calila e Dimna* y el *Sendebar*, donde el contenido es más sincrético. El padre del niño es un sirviente del rey que se ve obligado a abandonar a su hijo por una llamada del monarca y termina acabando con la vida del perro pensando que este había matado a su hijo en un primer momento. Los elementos y la orientación del relato cambian en su paso al ciclo occidental. Ahora el padre ha adquirido la posición de un caballero que puede permitirse tener a su servicio tres nodrizas para el cuidado de su hijo con funciones bien definidas, y que contribuyen al desarrollo de la historia, acentuando el componente misógino (Krappe 1937: 163-167). En la reescritura decimonónica se ha producido una degradación del estatus social del caballero para adaptarlo al nuevo contexto de recepción, y ahora es un labrador sin posesiones y, por supuesto, sin nodrizas y sin halcón cazador, actividad propia de nobles. El torneo de justas como excusa para la ausencia de los progenitores ha sido remplazado por la necesidad de faenar en el campo, la ejecución del lebel se lleva a cabo con un hacha en vez de con una espada, y se ha eliminado la peregrinación del padre a Tierra Santa como penitencia para expiar la culpa por su fatal error. Su presencia en estos pliegos sueltos no deja de ser un testimonio más de la larga perdurabilidad de este cuento en la tradición literaria. Se menciona en la *Descripción de Grecia* de Pausanias (Fradejas 1988), el *Hítópadeza*, el *Ather Aesopus* de Baldo, en Étienne de Bourbon, los *Gesta Romanorum*, las *Cento nouvelles* de Sansovino o *Les facétieuses journées* de Gabriel Chappuys (Lacarra 1989: 116-117), además de conservarse versiones vivas en el folclore de muchos países, llegando a convertirse en objeto de culto religioso, como demuestra el Saint Guinefort francés (Schmitt 2004).

que le hacía, y se retiró satisfecho de haber cumplido bien su encargo defendiendo a su discípulo el primer día.

Capítulo IV

Insiste Julieta en pedir contra el hijo de Cesarino, este la ofrece cumplir lo anteriormente dispuesto, pero el segundo sabio logra convencerle de cuán peligroso será condenar al hijo sin juzgarle.

Al día siguiente, Julieta recordó a su marido la palabra que la había dado de no volver a ver a su hijo, y aun le indicó cuán conveniente podría serle hacer que secretamente le quitasen la vida, pues de lo contrario estaba expuesto a que^a un día u otro saliese el joven del castillo y efectuase lo que ahora no había podido contra su padre, a cuyo ejemplo le citó lo acaecido poco tiempo antes a un pastor con un jabalí. Cesarino quiso saber cómo había sido esto, y la pidió que se lo contase, a lo cual ella dijo:

«En uno de los bosques^b que hay a la derecha del camino que desde aquí va a Roma, existía un grandísimo jabalí que era el terror de toda la comarca¹⁴. Varios cazadores habían salido a perseguirle, pero todos volvían horrorizados sin poder escarmentarle. El señor de aquel bosque ofreció que, si alguno de sus colonos lograba matar al feroz animal, se casaría con la sola hija que tenía, heredando por consiguiente todos sus estados cuando él muriese. Ninguno hubo que se atreviese a intentarlo después de los escarmientos hechos con los cazadores. Un pastor, estando un día guardando sus ovejas, vio cruzar por un ribazo a la terrible fiera y pensó en el momento: «Por cierto, que si yo pudiese matar a este jabalí^c, no solo saldría de pobreza, sino que ensalzaría a todos los míos». Pensarlo y acometerlo fue todo obra de un momento. Cogió su cayado y fuese a la selva, donde así que le vio el animal, acudió a embestirle. El pastor se subió a un árbol, mas el jabalí principió a roer el tronco para derribarle. Tenía el árbol mucha

a. a que] que M_e M_f M_g M_h M_i

b. bosques] bosque M_c

c. este jabali] ese jabali M_e M_f M_g M_h M_i

14. *Aper* (Tubach 716 *Boar killed by cunning*) sintetiza el motivo de la inteligencia humana para salvarse y la obtención de un premio por liberar de un peligro (Torre Rodríguez 1990: 355). El relato está presente en ambos ciclos de transmisión de la obra, pero el protagonista, que en el ciclo oriental es mayoritariamente un mono como sucede en el *Sendebar* castellano, ha adquirido condición humana en la rama occidental. Esto ha llevado a pensar que el humano estaría en el arquetipo original y habría sufrido un caso de teriomorfismo en un momento posterior de la transmisión. También hay discrepancias en la muerte del jabalí entre las versiones en las que fallece por esperar largamente la comida, y aquellas en las que es ejecutado tras ser adormecido por haber consumido excesiva cantidad de fruta (Lacarra 1989: 113-114). La versión incluida en la familia H incorpora una adición, y es el aliciente que motiva al pastor a adentrarse en la selva: la promesa de matrimonio con la hija del rey y la posibilidad de heredar título y reino a la muerte de este. Este elemento narrativo, propio de los cuentos maravillosos, pudo haber sido incorporado por influencia del *Sastrecillo valiente* (AT 1640), con el que mantiene en común la lucha contra un enemigo que comporta el matrimonio con la hija del rey (Krappe 1924: 390-398). La brevedad ha dado lugar a que no haya sufrido excesivas modificaciones en la reescritura. Tan solo se ha aplicado el mismo procedimiento de degradación del estatus social que se puede percibir en *Canis*. Ahora el emperador es un señor que promete la mano de su hija y los estados que conforman sus propiedades al colono que cace al jabalí. Un nuevo intento por adaptar el contenido al nuevo público, más alejado de las historias maravillosas de emperadores y princesas.

fruta, y al pastor^a le ocurrió arrojar^b de ella al animal, y este tanta comió, que se hartó y se quedó^c aletargado. Entonces bajó el pastor y con su cuchillo dio muerte al jabalí. Recibió luego el premio ofrecido y a poco tiempo heredó todo el señorío de su suegro».

—Ahora bien —añadió Julieta—, si no haces con tu hijo como te digo^d, ten presente que en la bravura del jabalí está significada tu grandeza y poderío. El pastor con el cayado es tu hijo que, buscando la ocasión, te sorprenderá con su ciencia y la de sus maestros y acabará con tu vida.

—No temas que tal me suceda. Yo te aseguro que desde ahora voy a disponer lo necesario para que jamás pueda contra mí volverse ese joven.

Dio Cesarino inmediatamente orden para que a Florentino le cargasen de cadenas, lo cual sabido por el segundo maestro, llamado Léntulo^e, se presentó a él y le dijo:

—Veo, señor, que con vuestra conducta queréis imitar a un caballero que, por engaño de su mujer, fue puesto en una picota, y por si no lo sabéis, os lo contaré:

«Cierta caballero casado con una hermosa joven a quien amaba mucho guardaba todas las noches debajo de su almohada las llaves de las puertas¹⁵. Había en la ciudad la costumbre de tocar una campana en dando las nueve de la noche, a cuya señal nadie podía después andar por las calles. Y si alguno encontraban las rondas, le ponían en la cárcel y a la mañana siguiente salía a la picota, donde le tenían todo el día a la pública vergüenza. La esposa del caballero algunas noches, después que este se dormía, tomaba

- a. al pastor] el pastor $M_c M_d M_e M_f M_g M_h M_i$
- b. arrojar] el arrojar $M_c M_d M_e M_f M_g M_h M_i$
- c. se quedo] quedo $M_b M_c M_d M_e M_f M_g M_h M_i$
- d. como te digo] lo que te digo $M_c M_f M_g M_h M_i$
- e. Lentulo] Leutulo $M_b M_c M_d$: Letulo $M_e M_f M_g M_h M_i$

15. *Puteus* (Tubach 5246 *Well, wife thrown stone in*. A man keeps his wife in a stone house with high walls. Falling in love with a young man, she goes out and threatens to throw herself into the well, but, instead, throws in a stone. Running back, she bars the door and locks her husband out. AT 1377 *An adulterous wife locks her husband out of doors*). Presente este cuento solo en la rama occidental de los *Siete sabios* y en todas las familias con la excepción de M_i , seguramente su inclusión respondió a la popularidad que alcanzó la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso en Europa en el siglo XII, momento en que se ha fechado la composición del arquetipo perdido del ciclo. El relato, en sus orígenes, tendría que remitir necesariamente a Oriente, teniendo en cuenta las fuentes que el clérigo oscense tomó para la elaboración de su obra y el hecho de no encontrarse documentado en Europa antes de esta colección. Entre los principales cambios que presenta el relato en el ciclo de los *Siete sabios* frente al *Dolophatos*, considerado por Torre Rodríguez (1990: 359-365) como la forma más cercana al supuesto original, cabe destacar la supresión del embriagamiento del marido, que ahora se queda dormido, la introducción del toque de queda y la venganza del agravio al cónyuge por parte de los vigilantes. En lo concerniente a la familia H, el adulterio se justifica por la impotencia sexual de este. Dada la influencia que tuvo la *Disciplina clericalis* en la configuración de los ejemplarios europeos, no es sorprendente que variantes del relato se encuentren en, entre otros, el *Decamerón* de Boccaccio y en el *Corbacho* de Alfonso Martínez de Toledo, arcipreste de Talavera, aunque su inclusión en este último posiblemente esté condicionada por la anónima *Historia de los siete sabios de Roma* (Lacarra 2001). En la reescritura se mantiene en líneas generales el argumento, pero se ha omitido por completo la impotencia sexual del marido y el adulterio por parte de la mujer como justificación de su abandono del lecho conyugal. El diálogo mantenido entre los esposos, eje conductor de todo el relato, se ha visto reducido al estilo indirecto, eliminando también el lenguaje soez y malsonante que incluía. Los cambios operados en estos detalles de la narración responden por completo al mantenimiento de los buenos usos y costumbres que propugnaba la legislación de imprenta y la censura gubernamental del siglo XIX. El castigo del marido se resume en la violación del toque de queda sin el agravante de las falsas acusaciones de la mujer.

las llaves y salía de la casa. Sucedió una noche que se habían^a acostado muy temprano, que hallándose la mujer fuera como en las anteriores, el marido despertó, halló de menos las llaves, fue a la puerta y la encontró abierta, cerró por dentro muy bien y se subió a una ventana. Llegó en esto la mujer, y no pudiendo entrar en la casa, principió a dar grandes gemidos. El marido, furioso, desde la ventana la decía:

—Mala mujer, ¿así burlabas mi vigilancia? Te aseguro que ahí estarás hasta que llegue la ronda y te encuentre.

Respondió ella:

—Querido mío, no así me calumnies^b. Te aseguro yo también que, apenas te dormiste, vino una criada de mi madre a decirme que la pobre señora estaba gravemente enferma, y yo por no despertarte salí en silencio. Como se acerca la hora del toque de la campana yo, por no tener que pasar la noche fuera de casa sin avisártelo, he venido dejando a mi madre en grande riesgo.

