

La madrastra enamorada en la literatura medieval castellana: el motivo de la mujer de Putifar en *Sendebbar* y en la *Historia del noble caballero Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe*

Florescia L. Miranda
(Universidad de Buenos Aires)

1. *Sendebbar* y *Oliveros de Castilla*: elaboraciones y reelaboraciones

La literatura castellana medieval se caracteriza, lamentablemente, por la escasez de manuscritos, en comparación con literaturas de otras latitudes, que hace que la historia de las interrelaciones textuales deba ser reconstruida a posteriori y, en algunos casos, imaginada e hipotetizada. Sin embargo, los pocos manuscritos existentes a la fecha aún permiten trazar paralelismos e influencias entre distintas obras que merecen ser estudiados en profundidad.

El caso de *Sendebbar*, colección de relatos de origen oriental traducido al castellano en 1253 por encargo del infante Fadrique, hermano del Rey Sabio, puede constituir un ejemplo paradigmático de la riqueza de las reelaboraciones textuales en el campo literario castellano medieval. Su procedencia oriental es indudable; sin embargo, la crítica especializada aún no ha logrado elaborar una hipótesis consistente de su origen concreto. India, persa o hebreo son las tres posibilidades planteadas, todas sustentadas por especialistas en sus campos de estudio, y todas sostenidas en el plano de la especulación por la carencia de documentación adecuada y definitiva.¹ El prólogo del único manuscrito existente afirma que se mandó traducir “de aravigo al castellano” (Lacarra, 2007, 64).²

La influencia de *Sendebbar* no se limitó a la Península Ibérica; es menester recordar que también existió una vertiente occidental de esta historia, que circuló por Francia e Italia en los siglos XII y XV, con una trama más urbana y despojada de reminiscencias orientales.³ Aunque la crítica coincide en señalar que lo más probable es que la serie occidental se haya originado por otra vía que no es la colección hispánica,⁴ se trata de la misma colección y constituye otra muestra de la importancia de esta antología de relatos en la historia literaria europea.

Respecto del *Sendebbar* oriental, está compuesto por un relato marco y veintitrés apólogos que despliegan una serie de tópicos heredados tanto de la tradición clásica como de la vertiente oriental y que serán reelaborados por la literatura posterior producida tanto en la Península Ibérica como en el resto del continente europeo. Algunos de esos tópicos continuarán hasta entrada la modernidad y se convertirán en verdaderos lugares comunes literarios, como el retardo del nacimiento del héroe predestinado⁵ y las tretas de las mujeres adúlteras, que se recogerán en los siglos posteriores en los *fabliaux* franceses.⁶

¹ Cfr. el resumen de la polémica por el origen de la colección en la introducción de la edición de María Jesús Lacarra de *Sendebbar* (2007, 13-18).

² De ahora en más, todas las citas de *Sendebbar* se harán desde la edición de María Jesús Lacarra de 2007 (primera edición 1989), por lo que se consignará únicamente el número de página.

³ Respecto de la difusión de las vertientes occidentales de *Sendebbar*, cfr. Belcher (1987) y Ventura de la Torre Rodríguez (1992).

⁴ Cfr. edición del texto hispánico de *Sendebbar* de Domenico Comparetti, que explora estas filiaciones (1869, 2) y Belcher, cit.

⁵ Cfr. Deyermond (1993) rastrea el origen de este motivo y se remonta a la Biblia.

⁶ Respecto de los relatos de tinte humorístico de mujeres adúlteras en la literatura ejemplar y en *Sendebbar* en particular, cfr. Goldberg (1983), Galmés de Fuentes (1989) y Cándano Fierro (2000).

En esta ocasión, se hará hincapié en un motivo central en el relato marco del *Sendebbar*, que, si bien dista de ser una invención original del texto, constituye una de sus más tempranas manifestaciones en la literatura ibérica y se reelabora en incontables ocasiones en la producción literaria posterior. Se trata del tópicó denominado por Stith Thompson “La mujer de Putifar”, explicado como “A woman makes vain overtures to a man and then accuses him of attempting to force her” (1958, 1906). En el caso de *Sendebbar*, este tópicó constituye un evento central en el desarrollo de la historia marco, dado que es la falsa acusación de la madrastra la que desencadena la serie de relatos de los privados del rey.

Con el objetivo de analizar el funcionamiento de este tópicó en una reelaboración posterior, se llevará a cabo un estudio comparativo con la *Historia del noble caballero Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe*, novela corta caballerescá de fines del siglo XV, cuyo inicio, según señala María Jesús Lacarra, se encuentra muy próximo al *Sendebbar* castellano.⁷ Nos remitiremos a la afirmación de la editora de la colección castellana, quien afirma que no hay que ver en textos como Oliveros de Castilla un reflejo directo del *Sendebbar*, sino que la premisa es analizar la “amplísima difusión alcanzada por el motivo de la acusación falsa” (78). Se tiene en cuenta que la historia de Oliveros de Castilla es una traducción de un relato francés, llevada a cabo aproximadamente cincuenta años luego de la escritura del original; esta condición de texto traducido e hispanizado lo pone en contacto con el *Sendebbar*, que también es una obra traducida y reelaborada en el contexto ibérico. Se considerará la condición híbrida inherente a todo texto traducido,⁸ aunque atendiendo a la diferencia de ámbitos de producción de cada historia. Con el objetivo de que el estudio del tópicó en ambos textos sea abordado de una manera integral y enriquecedora que atienda a las particularidades de cada colección, se postulará el marco teórico de la traducción cultural, que se considera idóneo para el estudio de ambos textos dado que permite concebirlos como el producto de un pasaje intercultural.⁹

Sendebbar carece de una fuente árabe directa dado que se desconoce el manuscrito árabe a partir del cual se realizó la traducción al castellano. Sin embargo, con escasas diferencias, la historia se conserva tanto en la popular colección de relatos *Las mil y una noches*, como en la no tan conocida *Cien y una noches*. Esta última es una colección de relatos de origen magrebí, de la que se conservan ocho manuscritos datados de los siglos XVIII y XIX pero cuya historia original puede remitirse al siglo X e incluso antes (Marzolph y Chraïbi, 2012). Tanto María Jesús Lacarra como Marta Haro Cortés han coincidido en afirmar que el núcleo de “La historia del rey y los siete visires” presente en *Las cien y una noches* es una de las colecciones orientales argumentalmente más próximas al *Sendebbar* hispánico y que, dada la cercanía del Magreb con Al-Andalus, no se descarta la circulación de algún manuscrito de la colección magrebí por la Península Ibérica (Lacarra, 2009; Haro Cortés, 2015).

Este trabajo parte del postulado de que cada historia despliega estrategias discursivas diferentes para insertar el tópicó de la mujer de Putifar en el flujo narrativo con resultados diametralmente opuestos; se toma en cuenta la adscripción de *Sendebbar* en el discurso sapiencial en boga en los siglos XIII y XIV que tiene como objetivo el

⁷ Cfr. p. 78 de la edición de M. J. Lacarra del *Sendebbar* y Armstead (1998).

⁸ Respecto de la noción de hibridez aplicada al proceso de traducción, cfr. Bhabha (1994).

⁹ Entiendo la traducción cultural desde los estudios de la traducción, es decir, utilizando palabras de Ovidi Carbonell i Cortés, como un enfoque que analiza “la relación entre las condiciones de producción de conocimiento en una cultura dada y cómo un saber procedente de un contexto cultural diferente se relocaliza y se reinterpreta según las condiciones en las que tiene lugar todo conocimiento” (1997: 48); cfr., entre otros, Bhabha (1994), López García *et. al* (2006), Döhla *et al.* (2008), Pym (2010) y Toury (2012).

adocctrinamiento de los gobernantes (Haro Cortés, 1995) y la pertenencia de Oliveros a la ficción caballerescas, que lo aleja a primera vista de cualquier pretensión didáctica explícita y evidente.¹⁰ Es así que el rol femenino establecido en el tópicos de la mujer de Putifar se desarrollará de manera diversa en ambas colecciones, sin dejar de mostrar algunas similitudes y conciliaciones reveladoras.

