

PATRIZIA CARAFFI

Saber e arte degli inganni nel *Sendebār*.

Las historias son infinitas, las palabras son gratis y la necesidad de la gente de que le cuenten cuentos es ilimitada.¹

Tra i primi testi in prosa della letteratura castigliana il *Sendebār*, conosciuto anche come *Libro de los engaños de las mugeres*, è una raccolta di racconti di origine orientale inseriti in una cornice narrativa. L'incredibile diffusione di questa storia² e la sua ricezione in ambiente alfonsino³ si spiegano considerando la materia trattata: la figura ideale del re e l'educazione del principe verso il *saber* — un sapere che è conoscenza del mondo, senso della *mesura* e della giustizia — e la regalità minacciata dall'inganno del corpo e della parola femminili. Insieme ad una riflessione sul potere e i suoi eccessi, e un quadro di estremo interesse per l'interpretazione della misoginia medievale, il *Sendebār*, che va letto nel contesto delle raccolte di racconti di origine orientale — insieme al *Libro de los buenos proverbios*, alla *Poridat de las poridades*, al *Calila e Dimna*, il *Barlaam e Josafat*⁴ — si presenta anche come un grande omaggio all'intelletto, al sapere, al raccontare⁵.

¹ Isabel Allende nel libro-intervista di C. Correas Zapata, *Isabel Allende. Vida y espíritu*, Barcelona, Plaza & Janés, 1998, p.192.

² Si dà il titolo di *Sendebār* a queste opere, dal nome del saggio incaricato di istruire il principe, nella versione castigliana Çendubete. Si distinguono due gruppi nelle numerosissime versioni di questo testo, un ramo occidentale e un ramo orientale; quest'ultimo poi comprende otto versioni, tra cui quella castigliana, le altre sono in siriano, greco, arabo, ebreo e tre in pahlavi o persiano letterario. La bibliografia relativa è molto ricca, per cui rimando a: l'introduzione di M.J. Lacarra alla sua edizione del *Sendebār*, Madrid, Càtedra, 1989, pp. 13-59; M.J. Lacarra, *La cuentística medieval en España: los orígenes*, Zaragoza, Publicaciones del Departamento de Literatura Española, 1979; E. Paltrinieri, *Il 'Libro degli Inganni' tra Oriente e Occidente. Traduzioni, tradizione e modelli nella Spagna alfonsina*, Torino, Le Lettere, 1992. Cfr. anche *Sendebār*. ed. V. Orazi, Barcelona, Crítica, 2006.

³ Cfr. A. Deyermond, *The "Libro de los engaños": its Social and Literary Context*, in *The Spirit of the Court*, ed. G.S. Burgess and R.A. Taylor, Cambridge, D.S. Brewer, 1985, pp. 158-167.

⁴ Cfr. M.J. Lacarra, F. López Estrada, *Orígenes de la prosa*, Madrid, Ediciones, Júcar, 1993, e *Cuento y novela corta en España. Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1999; F. Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana*, Madrid, Càtedra, 1998; C. Hernández Valcárcel, *El cuento medieval español*, Murcia, Universidad de Murcia, 1997.

⁵ M. Haro Cortés, *El "Calila e Dimna" y el "Sendebār": ¿prosa sapiencial o de recreación? Reflexiones sobre su recepción en la Castilla del siglo XIII*, en *"Quien hubiese tal ventura"*:

La traduzione castigliana, condotta su un originale arabo andato perduto, fu commissionata intorno al 1253 da Don Fadrique, fratello di Alfonso X el Sabio, che coinvolto insieme all'altro fratello Enrico in un intrigo ai danni del re, venne dapprima mandato in esilio (1259) e in un secondo tempo fatto giustiziare (1277); la materia del *Sendebār* si adattava quindi molto bene a un clima tetro di congiure e intrighi velenosi, dove un sovrano non esitava a mettere a morte il proprio fratello. Per capire meglio, è necessario uno sguardo più ravvicinato all'intreccio.

Proprio come in una fiaba orientale, c'era una volta un re molto potente che si chiamava Alcos. Egli aveva novanta mogli, ma nessuna di loro gli aveva dato un figlio. Per questo una delle sue mogli, quella che egli più amava “una de sus mugeres, aquella qu'él más quería” (p. 65)⁶, gli consiglia di rivolgere una preghiera a Dio onnipotente, preghiera che verrà presto esaudita. Quando finalmente l'erede tanto desiderato nasce, i saggi turbano la felicità del re con un pronostico: il principe sarebbe vissuto a lungo, ma avrebbe dovuto presto scontrarsi con suo padre e rischiare la vita. Quando il giovane compie quindici anni, si scopre che non è più capace di imparare nulla. Il re convoca il consiglio dei saggi e sceglie Çendubete per completare l'educazione del principe. Egli si chiuderà con il principe in uno splendido palazzo costruito apposta, sulle cui pareti il saggio aveva scritto tutto il sapere del mondo. Giusto il giorno prima di ripresentarsi al re, alla fine del periodo di studio previsto, Çendubete fa l'oroscopo al principe e si accorge che egli correrà un grave pericolo, se parlerà prima che siano passati sette giorni, così gli impone il silenzio per i sette giorni successivi e quando l'infante si presenta al re, non pronuncia una parola. A questo punto entra in scena un'altra moglie del re, anch'essa amata più di tutte le altre, “la qual más amava e onrávala más que a todas las otras mugeres qu'él avía” (che amava e onorava più di tutte le altre mogli che egli aveva, p. 74). Con il pretesto di raccogliere eventuali confidenze del principe e spingerlo a parlare di nuovo, la donna lo conduce nel suo palazzo, gli propone di uccidere il re e di sposarsi con lei. Il principe non riesce a tacere: “Ay, enemiga de Dios! Si fuesen pasados los siete días, yo te respondería a esto que tú dizes!” (Ah, nemica di Dio! Se fossero passati i sette giorni, io risponderei a queste tue parole!, p. 75). La parola eccessiva della donna spinge il principe a rompere il suo silenzio e questo, come Çendubete aveva previsto, gli farà rischiare la vita. La donna comprende

Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond, ed. A. M. Beresford, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1997, pp. 85-96. O. Biaggini, *De la feinte à la fiction dans le “Calila e Dimna” et le “Sendebār”*, “Cahiers d'Études Hispaniques Médiévales”, 29, 2006, pp. 395-421.