El caballero la juró que no entraría en la casa por aquella noche, antes bien cuando llegase la ronda pediría que la llevasen para ser al otro día puesta en la picota. Ella, deshaciéndose en llanto, le amenazó con que antes de sufrir tal afrenta se tiraría en un pozo que había cerca de la puerta. Siguió el marido negándose y ella, cogiendo una gruesa piedra, la arrojó con fuerza en el pozo y se escondió detrás del brocal. Cuando sonó el golpe de la piedra en el agua, el caballero creyó que había sido el cuerpo de su mujer, y arrepentido de su crueldad, corrió al pozo por si podía salvarla. En el momento que la mujer le vio salir a la calle, corrió a entrarse en su casa, y sonando en aquel instante la campana, cerró la puerta dejando al caballero fuera. Vino al mismo tiempo la ronda, y encontrándole en la calle, le llevó a la prisión sin que le valiesen protestas ni juramentos. Al día siguiente sufrió el afrentoso castigo de la picota como cualquier delincuente».

—Así, señor, consultad vuestro corazón antes de cegaros por las palabras de vuestra esposa. Juzgad a vuestro hijo, y no le condenéis precipitadamente.

—La moralidad de tu cuento me induce a que haga como me lo pides, y así te aseguro que Florentino será oído en lo que tuviere razón.

Muy contento del resultado de su entrevista salió el maestro, con la esperanza de que se cumpliría el pronóstico de las estrellas.

Capítulo V

Cesarino reitera las ofertas que tenía hechas a su esposa con respecto a la suerte de Florentino. Un consejo del sabio tercero le hace titubear en este partido.

Llegado el día tercero, Julieta redobló sus instancias para que su esposo no aminorase el rigor con que deseaba ella que fuese tratado Florentino, y al saber que no se le habían puesto las cadenas como Cesarino la ofreció el día anterior, prorrumpió en amargas quejas y exclamaciones, diciendo al marido:

—Válgame Dios, hombre, y cuán poco estimas tu vida, mi sosiego y el bienestar de tu familia. Bien seguro puedes hoy estar de que si tanta condescendencia guardas

a. habian] habia M_e M_f M_g M_h M_i

b. calumnies] calumnies M_d

c. cualquier] cualquiera M_d M_e M_f M_g M_h M_i

con tu hijo, muy pronto te sucederá lo que a un padre a quien su hijo negó^a la sepultura después de haber perdido el padre la vida por él.

—¿Cómo fue eso? Te pido me lo digas.

—Pues óyeme atento.

«Hubo un caballero en Roma que tenía dos hijas y un hijo. Era el tal caballero tan gastador, que todas sus rentas las consumía en fiestas, banquetes, justas y torneos¹⁶. Al mismo tiempo reinaba un emperador tan inmensamente rico, que tenía un castillo todo lleno de oro, confiada su guarda a uno de sus cortesanos. Llegó una ocasión en que el caballero vino a tanta pobreza, que resolvió vender todas sus haciendas, mas pensando que si lo hacía sus hijos morirían de hambre luego que él faltase, imaginó otro medio para salir de sus situación apurada, y pidió al hijo que le ayudase en el empeño, diciéndole:

—Ya ves, hijo mío, al extremo que hemos llegado. Para salir del apuro sin perjudicarte a ti ni a tus hermanas, he pensado un medio. El emperador tiene un castillo lleno de oro, vamos allá de noche, minando secretamente el castillo, y tomaremos el oro conveniente para nuestra necesidad.

El hijo aprobó el pensamiento del padre, y poniendo en obra el minar la torre, a la noche lo tuvieron conseguido y llegaron a verse dentro de ella, tomaron entre los dos todo el oro que pudieron y al día siguiente volvió el caballero a gastar según su costumbre. Cuando el guarda de la torre advirtió el robo y vio la mina, conoció la suerte que le aguardaba en llegándolo a saber el emperador, y trató de averiguar quién hubiese sido el ladrón. Delante de la boca de la mina puso una tina llena de pez y betún, de modo que no se podía entrar en el castillo por la mina sin caer en el betún. Cuando el caballero se volvió a encontrar sin un cuarto, se dirigió con su hijo a robar otra vez al castillo. Iba el padre delante y cayó en la tina, quedando clavado hasta el cuello, y viendo que también iba a caer su hijo, le mandó se detuviese, diciendo:

a. nego] le nego M_c M_i M_g M_h M_i

16. Gaza (Tubach 1996 *Father and son rob king. A father and son rob the king's treasury; the father is trapped and bids the son cut his head off. AT 950 Rhampsinitus*) El antecedente directo de este cuento, presente en todas las versiones del ciclo occidental, incluido el *Dolopathos*, se localiza en las *Historias*, II, 121 del historiador griego Heródoto (V a. C), bajo el nombre de «El tesoro del rey Rampsinito», que conoció algunas variantes en la Antigüedad (Hernández Fernández 2012). Durante el periodo medieval, el cuento se introdujo en ejemplarios en latín y romance, formó parte del *Pecorone* bajo el título «Novella di Riccardo» y fue recogido por Giovanni Sercambi. Fue precisamente en el paso a la Edad Media cuando empiezan a percibirse los cambios más notables en la versión de Heródoto, especialmente a partir de las versiones contenidas en el ciclo de los *Siete sabios de Roma*. Las distintas variantes ofrecidas por las familias de la rama occidental de la colección mantienen los tres motivos fundamentales del relato, el robo del tesoro, intentar desenmascarar al ladrón exhibiendo el cuerpo y la mutilación, pero realizan cambios notables sobre otros aspectos narrativos (Ruiz Sánchez 2009). Es interesante que en la *Historia de los siete sabios de Roma* se vinculan las riquezas del monarca con la figura de Octavio Augusto. Esta atribución es entendible si se tiene en cuenta que, desde la tradición de los *Mirabilia urbis Romae*, a este emperador se le asignaron numerosos ingenios que tenían como objetivo ocultar sus riquezas en la ciudad de Roma. Este texto incluye varios elementos que refuerzan el ánimo despilfarrador del protagonista, incorpora también la automutilación para evitar que su familia se delatase al ver expuesto el cuerpo del difunto, y muy posiblemente hubiese cambiado la filiación de los personajes a padre e hijo para adaptarla mejor al contexto del relato marco (Ruiz Sánchez 2010). El relato prácticamente se ha mantenido intacto en la adaptación a pliegos de cordel. Únicamente se suprime el nombre de César Octaviano como poseedor de las riquezas, y la mutilación del hijo se traslada del rostro a la mano, una escena menos llamativa y virulenta.

—No te acerques. Si tu cayeres, los dos pereceremos, y si tratases de librarme, todo te mancharás y serás por las manchas conocido sin haber logrado sacarme según estoy de clavado^a, con lo cual solo conseguirías tu perdición y la afrenta de toda nuestra familia. Conque para quedar oculto nuestro baldón, solo te resta el cortarme la cabeza, y dejando aquí solo mi cuerpo, de nadie será conocido.

El hijo lo hizo como el padre pensaba. Cortó al caballero la cabeza y la echó en un pozo diciéndolo a sus hermanas, que lloraron mucho a escondidas. Volviendo a la torre el guarda encontró el cuerpo en la tina, y maravillado de verle sin cabeza, mandó a sus criados que le atasen a la cola de un caballo y le arrastrasen por toda la ciudad, y por la calle donde oyesen lloros al pasar, entrasen en la casa y prendiesen a los que hubiese dentro. Los criados lo hicieron así, y cuando llegaron delante de la casa donde vivían las hijas del difunto, no pudieron estas contenerse y rompieron en grandes gritos, mas el hermano en el mismo instante se atravesó una mano con la espada, de modo que cuando subieron los criados del guarda del castillo, les hizo creer que el llanto de las hermanas era porque inadvertidamente se había herido de la mano. Como la casa estaba considerada como una de las principales, no se negaron a creer al joven, y se volvieron llevándose el cuerpo sin cabeza, que tuvieron muchos días puesto en la horca sin que su hijo se doliese de la suerte de su padre».

Tanto poder tenían con Cesarino las palabras de su esposa que siempre que la oía se enfurecía nuevamente con su hijo, mas los sabios que velaban por su suerte no se descuidaban. El tercer maestro, llamado Cratón, se presentó en este día diciendo a Cesarino:

—Cuánto crédito dais, señor, a las palabras de una mujer que os pronostica la misma suerte que tuvo un caballero rico, casado con una mujer que le engañaba.

—Por si en algo pudiese servirme, te pido que me cuentes ese caso.

«Un ciudadano había criado con mucho esmero una cotorra. Esta, por su parte, era tan discreta que todo cuanto veía y oía lo decía a su señor¹⁷. Estaba este casado con

a. estoy de clavado] estoy clavado M_c M_d M_e M_f M_g M_h M_i

17. *Avis* (Tubach 3147 *Magpie denounces unfaithful wife*. A magpie denounced an unfaithful wife who tricks her husband into killing it. Tubach 632 *Bird reveals adulteress* (Var.). A boy catches a bird which helps a peasant discover the adulterous affair of his wife with a priest. Richly rewarded, the boy leaves. He gains a wife by winning a race with the help of his companions, who can perform special feats: one runs fast, another hears grass grow, a third is an expert bowman, and a fourth can produce a strong wind with his breath AT 1422 *The Parrot and the Adulterous Woman*). Cuento presente tanto en la rama oriental como occidental de la colección, con la excepción del *Dolopathos*. *Avis* gira en torno a un motivo básico, el animal como testigo, y mantiene una conexión con el tipo 1381 *The talkative wife and the discovered treasure*, donde el marido le cuenta imposibles a su mujer para que, cuando esta los relate, no sea creída. La versión contenida en ambos ciclos presenta una variante del motivo principal del relato con la intervención de la esposa para anular la veracidad del animal mediante el uso del engaño (Lacarra 1989: 85-86), y que para Artola (1978) se relacionaría con un cuento del folclore laosiano, donde un pájaro es engañado para convertirlo en testigo de un robo. Torre Rodríguez (1990: 371), por su parte, sitúa el origen del cuento en la colección india *Sukasaptai*, donde un papagayo cuenta historias a la mujer de un mercader para que no se reúna con su amante. En las variantes de los *Siete sabios de Roma* el animal es casi siempre una picaza, asociada con un ave muy habladora, que termina siendo sacrificada. En ellas se añade el peregrinaje a Tierra Santa del marido para eliminar la culpa del acto cometido, identificable con el espíritu de las Cruzadas. Versiones de *Avis* aparecen recogidas en las *novelle* de Doni y Sansovino, en *Les cent et une jours*, las *Mil y una noches*, *Les facétieuses journées* y en el «Cuento del administrador» de los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer, entre otras obras (Lacarra 1989: 85-86). El primer rasgo destacable de la reescritura es el mantenimiento del adulterio de la mujer, vistas las líneas generales mantenidas por el relato. O bien el

una joven que no correspondía como debía al cariño de su esposo y recibía visitas de otro gallardo mancebo. La cotorra no se descuidaba en contárselo al amo, quien castigaba fuertemente a la esposa. Esta ni se corregía ni desechaba el odio que a la cotorra tenía, y juró vengarse de ella. En una ocasión el ciudadano tuvo que ausentarse de la población por algunos días, y la mujer avisó al joven que no viniese sino de noche para no ser visto de la cotorra, pero aunque no veía cuando el mancebo iba allá, les oía que hablaban. La mujer con su astucia subió al piso que daba encima del cuarto de la cotorra, y abriendo un agujero, arrojó desde allí sobre la cotorra gran porción de piedras, arena y agua, que poco faltó para matar al animalito. Al volver el ciudadano a su casa, corrió a informarse de la cotorra lo que hubiese ocurrido en su ausencia y ella, refiriéndole todo cuanto había oído, se quejó también de que la habían maltratado poniéndola a la intemperie en una noche cruel de lluvia, granizo y nieve. La señora, que oyó esto, dijo:

—No creas a esa bribona, todo es mentira. Lo que dice de la lluvia y nieve te puede dar a conocer que te miente siempre que te habla^a. Desde que saliste hasta hoy ha hecho un tiempo delicioso, como tú mismo podrás averiguar.