2. El origen del mito

Shalom Goldman (1995) afirma que las versiones más tempranas de la historia de la mujer de Putifar son de origen mediterráneo. Cita la *Historia de los dos hermanos* como una de sus fuentes conocidas más antiguas; este relato está documentado en un papiro egipcio del siglo XIII a.C. que cuenta la historia de dos hermanos, uno casado, cuya mujer intenta seducir a su hermano menor, lo que desencadena un conflicto entre los dos hombres que luego de diversos avatares termina con su reconciliación.¹¹ Muchos estudiosos han señalado la posible influencia de esta narración sobre el relato bíblico.

El relato ubicado en el capítulo 39 del Génesis constituye un conflicto más dentro de la serie episódica que compone la historia de José. En palabras de Goldman, “The Bible’s approach to the Potiphar’s wife motif is didactic: it provides a moral lesson to the reader and demonstrates the rewards of virtue. Joseph, though unfairly condemned to imprisonment, has God with him. Soon, he will rise to greatness” (1995, 36). En el caso de José, el intento de seducción de parte de la mujer de su amo es una prueba que lo ratificará como un elegido y lo hará merecedor de una recompensa posterior. Con este mismo ánimo se retoma la historia en el Midrash hebreo y en el Corán, aunque cada uno mantiene particularidades distintivas relativas al contexto cultural del que surgió. En el caso de la tradición hebrea, afirma Goldman que el foco de la culpabilidad no está puesto en la figura femenina, dado que algunas reelaboraciones rabínicas parecen atribuirle a José algo de responsabilidad en el drama que le sobreviene (1995, 37).¹² En el discurso coránico, la sura de José (XII) es la única que está dedicada a un solo personaje; las dificultades que se le presentan al protagonista forman parte de un plan divino predestinado, prueba de lo cual es el encarcelamiento posterior al encuentro con la mujer de Putifar, que puede considerarse arbitrario porque ya se ha probado públicamente la inocencia masculina (Goldman, 1995, 44).

En el plano de la literatura clásica, la historia de la seducción fallida y la posterior acusación es abundante y no es el objeto del presente trabajo reseñar todas sus apariciones; nos limitaremos a citar las palabras del estudioso Antonio Ruiz de Elvira:

El tema de Putifar, en que una mujer casada intenta seducir a un joven, huésped, amigo o hijo de su marido, y al rehusar el joven lo acusa de haber intentado violarla, lo tenemos en Belerofontes y Antea o Estenebea, Peleo y Astidamia o Hipólita, Fénix y Clitia o Ftia (concubina del padre de Fénix, Amíntor; hay una versión en que Fénix la seduce de hecho a ruegos de su madre), Frixo y

¹⁰ Xiomara Luna Mariscal afirma que la traducción de Oliveros al castellano se explica en su contexto histórico porque “Oliveros afirma las prioridades políticas importantes en la España de fines del siglo XV: gobierno supremo y central, subordinación de la nobleza y construcción de un imperio” (2010:145) objetivos diferentes de las pretensiones didácticas en consonancia con la educación regia de las colecciones del siglo XIII (cfr. Haro Cortés, 1995).

¹¹ Para un estudio pormenorizado del relato egipcio, cfr. Hollis (2008).

¹² Cfr. Bloomfield (1923) que hace un rastreo de este motivo en la literatura india; Gaster (1973) que analiza el tópicos en el Génesis; Levinson (1997) sobre la posible interpretación política de las exégesis rabínicas del mito de José lleva a cabo un análisis profundo y pormenorizado de las versiones hebreas de la historia de José.

Demódice (su madrastra o, en otra versión, su tía), Tenes y Filónome (su madrastra), y, el caso más famoso, Hipólito y su madrastra Fedra. En todos los casos el marido da crédito a la calumnia e intenta perder al joven, que, salvo Hipólito que muere trágicamente, logra salvarse tras diversas peripecias y hazañas. (2001, 230-231).¹³

Es posible, siguiendo a Vicente Cristóbal López (1985), reconocer dos tipos distintos en los que este tema se plasma: el que involucra un lazo político-familiar –el vínculo madrastra-hijastro, entre los que pueden contarse tanto el mito de Fedra e Hipólito como *Sendebbar* y Oliveros– y, por otro lado, el que implica una relación entre el héroe y la esposa de su anfitrión, como es el caso del Génesis bíblico y Peleo y Astidamía, entre otros. En ambos tipos el hombre seducido es el protagonista de la historia y la figura femenina está asociada a un poder masculino –estamental o familiar– que le otorga preeminencia por sobre nuestro “héroe” y hace que la acusación de violación gane en verosimilitud y en gravedad.¹⁴

Respecto del tratamiento del tópico de la mujer de Putifar en *Sendebbar*, afirma Stephen Belcher, que se ha dedicado a rastrear las versiones orientales de la historia:

The frame of *Sindbäd* shows resemblances with the story of Joseph and Potiphar's Wife, but we should note that it more closely resembles the version given in the Koran (12, 21-31), and that in any case there is an older Egyptian version which suggests that the story was a topos in Near-Eastern lore (1987, 40).

La influencia de la difusión oral de la historia en el contexto folclórico oriental es una explicación probable de la aparición del tópico en *Sindbad*,¹⁵ que será traducida y adaptada sin conflictos en la colección castellana.

Dada la universalidad de la historia, para llevar a cabo un estudio puntual del tópico en cuestión podemos desglosarlo en dos aristas, contempladas ambas en la definición tipológica de Aarne-Thompson: en primer lugar, el intento de seducción infructuoso, y en segundo lugar, la acusación falsa.

3. Las ochenta mujeres del rey: el caso de *Sendebbar*

En este apartado se analizarán las representaciones literarias de las mujeres del rey en *Sendebbar*, teniendo en cuenta que el origen oriental de la obra implica una serie de cuestiones, como el harén real, que son adaptados o matizados en el contexto castellano.

3.1. La madre del infante, la buena consejera

Tanto Oliveros como el príncipe innominado del *Sendebbar* sufren una insinuación sexual de parte de la mujer de su padre, el rey. Sin embargo, a diferencia de lo que sucede en el relato caballeresco, donde el espectro familiar es claro y bien

¹³ La bibliografía sobre la universalidad del mito de Fedra es muy abundante; citamos, a manera de ejemplo ilustrativo, el libro de Pociña Pérez y López López (2008) y un artículo de del Moral (2012).

¹⁴ En un artículo sobre *Sendebbar*, Rosa María Juarbe afirma que el tema de la mujer de Putifar siempre está constituido por una figura paterna, una figura materna y un joven (2017:174).

¹⁵ Con el vocablo *Sindibad* me refiero de manera colectiva a todos los textos pertenecientes a la rama oriental, mientras que *Sendebbar* se aplicará solo al texto castellano.

definido y desarrollado argumentalmente, en el caso de *Sendeban* es más complicado ubicar a la mujer en el lugar de “madrasta”.

Sendeban se abre con una imagen tradicional del relato folclórico que conserva claros rastros de su origen oriental: un rey muy valiente y poderoso que “amava mucho a los omnes de su tierra” y “avia noventa mugeres” (65). Aclara María Jesús Lacarra en su edición que en todas las versiones orientales del *Sendeban* el número de mujeres del rey oscila entre siete y cien (65) y que solo se reduce a una en las versiones occidentales posteriores, más urbanizadas y adaptadas al ámbito europeo. Sin embargo, a lo largo del relato marco solo aparecerán dos mujeres del rey y no coexistirán de manera simultánea, lo que otorga a la historia un aspecto de monogamia más acorde con el contexto castellano de su traducción.