⁶ Cito e traduco da *Sendebār*, ed. M.J. Lacarra, Madrid, Càtedra, 1989.

immediatamente che deve agire in fretta, si mette a urlare e accusa il principe di averle voluto usare violenza: “Este que dezides que non fabla me quiso forçar de todo en todo, e yo non lo tenía él por tal” (E questo che voi dite che non parla ha tentato di violentarmi, e io non pensavo fosse capace di farlo, p. 75). Il re si infuria contro il figlio e lo vuol far uccidere; a questo punto nella storia principale o “novella a cornice”⁷ si inseriscono ventitré racconti, *exempla* che rimandano continuamente alla novella a cornice e ne influenzano in maniera diretta lo sviluppo. I consiglieri del re, per difendere il principe e come vedremo se stessi, narrano tredici storie, intorno a due nuclei tematici: a) la malvagità delle donne e la loro abilità nell'ordire inganni; b) il pericolo derivante da un'azione precipitosa. Alla fine di ogni intervento dei consiglieri, parla la donna, che a sua volta narra al re cinque racconti, mettendolo in guardia contro i *malos privados*. Alla dialettica apparente tra donna e consiglieri, — ogni consigliere, tranne uno, narra due racconti e la donna solo uno, quasi a ribadire che la sua parola è doppiamente pericolosa — corrisponde un'oscillazione continua del re: dopo ogni intervento dei consiglieri, il re si convince dell'innocenza del figlio e decide a suo favore; viceversa, alla fine di ogni intervento della donna, il re opta per una condanna a morte. A sottolineare queste oscillazioni, inesorabili e regolari come quelle di un pendolo, le sentenze che si ripetono pressoché uguali, come dei ritornelli in una ballata: “E mandó el Rey que non matasen su fijo” (E il re ordinò di non uccidere il figlio, pp. 85, 93, 110, 120, 127, 134); “E el Rey mandó matar su fijo” (E il re ordinò che il figlio venisse ucciso, pp. 87, 98, 103, 112, 122).

Passano i fatidici sette giorni e finalmente il principe può parlare, narrando a sua volta cinque racconti con cui dimostrerà il sapere acquisito e, implicitamente, di essere degno del trono. La donna naturalmente è accusata e condannata al rogo, come una strega.

1. L'opera delinea la figura del re ideale, insieme alla sua antitesi, un sovrano che non è più in grado di agire secondo le fondamentali virtù di *mesura* e *saber*. Alcos è descritto inizialmente come un re giusto, che ama il suo popolo:

⁷ Cfr. V. Šklovski, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976. Si veda anche M.J. Lacarra y J.M. Cacho Blecua, *El marco narrativo del "Sendebarr"*, in *Homenaje a Don José M. Lacarra de Miguel*, Zaragoza, 1977, vol.II, pp. 233-243 e M.J. Lacarra, *Strutture e tecniche della narrativa castigliana: l'inserimento di racconti*, in *Il racconto*, a cura di M. Picone, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 205-229.

Avía un rey en Judea che avía nonbre Alcos. E este rey era señor de gran poder, e amava mucho a los omnes de su tierra e de su regno e manteníalos en justiciã. (p. 65)

(Viveva in Giudea un re che si chiamava Alcos. Era questi un signore di grande potere, che amava molto il suo popolo e il suo regno e li manteneva nella giustizia.)

Tuttavia la corte è un luogo pericoloso, pieno di *mestureros*, intriganti sempre pronti alla calunnia e al tradimento. Il re d'altra parte è visto nella sua terribile onnipotenza, quasi una divinità orientale: egli è come il fuoco a cui non ci si può avvicinare troppo per non bruciarsi, e da cui non ci si può allontanare, se non si vuole rimanere al freddo: “[...] e te fiz' saber que los reyes tales son commo el fuego: si te llegares a él, quemarte as, e si te arredrares, esfriarte as.” (p. 71). Alcos ha perso il senso della giustizia e la saggezza, poiché si è lasciato trascinare dall'ira, ed è disposto a farsi ingannare dalle parole di una donna; ciò gli impedisce di ascoltare i suoi consiglieri, che di conseguenza lo temono come un tiranno:

E el rey, quando esto oyó, creçiól gran saña por matar su fijo, e fue muy bravo e mandólo matar. E este rey avía siete privados mucho sus consejeros, de guisa que ninguna cosa non fazía menos de se consejar con ellos. Después que vieron qu'el rey mandava matar su fijo, a menos de su consejo, entendieron que lo fazía con saña porque creyera su muger. Dixieron los unos a los otros: “Si a su fijo mata, mucho le pesará e después non se tornará sinon a nos todos, pues que tenemos alguna razón atal porque este infante non muera.” (p. 75-76).

(Il re, dopo aver ascoltato queste parole, andò in collera contro suo figlio, e ferocemente ordinò di ucciderlo. Questo re aveva sette fidati consiglieri, e non prendeva nessuna decisione senza consigliarsi con loro. Quando videro che il re aveva ordinato di uccidere il proprio figlio, senza consultarli, capirono che agiva in preda all'ira poiché aveva creduto alle parole della moglie. Gli uni dicevano agli altri: “Se uccide il figlio, soffrirà molto e dopo si rivolterà contro di noi, quindi troviamo le parole adatte a evitare la morte del principe.”)

Un sovrano quando non si avvale del consiglio dei saggi, rischia di commettere errori irreparabili. La necessità della *mesura* — che individua l'equilibrio di un re, la sua capacità di valutare le situazioni ed essere giusto — e della presenza indispensabile di consiglieri fidati per ben governare viene esposta con molta chiarezza in un passo del *Calila e Dimna*, testo parallelo e contemporaneo:

Dixo el filósofo: “Sepas que la cosa con que deve el rey guardar su reino et sostener su poder et honrar a sí mesmo sí es medida. Ca la medida guarda la sapiencia et la honra. Et la materia de la honra es aconsejarse con

los sabios e con los entendidos [...] Et la más santa obra et la mejor para cada uno es la medida, quanto más para los reyes que propriamente se deven aconsejar con los sabios et con los fieles, por tal que les departan el buen consejo et gelo muestren, et que los ayuden con la nobleza de corazón.”⁸

(Disse il filosofo: “Sappi che la cosa con cui un re conserva il proprio regno e sostiene il potere e l'onore è la misura, con cui si conservano sapere e onore. E la sostanza dell'onore consiste nel consigliarsi con i saggi e i sapienti [...] E l'opera più santa e migliore per ciascuno è la misura, soprattutto per i re, che per la loro condizione devono consigliarsi con i saggi e gli uomini fedeli, affinché essi possano esprimere e mostrare il loro consiglio, e aiutarlo nobilmente.”)