En efecto, el ciudadano se informó que lo del mal tiempo era falso, y enfurecido cogió a la cotorra y la torció el pescuezo para que no volviese a sembrar más discordias entre él y su mujer. Apenas hubo muerto la cotorra, el caballero alzó los ojos al techo y vio el agujero, y entonces conoció por algunas otras señales el engaño de su esposa, y no pudiendo resistir al dolor, dejó la casa y fue a Jerusalén a morir como guerrero, sin más acordarse de la mujer».

Esta anécdota influyó mucho en el ánimo de Cesarino inclinándole a favor de su hijo, y el maestro salió contento de su entrevista con él.

Capítulo VI

Cuando Cesarino se hallaba decidido a proceder sin tardanza al castigo de su hijo, llega el cuarto sabio y con un ejemplo le hace suspender la ejecución.

El cuarto día, queriendo Julieta de una vez descorrer el velo a sus artificios, se presentó a su marido y le dijo:

—Van pasando cuatro días desde que os descubrí la maldad de vuestro hijo, y a pesar de todas vuestras resoluciones, hasta hoy nada habéis realizado. Florentino fue puesto en una estancia del castillo, y allí permanece sin más castigo, antes bien os vais inclinando a perdonarle cada vez que os habla uno de esos siete sabios que con su perfidia llegarán a hacer con vos lo que otros siete hicieron con cierto emperador romano. Y aunque poco me aproveche, voy a deciros el suceso.

«Cierta emperatriz tenía en su corte siete letrados, por quienes todo el reino se regía, pues nada disponía el emperador sin el parecer de los consejeros¹⁸. Aunque sabían ellos

a. te habla] habla M_b M_c M_d M_e M_f M_g M_h M_i

adaptador no lo retocó, o bien no se aventuró a modificarlo, aun a riesgo de ser censurado, por la trascendencia que tiene como motivador del decurso narrativo y de las acciones de la protagonista. Es significativo el paso de la picaza a la cotorra como animal de compañía, mucho más acorde con el exotismo decimonónico, y el ave que actualmente más asociamos con la capacidad de hablar. Detalles menores se han suprimido, como la profesión del marido o el dominio del latín y el griego por parte de la picaza. El estilo indirecto es predominante con el objetivo de reducir la extensión.

18. *Sapientes* (Tubach 4143 *Sages, Seven*. Tales concerning the Seven Sages). Común a todas las familias del ciclo de los *Siete sabios de Roma*, con la excepción de M y el *Dolopathos*, su origen se encuentra indudablemente

que podían lograr del emperador cuanto desearan, por engrandecerse más discurrir en ponerle ciego siempre que estuviese dentro del palacio para que no viese sus manejos, y volverle la vista para salir a la calle. Lo hicieron así, mas a las dos o tres veces que salieron bien con su ciencia, llegó el emperador a cegar de modo que no recobró la vista. Pasaron así muchos años, y entretanto los sabios se hicieron muy ricos, ganando al mismo tiempo tal crédito con el pueblo, que cuando cualquiera tenía un sueño acudía a ellos para que le dijese su significado, y esto les valía un marco de plata. El emperador, que no hallaba remedio a su ceguera^a en todos los médicos, recurrió a sus consejeros diciéndoles que, si no le daban remedio, los hacía quitar la vida. Ellos pidieron de plazo diez días para estudiar sobre la demanda del emperador, y en este tiempo salieron a recorrer el imperio por si el acaso les facilitaba un medio de salir de su compromiso. Pasando por una plaza estaban jugando unos niños, y parándose a verlos jugar, llegó un hombre y les dijo:

—Tomad un marco de plata y decidme lo que significa un sueño que yo he tenido esta noche.

Uno de los niños lo oyó, y antes que el sabio respondiese, se ofreció a descifrar él lo que el hombre había soñado, y era que había visto en medio de un manzano una fuente que se apareció regando todo el manzano. Entonces el niño dijo:

—Con un azadón cava en el sitio que te pareció haber visto la fuente, y allí encontrarás un gran tesoro.

Lo hizo el hombre como el niño mandó y se hizo extremadamente rico. Viendo los letrados cuán sabiamente interpretaba el niño, le preguntaron cómo se llamaba, y él les dijo que Merlín. Entonces ellos le propusieron que, pues tanta era su sabiduría, fuese con ellos y diese remedio a la ceguera^b del emperador. Accedió el niño a lo que le pedían, y se presentó en la corte con los letrados siendo muy recomendado al emperador. Este no dudó en que sería un buen remedio el que sus consejeros le traían, y quedando a solas con el niño, le mandó diese principio a su curación. El niño pidió al

a. ceguera] ceguera M_d M_e M_f M_g M_h M_i

b. ceguera] ceguera M_d M_e M_f M_g M_h M_i

en la leyenda de Merlín y en el episodio de la torre del rey Vortigern. Con respecto al testimonio de la leyenda que pudo haber servido de base para elaborar el relato contenido en los *Siete sabios*, Krappe (1924) considera que la génesis se encontraría en la *Historia Regum Britanniae* de Godofredo de Monmouth. Son dos los elementos que incluye *Sapientes* y que lo alejan de la *Historia* de este último: las habilidades de Merlín para interpretar los sueños y los chorros de burbujas que aparecen bajo la cama del monarca. La *incubatio* o cura de enfermedades a través de un remedio revelado por una divinidad no solo fue un elemento característico de la Antigüedad, sino que pervivió en la época cristiana. El episodio de las burbujas, por su parte, guarda similitudes con una leyenda incluida en los *Mirabilia urbis Romae*, donde el emperador Constantino es curado de la lepra por el papa Silvestre pero no puede sanar completamente hasta que no destruya un ídolo. Ambos elementos eran conocidos y se debieron sin duda a la mano del compilador. La versión de la familia H, al descender de A y por los detalles que presenta, se encontraría más cercana al arquetipo, ya que mantiene los elementos centrales del episodio del rey Vortigern (Krappe 1924: 398-407). Berlioz (2001) destaca precisamente que la literatura de *exempla* y la literatura artúrica rara vez cruzaron sus caminos con la excepción del personaje de Merlín, que presentaba unas características demasiado ambiguas como para seducir a los predicadores. Al parecer, lo que pudo llamar su atención era su condición de hijo del diablo o su condición de profeta. El cuento se ha mantenido en líneas generales. Tan solo se han suprimido los diálogos, la recompensa final otorgada a Merlín por los servicios prestados al emperador, y la intervención de la emperatriz como inductora de la amenaza a muerte a los sabios para que busquen el remedio a la ceguera de su marido.

momento se le condujese a la cámara, y estando junto a la cama del emperador, dijo a los de la servidumbre:

—Deshaced luego esa cama y debajo veréis maravillas.

Hicieronlo así, y apareció una fuente con siete caños. Volviéndose entonces el niño al emperador, añadió:

—Señor, mientras esta fuente no se seque, no recobraréis la vista. Para secarla tenéis que hacerlos una violencia. Esos siete caños son los siete sabios que con traición os han cegado para ellos regir la monarquía y ahora no saben daros remedio. Haced cortar las cabezas a esos hombres y la fuente se secará y recobraréis la vista.

No se detuvo un momento el emperador, hizo matar a los siete letrados, la fuente se secó y él cobró la vista».

—Lo mismo entiendo respecto a vos con esos siete maestros —continuó Julieta—, vuestro hijo es la fuente donde pretenden beber esos siete hombres el día que perdáis la vida y vuestras riquezas pasen a manos de Florentino, y así nada remediareis mientras no os libréis de esos perversos sabios y luego de vuestro hijo.

Grande fue la confusión en que puso a Cesarino su esposa con el ejemplo último, y no hubiera tan fácilmente salido de ella si el cuarto maestro, llamado Malquidra, no hubiese llegado oportunamente a influir con sus consejos. Aunque Cesarino reusaba escucharle, tanto era el ascendiente que sobre él habían tomado los siete sabios, que no podía resistir a escucharlos aunque le parecía fácil después hacer como a él mejor le dictase su conciencia. Cuando Malquidra se presentó, Cesarino le recibió muy enfurecido, pero él, suplicándole que le oyese aunque después le condenara, logró aplacar su cólera diciendo:

—Nada pudieron alcanzar hasta hoy mis compañeros para con vos mejorando la suerte de vuestro hijo. Van ya cuatro días que le pusisteis en prisión y, en vez de juzgarle, os disponéis a redoblar con él vuestros rigores. A todo esto os induce vuestra esposa, y vos la creéis ciegamente a pesar de los ejemplos de otras mujeres que engañaban a sus maridos que os han puesto mis compañeros. Yo, sin embargo, confío algo en que si os dignáis escuchar un nuevo ejemplo de mi boca, mucho ha de influir en vuestra resolución.

Cesarino le ofreció escucharle y Malquidra principió:

«Casado un caballero viejo, muy buen hombre, con una joven a quien amaba ciegamente, antes del año de matrimonio se vio ella tan disgustada de su marido que resolvió tomar cualquier pretexto para separarse de su lado, pensando en hacer después interminable aquella separación¹⁹. Comunicó su designio a su madre, mas esta, señora de

19. *Tentamina* (Tubach 1159 *Complaisance of old husband*. *Tentamina*: A young wife tests her old husband's complaisance). El cuento se localiza exclusivamente en las familias del ciclo occidental de los *Siete sabios*, pero falta en el *Dolophatos* y en la familia M. Torre Rodríguez (1990: 382-385) da como testimonio más antiguo de una variante de este relato la comedia latina *Lydia*, compuesta a mediados del siglo XII. En ella, al parecer, se reproduce el esquema argumental básico que se percibe en el cuento de los *Siete sabios*: las tres tentativas de poner a prueba al marido. Si se tiene en cuenta la fecha de composición de esta comedia, cercana al arquetipo de los *Siete sabios*, se basaría en una versión anterior del relato que circularía por Europa en los primeros momentos de la Edad Media. Las variantes contenidas en los *Siete sabios de Roma* incluyen una serie de motivos que no se perciben en la comedia latina. En primer lugar, se establece un debate entre la madre y la hija sobre las ventajas de amar a un clérigo o un caballero, disputa que deriva del género tópico del debate que había entrado ya en declive en el siglo XIV, y que en esta vertiente contaba con cierta tradición puesta en boca de muchachas. La

gran juicio y prudencia, trató de quitarla tal pensamiento aconsejándola como debía, exponiéndola los peligros a que se expondría con semejante conducta. Pero la encontró tan obstinada, que hubo de contentarse con aconsejarla que, antes de dar aquel paso imprudente, hiciese prueba del sufrimiento de su esposo por ver hasta donde se podría esperar condescendencia. La hija se conformó en hacer tal prueba y dio principio en aquel mismo día. El viejo había salido a caza, reinaba un mal temporal y la joven dijo al hortelano de su casa:

—¿Cuál es el árbol que más estima mi esposo de cuantos hay en el huerto?