Este rey, a pesar de reunir en su persona todas las virtudes necesarias para el buen monarca (es bondadoso, poderoso y justo), sin embargo, es incapaz de concebir descendencia y eso lo hace infeliz.¹⁶ La resolución de este conflicto se da por mediación divina; sin embargo, el detalle llamativo en *Sendeban* está dado porque la sugerencia de la apelación a la divinidad es formulada por una de las mujeres del rey, “aquella qu’él más quería, e era cuerda e entendida, e aviala él provado en algunas cosas” (65).¹⁷ Es de fundamental importancia considerar no sólo que la mujer era cuerda y entendida, sino que el monarca la había “probado”, es decir, tenía evidencia concreta de su buen comportamiento y su buen juicio (Vilchis Fraustro, 2003).¹⁸ Se destaca la carga positiva de la figura femenina al aconsejar al monarca, especialmente si se atiende a la diferencia que existe con las versiones orientales, donde la apelación a la divinidad no surge de ninguna de las mujeres del rey, sino que o bien parte de la motivación del propio monarca en *Las mil y una noches* (Vernet [ed.] 1965, 850; Irwin [ed.] 2010) o bien es aconsejado por un grupo de sabios¹⁹ en *Las cien y una noches*. El inicio de la historia con una mujer asesora –y buena asesora– es, cuanto menos, llamativo, especialmente en el contexto de *Sendeban*, un libro que se ha tomado como paradigma de la literatura misógina medieval. Sin embargo, esta buena mujer que abre el relato marco desaparece de la historia sin ningún tipo de precisión ni detalle cuando el flujo narrativo se concentra en la educación del príncipe.²⁰ Cualquier suposición que se pueda arriesgar respecto de su paradero (¿murió? ¿cayó en desgracia?) no deja de ser una teoría improbable. Lo que sí puede afirmarse es que su única aportación a la trama es suplida, en otras versiones, por un grupo de sabios, lo que no deja de ser un punto a favor de la madre del príncipe y refuerza el contrapunto con la favorita del rey, segundo personaje femenino que aparecerá en el relato marco.

A pesar de poseer noventa mujeres en su harén, a lo largo de la trama solo se nos informará de dos; y, como era de esperarse, cada una se ubicará en un extremo

¹⁶ Cfr. Deyermond (1993) para versiones de esta historia que se remontan al discurso bíblico.

¹⁷ En *Sendeban* son abundantes las situaciones en las que una mujer aconseja a un hombre, con resultados dispares; la mujer del rey y la mujer del primer relato (*Leo*) aconsejan sabiamente a un monarca; la segunda mujer y la esposa del relato 17 (*Nomina*) aconsejan mal, ya sea por malicia o ignorancia; e incluso la diablesa del sexto relato (*Striges*) aconseja, de manera medio inexplicable (porque no su motivación no está explicitada en el texto), al príncipe al que quiere matar, que apele a la divinidad, lo que paradójicamente lo salva de las propias garras demoníacas.

¹⁸ Sobre la imposibilidad de probar a las mujeres y el peligro que esto conlleva en la literatura medieval, cfr. M. E. Lacarra (1993) y Haywood (2011).

¹⁹ En rigor de verdad, médicos, astrólogos y sabios (*altabba' almunjimin walhukma*) (Fudge 2016: 263).

²⁰ Cfr. Vilchis Fraustro (2004) que habla sobre una “tendencia de ausentar a la madre” característica del *Sendeban* (47) y afirma que se debe a la necesidad de evitar “generar polémica sobre el hecho de ser mujer y madre al mismo tiempo” (48).

distinto del comportamiento moral. Esta polarización no es inocente; en palabras de Andreea Weisl-Shaw:

It is significant that, within the overarching frame, the bad wife is not the sole female protagonist, but that she is prefaced by her radical opposite, the epitome of the good wife, who has only the King's interest at heart. By using two hyperbolically contoured female figures, the text makes its position on femininity clear (2014, 119-120).

Esta hipérbole en la construcción de la figura femenina contribuye con el mensaje antifemenino, especialmente si se tiene en cuenta la desigualdad numérica de las buenas mujeres (dos: la madre del infante y la protagonista de *Leo*) en comparación con las numerosas mujeres adúlteras de los *exempla*,²¹ las diablasas cuyo rol es cuanto menos ambiguo y la favorita del rey que cumple el rol de la mujer de Putifar.

3.2. La terrible propuesta de la favorita del rey

Luego de la vuelta del príncipe a la corte, ya instruido por su sabio mentor que también lo ha aleccionado para que no diga una palabra en los siete días siguientes bajo pena de sufrir un grave perjuicio, entra en escena la favorita del rey. La colección castellana la describe como una mujer “la qual más amava e onrávala más que a todas las otras mugeres qu'él avía” (74). Es menester recordar que a la madre del infante también la describen como la mujer “qu'él más quería” (65).²² Sin embargo, esta mujer, a diferencia de la anterior, no cuenta con ninguna descripción propia; su única particularidad es ser la preferida del rey. La falta de criterio del monarca –típica, por otra parte, de las colecciones de relatos ejemplares–²³ se evidencia en la elección de su favorita; afirma Weisl-Shaw que la diferencia fundamental con la buena esposa es que esta no ha sido “probada” por el rey, quien la estima sin tener fundamentos claros, y esta es una falla fundamental que desencadenará el conflicto:

Without the test of her loyalty, the second wife should not be trusted, and yet the King places his love above his prudence, which therefore leads to bad consequences. His inability to keep his wives (particularly the bad one) silenced and under control triggers the entire sequence of events, and this is revealing for the role that women play within *Sendebär* as a whole (Weisl-Shaw, 2014, 112).

Las versiones árabes enfatizan la belleza de la favorita, detalle que la colección hispánica omite –es menester recordar que la favorita del rey solo es descrita en función del amor del monarca por ella como su único rasgo distintivo, rasgo en el

²¹ Seis son las mujeres que en los *exempla* son explícitamente infieles a sus maridos: las protagonistas de *Avis*, *Gladius*, *Senescalcum*, *Canicula*, *Pallium* y *Abbas*. Por otro lado, también pueden mencionarse las dos que, sin llegar al adulterio explícito, se comportan de manera ambigua: las protagonistas de *Elephantinus* e *Ingenia*.

²² Fernando Gómez Redondo afirma que “en este primer marco narrativo hay dos espacios cortesanos según sea la mujer adueñada del corazón del rey” (1998, 219).

²³ El énfasis en la necesidad de contar con buenos consejeros probablemente lleve a que tanto en *Calila e Dimna* como en *Sendebär* los personajes de los reyes sean faltos de criterio y su buen o mal desempeño dependa absolutamente de la calidad de sus asesores (cfr. Bollo Panadero, 2010, sobre el rey como el único personaje que expresa duda; y Biaggini, 2005 y 2007 sobre la figura del rey y su necesidad de contar con asesores certeros).

que sorprendentemente coincide con la traducción de Lyons de *Las mil y una noches*.²⁴ En *Las cien y una noches* se incluye una descripción de la mujer, aunque en términos altamente estereotipados: habla de una *yārīa*, es decir, de una mujer joven, amada por el rey y hermosa.

Esta mujer aprovechará la confusión que genera en la corte el silencio del infante²⁵ para proponerle al monarca su intervención, aludiendo el buen trato que solía tener con el muchacho, oferta que el rey acepta. En *Sendebār* y en *Las cien y una noches* la narración de la propuesta de la mujer al infante es similar: la favorita del rey conduce al príncipe a sus aposentos, que le proveen la suficiente intimidad y dominio para realizarle la infame propuesta. En este caso, la traición es doble: no solo intenta seducir al hijo de su señor, sino que simultáneamente le propone al príncipe que planeen la muerte de su padre para reemplazarlo con el joven y ocupar su lugar en el trono a su lado. En la colección hispánica sus palabras exactas son:

Non te fagas neçio, ca yo bien sé que non saldrás de mi mandado. Matemos a tu padre e serás tú rey e seré yo tu muger, ca tu padre es ya de muy gran hedat e flaco, e tú eres mançebo e comiënçase agora el tu bien; a tú debes aver esperança en todos bienes más que él (75).