Viceversa, è proprio contro i consiglieri che si scaglia la donna; con i suoi cinque racconti essa chiede giustizia. A parte il primo — storia di un lavandaio che per non aver sgridato il figlio al momento giusto, cercando di salvarlo muore con lui —, sono tutti *exempla* di consiglieri perfidi e traditori:

Si me non das derecho de aquel infante e verás qué pro te ternán estos tus malos privados; después que yo sea muerta, veremos qué farás con estos tus consejeros e, quando ante Dios fueres, ¿qué dirás, faziendo atan gran tuerto en dexar a tu fijo a vida e non querer fazer d'él justicia?, ¿e cómo lo dexas a vida por tus malos consejeros e por tus malos privados, e dexas de fazer lo que tiene pro en este siglo? (p.112)

(Se non mi rendi giustizia per ciò che ha commesso l'infante, vedrai che bel vantaggio ti porteranno questi tuoi cattivi consiglieri; quando sarò morta, vedremo che farai con codesti tuoi consiglieri e, quando sarai davanti a Dio, che dirai, dopo aver commesso il grave errore di lasciare in vita tuo figlio, senza fare giustizia? E come puoi lasciarlo in vita dietro consiglio dei tuoi saggi corrotti, e tralasciare di fare ciò che è giusto in questo mondo?)

La *saña*, l'ira, fa dimenticare la saggezza: sia il principe che il re, in preda all'ira causata dalle parole della stessa donna, perdono la testa e dimenticano gli insegnamenti ricevuti. Il potere illimitato del sovrano ne favorisce l'arbitrio; egli ha perso l'equilibrio dell'intelletto — “si él fuese firme en su seso, non se bolveríe por seso de una muger” (se egli fosse equilibrato, non cambierebbe continuamente opinione per l'intelligenza di una donna, p. 137) — e l'oscillazione continua tra la condanna e l'assoluzione del figlio ne sottolinea l'incapacità di distinguere tra vero e falso, la perdita della saggezza e del centro di sé. È ancora più grave che tutto ciò accada al re, che dovrebbe garantire in quanto tale, più di tutti gli altri, verità e giustizia, essendo legato strettamente al destino del suo popolo. Nel *Calila e Dimna* quest'idea è resa attraverso la metafora del corpo: “[...] el rey es tal con el pueblo commo la cabeça con el cuerpo: quando la cabeça está

⁸ *Calila e Dimna*, ed. J.M. Cacho Blecua y M.J. Lacarra, Madrid, Castalia, 1987, pp. 279-280.

bien, el cuerpo está bien.”⁹ ([...] il re è per il suo popolo come la testa per il corpo: quando la testa sta bene, il corpo sta bene.). Alcos invece si è lasciato ingannare dalle parole femminili¹⁰ e non è più in grado di distinguere il vero dal falso, come gli ricorderà poi il saggio Çendubete:

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

(Dio ti donò grazia, intelligenza e sapere in abbondanza, perché tu sappia agire secondo verità: più di tutti e specialmente i re devono essere sicuri della verità, e più che gli altri; ed egli non smise di compiere ciò che gli avevo ordinato. E tu, signore, non avresti dovuto ordinare di uccidere tuo figlio per le parole di una donna.)

2. L'osservazione del silenzio durante sette giorni, silenzio infranto solo per respingere con veemenza il tentativo di seduzione della donna, dimostra la saggezza del principe, che ha saputo obbedire al suo maestro Çendubete. Questo silenzio, fa pensare ad un'altra opera contemporanea, il *Capítulo de Segundo filósofo*¹¹, che ha non pochi tratti comuni con la nostra: il silenzio di un sapiente, una minaccia di morte e una forte componente misogina. Segundo apprende dagli studi la malvagità delle donne, così, nuovo Edipo, decide di mettere alla prova sua madre: si presenta da lei, che non lo riconosce, e riesce a dividerne il letto. Ma questo esperimento ha delle conseguenze tragiche: la donna morirà nel riconoscere il figlio, che da quel momento in poi deciderà di osservare il più assoluto silenzio. Nella seconda parte dell'opera l'imperatore Adriano, sentendo parlare della saggezza di Segundo, lo manda a chiamare e gli rivolge delle domande, ma l'altro mantiene il più assoluto silenzio, e non cede nonostante sia minacciato di morte; l'imperatore, pieno di ammirazione per il suo coraggio, gli chiede allora di scrivere le risposte su una tavoletta.

Il silenzio dell'infante nel *Sendebār*, non compensato dalla scrittura e prova iniziatica verso la saggezza, è un percorso cominciato nel palazzo del maestro, il più *sabidor* di tutti, che si impegna a che il principe acquisisca in sei mesi un sapere

⁹ Ib., p. 284.

¹⁰ L. von der Walde Moheno, *El discurso inapropiado: la voz femenina en "Sendebār"*, in *Studia in honorem Germán Ordina*, ed. L. Funes - J. L. Moure, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, pp. 623-629.

perfetto: “Dadme lo que yo pidiere, que yo le mostraré en seis meses que ninguno non sea más sabidor qu'él.” (Concedimi ciò che ti chiedo, e io farò in modo che in sei mesi non ci sia nessun'altro più sapiente di lui, p. 69). Per questo si ritira con il giovane in un palazzo magnifico, costruito apposta, anzi apparso come per magia, sulle cui pareti aveva scritto tutto il sapere conosciuto:

Çendubete tomó este día el niño por la mano e fuese con él para su posada e fiz' fazer un gran palaçio fermoso de muy gran guisa e escrivió por las paredes todos los saberes que l'avía de mostrar e de aprender: todas las estrellas e todas las feguras e todas las cosas. [...] E asentóse con él a mostralle. E traíanles allí que comiesen e que beviesen. E ellos non salían fuera e ninguno otro non les entrava allá. E el niño era de buen engeño e de buen entendimiento, de guisa que, ante que llegase el plazo, aprendió todos los saberes que Çendubete, su maestro, avía escripto del saber de los omnes. (pp.72-73)

(Quel giorno Çendubete prese il giovane per mano e lo condusse nella sua dimora e fece costruire un grande e meraviglioso palazzo; dipinse sulle pareti tutto il sapere che doveva mostrargli e insegnargli: tutte le stelle e tutte le figure e tutte le cose [...] E si sedette con lui e iniziò ad insegnargli. E portavano da bere e da mangiare: loro non uscivano e nessuno entrava là. Il giovane era intelligente e capace di modo che, prima che scadesse il termine, apprese tutto quello che Çendubete, il suo maestro, aveva scritto sul sapere degli uomini).