El buen hombre la señaló uno todo lleno de fruto hermosísimo.

—Pues córtale —añadió ella—, que con él ha de calentarse cuando venga.

El hortelano se negaba, pero tanto insistió la señora que al fin hizo lo que se le mandaba. Cuando a la noche volvió a su casa el viejo, estaba en la chimenea el tronco ardiendo, se acercó a acalentarse^a, y conociendo el tronco del árbol, se enfureció sobremanera. La mujer trató de apaciguarle, diciendo que había ella mandado cortar aquel árbol viendo el mal tiempo que hacía y que no había en todo el huerto ningún otro que diese más madera que aquel. Pero cuanto más hacía ella por aquietarle^b, tanto más él se ponía soberbio, de modo que la mujer prorrumpió en amargo llanto quejándose de la crueldad de su marido. Este, luego que vio tanto llorar a su esposa, calmó su enojo, tuvo compasión de ella y la consoló diciéndola que cuidase mucho para otra vez no hacer cosa que tanto le desagradase. Al día siguiente fue la hija a ver a su madre diciéndola el resultado de la prueba hecha con el viejo, y que visto ya lo que de su enojo se podía temer, estaba decidida a marcharse de su casa en aquel mismo día. La madre volvió a disuadirla de tal intento, y ella a empeñarse tanto que la madre la propuso hiciese un segundo ensayo del genio de su marido. Gran esfuerzo costó a la hija condescender con la propuesta de la madre, pero al fin ofreció hacerlo como se la decía. Llegada la noche, hallándose sentada junto a su marido, fue a ponerse a su lado un perrito muy lindo que tenía el viejo y a quien amaba con tanto delirio como a la mujer.

a. acalentarse] calentarse M_c M_d M_e M_f M_g M_h M_i

b. aquietarle] aquietarles M_c

preferencia del clérigo sobre el caballero se ampara en la discreción y el secretismo que este último está obligado de mantener para no ver perjudicada su honra, y su elección sobre el caballero ya se encontraba presente en el poema latino *Philis et Flora* y en el *Jugement d'amour*. La complicidad madre e hija, con vínculos comunes con la lírica tradicional, es un motivo frecuente de los cuentos de adúlteras, mientras que el matrimonio entre cónyuges de edades desiguales tiene presencia en la tradición folclórica del marido celoso y es recurrente en un elevado número de cuentos, incluidos muchos de ellos en los *Siete sabios de Roma* por su deriva misógina. El final, con el castigo a la hija, representa el tópico folclórico del engañador engañado (Torre Rodríguez 1990: 384). La reescritura, aunque simplificada y abreviada por el estilo indirecto, mantiene los rasgos principales, incluida la gradación ascendente de las tres afrentas que la hija comete contra el marido. La proposición de adulterio con un clérigo no tiene ninguna cabida en un relato preparado para ser difundido en la sociedad del siglo XIX, y no habría superado la censura impuesta a todos los escritos contrarios a los buenos usos y costumbres. Se ha potenciado el carácter moralizador de la madre, que incide sobre la mala conducta de la hija, suprimiendo esa complicidad de amores propia de la lírica tradicional que guardaba el cuento. Esto entronca precisamente con el empleo de la literatura popular como vehículo de buenas conductas para mujeres a partir del siglo XVIII. Otra de las sustituciones más llamativas es el remplazo del tálamo conyugal donde se sube el perrito por un sofá. El refundidor no debió entender la simbología de fidelidad matrimonial que, desde la Antigüedad clásica, llevaba asociada la cama. Al final del relato la madre desaparece, su papel ya no es necesario porque ya ha aleccionado a la hija antes de acometer las pruebas.

Cuando ella vio subir el perrito^a al sofá, con mucha soberbia le cogió por las patas, y tirándole hacia la pared, le hizo la cabeza mil pedazos. Viendo el caballero a su perrito muerto, se enfureció tanto que estuvo a punto de ahogar a la mujer, pero en el momento de ir a echarla las manos al cuello se contuvo, y conmovido por sus lágrimas, la perdonó encargándola mucho para en adelante inquietarle de tal modo. Cuando al día siguiente vio la mujer a su madre, diciéndola el buen resultado de su segundo ensayo, creyó que ya la madre convendría en lo de la ausencia, pero aquella la hizo comprender lo necesario de asegurarse bien antes de dar semejante paso, pues aunque las dos veces hubiese vencido con sus lágrimas al viejo, podía^b temerse^c una terrible venganza si se le hacía mayor ofensa. Negose^d con gran firmeza la hija a la tercera propuesta de la madre, hasta que al fin a condición de ser la última se avino^e a la prueba. Imaginó para esto que de allí a dos días tenía el viejo convidados a comer algunos de sus amigos y a los padres de ella, y que ninguna ocasión mejor podía tener para conocer hasta dónde llegaba su sufrimiento que la del momento de hallarse a la mesa, si entonces hacía ella cosa que al marido abochornase. Así lo ejecutó. Llegada la hora, se sentó la mujer como todos a la mesa y se prendió al pañuelo una orilla del mantel. Principiada la comida, fingió que se había olvidado hacer algunas prevenciones a los criados, y se levantó muy precipitadamente para echar a correr. A su impulso tiró del mantel que se había prendido y rodó por el suelo todo cuanto había sobre la mesa. Mucho sonrojo y disgusto sufrió el viejo, mas la prudencia delante de las gentes le hizo reprimirse, y repuesto^f lo que se había perdido, siguió el banquete como si nada hubiese ocurrido. Terminada la comida, cada cual se retiró a su casa y la mujer, que temió para la hora de quedarse sola con su marido, recibió gran contento al ver que este nada la dijo acerca de lo ocurrido. Llegado el día siguiente, salió de mañana el viejo según tenía costumbre. Se dirigió a casa de un cirujano su amigo, y le ofreció una crecida suma si hacía lo que se le ordenase. No se negó el cirujano y fue con el viejo a su casa. Entraron en el aposento de la mujer y todavía estaba en la cama. Le dijo el marido:

—Siéntate, que te van a sangrar.

Ella se asustó extraordinariamente, y replicó que no tenía necesidad de tal cosa y que jamás la habían sangrado. El marido replicó:

—Esa^g es la razón porque tienes la sangre muy inficionada y es menester sacártela. Ten presentes los enojos y males que me has causado y así quiero sacarte la sangre del cuerpo, conque si no das el brazo, yo la sacaré de tu corazón con mi espada.

Viendo ella que no había remedio, presentó el brazo izquierdo. El cirujano picó en la vena, la sangre corrió y el viejo no consintió que se la parase hasta que vio a su mujer enteramente perdido el color. Entonces el cirujano puso el vendaje y recibió nueva orden de picar en el otro brazo. La infeliz mujer, que apenas tenía aliento, rogó y suplicó se la tuviese compasión, pero el marido, implacable, amenazó con la muerte al ciruja-

a. perrito] perro M_b M_c M_d M_e M_f M_g M_h M_i

b. podia] podian M_c M_d

c. temerse] tomarse M_b M_c M_d M_e M_f M_g M_h M_i

d. negose] negase M_b : niegase M_c M_d M_e M_f M_g M_h M_i

e. avino] vino M_d M_e M_f M_g M_h M_i

f. repuesto] repuso M_c M_d : repusto M_e M_f M_g M_h M_i

g. esa] eso M_b M_c M_d M_e M_f M_g M_h M_i

no si no obedecía. Imposible la fue a la desventurada resistirse, y vio correr la sangre también del brazo derecho. Cuando ya no pudo tenerse sentada, cayó desfallecida sobre la cama y entonces la ligaron el brazo. El viejo gratificó al cirujano y salió de la estancia, no volviendo a entrar en ella hasta pasadas seis o siete horas. Ya su mujer había recobrado el sentido, y él la amenazó con quitarla la vida si otra vez hacía cosa que apurase su paciencia. Ella desde aquel momento le juró enmendarse, y desde que se vio totalmente restablecida, procuró en todo hacer solo el gusto de su marido, y vivieron ya siempre felices».

El sabio Malquidra tuvo la satisfacción de oír confesar a Cesarino que cuantos ejemplos hasta entonces había escuchado, ninguno le había sido tan grato ni de tanto provecho como el suyo.

Capítulo VII

El quinto día piensa Julieta separarse de su esposo porque no estima sus consejos. Él la aquie- ta, oye un nuevo ejemplo, y luego al quinto sabio le ofrece juzgar a su hijo y ponerle en libertad.

Julieta en el quinto día se levantó muy de mañana para dar principio a una farsa que había imaginado en la noche. Se peinó y vistió con más esmero que otros días, y mandando que la dispusiesen un caballo y se preparasen a acompañarla tres criados, se despidió de su marido como si no hubiera de volverle a ver. Gran sorpresa causó a Cesarino la tal despedida sin tener la menor noticia de aquella ausencia, y así la preguntó:

—¿A dónde vas? Si sales a paseo, ¿por qué así, sin despedirte?

—No voy de paseo, me retiro a casa de mi padre donde, aunque tenga el sentimiento de hallarme ausente de tu lado, no le tendré de presenciar tu muerte.

—¡Mi muerte! ¡Siempre recordándome la muerte! ¿Por qué temes ahora eso?

—Pues que nada te aprovechan los consejos, pues que ciegameamente confías de tus enemigos, mi resolución está tomada. Cuenta que te aguarda la misma suerte que al emperador Octaviano.

—¿Nuevo ejemplo me traes preparado?

—Preparado, no. ¿Para qué cansarme en buscar medios de persuadirte a lo que tú desprecias?

—Yo te ruego que me digas cómo fue la suerte de ese emperador, pues aunque tú dices que de nada me aprovechan los ejemplos, ten por cierto que mucho influyen para decidirme al partido que voy a tomar, y verás que hoy se cumple.

—Te lo diré si me das esa palabra, y aguardaré todo el día de hoy a ver tu resolución.

«César Octaviano, emperador de Roma, era muy rico y en extremo codicioso, llevando la guerra a muchas naciones por el deseo de acrecentar sus riquezas, y logró que muchos reinos se alzasen contra los romanos²⁰. En aquel tiempo estaba en Roma

20. *Virgilius* (Tubach 2720 *Image at Rome*. An image at Rome has its pointing finger inscribed, 'Percute hic!') A clerk, following its instructions, finds an underground treasure chamber and perishes miserably. Tubach 5095 *Virgil, magic statue of*. Virgil sculpts a statue with a golden apple in its hand. It is surrounded by statues representing Roman provinces that will ring a bell when danger threatens. AT 921A *The Sharing of Bread or Money*). Este cuento, inserto en prácticamente todas las familias de la rama occidental de transmisión, parte de la leyenda medieval virgiliana y de la atribución de artefactos protectores de la ciudad de Nápoles y otros inventos y *mirabilia* a este poeta latino (Lee 2013: 144-155). La versión del relato propuesta por el texto de la familia H es el resultado de la combinación de dos grandes motivos, *Hic percutet!* y *Salvatio Romae*. El primero de ellos, *Hic percutet!*, aglutina aspectos de tres leyendas virgilianas diferentes: la imagen del fuego eterno, los

Virgilio, hombre sumamente sabio en nigromancia y otras ciencias. Los ciudadanos recurrieron a él pidiéndole que con sus artes hiciese alguna cosa para que no fuesen sorprendidos y vencidos por sus enemigos. Virgilio, pues, construyó una torre, y en lo más alto puso una figura con una campana de oro y alrededor otras figuras representando cada una las diferentes naciones del mundo, y cada cual estaba mirando hacia el lado de la suya, teniendo en la mano muchas campanillas. Cuando alguna nación quería levantarse contra Roma, inmediatamente la figura que la representaba en la torre tocaba las campanillas, y se volvía de espaldas al sitio que antes miraba. La figura de en medio entonces tocaba también su gran campana, y los romanos conocían por la figura vuelta quien les quería incomodar, se armaban y marchaban contra los que pensaban hacerles guerra. También puso Virgilio en una de las mayores plazas de la ciudad un fuego que nunca se apagaba, al lado del fuego dos fuentes, una de agua caliente y otra de agua fría, y en medio de todo una estatua con un letrero en la frente que decía: «El que me hiera, encontrará la venganza». Muchos años estuvo así la estatua, hasta que un loco un día leyendo el letrero dijo:

—¿Qué venganza podrás tú dar ni tomar? Lo cierto es que te pusieron esas letras para que nadie se atreviese a tocarte, porque debajo encierras un gran tesoro, pero yo lo entenderé.