Se observa cómo el motivo de la mujer de Putifar constituye un formato ideal para graficar explícitamente la maldad de la mujer, que conjuga en su propuesta conceptos como el adulterio, el parricidio y el magnicidio, lo que supera ampliamente el relato bíblico y ubica a la favorita del rey en el lugar de la antagonista absoluta del príncipe y la convierte en una suerte de gestora de todos los males. *Las cien y una noches* narra la escena de la seducción de una manera muy similar, con el detalle de que todo sucede en los aposentos de la mujer y la propuesta que consiste en denostar la vejez –y consiguiente debilidad– del rey y proponerle al infante el asesinato y su ascenso al trono como su compañera.

La citada versión de *Las mil y una noches* si bien tiene detalles argumentales que la alejan del arquetipo común que –suponemos– comparten *Sendebār* y *Las cien y una noches*,²⁶ coincide en ubicar el intento de seducción en los aposentos pertenecientes a la mujer. Este dominio femenino del lugar en el que sucede la acción es uno de los elementos del tópico de Putifar que se mantienen inalterados en todas las versiones y puede analizarse en un doble sentido. Por un lado, la obligatoriedad del confinamiento femenino que constriñe a circular en espacios interiores a las mujeres del relato, aun a aquellas que pueden considerarse privilegiadas por su cercanía a los círculos de poder. En el caso de la favorita del rey, en versiones como *Sendebār* y *Las cien y una noches* tiene aposentos o *manzil* a los que conduce al joven para poder cuestionarlo en la intimidad. En *Las mil y una noches*, se trata de un palacio entero de las concubinas del rey que el monarca le dedica a su hijo para que pueda pasar el voto de silencio de la mejor manera posible. Como sea, el vínculo entre los personajes femeninos y los

²⁴ Traducción al inglés basada en el corpus conocido como Calcutta II. La versión de *Las cien y una noches*, tal como han notado María Jesús Lacarra (2009) y Marta Haro Cortés (2015) es visiblemente más cercana a la colección hispánica que *Las mil y una noches*.

²⁵ El silencio del infante es consecuencia de un augurio que ve en las estrellas su sabio consejero, quien le impone un plazo de siete días de silencio para salvar su vida de un grave peligro inminente. Respecto de la posible influencia de la historia del Filósofo Segundo en el motivo del silencio, cfr. Perry (1960).

²⁶ Si bien no es el tema de este trabajo, podemos enumerar a modo de ejemplo: el pacto de silencio es revelado por el sabio al rey, que decide encerrar al príncipe en los aposentos con sus concubinas favoritas para entretenerlo y facilitarle el sacrificio de la mudez durante el plazo requerido; la favorita del rey no le propone matar a su padre, sino que simplemente se describe que se deja llevar por su pasión; etc.

espacios interiores es ineludible y solo puede ser evitado por aquellas vinculadas con el ámbito de lo sobrenatural o demoníaco²⁷ o por las alcahuetas o medianeras que, generalmente por su avanzada edad, pueden circular libremente por distintos espacios.²⁸ No es el caso de la favorita del rey, que, en una situación análoga a la de la mujer de Putifar, debe hacer uso de sus habitaciones privadas para intentar satisfacer sus deseos. En segundo lugar, a este constreñimiento en un aposento privado se le opone la completa dominación del espacio y de la situación por parte de la favorita del rey, que hace valer, por un lado, su cercanía con el monarca para describir la situación de debilidad y vejez en la que se encuentra, y por otro, se impone sobre el silencio del infante, que considera un rasgo de fragilidad (“non te fagas necio”, dice en el *Sendebār*, mientras que en *Las cien y una noches* afirma “*ānka yāḥal*” o “you are ignorant” [272]) Apoyada en el silencio del infante, ya sea porque asume que está fingiendo o porque intenta aprovechar lo que ella considera un rasgo de ignorancia, la favorita, en su ámbito interno y limitado, se encuentra en total dominio del espacio y del discurso.

4. Oliveros: reina, madre y madrastra

A continuación se analizará la representación de la madrastra en la *Historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús de Algarve* (en adelante, *Oliveros*), con el objetivo de establecer el rol que cumple el motivo del enamoramiento del hijastro en el texto y en la configuración del personaje femenino.

4.1. La situación de paridad

Al enfocarnos en la figura de la madrastra en *Oliveros*, sobresale una primera diferencia con el *Sendebār*, que puede explicarse a través de un enfoque histórico-cultural. A diferencia del relato de origen oriental, que muestra una deliberada ambigüedad respecto del estatuto de reina aplicado a la mujer que acompaña al rey, y que trae aparejada la consecuente vaguedad respecto de su rol como madrastra, la mujer del rey de Castilla es, a todas luces e indiscutiblemente, reina, madre y madrastra.

La primera mención que el texto hace de ella la presenta como “la reyna Dalgarbe, que estaba viuda e era moça harto e de gentil filosomia e disposición” (1908: 449).²⁹ El título de reina precede a su casamiento con el rey de Castilla, y su dominio sobre el territorio de Algarbe no es su única ventaja; sus características físicas y de personalidad la vuelven la candidata ideal para ocupar el lugar que dejó vacante la madre de Oliveros.

La figura de los consejeros del rey y su incidencia respecto de las decisiones de ambos monarcas es otro elemento que conecta a *Oliveros* con *Sendebār*: es innegable la centralidad que el consejo de sus allegados tiene sobre el accionar regio representado en la literatura de la época. En este caso, además, la acción de los consejeros nos permite ver la posición de igualdad que tienen la reina y el rey a nivel de representación literaria. En cada caso, los consejeros se presentan y le exponen al monarca la necesidad de contraer matrimonio. El padre de Oliveros reacciona al consejo de sus asesores con las siguientes palabras:

²⁷ Cfr. relatos *Striges* (96) y *Nomina* (121) de la misma colección.

²⁸ Cfr. relatos *Canicula* (108) y *Pallium* (118) de la misma colección.

²⁹ A partir de este momento, todas las citas de la traducción española de *Oliveros* se harán basadas en la edición de Adolfo Bonilla de San Martín de 1908, por lo que solo se consignará el número de página.

Mi voluntad no era por cierto de casar ni jamas conoscer otra muger, mas veo vos todos tan desseosos e me lo rogays tan caramente, que dexare el camino de mi proposito e seguire el de vuestros ruegos. E desde aqui vos doy poder e libertad para que fagays en este fecho lo que mejor vos paresciene e a prouecho de la republica fuere. (449).

Dejar el camino de su propósito y seguir el que proponen sus consejeros es lo que aprovecha a “la republica”, y ese precepto el rey de Castilla lo tiene muy bien aprendido. En la literatura ejemplar castellana bajomedieval, la necesidad de escuchar a los consejeros es un concepto central³⁰ que se replica en esta ficción caballeresca posterior.

Luego de aceptar subsumir la voluntad regia al buen consejo de sus asesores, se envía una embajada de Castilla a Algarve y se replica una situación espejada: la reina también se somete a la decisión de sus privados con las palabras “Señores, ya vos dixee, e agora digo, que mi voluntad sera conforme a vuestro consejo. Por ende podeys dar respuesta a la embaxada qual vos paresciene” (450). De esta forma, la situación de paridad en la que se hallan los monarcas se da por partida doble: ambos son consultados por el consejo de asesores reales y reaccionan de la misma manera, lo que los hace dignos de ocupar el trono y, a la vez, de desposarse entre sí.

Esta situación de paridad también se refleja en el hecho de que ambos tienen hijos físicamente idénticos: “el rey no se fartaua de mirar al infante Artus, fijo de la reyna, porque parescia ele todo en todo a su fijo Oliueros, tanto que muchos se marauillauan, e lo mirauan pensando que era Oliueros” (451). Esta circunstancia que roza lo sobrenatural –aunque es explicada en términos realistas por el traductor castellano en el final de la historia– no solo refuerza la situación de igualdad entre ambos monarcas, sino que puede funcionar como un agravante en el enamoramiento de la madrastra.