Il palazzo di Çendubete si riferisce a una forma di insegnamento per immagini, esplicitata nel *Syntipas*, versione greca dell'XI secolo:

E Syntipas, ricevuto il giovane dalle mani del padre, lo portò a casa sua. Per prima cosa gli costruì una nuova dimora, molto ampia, che all'interno fu artisticamente decorata e intonacata di un bianco splendente; poi sulle pareti degli appartamenti dipinse tutto ciò che avrebbe potuto essere d'insegnamento al giovane. Quindi gli disse: “Passerai ogni istante della tua vita tra queste mura, finché non avrai debitamente appreso tutto ciò che ho illustrato sulle pareti.” E da quel momento il filosofo si sedette accanto al ragazzo, e vivendo continuamente con lui gli spiegava il significato dei dipinti.¹²

Il palazzo di Çendubete è lo spazio del vero sapere, il sapere perfetto, universale; un luogo maschile significativo, specie se si pensa al palazzo reale, un palazzo privato della saggezza, vuoto, dove il principe non era più in grado di apprendere nulla, e al

¹¹ *Capítulo de las cosas que escribió por respuestas el filósofo Segundo a las cosas que le preguntó el enperador Adriano*, ed. H.Knust, *Mittheilungen aus dem Eskurial*, Tübingen, 1879, pp. 498-506.

¹² *Il Libro di Sindbad. Novelle persiane medievali*, dalla versione bizantina di Michele Andreopoulos, a cura di E.V. Maltese, Torino Utet, 1993, p. 44.

palazzo della regina, luogo femminile pieno, ma di una sapienza negativa, maligna, demoniaca, che minaccia il regno. Si tratta di un sapere immenso, che difficilmente può essere conosciuto nella sua totalità; dal *Prologo del Sendebär*: “El omne, porque es de poca vida, e la çiençia es fuerte e lunga.” (La vita dell'uomo è breve, e la scienza difficile e immensa, p.63). Un sapere rappresentato a volte come una sorta di tesoro nascosto e prezioso che solo pochi eletti possono scoprire e trasmettere; è frequente, nelle opere di questo periodo, l'immagine del *sabio* che compie un viaggio alla ricerca del sapere, per poi mostrarlo a tutti gli uomini.

Il silenzio del principe è necessario perché egli possa parlare, e raccontare a sua volta, diffondendo il sapere acquisito. Si forma così una genealogia rigorosamente maschile di sapienti: Çendubete, il più saggio di tutti, comunica il suo sapere all'infante. Il principe parla e dimostra di essere il più *sabio* di tutti, attraverso, ancora una volta, la narrazione di racconti esemplari:

El Infante se levantó e dixo: “Dios loado, que me feziste ver este día e esta ora, que me dexeste mostrar mi fazienda e mi razón. Menester es de entender la mi razón, que quiero dezir el mi saber, e yo quiérovos dezir el enxemplo desto.” [...] Estonçes dixo Çendubete: “Señor, yo non sé cosa en el mundo que yo non le mostré, e bien creo que non la ay en el mundo, e non ay más sabio qu'él.” (p.138 e p.140)

(L'Infante si alzò e disse: “Lode a Dio, che mi hai fatto vedere questo giorno e questo istante, che mi hai permesso di spiegare la mia storia e ciò che vi dirò. Dovete ascoltare il mio racconto, poiché voglio esporre il mio sapere, e desidero raccontare questo esempio.” [...] Allora Çendubete disse: “Signore, non mi viene alla mente nulla al mondo che io non gli abbia mostrato, e credo davvero che non esista, e non ci sia nessuno più saggio di lui.”)

“Quiero dezir el mi saber”: raccontare salva la vita. Come per Sherazade nelle *Mille e una notte*, seduzione-morte e narrazione-vita sono strettamente intrecciate. La moglie del re tenta con i suoi racconti di salvarsi la vita, facendo condannare il principe; d'altra parte anche i consiglieri raccontano per salvare la vita: quella del principe e di conseguenza la propria. Tutti cercano di sfuggire alla collera regale, terribile e capricciosa, che si scatena, in una tragica volubilità, ora contro il proprio figlio, ora contro la moglie fedifraga, da punire con la morte. Per la letteratura cortese, un amore extraconiugale sarebbe stato nell'ordine delle cose, gaiamente e discretamente approvato; anzi è proprio l'unione combinata tra un vecchio e una fanciulla — e la ricorrenza del motivo ha fatto sì che se ne possa parlare come della “malmaritata” —, a scatenare sdegno, quasi orrore. Ma non si tratta qui di un'opera cortese, dunque il nostro autore, che scrive sotto il segno della più cupa misoginia e — e dobbiamo forse cercare

anche qui le ragioni di una così grande diffusione dell'opera —, costruisce uno scontro tra parola femminile e parola maschile, dando ai racconti dei consiglieri il potere di controbilanciare quelli della donna — in una dialettica tra racconti per il bene e racconti per il male — e differendo di giorno in giorno il pericolo, fino a permettere al principe di ricominciare a parlare senza infrangere il divieto che gli aveva imposto il suo maestro.