Sacudió un fuerte palo a la estatua, y al caer hecha pedazos, el fuego y las fuentes desaparecieron, con lo cual perdieron muchísimo todos los pobres que de allí sacaban gran provecho. A poco tiempo, tres reinos de los que más guerra sufrían de los romanos deliberaron acerca del modo como se librarían de sus enemigos, y tres hombres del pueblo se comprometieron a sacarles del apuro si se les daban tres grandes cubas

baños medicinales y la estatua protectora, que unifica los dos anteriores. Referentes del fuego eterno ya aparecían en los *Mirabilia urbis Romae*, donde se menciona la existencia de un candelabro cuya llama no se extinguía y cuya autoría será otorgada posteriormente a Virgilio. La estatua habría supuesto el germen de la leyenda, y sus antecedentes más inmediatos se localizan en la escultura del arquero que protegía Nápoles de las erupciones del Vesubio, y que posteriormente sería trasladada a Roma en el imaginario popular para proteger el tesoro del emperador Augusto, mostrando en su dedo el conocido mensaje *Hic percutit!* que da nombre al motivo. Su destrucción a manos de un clérigo avaro demuestra que se trata de un testimonio cercano a las versiones más antiguas. La inclusión de las fuentes como otra de las creaciones virgilianas protegidas por la estatua resulta anómala, pero sus antecedentes se encuentran sin duda en los baños de Pozzuoli, situados a las afueras de Nápoles y creados por el propio Virgilio para el solaz de los pobres (Krappe 1932: 271-279). El motivo de la *Salvatio Romae* es el que más desarrollo narrativo adquiere en el relato. Sus antecedentes remiten de nuevo a los *Mirabilia Urbis Romae* y, aunque los orígenes del motivo son muy anteriores y se vinculan con el mundo oriental y bizantino, la versión que aquí se relata corresponde con la transmitida por Neckam en el siglo XII y la familia H es la única del ciclo en introducir el motivo de la *Salvatio Romae* como tal. En otras versiones se sustituyen las estatuas por una torre con un espejo en la parte superior que permitía ver todo lo que sucedía en todos los territorios del Imperio, y cuyos antecedentes se encuentran en el faro de Alejandría donde Alejandro Magno situó un espejo con finalidad protectora (Aranda García 2016). La destrucción de la *Salvatio*, ausente en los *Mirabilia*, traslada a la literatura árabe y a la historia del engaño al califa Al-Walid (Lacarra 1999: 98-101). La versión que ha sido transmitida por la *Historia de los siete sabios de Roma* es heredera directa de Neckam, pero el desarrollo narrativo pudo provenir del cruce con alguna versión que contuviese el espejo, quizás perteneciente a la propia rama occidental del ciclo. El proceso de adecuación al nuevo contexto de difusión decimonónico prácticamente no ha alterado el relato. Se ha remplazado el clérigo que destroza la estatua por un loco para adecuarlo a las normativas de contenido marcadas por la legislación de imprenta, y se ha reducido el estatus social de los voluntarios para destruir la torre. La parafernalia ejecutada por el primero de ellos, y que elimina la oniromancia, resulta incongruente, puesto que se ha afirmado previamente que la habilidad de descubrir prodigios se daba a través del sueño. Sería una muestra de que el proceso de reescritura, pese a responder a un proyecto planificado, se realizó con cierto descuido.

llenas de oro. Los reyes al momento se convinieron y les dieron lo que pedían. Marcharon los tres hombres a Roma llevando las cubas con el oro, y llegando a la ciudad ya de noche, ocultaron en tres diferentes puntos las cubas. Desde entonces buscaron repetidas ocasiones de ponerse al paso por donde salía el emperador hasta que una vez, chocando con ellos, les dijo quiénes eran y por qué siempre le salían al encuentro. Ellos le hicieron creer que eran unos grandes adivinos que interpretaban y descubrían soñando los mayores prodigios. La codicia del emperador se alarmó, y los hizo ir a su palacio para sacar provecho de su ciencia. El primer día mandó al más anciano que hiciese prueba de su ciencia y aquel, después de grande aparato, signos y otras mo- jigangas, reveló que en tal sitio se ocultaba mucha cantidad de oro. Inmediatamente dispuso el emperador que sus más fieles servidores fuesen al sitio indicado, cavasen y vieses si era cierto lo dicho por aquel hombre. Salió todo como se esperaba sacando la cuba de oro, que le fue presentada al monarca. El segundo día hizo nueva experiencia con otro de los adivinos, y este repitió la misma escena descubriendo la otra cuba. El tercer día se repartió^a el aparato para sacar la última cuba con el oro, y el emperador quedó tan satisfecho que pensó saciar su avaricia mandándoles les descubriesen otro tesoro. Entonces los tres hombres se pusieron a consultar, y le manifestaron que debajo de la torre de las imágenes se ocultaba tanta riqueza como pudiera valer todo el reino junto. El emperador al pronto se negó a que se buscase tal riqueza, pues si por ella se derribaba la torre, perdía más que aquella le valiese, pero ellos le aseguraron que la tal riqueza podría sacarse sin destruir la torre. Condescendió el emperador, fueron allá los hombres, minaron los cimientos de la torre y dijeron que hasta el otro día no podía sacarse el tesoro. Aquella noche se fugaron del reino, y al día siguiente cayeron al suelo las imágenes de las campanillas. Los senadores culparon al emperador de aquella pérdida y le sentenciaron a morir, echándole por las espaldas oro derretido. Se cumplió la sentencia, y poco tiempo después vinieron sobre Roma los tres reinos que habían arruinado la torre y vencieron a los romanos».

Tan penetrado quedó Cesarino de la semejanza de este caso con su actual estado, que ya le pareció no podría haber cosa alguna que le hiciese variar de resolución, pero apenas hubo salido de su estancia Julieta, se presentó el quinto sabio, llamado José, y aunque Cesarino rehusaba escucharle, cedió al fin y oyó un nuevo cuento en esta forma:

«Había un famoso médico llamado Hipocrás, tan sabio que a todos sobrepujaba. Tenía un sobrino llamado Galeno, muy querido suyo, de grande ingenio y que también estudiaba la medicina²¹. Hipocrás, temiendo que su sobrino llegase un día a saber tanto como él, trató de ocultarle muchos secretos de la ciencia, mas Galeno con su

a. repartio] repitio M_d M_e M_f M_g M_h M_i

21. *Medicus* (Tubach 3254 *Medicus*. The story of Ypocras who murders his nephew, Galienus, because of his jealousy of the latter's medical skill). Está presente en todas las versiones del ciclo occidental y resulta de la combinación de dos temas que mantienen pocos rasgos en común. El primero de ellos, conocido como el «motivo de la sagacidad», incluido en un gran número de obras orientales y occidentales y transmitido en Europa desde el siglo XII, está generalmente protagonizado por un sabio que descubre el nacimiento ilegítimo de un príncipe. El segundo, el «motivo de Dédalo», de gran difusión en la Edad Media, y fundamentalmente en el área francesa, tiene como protagonista al famoso constructor griego, que se ha visto obligado a abandonar Atenas tras asesinar a su sobrino por miedo a que lo sobrepasase en habilidades. El origen del cuento de

talento se hizo sobresaliente. Acaeció que un hijo del rey de Hungría cayó enfermo y nadie acertaba su mal. El rey entonces acudió a Hipócrates, pero este negose a ir a allá y envió a su sobrino recomendándole mucho al rey. Galeno vio al príncipe de Hungría, le medicó y en pocos días estuvo curado, con lo cual recibió grandes recompensas del rey. Cuando volvió Galeno a casa de su tío, este recibió gran^a descontento, pues al enviarle creyó que la enfermedad era incurable y por esto no quiso él ir. Desde entonces pensó matar a su sobrino, y saliendo un día con él al campo, le hizo bajar a coger una yerba y en el acto le clavó un cuchillo, dejándole muerto. Poco después Hipócrates cayó gravemente enfermo, y aunque le asistieron sus mejores discípulos, no acertaron a curarle, y él conoció que si su sobrino viviese, le pondría sano. Por lo tanto, sintió lo que con él había hecho, y arrepentido de su crimen, espiró».

—Yo os digo —añadió José—, que si dejáis en prisión a vuestro hijo o le quitáis^b la vida, en el tiempo de la necesidad no tendréis quien os socorra.

Cesarino le ofreció que al día siguiente sería juzgado su hijo, y si no resultaban pruebas ciertas de su atentado, saldría del castillo.

Capítulo VIII

Julieta se niega a ver a su marido, le escribe una carta dándole un nuevo consejo. El sexto maestro de Florentino le avisa que pronto ha de oír hablar a su hijo, y Cesarino suspende hasta este caso todo procedimiento.

Quando el día sexto vio Julieta que su marido ninguna determinación había tomado aún contra Florentino, se decidió a no dejarse ver de él en todo el día y decirle que tenía avisado a su padre que se quería ir con él y viniese a sacarla de allí. Lo hizo como pensó: escribió a Cesarino una carta manifestándole su determinación y le acompañaba por último consejo un ejemplo que así decía²²:

a. gran] grande M_e M_f M_g M_h M_i

b. le quitais] la quitais M_c

los *Siete sabios de Roma* se encontraría en este último motivo, gestado como una leyenda local de la isla de Cos y de gran popularidad en la Grecia medieval, donde muy posiblemente se produjo la contaminación con el personaje de Hipócrates, al que se le acabó incorporando la faceta de constructor. Este hecho no debe sorprender si se tiene en cuenta que, durante la Edad Media, numerosas historias fantásticas fueron atribuidas a personajes conocidos de la Antigüedad clásica, como Sócrates, Aristóteles o Virgilio. El castigo divino final a Hipócrates por el asesinato de su sobrino habría sido una adición tardía. En un momento indeterminado de la transmisión se habría incorporado el primer motivo, que habría propiciado la envidia del físico griego y habría desencadenado el desenlace del segundo (Krappe 1924: 386-389). La familia H incorpora otro elemento novedoso, y es asociar al sobrino de Hipócrates con el médico Galeno. Tras la contraposición entre ambas figuras subyacería un enfrentamiento entre dos concepciones diferentes de entender la medicina en el mundo clásico. El triunfo de Galeno como único capaz de sanar a Hipócrates no supone sino una reafirmación de este sobre el anterior, puesto que será la medicina galénica la que acabe tomándose como punto de referencia en la Europa medieval. Nada se dice en la reescritura de que el príncipe es hijo ilegítimo del rey, eliminación necesaria si quería usarse este tipo de literatura como modelo de conducta de la mujer. Esto lleva a suprimir la cura del príncipe, carne de vaca y agua, una degradación del motivo original donde el remedio se encuentra al alimentar al enfermo con comida procedente del lugar de origen de su verdadero padre (Krappe 1927: 167-168). El refundidor también vio innecesario indicar la prueba a la que se somete Hipócrates para comprobar que su enfermedad es incurable con la ausencia de Galeno: la cuba de agua llena con cien agujeros.