4.2. “Sus gracias eran tantas”: los dones de Oliveros y el amor de la madrastra

La descripción de la vida cortesana y los actos de índole pública funcionan como elemento estructurador de la trama de *Oliveros*: al nacimiento del príncipe y entierro de su madre le suceden las nupcias de los reyes, y luego una serie de entrenamientos de los príncipes que son coronados con una justa donde se plasma el crecimiento de los jóvenes y su pasaje a la adultez caballeresca.

La destreza y valentía de Oliveros le hacen merecedor del premio del torneo y esto despierta la admiración de toda la corte, por un lado, y genera el enamoramiento de la reina:

E en tal suerte paro mientes la reyna a sus valentías de Oliueros, que vencida de sus amores empeco a pensar en todas sus gracias e acabada fermosura, e dezia entre si: «¡Bien dichosa sera la dama que del fuere querida, e no creo que muger ninguna que le mire no se enamore de sus perfectas virtudes!» E con este pensamiento perdió muchas vezes el sueño e dexo el comer. (453)

³⁰ Cfr. Gómez Redondo (1998) y Darbord (2011), quien postula que el énfasis en la centralidad de la palabra del consejero es un elemento oriental.

El enamoramiento de la madrastra se explica como una consecuencia de la contemplación de las hazañas del joven y puede encuadrarse, aunque con ciertas particularidades dentro del concepto de *malatia amoris*:³¹ la mujer, infatuada por el deseo, no contrae una enfermedad inexplicable, sino que deja de alimentarse y dormir. Un cruce entre un autosabotaje voluntario y la pérdida total de control de sus necesidades físicas ubica a esta mujer en un lugar que aúna los papeles de víctima y victimaria. El texto continuará ensalzando las virtudes caballerescas y la gracia de ambos príncipes, que continúan descollando no solo en torneos sino en bailes y reuniones. De alguna manera, puede considerarse que esta glorificación de las cualidades de los jóvenes –y en particular de Oliveros– puede, no justificar, sino aminorar, de alguna manera, la culpa de la madrastra. Es oportuno en este caso recordar las siguientes palabras de Shalom Goldman sobre la mujer de Putifar y su tratamiento en algunas reelaboraciones hebreas:

Some Rabbinic elaborations of the Potiphar's Wife motif seems to hold Joseph responsible for the drama that ensues. He is not innocent of his appeal to women. It is Joseph's vanity about his looks that brings upon him the test of Potiphar's wife [...] Just as Joseph is not blameless, Potiphar's wife is not villainous. Her plight is rendered human by the strength of her feelings, and the reader feels some sympathy for her. (1995, 37-8)

Si bien en este caso lo que Goldman propone es que el envanecimiento de José en algunas versiones genera la atracción de la mujer de Putifar, y esto de alguna manera castiga al primero y aliviana la culpa de la segunda, en el caso de *Oliveros* el accionar del príncipe es intachable. Sin embargo, sí podemos ver en el enamoramiento de la madrastra una suerte de explicación –no justificación– vinculada con el encanto del joven que atrae las miradas de todas las mujeres de la corte, incluida la reina, su madrastra.

Juan Manuel Cacho Blecua afirma que *Oliveros* recoge, en este punto, dos tradiciones que pueden parecer antitéticas a primera vista: la postulación de la debilidad y la lujuria femenina, característica de la literatura misógina, y el énfasis en que son las hazañas bélicas de Oliveros lo que despierta el amor de la madrastra, lo que determina la mayoría de edad del protagonista no solo para las aventuras sino también en el plano amoroso (1998, 358-9). De esta forma podemos ver la asimilación del motivo de la madrastra enamorada en un contexto caballeresco que sirve, a la vez, para reforzar negativamente el estereotipo femenino y positivamente la figura del caballero.

4.3. La reina “ferida de amores”

Luego del enamoramiento repentino causado por la observación de las dotes caballerescas del joven, la madrastra pone en marcha su plan de seducción. Como primera disposición, hace valer su lugar en la Corte, manda traer músicos y organiza bailes en el palacio; sin embargo, al observar los dones de su joven hijastro, “pierde los sentidos” (453) y se desmaya, imagen harto frecuente en la literatura cortés en situación de contemplación del ser amado.³² El texto se encarga de aclarar que la mujer se hallaba “ferida de amores” (453), lo que refuerza la idea de la enfermedad del amor. Este

³¹ Existe abundante bibliografía sobre el tema del amor como enfermedad en la literatura medieval; para una primera aproximación, cfr., Livingstone Lowes (1914), Nardi (1959) y Ciavolella (1976).

³² Cfr. Lewis (2013) para una descripción detallada de las características del amor cortés y la alegoría amorosa en la literatura medieval.

desmayo genera el primer encuentro entre Oliveros y la madrastra en un contexto íntimo, en el que, sin embargo, también se encuentra Artús, el hijo de la mujer, ignorante de la pasión de su madre. Este esquema triangular explicita el carácter adúltero del amor de la mujer y remite, asimismo, al verdadero triángulo que es el trasfondo que vuelve imposible la concreción de este amor, que es el que implica al rey de Castilla, su hijo y su mujer.

Los encuentros entre la reina y su hijastro siempre serán propiciados por ella y se desarrollarán en el interior de los aposentos femeninos. La historia relata tres reuniones de Oliveros y la madrastra, cuya intimidad se va profundizando por obra de la mujer y pueden pensarse como tres círculos concéntricos que van estrechándose. En primer lugar, el incidente del desmayo, que aparta a la mujer de la fiesta y la introduce en la recámara en compañía de Artús y Oliveros, donde se da esta primera insinuación en voz baja que sólo escucha el joven: “Oliveros, entiendo que nascistes para que vos mirassen las gentes” (453). Estas palabras, que se debaten entre la ambigüedad y la explicitud, ubican a la mujer en un lugar de contemplación activa, doblemente condenable por su condición de reina y de madre. El segundo encuentro se da en la recámara de la reina unos días después y repite el esquema triangular del primero; sin embargo, la mujer se toma la libertad de ser más afectuosa con Oliveros que con su hijo, lo que, aclara el texto, no despierta sospechas entre los cortesanos porque es tomado como un gesto de deferencia de parte de la reina para con su hijastro. En este caso, la intimidad se profundiza, ya que la dama no disimula su atenciones para con Oliveros, aunque lo “disfraz” de afecto materno. El tercer encuentro está estructurado como una contienda espacial entre Oliveros y su madrastra; mientras él intenta que la reunión entre ambos tenga carácter público y busca la compañía de las damas para alivianar el peso de la intimidad, la mujer, “pospuesta de toda honra e temor” (455) según el texto que la condena explícitamente, lo conduce a un aparte en el cual le declara su amor sin rodeos. Este tercer cruce entre Oliveros y la madrastra cierra el círculo de intimidad entre ambos y se deshace del carácter ambiguo e indirecto de las proposiciones femeninas anteriores.

4.4. La declaración de amor: diferencias con el texto francés

La declaración de amor de la mujer al hijo de su marido, que además –detalle no menor– es el rey, constituye, sin duda, uno de los momentos más incómodos del texto. En este punto es muy enriquecedor atender al original francés de Oliveros³³ con el objetivo de analizar los recursos expresivos de cada texto en lo atinente a un momento crucial y conflictivo de la narración. El texto castellano sigue fielmente a su fuente original, salvo por una frase que se omite sugestivamente: “Rappelez-vous que je ne vous suis pas lié par le sang, et qu'ainsi vous pouvez faure de moi votre amie, et je peux faire de vous mon ami. Nous pourrons jouir ensemble d'heures pleines de délices” (2000:1003). El texto castellano no presenta ningún equivalente a este enunciado; va desde la declaración de amor con las imágenes de pertenencia al ser amado a la amenaza del suicidio en caso de rechazo. Ni la aclaración de que no están ligados por la sangre, ni el ofrecimiento de pasar horas llenas de delicias figuran en el Oliveros castellano.