Se il silenzio nelle donne è auspicabile, ben accolto e benedetto, l'assenza di parola in sé può essere tragica. Il silenzio del principe è di tipo iniziatico e motivato dall'obbedienza che egli deve al suo maestro — autorità evidentemente superiore a quella del suo re, che gli è anche padre —, ma se non ci fosse stata la parola degli altri, i consiglieri, egli sarebbe morto. Dunque la parola ha un valore inestimabile, quando essa è legata alla verità; e chi detiene la verità? il filosofo, al di sopra di ogni altra autorità, anche quella regale. Il valore della parola — ma trattasi di una parola ufficiale, è bene non dimenticarlo — e dell'oggetto materiale che la rappresenta attraverso la scrittura, il libro, è ribadito ovunque nell'opera; in particolare nel primo e nell'ultimo racconto dei consiglieri (1 e 18), il libro è quasi un oggetto-simbolo, nel senso indicato da Leo Spitzer nel suo fondamentale saggio sui *Lais* di Maria di Francia¹³. E nessuno meglio di Çendubete ribadisce questa sorta di sacralità della parola, quando annuncia i racconti del suo fedele discepolo: “el mayor saber que en el mundo ay es dezir.” (il più importante sapere al mondo è il raccontare).

3. La misoginia del *Sendebär* è un tratto fondamentale — che avvicina quest'opera forse solo al *Espill* di Jaume Roig (1445-1462) o al *Arcipreste de Talavera*, di Alfonso Martínez de Toledo¹⁴—, e ancor più nel momento in cui rappresenta proprio ciò da cui un *rey sabio* deve sapersi difendere: una sorta di sapere maligno e distruttivo, specchio nero in cui non riflettersi mai. Le figure femminili sono tutte dipinte, tranne poche eccezioni, secondo il canone del discorso clericale, che dalle prediche e dai vari manuali di comportamento si trasmette ai testi letterari, sviluppandosi intorno a due ossessioni fondamentali: il corpo e la voce femminili. Perfetta corrispondenza tra

¹³ L.Spitzer, *Maria di Francia, autrice di favole problematiche*, in *Saggi di critica stilistica*, Firenze, Sansoni, 1985, pp. 15-94.

¹⁴ Si veda J.Roig, *Spill*, ed.J.Almiñana Vallés, Valencia, Del Cenja al Segua, 1990 e A.Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed E.Michael Gerli, Madrid, Cátedra, 1981. Sull'argomento si veda il recente saggio di M.Solomon, *The Literature of Misogyny in Medieval Spain. The "Arcipreste de Talavera" and the "Spill"*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997 e R.Cantavella, *Els Cards i El Llir: una lectura de l'«Espill» de Jaume Roig*, Barcelona, Quaderns Crema, 1992.

misoginie orientali e occidentali. In questo senso bisogna domandarsi se si tratti solo di misoginia oppure, in termini più ampi, e che riguardano entrambi i sessi, di un discorso contro tutto ciò che è libertà di pensiero, di agire, di sentire, tutto ciò che è creatività e bellezza, che non si lascia disciplinare da nessun dogma¹⁵. Attraverso la teorizzazione dell'inferiorità femminile, infatti, si cerca di esercitare il controllo di tutta la vita sessuale della società. Nella predica del francescano Gilberto da Tournai, per esempio, la vergine, vista come categoria e non come persona, quando ha cura del suo corpo e della sua bellezza, è descritta quasi come un animale irrequieto, da addomesticare, incapace di controllo e ingannevole:

Sit etiam virgo simplex et verecunda, Non incessu, non gestu, non vultu, non affatu, non habitu arguenda...Debet enim verecunda ornari ut omnia honeste et ordinate fiant in ea. Sed tu virgo, que collo extenso ambulas, nutibus oculorum et signis loqueris, manibus plaudis, cantilena seculi promis, pedibus inorditate procedis, oculos in vultus hominum figis, crinem tingis, faciem linis, cornua crinium erigis, capiti quod non licet inseris, speculum respicis, vestimentum cingis sertis, monilibus ornata quam plurimum oneraris, sic incautam allicis et decipis iuventutem.

(La vergine sia semplice e vereconda. Non deve farsi rimproverare né per l'andatura, né per i gesti, né per le espressioni del volto, né per i discorsi, né per i comportamenti...Deve infatti, pudica, ornarsi in modo che ogni cosa sia in lei onesta e composta. Ma tu, vergine, che vai in giro col collo per aria, che parli a segni e a occhiate, che batti le mani, canti le cantilene del secolo, cammini scompostamente, fissi in volto gli uomini, ti tingi i capelli, ti ungi la faccia, ti alzi delle ciocche di capelli a mo' di corna, aggiungi alla testa ciò che non dovresti, ti guardi allo specchio, ti cingi il vestito con ghirlande, ti sovraccarichi di collane ornata al massimo, tu, in questo modo, attrai e inganni l'incauta gioventù.)¹⁶

Nel *Sendebâr* l'ambiguità della moglie del re è sottolineata proprio da una gestualità frenetica che richiama il caos e il disordine; non appena capisce di essere in pericolo, inizia a gridare, si graffia il viso, si strappa i capelli: *e dio bozes e garpiós e començó de mesar sus cabellos* (p. 75). Il secondo giorno va dal re piangendo, il terzo *lloró e dio bozes* (pianse e gridò) e minaccia di uccidersi, il quarto insiste che il re uccida suo figlio, poi si affida a Dio affinché l'aiuti contro i *malos privados*, i cattivi consiglieri, il quinto giorno finge di volersi avvelenare. Il sesto giorno invoca ancora Dio e il settimo va dal re minacciando di volersi bruciare viva, e per questo egli si affretta a condannare il figlio. Il contrasto è particolarmente forte se consideriamo i

¹⁵ R.H.Bloch, *Medieval Misogyny*, in "Representations", 20, 1987, pp. 1-24.

¹⁶ Gilberto da Tournai, *Seconda predica alle vergini*, in *Prediche alle donne del XIII secolo*, a cura di C.Casagrande, Milano, Bompiani, 1997 (I ed. 1978), pp. 105-106 e pp. 83-84. Cfr. anche C. Casagrande e S. Vecchio, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 2000.

movimenti e l'agire della donna, tutti all'insegna dell'eccesso, e il composto silenzio del principe, che per obbedire al suo maestro rischia la vita, nonché l'assenza di movimento e di gestualità negli altri personaggi, il re e i consiglieri, che per la loro mancanza di definizione possono essere considerati come unica voce narrante, un narratore in opposizione a una narratrice.