22. La carta como medio para insertar el cuento es una innovación del adaptador. El género epistolar estaba presente en otras historias de cordel, como la *Historia de Abelardo y Eloísa*, y no hay que olvidar que, en la *Historia lastimera del príncipe Erasto*, traducción castellana de la *Versio Italica*, también aparecía este recurso.

«Hubo un rey gentil que intentó por fuerza de armas llegar a Roma y llevarse los cuerpos de san Pedro y san Pablo²³. Al efecto, puso cerco a la ciudad y tanto la estrechó que los ciudadanos ya se veían precisados a entregarla o darle los cuerpos de los santos que pedía. Entonces había en Roma siete hombres muy doctos a quienes el gobierno pedía consejo^a en lances de apuro, y en esta ocasión recurrieron^b a ellos para que dijese qué debería hacerse. Todos siete puestos de acuerdo se comprometieron a defender por sí solos la ciudad, y el primer día que el enemigo trató de dar el asalto salió el primero de los sabios, habló con el rey sitiador y tan buena maña se dio que por aquel día no fueron molestados los romanos. Lo mismo sucedió con los otros sabios cada uno en su día, pero cuando llegó el séptimo, ya el sitiador juró en aquel día tomar la ciudad sin consideración alguna. Entonces el último sabio se vistió de oro y plata que deslumbraba, y con muchos cascabeles y dos grandes cuchillos en las manos subió a lo más alto de la ciudad y principió a moverse precipitadamente. Los sitiadores, asombrados de aquella visión, consultaron sobre lo que podría ser a los más doctos del ejército, y estos convinieron en que aquello era el dios de los cristianos que se había puesto en defensa de los romanos, con lo cual, aterrados los soldados, principiaron a

a. consejo] consejos M_c M_d M_e M_f M_g M_h M_i

b. recurrieron] recurrieren M_d

23. En origen, este cuento procedía de dos relatos que se habían fusionado en el seno de la familia H como resultado de la transmisión: *Senescalus* y *Roma*. El primero de ellos, uno de los cuentos de la colección de más amplia difusión, estaba presente tanto en la rama oriental como, con cambios asociados con el narrador, en la rama occidental, aunque ajeno a la *Versio Italica* y el *Dolophatos* (Haro Cortés 2015). El contenido, un senescal que prácticamente prostituye a su mujer con el emperador por la avaricia de las monedas que este le había prometido a cambio de encontrar a una mujer que accediera a acostarse con él pese a su fealdad, fue considerado como excesivo desde el punto de vista moral y se suprimió en la reescritura, dejando exclusivamente el segundo relato y aligerando el contenido del pliego. Tras su desaparición también subyacería la voluntad por no mostrar, en el contexto de la España isabelina, una imagen de un monarca que, además de ser descrito como deforme, participa de este tipo de prácticas. Por su parte, el relato *Roma* tiene lugar en la mayoría de las familias del ciclo occidental de los *Siete sabios de Roma*, pero permanece ajeno tanto a los grupos S, L y M, como al *Dolophatos* y al ciclo oriental. Aunque Torre Rodríguez (1990: 406) considera que se trataría de la sacralización del motivo folclórico popular del milagro de la invasión bárbara, la fuente literaria de la que derivaría el cuento es posiblemente otra. Su base se encontraría en la figura del dios romano Jano, que se disfraza con vestimentas exóticas, una máscara de doble cara con un espejo en la superficie y dos cuchillos para ahuyentar a unos reyes paganos que están asediando la ciudad de Roma, haciéndose pasar por el dios de los cristianos. Aunque se ha notificado el parecido entre esta historia y otra recogida en el *Pachatantra* y conocida como *El tejedor que se disfraza de Vishnu*, este texto no habría sido el que habría viajado a Occidente (Krappe 1927: 169), puesto que se tiene constancia en Europa de, al menos, dos textos anteriores a los *Siete sabios* que contienen la historia: el *Comput* de Philippe de Thacon de principios del siglo XII y el *De divisionibus temporum* del siglo IX y que estaría más cercano a la versión primitiva (Paris 1875). Para Krappe (1927: 176), *Roma* derivaría lejamente del texto sánscrito, y habría comenzado su viaje a Occidente tras las campañas de Alejandro Magno en la India. En el siglo III d.C se conoce en el Próximo Oriente la versión del geógrafo griego Mnaseas, discípulo de Eratóstenes, cuyo protagonista era el dios Apolo. Esta variante sirvió de base a Apión para su tratado anti-semita recogido por Josefo. La versión de Mnaseas habría sido el puente para la llegada del cuento a Roma en los últimos momentos del imperio, y durante la Edad Media se habría incorporado a múltiples compilaciones. Esta versión es la que se conserva en algunas familias del ciclo occidental, donde son siete los reyes paganos que sitian la ciudad de Roma con el objetivo de quemarla y hacerse con la silla de san Pedro. La familia H desdobra al dios Janus en siete sabios que permiten a la narradora del cuento establecer un paralelismo claro entre estos personajes y los siete sabios que se encargan de la defensa del infante en la narración principal de la obra. Con la salvedad de la ausencia de *Senescalus*, prácticamente ningún cambio se ha operado sobre *Roma* en la reescritura, cuya extensión ya lo hacía acorde a la reducción en la extensión de los pliegos.

huir dejando al rey solo, que tuvo necesidad de correr para salvar la vida, pero los romanos le alcanzaron y le dieron muerte».

«Ya ves —decía Julieta en su carta—, cómo los siete sabios engañaron al rey hasta concluir con su vida, pues eso mismo procuran contigo los siete maestros de tu hijo».

Cuando Cesarino estaba leyendo esta carta, llegó el sexto sabio llamado Cleofás, diciendo:

—Señor, aunque no me deis licencia, y aunque me hubiere de costar la vida, me presento a vos para aseguraros que si hoy suspendéis contra vuestro hijo todo procedimiento de rigor, muy cerca está el que le oigáis hablar y sepáis de su propia boca la causa del tormento en que os halláis sufriendo hace seis días, mas si hoy no escuchareis mis consejos y siguiereis los de vuestra esposa, os juro que ha de sucederos como a cierto cortesano en Roma, que fue víctima de las malas artes de su esposa.

Cesarino, al oír que pronto hablaría su hijo, no pudo negarse a lo que le pedía el sabio, y quiso saber lo ocurrido al cortesano. Cleofás dio principio de este modo:

«Un caballero romano estaba casado con una señora en extremo hermosa y de una desmedida ambición²⁴. Tres cortesanos, favoritos del emperador, la habían pretendido antes de casarse con el que era su marido. Concertó con uno de los tres que si la daba cien florines, le facilitaría el modo de entrar en su casa, y dando muerte al caballero, se casaría luego con él. Otorgó el cortesano y quedaron en que ella le avisaría cuando fuese ocasión. Al segundo cortesano le hizo igual propuesta y también accedió en iguales términos, y así sucedió también con el tercero. Ya tenía comprometidos a los tres sin saber nada los unos de los otros, y ahora faltaba sacarles a todos el dinero. Comunicó

24. El cuento *Amatores* presenta la particularidad de formar parte exclusivamente del grupo H del ciclo occidental, permaneciendo ausente tanto de las versiones occidentales, como de las restantes familias de los *Siete sabios de Roma*. Su introducción deriva de una serie de cambios que se produjeron en el proceso de transmisión de A a H, según el cual *Inclusa* se habría desplazado del séptimo sabio a la séptima narración referida por la madrastra. Esto habría dado lugar a que *Vidua* se desplazase a la última posición, y a que el hueco dejado en el sexto sabio fuese subsanado con la introducción del nuevo relato. La ausencia de este cuento en la tradición oral lo vincula necesariamente con fuentes escritas y es difícil localizarle un antecedente literario seguro. Torre Rodríguez (1990: 382-385) cree ver similitudes con el cuento «Los tres jorobados» del *Sendebbar* hebreo, en el que la esposa de un mercader contrata a tres jorobados para que la entretengan, los embriaga y, al encerrarlos para ocultarlos del esposo, estos mueren de asfixia. Finalmente, convence a un esclavo negro de que la ayude a desprenderse de los cuerpos arrojándolos al río previa promesa de libertad. Pueden localizarse posibles antecedentes orientales del cuento en el relato árabe «La mujer y los amantes» presente en las *Mil y una noches* y los *Siete visires*, donde la mujer cita a tres personajes influyentes de la ciudad para engañarlos y conseguir la libertad del amado. Para Torre Rodríguez (1990: 382-385), el resultado final mostrado por *Amatores* supondría el sincretismo entre la primera parte mostrada por este relato árabe y la segunda parte del *Sendebbar* hebreo. Según este autor, el paso intermedio habrían sido los *fabliaux*, donde se encuentran variantes cercanas al relato, como sucede en el *De trois boçus* (s. XIII) y, especialmente en el *Constant du Hamet*, cuya versión está muy próxima a *Amatores*, porque muestra a los enamorados no solo engañados, sino también maltratados por el marido. Si se tiene en cuenta que el manuscrito más antiguo que transmite el texto de H data de 1342, no resultaría imposible que una variante difundida por los *fabliaux*, y conocida por el adaptador, acabase integrada en la colección. La reescritura del cuento presta especial atención a la moralidad y las buenas costumbres, y ha visto necesario especificar que los tres cortesanos del emperador ya habían pretendido a la mujer antes de que esta se casase, y mencionar que la propuesta de matrimonio tendría lugar tras la muerte de su actual marido, borrando el adulterio. Frente a los reparos que muestra el cónyuge en el cuento original, aquí se deja llevar por una desmesurada ambición. La ausencia más memorable es la del hermano de la mujer, guarda de la ciudad y quien le ayuda a deshacerse de los cadáveres en una secuencia cómica que le lleva a pensar que han revivido. El relato se aligera, pero pierde la comicidad que caracterizaba a este tipo de narraciones. El castigo final se ha atenuado con la eliminación del ahorcamiento.

a su esposo el plan y él, que tampoco era muy escrupuloso tratándose de tener oro, se conformó con todo, reducido a que, avisado el primer cortesano por ella, cuando entrase en la casa, el marido estaría escondido, saldría y mataría al pretendiente que llevaba el dinero. Con el segundo se haría lo mismo, y también con el tercero. Escribió pues la mujer al primer cortesano que fuese siendo de noche y llevase los cien florines. Fue allá el incauto caballero, y apenas puso el pie dentro de la casa quedó muerto. Al otro día recibió el mismo aviso el segundo y sufrió la misma suerte. También el tercero cayó como estos dos, y los tres cuerpos fueron con gran secreto arrojados al río. Cuando se notó la falta en la corte^a de los tres caballeros, nadie pudo saber cuál hubiese sido su destino. Pasado mucho tiempo, tuvieron una desavenencia el marido y la mujer, y creyendo que nadie les oía, dijo el caballero:

—¡Miserable! ¿Quieres acabar conmigo como acabaste con los tres cortesanos?