Puede esbozarse, a manera de hipótesis, el intento de los traductores castellanos de suavizar el matiz incestuoso de una relación que se perfila complicada desde el inicio. La aclaración de la madrastra en el texto francés, destinada a aquietar las

³³ Respecto del vínculo entre las versiones francesa y castellana, cfr. Frontón (1989) y Cacho Blecua, cit.

posibles dudas del protagonista, lo único que hace es poner en primer plano el conflictivo vínculo familiar que comparten ambos personajes y, paradójicamente, en vez de suavizarla, expone la naturaleza incestuosa de la relación.

La misma hipótesis puede aplicarse para la omisión de la propuesta de las “heures pleines de délices”. La alocución de la madrastra castellana tiene elementos que remiten, sino directamente al goce sexual, a una explicitud en lo relativo al contacto físico que se omite en la versión castellana. Es así que la madrastra de Oliveros de Castilla se ofrece entera pero su propuesta amorosa roza la abstracción; a pesar de que a todas luces se siente atraída por la juventud y dones físicos de su hijastro, en la declaración de amor lo que prima es una imagen idealizada y descorporizada de sus pasiones.

La respuesta de Oliveros también muestra leves diferencias en el texto castellano y en el original francés que, aunque no modifican el contenido sustancial de la historia, pueden contribuir con un entendimiento cabal de las implicancias del proceso de traducción. Así como la propuesta de la madrastra es suavizada en el texto hispánico, sucede un movimiento análogo con la respuesta de Oliveros. En primer lugar, asistimos a una *amplificatio* de la descripción de la reacción del príncipe: mientras que el texto francés simplemente afirma que el joven estaba “Plus estupéfait qu’il n’avait jamais été” (2000, 1003), la narración castellana es más enfática en su dramatismo: “Quando Oliueros oyó aquellas palabras tan dissolutas y fuera de razón, por poco le saltaran las lagrimas de los ojos, del gran sentimiento que houo dellas” (456). En consonancia con la conmoción que sufre, el Oliveros castellano también se muestra más comprensivo con la mujer: “pensando amansar la reyna, e apartarla de su mal proposito, sin mostrar turbación alguna” (456) se dirige a su madrastra. Este detalle de la intención de tranquilizar y corregir el mal comportamiento de la mujer está ausente en el texto francés, donde el muchacho es más crudo y directo en su respuesta: “Je ne pense pas que vous soyez insensée au point d’imaginer m’aimer autrement qu’une noble dame et qu’une mere doit chérir son fils” (2000, 1003), frase que suena más cruda que “creo que assi me quiere vuestra alteza como la madre quiere a su fiyo” (456).

5. La ira femenina y la falsa acusación

La segunda parte de este artículo estará dedicada al análisis de la reacción de la mujer ante el rechazo de su avance amoroso. Ya hemos establecido que, aunque ambas mujeres cometen un acto imprudente y condenable al declararle su amor al muchacho, las situaciones en las que se encuentran son difícilmente equiparables: la “madrastra” de *Sendebär* utiliza la seducción como un recurso para alcanzar el poder de manera indebida y propone al príncipe un plan que combina el regicidio y el parricidio, mientras que la madrastra de Oliveros es consumida por la enfermedad del amor, producto de la observación de las virtudes físicas de su hijastro.

Sin embargo, ambas coinciden en la reacción iracunda ante el rechazo masculino, heredera del tópico de la mujer de Putifar. Esta imagen de la mujer desbordada en sus emociones y dejándose llevar por su ira solo contribuye a enfatizar la carga negativa atribuida a los personajes femeninos; mujer y mesura son dos conceptos que rara vez se vinculan en la literatura medieval.

5.1. *Sendebär*: entre la narración y la espectacularidad

La gravedad de la propuesta de la favorita del rey, que mezcla la osadía sexual femenina con un planteo conspirativo despertará la ira del príncipe que romperá con el

pacto de silencio impuesto por su sabio mentor: “¡Ay, enemiga de Dios! ¡Si fuesen pasados los siete días, yo te respondería a esto que tú dices!” (75). Con esta frase, el príncipe no solo rompe con la palabra dada a su maestro sino que desata el peligro que le era augurado.

La respuesta del príncipe en *Las cien y una noches* es muy similar a la de su par castellano: en primer lugar retoma la idea que había expresado la mujer acerca de su presunta ignorancia y le afirma que no podría aceptar su oferta aun si fuera ignorante. En segundo lugar, explicita el plazo de los siete días de una manera muy similar a la del príncipe de *Sendebbar*, amenazándola al afirmar que cuando pasen los días necesarios él le contestará a su propuesta. La versión de *Las mil y una noches*, en cambio, no contiene la mención del plazo de siete días, probablemente porque el voto de silencio no es un secreto sino que es conocido por el rey, lo que confirma nuevamente su distancia con la colección hispánica y la magrebí y la afinidad entre estas dos.

Al romper con su silencio no solo despeja las dudas que la mujer albergaba sobre su presunta ignorancia o necedad, sino que además enuncia explícitamente el plazo restante para cumplir con su voto de silencio y poder acusar libremente a la conspiradora. Esto sumerge a la mujer en una suerte de cuenta regresiva para librarse de su acusador y disipar las dudas sobre su accionar. Es así que, a diferencia del relato bíblico, la reacción de la favorita del rey no es por despecho, sino es un acto reflejo para salvarse de la acusación del príncipe:

Después que esto ovo dicho, entendió ella que sería en peligro de muerte e dio bozes e garpiós e començó de mesar sus cabellos. E el rey, quando esto oyó, mandóla llamar e preguntóle que qué oviera. E ella dixo: -Este que dezides que non fabla me quiso forçar de todo en todo, e yo non lo tenía a él por tal (75).

La primera reacción de la favorita del rey es un claro indicio de lo que será su comportamiento desde ese momento hasta el final de la historia, que está signado por la espectacularidad, la gesticulación y la dramatización. La bibliografía crítica existente sobre el comportamiento de la madrastra en *Sendebbar* ha coincidido en afirmar dos características importantes: su debilidad como narradora, que compensa con su segundo rasgo definitorio, el dramatismo de su desempeño ante el rey.³⁴ Es así que apenas comprende el peligro en el que está inmersa comienza a gritar y gesticular dramáticamente para llamar la atención del monarca. Las versiones árabes también replican la idea de los llantos y los gritos: la acusadora necesita poner el foco de la atención de la corte en la pretendida mala acción del príncipe para despejar toda duda acerca de su investidura moral. Es así que la madrastra del *Sendebbar* puede considerarse una mala narradora de sus propios relatos, pero una buena narradora de sí misma; su dramatismo y elocuencia funcionan de manera autorreferencial y, al ir corriéndose gradualmente al centro de la escena (recordemos que el séptimo día reemplaza la narración de la historia por una puesta en escena de una hoguera donde se coloca fingiendo que quiere quemarse voluntariamente) y poner el foco en sí misma se revela como la verdadera protagonista de las intrigas que, en apariencia, desea combatir.

En un estudio sobre la misoginia medieval, R. Howard Bloch afirma que existe un vínculo entre lo femenino y lo estético, que convierte a las mujeres en textos para ser leídos y, de esa forma, apropiados (1992:47). La posibilidad de “leer” a las mujeres es una de las preocupaciones centrales de la literatura ejemplar en general, y de *Sendebbar*

³⁴ Respecto del rol de la madrastra como enunciadora y la debilidad argumentativa de sus relatos, cfr. von der Walde Moheno (2001), López Izquierdo (2004) y Weisl Shaw, cit.

en particular. La madrastra hace uso de esta idea de la “lectura” de las acciones femeninas para su propio beneficio y se muestra de una manera engañosa, para que el rey pueda hacer una mala lectura y actuar en consecuencia.