In posizione diametralmente opposta, la madre del principe, forse il solo personaggio femminile realmente positivo; vi sono corrispondenze molto precise, ma di segno contrario, che fanno pensare proprio ai due modelli antitetici di Eva e Maria — seduzione e redenzione — immagini fondamentali di riferimento ogni volta che si parlava o si scriveva delle donne¹⁷. Entrambe le mogli sono molto amate dal re, che di loro si fida, tuttavia la prima rappresenta il modello ideale, quello da seguire, di chi compare per scomparire immediatamente: di lei infatti non si saprà più nulla. Scompare dopo aver esaurito la sua funzione di pia donna che invita alla preghiera, che fa uso della sessualità unicamente per la procreazione, senza desiderio, destinata a risolvere il problema più grave che un re debba affrontare, la mancanza di un erede, e poi ritornare nell'ombra:

Estando con todas, según era ley, non podía aver de ninguna dellas fijo. E do jazía una noche en su cama con una dellas, començó de cuidar que quién heredaría su regno después de su muerte.[...]

E la muger le dixo : — Yo te daré consejo bueno a esto. Ruega a Dios, qu'Él que de todos bienes es conplido, ca poderoso es de te fazer e de te dar fijo. [...]

E después que ovo dicho esto, pagóse él dello e sopo que lo que ella dixo que era verdat, e levantáronse amos e fiziéronlo así; e tornáronse a su cama e yazió con ella el Rey. E empreñóse luego, e después que lo sopieron por verdat, loaron a Dios la merçed que les fizieran. (p. 65, 66 e 67)

(Stava con tutte, come la legge stabiliva, ma da nessuna poteva avere figli. E mentre giaceva nel letto con una di loro, cominciò a preoccuparsi per chi avrebbe ereditato il regno dopo la sua morte.[...]

E la moglie gli disse: "Ti darò un buon consiglio su questo. Prega Dio: Egli è perfetto in tutto, e può farti avere un figlio. [...]

Dopo queste parole, egli rimase molto soddisfatto e capì che quello che lei aveva detto era vero, si alzarono entrambi e fecero così; andarono a letto e il Re giacque con lei, che rimase subito incinta. Quando ne furono certi, lodarono Dio per la grazia che aveva loro concesso.)

La giovane moglie del re esprime invece con le sue parole un desiderio illegittimo: “la muger, quando vido el niño tan fermoso e apuesto, ovo sabor d'él...” (la

¹⁷ Si vedano, per esempio, M.T. D'Alverny, *Comment les théologiens et les philosophes voient la femme*, in “Cahiers de Civilisation Médiévale”, 20, 2-3, pp. 105-128 e K.E. Børresen, *Natura e ruolo della donna in Agostino e Tommaso*, Assisi, La Cittadella, 1979; J. Dalarun, *La donna vista dai chierici*, in *Storia delle donne, Il Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 24-55; M.

donna, quando vide che il ragazzo era così bello e ben fatto, lo desiderò..., p. 137), dalle disgraziate conseguenze. Il tentativo di seduzione, fallito, è accompagnato da una parola falsa: inganno del linguaggio e inganno del corpo. La donna è secondo i teologi medievali per natura inferiore, laterale, secondaria, imperfetta, impura¹⁸. Il corpo femminile è identificato con la passione, e da solo nell'iconografia medievale rappresenta la lussuria e il demonio¹⁹. Nella raccolta, sette racconti parlano di adulterio, commesso o evocato come grave rischio (1, 2, 5, 10, 13, 18, 23); ove la donna è vittima di un imbroglio, compare il personaggio della mezzana che, senza la complessità e la grandezza di Auberee, di Trotaconventos o di Celestina, ricorda pur sempre al lettore il nodo stretto tra donna e sessualità socialmente pericolosa. La mezzana, che anche nelle *Mille e una notte* viene descritta come “una vecchia grigia pari a un serpente macchiato”²⁰, si intrufola all'interno della casa e della coppia e non potendo più vivere la propria sessualità, la fa vivere alle altre, mettendo in pericolo la stabilità stessa del corpo sociale e la purezza del lignaggio, con la nascita di eredi bastardi²¹. Ancora Gilberto da Tournai:

Vincant etiam carnalium suggestiones. Nec recipiant verba mulierum pessimaram que corrupte sunt et alias pro posse corrumpunt. Quando enim canes de cadaveribus earum non curant nec iam inveniant qui eis commiseri appetant, tunc aliorum luxurias procurant ut in odore carniū vel fetore cadaverum repleantur. Que iam carnis gustu saciari non possunt, que licet actus peccandi subtrahantur ut iam opere peccare nequeant, retinent tamen peccandi voluntatem [...] Quod igitur in se non possunt in aliis faciunt et ideo tot mortibus digne sunt quot homines cum muliere illa peccabunt quam castitate sua privari provocaverunt; [...] Hee que ferunt pepla et muliebra ornamenta ad vendendum ut habeant occasiones loquendi cum mulierculis vel etiam cum magnis dominabus ut decipiant eas.

(Devono vincere anche le suggestioni della carne. Non ascoltino le parole di quelle terribili donne, che sono corrotte e che corrompono le altre per quanto è in loro potere. Quando nemmeno i cani si curano dei loro cadaveri e più non trovano chi desideri unirsi con loro, allora esse si prendono cura della lussuria degli altri per essere nuovamente immerse in

Vincent-Cassy, *Péchés de femme à la fin du Moyen Age*, in *La condición de la mujer en la Edad Media*, Madrid, Ed. Universidad Complutense, 1986, pp. 501-517.

¹⁸ Cfr. M. Pereira, *Imperfetta e impura: testi filosofici sulla donna fra il XII e XIII secolo*, in *Melusina. Mito e leggenda di una donna serpente*, Roma, Utopia, 1986, pp. 52-60; P. Caraffi, *Velenose bellezze: Isotta e Mirabella*, in *Il corpo impuro*, a cura di F. Mosetti Casaretto, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, pp. 247-260; *Corpo e cuore*, a cura di P. Caraffi, Bologna, Odoja, I libri di Emil, 2012.

¹⁹ C. Frugoni, *La donna nelle immagini, la donna immaginata*, in G. Duby, M. Perrot, *Storia delle donne. Il Medioevo* cit., pp. 424-457; C. Grössinger, *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art*, Manchester, Manchester University Press, 1997.

²⁰ *Le mille e una notte*, ed. a cura di F. Gabrieli, Torino, Einaudi, 1997, vol. III, p. 134.