Unos criados que oyeron esto lo contaron fuera de la casa, y llegando a oídos de la justicia, prendieron a los dos esposos y la mujer al instante confesó de plano, conque fueron atados a la cola de un caballo y murieron arrastrados».

Cesarino exclamó al concluir Cleofás:

—¡Bien merecida fue la muerte de tan perversa mujer, que arrastró al precipicio a su inadvertido esposo! Y así te aseguro que si es cierto que ha de hablar mi hijo, nada dispongo hasta que esto se verifique y de una vez se aclaren tantas dudas que me cercan.

Capítulo IX

Cesarino ve a su esposa en el aposento que se había encerrado. La dice que pronto ha de hablar su hijo, y ella teme por este momento. El séptimo sabio le asegura que al día siguiente hablará Florentino.

El séptimo día Cesarino fue a ver a su esposa al aposento en que se había encerrado el día anterior, y la refirió las esperanzas que le había dado Cleofás de que pronto hablaría Florentino. Ella se aterró al oír la tal cosa, pues conoció que cuando el joven hablase diría todo lo que de ella oyó el día de su llegada, y aunque a favor de su declaración ninguna prueba tendría, y ella contaba por testigos a todos los criados que tenía sobornados, que dirían haber presenciado ocultamente la entrevista de aquel día, sin embargo, un secreto presentimiento la inducía para que hiciese el último esfuerzo por si lograba impedir que Cesarino oyese a su hijo, y cuando no lo consiguiese, se ausentaría donde su marido no la pudiese alcanzar.

—Os avisé antes de ayer que me ausentaba de vuestro lado —dijo Julieta—, os escribí ayer que mi padre vendría para llevarme, y hoy os digo por última vez que mañana ya no me veréis, pero voy a referiros, sin que vuelva jamás a importunaros con ejemplos^b, lo acaecido a un rey por dar más crédito a un favorito que a sus propios ojos:

«Hubo en cierta nación un rey que amaba tanto a su esposa y era esta tan bella, que la encerró en un fuerte castillo y él tenía siempre las llaves consigo²⁵. Un favorito del

a. la falta en la corte] en la corte la falta M_e M_t M_g M_h M_i

b. ejemplos] ejemplo M_b M_c M_d

25. *Inclusa* (Tubach 5287 *Wife shared with friend* (Var.). A knight befriends a man with whom he shares everything. The man's wife falls in love with the knight. The husband wishes to expose his adulterous wife by having the knight tell the story of his conquests. The latter, however, concludes by saying that the conquest

monarca se había enamorado de la reina, y como no era fácil llegar a hablarla, valido de su favor con el rey, le suplicó que le permitiese hacer una casa fuera de la ciudad en el camino del castillo, aunque a muy larga distancia de él. Condescendió el rey y el cortesano, luego que hubo hecho la casa, mandó que le abriesen una mina para llegar secretamente hasta dentro del castillo. Un día se presentó por este medio a la reina, y ella, que se hallaba muy descontenta por el tratamiento de su esposo, admitió la oferta que la hizo el caballero de sacarla de la prisión y le dio en reconocimiento un anillo que tenía como regalo del rey, volviendo el cortesano a su casa. Un día, saliendo a caza el monarca, le acompañaba el favorito, y tuvo la inadvertencia de ponerle^a delante de la vista el anillo que llevaba en el dedo. Fijó en él su mirada el rey, pero en el mismo instante, fingiendo el caballero una dolencia, se retiró a su casa, pasó por la mina al castillo y dio a la reina la sortija diciéndola lo ocurrido. Inmediatamente se presentó el rey para cerciorarse de la sospecha que había concebido, y cuando vio el anillo en la mano de la reina, creyó que se había engañado con otra sortija parecida. Concertaron la reina y el cortesano ausentarse de aquel reino, y cuando estaban hablando de ello, se presentó el rey. Antes de llegar a la estancia oyó que hablaba la reina, se detuvo, escuchó^b y no pudo^c percibir más que la voz, pero nada entendió. El caballero, que oyó las pisadas, huyó por la mina. Entró el rey, vio a la reina muy tranquila, y después de registrar cui-

a. ponerle] poner M_c M_d M_e M_f M_g M_h M_i

b. escucho] y escucho M_c M_d M_e M_g M_h M_i

c. y no pudo] no pudo M_c M_d M_e M_f M_g M_h M_i

of his friend's wife was only a dream and the lovers continue to see each other. AT 1364 (Var.) *The Blood-brother's Wife*. AT 1419E *Underground passage to Paramour's House*). Este cuento, interpolación occidental, está presente en todas las versiones de los *Siete sabios de Roma*, incluido el *Dolopathos*, pero se encuentra ausente de L y S. Aunque muchos estudiosos han visto paralelismos entre el relato y el *Miles gloriosus* de Plauto, la gestación y difusión de la obra es mucho más compleja y su estudio se debe mayoritariamente a Hilka (1917). El investigador alemán identificó cinco motivos principales como estructuradores de la narración: 1) el enamoramiento entre el caballero y la reina a través de un doble sueño, 2) la construcción de un pasaje subterráneo, 3) el empleo de objetos para consumar el engaño, 4) la boda en presencia del marido o la entrega de la mujer al amante por parte de este y 5) la fuga en el barco. Muchos investigadores habían conjeturado un origen oriental para la historia amparándose en el motivo 1), pero es precisamente el segundo de ellos el que estructura narrativamente el relato y le otorga la razón de ser. Si se analiza la procedencia del motivo 2) se llega a los orígenes del arquetipo del cuento. Según lo referido por Krappe (1935), en la ficción hindú el arte de robar ocupó un lugar privilegiado, y llegaron a redactarse manuales que indicaban que la mejor manera de iniciarse en esta práctica era cavando un túnel. Reminiscencias del ejercicio de la sustracción de lo ajeno pueden percibirse en algunas variantes del relato. Tanto el motivo del doble sueño como el del túnel habrían llegado a Grecia, donde habrían confluído en un mismo relato, aunque tampoco es descartable que la unión se hubiese producido en tierras asiáticas. A partir de ahí, se habría producido una doble penetración en Occidente, primero en la Antigüedad clásica poco después de la muerte de Alejandro, cuando el túnel se habría transformado en un hueco en la pared, y después durante las cruzadas, donde se mantiene el túnel, tal y como puede comprobarse en el arquetipo de la versión que se incluyó en los *Siete sabios de Roma*. En la familia H, además, se añade un cambio de narrador, y el cuento pasará a estar referido por la emperatriz con un cambio de moralidad: ahora la atención recaerá sobre las malas artes del caballero. De los cinco motivos enumerados por Hilka como estructuradores de la narración, la reescritura solo ha mantenido por completo el central, esto es, la construcción del pasaje subterráneo. El caballero protagonista, que se había enamorado de la reina por oniromancia, ahora ocupa desde el principio una posición más cercana al monarca. El enamoramiento por el doble sueño ha sido eliminado a cambio de una promesa de huida, y nada se menciona de la fuga en el barco. De las tres pruebas que se le presentan al monarca en la versión de H —anillo, comida y boda— solo la primera parece haber sobrevivido, limpiando el relato del gusto folclórico por el número tres. Finalmente, la boda en presencia del marido y, con ella, la bigamia, habría sido inconcebible dentro de la moralidad propugnada por la ideología de la burguesía conservadora del siglo XIX.

dadosamente todo el castillo, se imaginó que tal vez alguna dolencia o tal vez por distracción hablaba sola^a la reina. Cuando volvió a otro día al castillo, su esposa no estaba en él. Fue apresurado a tomar consejo de su favorito y también había desaparecido. Al registrar la casa pareció la entrada de la mina, y hallando que comunicaba^b con el castillo, ninguna duda le quedó ya de la perfidia de su esposa y la traición de su favorito. Entonces lloró amargamente por no haber dado crédito ni a sus ojos ni a sus oídos, confiando demasiado de un consejero».

Si no tuviese ya Cesarino la esperanza de poder descubrir todo el misterio cuando hablase su hijo, mucho hubiera influido en su ánimo el ejemplo del favorito de aquel rey, pero estaba resuelto a esperar dos o tres días, y si no saliese cierto lo que le tenía ofrecido el sexto maestro, pensaba con todos ellos^c hacer un escarmiento terrible. A este tiempo se presentó el séptimo sabio, llamado Joaquín, y asegurando a Cesarino que al día siguiente hablaría su hijo, le pidió que oyese el último ejemplo, que le debían poner los siete, no ya para defender a Florentino, sino para darle a conocer la perfidia que podía ocultar una mujer sin sentimientos. Cesarino se prestó de buena gana y el sabio dijo:

«Un caballero que tenía una mujer a quien amaba mucho, estando un día jugando a los dados con ella, cayó muerto de repente²⁶. La mujer se afectó de tal modo que cayó

a. sola] solo M_c M_d

b. comunicaba] comunica M_b M_c

c. ellos] ello M_e M_f M_g M_h M_i

26. *Vidua* (Tubach 5262 *Widow of Ephesus I*. A widow, matron of Ephesus, mourning at the tomb of her recently deceased husband, is consoled by the sentinel at the gallows. AT 1510 *The Matron of Ephesus* AT 1352* *A widow mutilates her husband's corpse to please a new suitor*). Localizado solo en las familias del ciclo occidental de los *Siete sabios*, el testimonio más antiguo documentado de este cuento en Occidente se halla en la literatura grecolatina. Es Fedro en el siglo I el primero en tratarlo en su obra bajo el título «viuva et miles» y, no mucho después, y sin mencionar la fuente de la que lo ha tomado, Petronio lo incluye en el *Satiricón* protagonizado por una viuda de Éfeso, denominación con la que se lo conocerá a partir de ahora. Ni Fedro ni Petronio fueron los creadores de la fábula, que procedería de una fuente anterior que algunos autores identifican con Esopo, ya que contiene elementos cómicos que remiten a la literatura griega, aunque ciertas coincidencias con aspectos de la literatura india llevan a sugerir un remoto origen oriental. Con todo, es la versión contenida en el *Satiricón* la que más difusión alcanza en la Europa medieval, posiblemente por el componente misógino que presentaba. No obstante, en testimonios que recogen el relato entre los siglos XIII y XV se incorpora una variante que no estaba presente en la versión de Petronio: la mutilación del cadáver. Este motivo ha sido notificado por Espinosa (1934), quien lo relaciona estrechamente con cuentos chinos de viudas. Esto ha dado lugar a que se distingan dos tipos fundamentales del relato en el periodo medieval: 1) la versión tradicional de Petronio recogida en versiones latinas de los siglos XIII y XIV y 2) la que incorpora la mutilación del cuerpo proveniente de fuentes orientales distintas al texto de Petronio y que estaría presente en el ciclo de los *Siete sabios de Roma* (Torre Rodríguez 1990: 424-425). Autores como Ruiz Sánchez (2005) sostienen que la mutilación del cadáver supondría simplemente una variación de la crucifixión donde sí podría percibirse una pequeña influencia oriental, posiblemente con una transmisión intermedia por India, Persia y el mundo árabe antes de llegar a Occidente. Las variantes del cuento de las distintas familias del ciclo incorporan también otros elementos de carácter oriental, como es la muerte final de la viuda desahogada, y la diferencia de estatus en la propuesta de matrimonio de la viuda al soldado, que solo se explicita como tal en el texto de H. Durante el periodo medieval, el cuento conoció amplia difusión en ejemplarios gracias a su orientación misógina, entre ellos en las obras de Jacques de Vitry o en el *Ci nous dit*. Formó parte de espejos de príncipes, como el *Policratus* de Juan de Salisbury, y se difundió dentro de la tradición esópica y sus recreaciones medievales como, por ejemplo, el *Isopete ystonado* (Lacarra 1999: 101-103). El relato aquí ha condensado las entrevistas entre la mujer y el alguacil, pero los cambios más notables se perciben en el tratamiento del cadáver. Para evitar mencionar la exhumación de la tumba del marido, impensable en la sociedad decimonónica en que se distribuye esta