5.2. La reina de *Oliveros*: ira y contrición

Así como se ha dejado llevar previamente por la pasión, al verse rechazada, la reina de *Oliveros de Castilla* se ve invadida por la ira y reacciona desmesuradamente: no solo acusa a Oliveros de causar su muerte cercana, sino que, en ambas versiones, promete hacer lo posible por acortar la vida de él, dado que considera justo que él comparta su pena. Es decir que no nos hallamos frente a una amenaza directa ni a una acusación pública, como en el motivo bíblico de la mujer de Putifar y en el *Sendebär*. La reacción iracunda de la reina tiene que ver con la naturaleza pasional de la mujer³⁵ y su imposibilidad de refrenarse y moderar sus arrebatos. Es llamativo el ataque indirecto que supone la idea de “acortar” la vida del joven (456): ¿nos encontramos frente a una amenaza concreta de muerte o una imagen figurada? Cacho Blecua afirma que en esta amenaza pueden verse ecos de la herencia del motivo de la madrastra enamorada en *Sept Sages*, una de las versiones occidentales de *Sendebär* (1998:359).

El punto más importante de diferencia tanto con la mujer de Putifar como con la madrastra de *Sendebär* es la ausencia de escarnio público. La madrastra de Oliveros, a pesar de demostrar su ira abiertamente, mantiene el escándalo dentro del seno de la intimidad; no solo no abandona sus aposentos, sino que le pide al muchacho que se retire: “E pues leuantate e vete, e no parescas mas delante mis ojos, que impossible me sera callar longamente mi gran dolor” (456). Pese a las amenazas e insultos, la reina no manifiesta públicamente su ofensa, lo que hace que la situación, al final del relato, sea reversible. Las demostraciones de dolor de la reina, que, según ambos textos, son imposibles de contar, refuerzan el carácter hiperbólico de la sensibilidad femenina, a la par que la constriñen al ámbito íntimo.

Para contribuir con la redención de la reina, que se adivina en los albores del relato y se confirmará en el desenlace, con la vuelta triunfal de Oliveros, se narra su inmediato arrepentimiento: luego de la partida del joven, cuando ve el pesar de su marido, el rey, la mujer rápidamente se arrepiente de su mala acción, rompe en llanto y se desvanece, junto al monarca, en una escena tan conmovedora que raya el patetismo. Es este remordimiento inmediato, sumado a la discreción de la mala acción, lo que dispensa a la madrastra de Oliveros de sufrir el castigo de la deshonra pública, como la mujer de Putifar, que, al comprobarse su infamia, queda deshonrada públicamente, o la madrastra de *Sendebär*, cuyo escarnio público trae aparejada una muerte violenta: la envían a quemar “en una caldera en seco” (155).

6. Conclusiones

El análisis de la figura de la madrastra enamorada en *Sendebär* y *La historia de Oliveros de Castilla* y *Artús de Algarbe* brinda algunas referencias reveladoras. En primer lugar, se destaca la popularidad del tópico de la mujer de Putifar, que trasciende géneros y resulta una referencia asequible para los receptores de ambas obras, a pesar de su distancia temporal.

En segundo lugar, el vínculo entre la narración de la declaración de amor de una mujer al hijo de su marido y la situación incestuosa que esto supone se desarrolla de

³⁵ Respecto de la debilidad estructural de la mujer representada en la literatura castellana medieval, cfr. Lacarra Lanz (1993^a y 1993b); Cándano Fierro (1997) y Goldberg, cit.

manera distinta en ambos textos, y esto está directamente relacionado con la diferencia de origen de ambas colecciones. En el caso del *Sendebbar*, al tratarse de un relato de origen oriental, la práctica de la poligamia característica de su contexto de producción dificulta la elaboración de un cuadro familiar. Si bien la segunda mujer del rey es llamada madrastra por el mismo infante (“la puta falsa de mi madrastra” [135]), la narración la denomina como “muger”, término general que evita posicionarla a nivel político y genealógico, y, en palabras de José Vilchis: “‘Muger’, en el marco del *Sendebbar*, será un nombramiento más flexible para poder hablar con cierta libertad – misógina– sobre una figura política femenina” (2003: 212). La problemática de la traducción cultural de la corte del rey Alcos en el contexto castellano deja en segundo lugar la filiación posible entre el infante y la segunda mujer del rey y, con eso, matiza y mengua la connotación incestuosa de la proposición femenina.

El caso de Oliveros es diferente porque, tanto por su origen europeo como por la diferencia de siglos que lo separan del *Sendebbar*, el cuadro familiar y la consolidación de la mujer en el rol de reina son elementos claros y piezas fundamentales de la trama. La situación de paridad –al menos, en apariencia– entre ambos monarcas está explicitada a nivel estructural con la presentación por separado de ambos personajes y la exposición de las situaciones espejadas de la consulta regia a sus consejeros de confianza. Por otro lado, el rol de la reina como madrastra de Oliveros no está puesto en cuestión; cuando le prodiga especiales atenciones al joven, el texto afirma que la corte no se escandaliza porque “pensaua la gente que lo fazia por complazer al rey su marido” (454). Al estar la configuración familiar tan establecida, el incesto se convierte en un conflicto que el texto francés menciona, pero que el hispánico omite, probablemente en un afán por suavizar el impacto de la confusa situación intrafamiliar.

En tercer lugar, el distinto manejo que cada mujer hace de su capacidad de seducción es determinante de la posibilidad de redimirse o ser castigada. En el caso de la mujer de *Sendebbar*, la proposición al infante forma parte de un plan conspiratorio que mezcla el apetito sexual desmedido propio del género femenino con una intriga palaciega que debe ser castigada. En el caso de Oliveros, la madrastra se presenta como una prisionera de sus pasiones, lo que confirma una vez más la poca mesura característica del género femenino, pero no la posiciona en un nivel de villanía. Al contrario de la mujer del *Sendebbar*, la reina no funciona como antagonista; si bien su propuesta y posterior ira desencadenan la partida de Oliveros, y, con ella, la serie de pruebas que constituirán el camino del héroe y estructurarán la narración, el arrepentimiento casi inmediato de la mujer y su postura de humildad y penitencia a la vuelta del protagonista le quitan el peso negativo y evitan que sufra un castigo. Ambos personajes evidencian la debilidad estructural de la mujer tal como se la concebía en la Edad Media y el Renacimiento, sin embargo, mientras que la madrastra de Oliveros puede redimirse con la abstención y la contrición, la hiperbólica maldad femenina presente en *Sendebbar* no tiene salvación posible.

Por último, es importante destacar cómo las características propias de cada género utilizan este tópico como un recurso para lograr cristalizar el mensaje de la obra. En el caso de *Sendebbar*, al inscribirse en la literatura sapiencial de origen oriental de tono misógino que tiene como objetivo primordial alertar a los hombres de la naturaleza engañosa de las mujeres, tal como lo describe en el prólogo atribuido al infante don Fadrique, la imagen de la mujer de Putifar sirve para poner en primer plano la maldad femenina, que es tan hiperbólica que “aunque se tornase la tierra papel, e la mar tinta e los peçes péndolas, que non podrían escrevir las maldades de las mugeres” (154-5). En Oliveros, en cambio, su enmarcación dentro de las obras de caballería hace que la

imagen de la madrastra enamorada ubique esta historia como un arrebatado amoroso propio del género, por un lado, y característico de la debilidad femenina, por el otro.