²¹ M.M. Rivera Garretas, *El cuerpo indispensable. Significados del cuerpo de mujer*, Madrid, Horas y Horas, 1996.

quei profumi della carne simili in realtà al fetore dei cadaveri. Esse, che non possono più saziarsi dei piaceri della carne, sebbene non commettano peccato, perché non possono più farlo, mantengono tuttavia la volontà e il desiderio di peccare [...] Quello che esse stesse non possono fare, lo fanno attraverso le altre donne, sono degne di morire tante volte quanti sono gli uomini che peccheranno con quella donna, che ha perso la sua castità per quelle provocazioni; (...) Queste donne sono quelle che vanno in giro a vendere vestiti e ornamenti femminili per avere l'occasione di parlare alle donne povere o anche alle grandi signore per poi ingannarle.)²²

La bellezza è comunque colpevole. Il primo racconto del primo consigliere, che per il tipo di *exemplum* proposto introduce tutta la raccolta, narra di un re che non aveva altri difetti che quello di amare troppo le donne: “un rey que amava mucho las mugeres e non avía otra mala manera sinon esta”. Un giorno, vede la bella moglie di un suo vassallo e viene preso da desiderio per lei; così decide di allontanare il marito scomodo e lo manda in battaglia; il motivo è piuttosto diffuso nella tradizione letteraria e folclorica, ma qui si adatta a pennello alla situazione della novella a cornice. L'attrazione per la donna è una macchia, che tuttavia non altera le altre virtù, permettendo al re di ravvedersi in tempo: la dama, infatti, gli mostra con un pretesto un libro sulle punizioni riservate alle donne adultere, che lo fa riflettere e rinunciare, mostrando di avere ancora quella *mesura* di cui Alcos ormai è privo. Qui la donna è “muy casta e muy buena e muy entendida” (casta, nobile e saggia, p. 79), ma è anche “muy hermosa” (molto bella). In fondo il problema è sempre lo stesso, anche se enunciato in maniera più delicata che nei racconti che seguiranno: a) la donna, essere imperfetto, che corrompe anche solo attraverso lo sguardo, è comunque responsabile di avere tentato, con la sua bellezza, il re; b) lo stratagemma del libro, anche se con un esito positivo, dimostra comunque la grande astuzia di cui è capace una donna.

4. Le figure femminili nel *Sendebar* sono traditrici, imbrogliane, crudeli, corrotte, comunque colpevoli, anche quando sono vittime, come nel caso del racconto 16: la protagonista subisce le violenze dei ladri che l'aggrediscono, ma non è questo che attira l'attenzione del nostro autore, bensì l'abilità verbale della donna nel nascondere al marito l'accaduto. Meglio che le donne stiano zitte: la voce femminile — che rinvia a Eva e al primo peccato, legato al linguaggio e che nella sua versione più bassa diventa chiacchiera —, di soggetto autonomo che si ascoltava sempre più spesso in pubblico in

²² Gilberto da Tournai, *Predica alle vedove*, in *Prediche alle donne del XIII secolo*, cit., p. 100 e p. 75.

esperienze importanti e intense come il beghinaggio e la mistica²³, è così malvista da far scrivere a Umberto da Romans:

Ex qua re patet, quam vitiosum sit, et quam grave est in muliere religiosa linguositas. Ideo bene dicitur e diverso de sponsa Christi, Canticorum 4. *Sicut vita coccinea labia tua*: quia sicut vita restringit superfluitatem capillorum, ita labia sponsae Christi debent carere superfluitate verborum, et habere signaculum ipsum os claudens, sicut fuit in Virgine gloriosa, cujus verba in Evangelio non leguntur, nisi septem et omnia aedificatoria. [...] Quo contra dicitur 1. Corinthiorum 11. de muliere, quod debet habere velamen super caput. In quo, scilicet, capite sunt omnes sensus, in signum quod omnes sensus debent habere coopertos, non apertos. [...] Patet igitur, quod non solum corporalis clausura murorum debet hujusmodi mulieres claudere, sed et spiritualis triplex, scilicet cordis, oris, et sensuum.

(Risulta chiaro quanto sia viziosa e grave la loquacità in una religiosa. Al contrario, si dice giustamente: *Come nastro di porpora le tue labbra* (Cant. IV), poiché, come il nastro stringe un'abbondante capigliatura, così le labbra della sposa di Cristo devono evitare parole superflue e avere un sigillo che chiude la bocca come la Vergine gloriosa di cui, nel Vangelo, non si leggono che sette parole e tutte edificatorie. [...] Contro tutto questo si dice della donna che deve avere un velo sulla testa (I Cor. XI), sulla testa dove ci sono tutti i sensi, a significare che tutti i sensi devono essere coperti e non aperti. [...] È chiaro dunque che queste donne non solo devono essere chiuse nella clausura materiale delle mura del monastero, ma anche nella triplice clausura spirituale del cuore, della bocca e dei sensi.

Clausura oris: non stupisce l'enorme diffusione, nella letteratura europea di storie che raccontano grandi silenzi femminili, quasi eroici: da Griselda a Silence, da Philomena alla Belle Hélène, alla Manekine, esiste tutta una folta schiera di personaggi femminili messi nell'impossibilità di parlare o che deliberatamente optano per il silenzio²⁴.

Il grave peccato della giovane moglie del re nel *Sendebär* è di parlare troppo e di volere, con la sua parola, ingannare il re. Sette racconti dei consiglieri descrivono l'immenso universo degli inganni di cui le donne sono capaci, e ognuno di essi si conclude con una sentenza:

E yo, señor, non te di este enxemplo sinon por que sepas el engaño de las mugeres, que son muy fuertes sus artes e son muchos, que non an cabo nin fin. (p. 85)

(Signore, ti ho raccontato questo esempio perché tu sappia che gli inganni delle donne, dalle molteplici e potenti arti, sono infiniti.)

²³ Si veda G. Epinay-Burgard, E. Zum Brunn, *Le poetesse di Dio: l'esperienza mistica femminile nel Medioevo*, Milano, Mursia, 1994; P. Dronke, *Donne e cultura nel Medioevo: scrittrici medievali dal II al XIV secolo*, Milano, Il Saggiatore, 1986; V. Cirlot, B. Garí, *La mirada interior*, Barcelona, Martínez Roca 1999.