desmayada, y estando los dos solos en la casa, nadie pudo socorrerla. En aquel reino había una ley que cuando ahorcaban a un delincuente, un alguacil le custodiaba, y si le hurtasen de la horca, el alguacil tenía que morir en el mismo lugar. Cuando sucedió la muerte repentina del caballero, había un ahorcado, el alguacil se durmió un rato, era de noche y le llevaron el reo. Al despertar^a se halló sin el cadáver, y sabiendo el castigo que le aguardaba^b para el día siguiente, huyó para ocultarse donde no fuese hallado. Caminando sin dirección fue a dar a la casa del caballero que había muerto en aquel día. Tan cansado y sediento iba, que le fue forzoso detenerse allí a pedir un poco de agua y descansar un breve rato. Se acercó a la puerta, llamó y nadie respondía. Volvió a llamar y lo mismo. Se decidió a entrar, dio un fuerte golpe y la puerta se abrió. Se presentó a su vista el cadáver de un hombre y una mujer desmayada junto a él. Principió a dar auxilios a la mujer y logró hacerla volver a cobrar el sentido. Luego que ya estuvo completamente restablecida, suplicó al alguacil que la diese medio de enterrar al marido, porque ella no tenía dinero con que poderlo hacer. El alguacil, al mismo tiempo, la refirió lo que a él le sucedía y el apuro en que se veía. Entonces ella le propuso que se llevase al marido, le pusiera en la horca y su descuido no sería descubierto. Admitió el alguacil la oferta, se llevó el difunto, le puso en la horca y salió de su compromiso. Volvió a pasar después de algunos días el alguacil por la casa de la viuda y entró a verla. Después de un rato de conversación, en que le pintó ella con los más tristes colores su situación por verse sin amparo de nadie y falta de recursos, concluyó por decirle que si él quisiese casarse con ella recibiría gran merced. Esta proposición no agradó al alguacil como la mujer imaginaba, sino que por el contrario, tanto le llenó de cólera, viendo cuán poco había querido a su primer marido, consintiendo que fuese su cadáver puesto en la horca, y a más pensando en casarse nuevamente a pocos días, que sacando la espada la cortó la cabeza».

—Ya veis, señor —añadió el sabio—, lo que hay que prometerse de una mala mujer.

Capítulo X

Sale Florentino de la prisión en presencia de su madrastra, la confunde y la obliga a declarar sus artificios. Condenada por su marido al castigo que iba a sufrir el hijo, por intercesión de este es perdonada y quedan todos contentos y felices.

Cuando amaneció el día octavo y los maestros tuvieron consejo para resolver cómo sacarían a Florentino de la cárcel y le llevarían a su padre, acordaron que después de obtener de Cesarino el permiso para que saliese del castillo el joven, le acompañarían hasta su casa con gran pompa y regocijo. Fueron al padre y le pidieron lo que deseaban, concediéndoselo él a condición de que le habían de conducir acompañado de gentes de toda su confianza. Llegada la hora, sacaron los maestros de la prisión a su discípulo y se dirigieron con él a casa de su padre, yendo delante dos de ellos, luego otros dos que le llevaban en medio, y detrás los restantes, acompañándolos muchos criados y una gran

a. despertar] dispestar M_b

b. le aguardaba] se le aguardaba M_b

reescritura, la mujer solicita ayuda para enterrarlo por falta de medios, y es antes de darle sepultura cuando le sugiere al alguacil colgarlo de la horca. Por supuesto, la mutilación del finado ha sido silenciada por completo para evitar mencionar la profanación del cuerpo de un difunto. La decapitación de la mujer, aunque exagerada, no deja de ser otro elemento aleccionador del relato hacia la conducta de la mujer por haber sugerido colgar el cuerpo de su marido, pese a haberle suplicado ella ayuda previamente al alguacil para su entierro.

banda de música. Estando cerca de la casa, salió a recibirlos Cesarino, y cuando Florentino se le acercó, echándole los brazos al cuello, exclamó con gran placer:

—¡Padre y señor, sálveos Dios!

El padre, al oír la voz de su hijo, casi perdió el sentido, y se apresuró a entrar en su casa. En estando dentro, dijo Florentino:

—Antes que nada os diga, señor, haced venir a vuestra esposa con todas sus doncellas.

El padre hizo lo que el hijo le pedía, y Julieta se presentó pálida y temblando. Florentino echó una rápida ojeada a todas las que acompañaban a Julieta, y fijando la vista en una, dijo:

—Esa joven que veis vestida de verde, a quien vuestra esposa prefiere entre todas sus doncellas, es la que certificó haberme quitado de las manos el puñal con que yo intentaba herir a vuestra esposa. Que declare ahora si tiene valor la verdad de lo sucedido²⁷. Todo cuando expuso contra mí esta señora fue mentira. Ella quiso inducirme a que yo atentara contra vuestra vida, y en respuesta escribí lo que visteis en el papel. Leedlo bien y hallaréis su verdadero sentido. Si lo que digo no es cierto, hable, pues, esa señora y pruebe lo que hasta hoy ha estado acumulándome.

Julieta permaneció un rato muda e inmóvil, pero la doncella, confusa y aterrada, se echó a los pies de Florentino, exclamando:

—¡Perdón! ¡Perdón!

No fue necesario más para decidir a Julieta, que instantáneamente se arrojó en los brazos de su esposo implorando su clemencia y declarando todo lo que había intentado para que su hijo fuese único poseedor de todos los bienes a la muerte de su padre. Cesarino, indignado, mandó que la condujesen al castillo para sufrir el castigo que le había sido impuesto a Florentino²⁸, mas este, con generosidad, intercedió por ella con tan vivas instancias, que no creyó conveniente su padre negarse a la primera súplica de su hijo en el momento que entraba en su casa desde la niñez, y cuando había recobrado la vida que tan cerca estuvo de perder. Julieta, reconocida y confundida por la virtud del joven, le estrechó afectuosamente en sus brazos, y anegada en tierno llanto, le juró amarle como a su propio hijo por todos los días de su vida, como lo cual cumplió fielmente, y vivieron desde entonces todos contentos y felices, siendo el amparo de los necesitados de aquellos pueblos, recibiendo por ello mil bendiciones de sus colonos con infinitas prosperidades²⁹. Los siete maestros fueron recompensados

27. Se cierra aquí la peripecia que se había generado con la inclusión de la criada del puñal como personaje. Su intervención, además de sustituir la proposición de adulterio de la madrastra por una temática y un desarrollo argumental más acorde con el nuevo contexto, le ha permitido también remplazar al bellaco con el que esta se acostaba a espaldas del emperador. El único vestigio que permite entrever la versión original del texto es el color verde de su vestimenta: «Señor, alçad vuestros ojos y mirad aquella donzella vestida de verde, a la cual sabéis que la emperatriz ama sobre cuantas ella consigo tiene, y hazedla desnudar delante de todos y veréis qué tal es».

28. Se ha suprimido la escena de la acusación del infante. Esta, que tenía una estructura jurídica, ya no tiene razón de ser. Eliminado el tema central que articulaba el texto original, la educación del futuro soberano, no es necesario que el joven príncipe muestre la rectitud de sus juicios ni su sabiduría, de ahí que se haya suprimido *Vaticinium+Amici* en la reescritura.

29. Se produce aquí un cambio en el comportamiento de Julieta que no puede explicarse desde el punto de vista de la evolución psicológica del personaje, que se ha mantenido estática a lo largo de todo el relato y que está justificado de acuerdo con el final que se le da ahora al nuevo relato. La armonía con la que termina

con mucha liberalidad, dándoles Cesarino uno de sus mejores estados, quedándoles así asegurado un cómodo bienestar por los días de su vida³⁰.

FIN

ARANDA GARCÍA, Nuria, «Edición de la *Historia de los siete sabios de Roma*. Nueva edición refundida de la que compuso Marcos Pérez», *Memorabilia* 23 (2021), pp. 1-53.

RESUMEN

La *Historia de los siete sabios de Roma*, como texto traducido del latín en el siglo XV, forma parte de la familia del ciclo de los *Siete sabios de Roma*, rama occidental del *Sendebär*, que disfrutó de más éxito en Europa gracias a las traducciones en lenguas vernáculas. Con una difusión y recepción en los territorios hispánicos desde época incunable, la anónima traslación consiguió sortear los avatares del tiempo con múltiples ediciones hasta principios del siglo XX que muestran su capacidad de adaptación a las expectativas de los lectores de cada época. En el presente artículo se ofrece la primera edición crítica de la reescritura que sufrió la obra en el siglo XIX para adaptarse a las exigencias materiales y de contenido propuestas por la literatura de cordel.

PALABRAS CLAVE: cuentística, literatura sapiencial, *Siete sabios de Roma*, historias de cordel.

ARANDA GARCÍA, Nuria, «Edition of the *Historia de los siete sabios de Roma*. Nueva edición refundida de la que compuso Marcos Pérez», *Memorabilia* 23 (2021), pp. 1-53.

ABSTRACT

The *Historia de los siete sabios de Roma*, as a text translated from Latin in the 15th century, is part of the family of the cycle of the *Seven Sages of Rome*, the western branch

la historia es un elemento compartido con la novela popular decimonónica. Los finales no pueden deparar sorpresas, y tienen que darle la oportunidad al lector para conmovirse y emocionarse sin inducirle a una reflexión. Un cierre armonioso para las peripecias que se han ofrecido dejan un buen sabor de boca a unos receptores que solo buscaban abstraerse de su día a día.

30. El final de los siete sabios como poseedores de un estado queda acorde al estatus social de los protagonistas.

of the *Sendebar*, which enjoyed greater success in Europe thanks to translations into vernacular languages. With a spreading and reception in the Hispanic territories since the incunabulum period. This anonymous translation managed to survive the vicissitudes of time with multiple editions until the beginning of the 20th century, showing its capacity to adapt to the readers' expectations of each literary period. This paper offers the first critical edition of the rewriting underwent by the text in the 19th century to adapt itself to the material and content requirements proposed by Spanish chapbooks.

KEYWORDS: Short Tales, Wisdom Literature, *Seven sages of Rome*, chapbook *historias*.

Enviado: 10-06-2021

Aceptado: 15-07-2021