Obras citadas

- Armistead, Samuel & Monroe, James (1989). Celestina's Muslim Sisters. *Celestinesca* 13(2) (1989): 3–28.
- Belcher, Stephen. “The Diffusion of the Book of Sindbād”. *Fabula* 28(1) (1987): 34-58.
- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 1994.
- Biaggini, Olivier. “Quelques enjeux de l'exemplarité dans le *Calila e Dimna* et le *Sendebār*”. *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives* 12 (2005): 1-35.
- . “Le roi et la parole dans quelques recueils d'exempla castillans des XIIIe et XIVe siècles”. *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes* 4 (2007): 2-29.
- Bloch, R. Howard. *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Bloomfield, Maurice. “Joseph and Potiphar in Hindu Fiction”. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 54 (1923): 141-167.
- Bollo Panadero, María Dolores. “El soporte ideológico de la violencia de género en la narrativa medieval ibérica”. *Confluencia* 23(1) (2007): 2-9.
- Cándano Fierro, Graciela. “Lo cómico en algunas colecciones de exempla españolas”. En Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro eds. *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Madrid 6-11 de julio de 1998*. Madrid: Castalia, 2000. I: 73-80
- Carbonell i Cortés, Ovidi. *Traducir al otro: Traducción, exotismo, poscolonialismo*. Cuenca: Ediciones de Universidad de Castilla - La Mancha, 1997.
- Ciavolella, Massimo. *La malattia d'amore dall'antichità al Medioevo*, Roma: Bulzoni, 1976.
- Comparetti, Domenico. *Ricerche intorno al Libro di Sindibad*. Milano: Giuseppe Bernardoni, 1869.
- De la Torre Rodríguez, Ventura. “Filiación de las versiones castellanas del ciclo *Siete Sabios de Roma*. Variantes del *Sendebār* occidental”. *Revista de Filología Española* LXXII 1/2 (1992): 103-115.
- Del Moral, Celia. “El mito de Fedra en la literatura árabe clásica de origen oriental”. En Aurora López López, Andrés Pociña Pérez y María de Fátima de Sousa e Silva eds. *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2012. 331-338.
- Deyermond, Alan. “El heredero anhelado, condenado y perdonado”. En *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*. Lisboa: Cosmos, 1993. II: 47-55.
- Darbord, Bernard. “Le conseil donné au roi dans le *Sendebār* (1253): étude de sémantique et de pragmatique”. *e-Spania* 12 (2011).
- Döhla, Hans-Jurgen, Raquel Montero Muñoz, y eds. *Lenguas en diálogo. El iberorromance y su diversidad lingüística y literaria. Ensayos en homenaje a Georg Bossong*. Madrid : Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2008.
- Fudge, Bruce. *A Hundred and One Nights*. New York: New York University Press, 2016.
- Galmés de Fuentes, Álvaro. “El ‘Libro de los engaños’ y el fabliau francés de ‘Auberée’”. *Estudios Románicos* 4 (1989): 431-439.

- Goldberg, Harriet. "Sexual Humour in Misogynst Medieval Exempla". En Beth Miller ed., *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*. Berkeley: University of California Press, 1983.
- Goldman, Shalom. *The Wiles of Women/The Wiles of Men: Joseph and Potiphar's Wife in Ancient Near Eastern, Jewish, and Islamic Folklore*. New York: State University of New York Press, 1995.
- Gómez Redondo, Fernando. *Historia de la prosa medieval castellana. I. La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Haro Cortés, Marta. *Los compendios de castigos del siglo XIII: técnicas narrativas y contenido ético*. Valencia: Departamento de Filología Española Universitat de València, 1995.
- . "De 'Balneator' del 'Sendeban' a 'Senescalus' de los 'Siete sabios': del 'ejemplo' al relato de ficción". *Revista de Poética Medieval* 29 (2015): 145-175.
- Haywood, Louise. "Choosing and Testing Spouses in Medieval Exemplary Literature". En Xon de Ros y Geraldine Hazbun eds. *A Companion to Spanish Women's Studies*. Woodbridge: Tamesis Books, 2011.
- Hollis, Susa T. *The Ancient Egyptian "Tale of Two Brothers": A Mythological, Religious, Literary, and Historico-Political Study*. Oakville: Bannerstone Press, 2008.
- Irwin, Robert ed. *The Arabian Nights: Tales of 1,001 Nights*, vols. 1–3. Londres: Penguin Classics, 2010.
- Juarbe, Rosa María. "'El mayor saber que en el mundo ay es dezir': la oralidad en el discurso del *Sendeban*". En Marta Haro Cortés, Aurelio González, & Lilian von der Walde Moheno eds. *Perspectivas y proyecciones de la Literatura Medieval*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2017. 173-182.
- Kugel, James. *In Potiphar's House: The Interpretive Life of Biblical Texts*, Cambridge: Harvard University Press, 1994.
- Lacarra, María José ed. *Sendeban*. Madrid: Cátedra, 2007. [1989].
- "Entre el 'Libro de los engaños' y los 'Siete visires': las mil y una caras del 'Sendeban' árabe". En Aboubakr Chraïbi y Carmen Ramírez Gomez eds. *Les mille et une nuits et le récit oriental: en Espagne et en occident*. París: Harmattan, 2009. 51-74.
- Lacarra Lanz, Eukene. "Representaciones de mujeres en la literatura española de la Edad Media (escrita en castellano)". En Iris Zavala ed. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. 2 (*La mujer en la literatura española*). Barcelona: Anthropos, 1993. II: 21-68.
- "El peor enemigo es el enemigo en casa. Violencia de género en la literatura medieval". *Clío & Crímen: Revista del Centro de Historia del Crimen de Durango* 5 (2008): 228-266.
- Levinson, Joshua. "An-other woman: Joseph and Potiphar's wife – Staging the body politic". *Jewish Quarterly Review* 87, 3-4 (1997): 269-301.
- Livingston Lowes, John. "The Loveres Maladye of Hereos". *Modern Philology* 11(4) (1914): 491-546.
- López, Vicente Cristóbal. "Mitología clásica y cuentos populares españoles". *Cuadernos de filología clásica* 19 (1985): 119-144.
- López García, Dámaso, ed. *Teorías de la traducción: antología de textos*. Castilla-La Mancha: Servicio de Publicaciones Universidad de Castilla-La Mancha, 1996.
- Luna Mariscal, Karla Xiomara. "Aspectos ideológicos de la traducción y recepción de las historias caballerescas breves". *Cahiers d'études hispaniques médiévales* 33 (2010): 127-153.

- Marzolph, Ulrich y Chraïbi, Aboubakr. “*The Hundred and One Nights: A Recently Discovered Old Manuscript*”. *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 162(2) (2012): 299-316.
- Nardi, Bruno. “L’amore e i medici medievali”, en *Studi in Onore di Angelo Monteverdi*, vol. II. Módena: Società Editrice Modenese, 1959: 517-542.
- Perry, Ben Edwing. The Origin of the *Book of Sindbad*. *Fabula* 3(1) (1960): 1-94.
- Pociña Pérez, Andrés y López López, Aurora eds. *Fedras de ayer y de hoy: teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*. Granada: Universidad de Granada, 2008.
- Pym, Anthony. *Exploring Translation Theories*. London ; New York: Routledge, 2010.
- Régnier-Bohler, Danielle ed. *Récits d’amour et de chevalerie XII-XV siecle*. París: Robert Laffont, 2000.
- Ruiz de Elvira Prieto, Antonio. “Las grandes sagas heroicas y los cuentos populares”. *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos* 1 (2001): 227-235.
- Thompson, Stith. *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*. Bloomington: Indiana University Press, 1958.
- Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies - and beyond: Revised edition*. Amsterdam ; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2012.
- Vilchis Fraustro, José Carlos. “Una omisión en *Sendebär*”. En Lilian Von der Walde, Concepción Company y Aurelio González eds. *Literatura y conocimiento medieval. Actas de las VIII Jornadas Medievales*. México: Universidad Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana-El Colegio de México, 2003. 209-216.
- Weisl-Shaw, Andreea. “The power of woman’s words, the power of woman’s silence: how the madrastra speaks in the thirteenth-century Castilian *Sendebär*”. *The Modern Language Review* 109(1) (2014): 110-120.