²⁴ La bibliografia relativa a questo aspetto della letteratura medievale è piuttosto ampia, specie su Griselda; per un primo sguardo d'insieme si veda D. Regnier-Bohler, *Voci letterarie, voci mistiche*, in G. Duby, M. Perrot, *Storia delle donne*, cit., pp. 462-539.

E, señor, non te di este enxemplo sinon que non mates tu fijo por dicho de una muger, ca las mugeres, ayuntadas en sí, an muchos engaños. (p. 93)

(Signore, ti ho raccontato questo esempio affinché tu non uccida tuo figlio a causa delle parole di una donna, perché le donne, insieme, escogitano molti inganni.)

E señor, non te di este enxemplo, sinon a qu'el engaño de las mugeres que non an cabo nin fin. (p. 110)

(Signore, ti ho raccontato questo esempio per mostrarti che gli inganni delle donne sono infiniti.)

E señor, non te di este enxemplo sinon que sepas qu'el engaño de las mugeres qu'es muy grande e sin fin. (p. 120)

(Signore, ti ho raccontato questo esempio perché tu sappia che l'inganno femminile è enorme e senza limiti.)

E señor, he miedo que te fallarás ende mal, así commo se falló este palomo, si matas tu fijo, qu'el engaño de las mugeres es la mayor cosa del mundo. (p. 124)

(Signore, temo che se ucciderai tu figlio, poi ti sentirai male, come è capitato a questo colombo, poiché gli inganni delle donne è la cosa più grande che ci sia.)

E tal es el engaño e las artes de las mugeres, que non an cabo nin fin. (p. 127)

(Tale è l'inganno e le arti di cui sono capaci le donne, che non hanno inizio né fine.)

Por ende te dó por consejo sinon que non mates tu fijo, que las maldades de las mugeres non an cabo nin fin. (p. 130)

(Per questo ti consiglio di non uccidere tuo figlio: le malvagità delle donne sono senza fine.)

L'inganno femminile è considerato una *ars*, alla stessa stregua di una delle discipline fondamentali del sapere, quelle arti liberali che suddivise nel *trivium* e nel *quadrivium* costituivano l'educazione intellettuale²⁵. In questo caso, poiché è di un sapere negativo di cui si parla, l'arte femminile è quasi magia. Esempio in tal senso il *Cuento 18*, magnifica *mise en abyme* della novella a cornice: un giovane vuole imparare, come se si trattasse di una scienza, tutti gli inganni e le malvagità di cui le donne sono capaci; è un'impresa molto ardua da compiersi, esistono degli esperti in

questa materia — *buenos sabios de los engaños de las mugeres* (esperti sapienti degli inganni femminili) —, che gli suggeriscono come fare, finché egli riesce a scrivere addirittura dei libri sull'argomento. Il giovane viene poi ospitato da un *omne bueno*, probabile doppio del re, che è, secondo le parole della sua giovane moglie, *muy viejo e cansado* (molto vecchio e stanco). La donna, che vuole mettere alla prova le effettive conoscenze del giovane e dunque la sua saggezza, come la moglie del re con il principe, gli propone di giacere con lei. Lo lascia spogliare e, inizia a gridare come una forsennata, tanto che accorrono i vicini; tuttavia, invece che con una plausibile accusa di aggressione, la donna giustifica le sue grida con lo spavento causatole da un malore del suo ospite. Come dire: se avesse voluto... Versione burlesca e da *fabliau*²⁶ della novella a cornice, il che non ne esclude la forte carica misogina, come ben sottolinea Howard Bloch²⁷, il racconto si conclude ancora una volta sull'impossibilità, anche per un *sabio*, di difendersi dalle arti ingannevoli femminili, un sapere immenso e pericoloso, che nessun uomo al mondo potrà mai conoscere: “Tú gasteste y mucha lazeria e mucho mal día, e nunca esperes ende ál, que esto que tú demandas nunca lo acabarás tú nin omne de quantos son nascidos.” (Hai impiegato molti giorni di duro lavoro, e non ti aspettare niente altro, poiché non otterrai quello che vuoi, né tu, né nessun altro al mondo, p. 134).

L'ultimo racconto del *Sendebär*, infine, chiude il cerchio della narrazione riproponendone i motivi fondamentali : a) è anche l'ultimo della serie di racconti narrati dal principe, che ha finalmente potuto riprendere la parola; b) si tratta di un triangolo classico marito, moglie, amante; c) la consueta sentenza finale ribadisce ancora una volta l'universale malvagità delle donne, ma è allo stesso tempo anche ennesimo omaggio alla scrittura, al raccontare, al *saber*:

²⁵ Cfr. E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, La Nuova Italia, Firenze 1992, in particolare il cap.III; J. Le Goff, *Gli intellettuali nel Medioevo*, Milano, Mondadori, 1981; J. Verger, *Gli uomini di cultura nel Medioevo*, Bologna, il Mulino, 1999.

²⁶ Si veda A.Deyermond : “Inevitablemente, pues, los cuentos en la boca de los sabios toman un cierto matiz misógino y la concentración del interés sobre la decepción sexual femenina produce la primera colección de *fabliaux* en castellano.”, in *Historia de la Literatura Española*, Barcelona, Ariel, 1982, p. 179.

²⁷ “Misogyny is, moreover, virtually synonymous with the works grouped under the rubric of “les genres du réalisme bourgeois”: the comic tale or fabliau (including Middle English and Italian versions); the animal fable (*Roman de Renart*); the comic theatre or farce.”: R.H. Bloch, *Medieval Misogyny*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1991, p. 7. G. Cándano Fierro, *Tradición misógina en los marcos narrativos de “Sendebär” y “Calila e Dimna”*, in *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Birmingham, 1995)*, ed. A. M. Ward, Birmingham, Department of Hispanic Studies, University of Birmingham, vol. I, 1998, pp. 99-105.

E, señor, non te di este enxemplo sinon que non creas a las mugeres que son malas, que dize el sabio que “aunque se tornase la tierra papel, e la mar tinta e los peçes d'ella péndolas, que non podrían escrevir las maldades de las mugeres”. E el rey mandóla quemar en una caldera en seco. (pp. 154-55)

(E, signore, ti ho dato quest'esempio affinché tu non dia ascolto alle donne, che sono malvagio: il saggio dice che “se anche la terra diventasse carta, e il mare inchiostro e i pesci penne, non si potrebbero scrivere le malvagità delle donne”. E il re ordinò di mandarla al rogo.)