

Miranda, Florencia

EL ENCUENTRO CON EL DEMONIO EN UN CUENTO DEL SENDEBAR Y EN “EL RELATO DEL PRÍNCIPE Y LOS SIETE VISIRES”

Miranda, Florencia L.
Universidad Buenos Aires
I.E.S. N° 1 “Dra. Alicia Moreau de Justo”
miranda.florencia@gmail.com

Material inédito y original para su primera publicación en la Revista académica
Hologramática

Recibido: 15-05-2023

Aceptado: 01-06-2023

RESUMEN

Desde su traducción al castellano en 1253, *Sendebbar* ha constituido uno de los ejemplos más paradigmáticos de la emergencia de la ficción castellana del siglo XIII. Pese a no contar con el manuscrito árabe del que se valieron los traductores castellanos, su filiación oriental innegable lo emparenta con colecciones como *Las mil y una noches* y *Las cien y una noches*, conocidas por la multiplicidad de episodios maravillosos contenidos en sus relatos. En esta línea, *Sendebbar* alberga relatos que constituyen manifestaciones muy tempranas de lo maravilloso en el contexto de la literatura castellana: apariciones de diablesas, fuentes mágicas, bosques. En una primera lectura de estos elementos maravillosos lo primero que llama la atención es que están directamente vinculados con el imaginario demoníaco. En el presente trabajo se llevará a cabo un

Miranda, Florencia

análisis del encuentro con el demonio en el cuento *Striges* que ocupa el sexto lugar en la colección de relatos, teniendo en cuenta la relación con “El relato del príncipe y los siete visires” que forma parte de *Las cien y una noches*, un texto magrebí cuya composición original se remonta al siglo X y contiene una versión muy semejante del mismo relato. Se analizará particularmente el espacio donde mora el demonio y las características de este encuentro en ambas versiones, la castellana y la árabe. Se destacará la cercanía entre la versión castellana y la árabe de la historia, la adecuación de la representación del diablo-bufón con las representaciones folclóricas de la época y la vinculación entre estos relatos y la voz femenina que los enuncia.

PALABRAS CLAVE: *Sendebbar* – Literatura Ejemplar – Literatura árabe - Demonio

ABSTRACT

The encounter with the demon in a tale from *Sendebbar* and in "The Tale of the Prince and the Seven Viziers"

Since its translation into Spanish in 1253, *Sendebbar* has been one of the most paradigmatic examples of the emergence of Castilian fiction in the 13th century. Despite not having the Arabic manuscript used by the Castilian translators, its undeniable oriental affiliation links it to collections such as "One Thousand and One Nights" and "One Hundred and One Nights," known for the multiplicity of marvelous episodes contained in their stories. In this vein, "Sendebbar" contains tales that constitute very early manifestations of the marvelous within the context of Castilian literature: appearances of female devils, magical fountains, forests. In a preliminary reading of these marvelous elements, the first thing that stands out is their direct connection to the demonic imaginary. This study will analyze the encounter with the demon in the tale “*Striges*”, which occupies the sixth position in the collection of stories, taking into account its relationship with "The Tale of the Prince and the Seven Viziers," which is part of *One Hundred and One Nights*, a Maghrebi text whose original composition dates back to the 10th century and contains a very similar version of the same tale. The focus will be on the space where the demon

Miranda, Florencia

resides and the characteristics of this encounter in both the Castilian and Arabic versions. The closeness between the Castilian and Arabic versions of the story, the adaptation of the representation of the devil-jester to the folkloric representations of the time, and the connection between these stories and the female voice that enunciates them will be highlighted.

KEY WORDS: *Sendebār* – Exemplary Literature – Arabic Literature - Demon

INTRODUCCIÓN: *SENDEBAR* Y “EL RELATO DEL PRÍNCIPE Y LOS SIETE VISIRES”

Sendebār es una colección de relatos enmarcados traducidos del árabe al castellano en 1251 por mandado del infante don Fadrique, hermano menor del rey Alfonso X. Las circunstancias concretas de su traducción se desconocen: se teoriza que pudo tratarse de un intento de este príncipe por emular la labor traductora de su hermano mayor. Sin embargo, solo contamos con las palabras del prólogo, donde se afirma que el texto fue traducido “de arávigo en castellano” (2007, p. 64)¹, aunque al día de hoy su lugar específico de origen continúa siendo objeto de debate de especialistas; María Jesús Lacarra en el estudio introductorio a su edición reduce las hipótesis sobre el origen de la historia a tres corrientes: india, persa y hebrea (13-17)

Sin intenciones de adentrarnos en esta polémica, dado que excedería los límites de este trabajo, sí es posible postular, como lo han hecho anteriormente estudiosas como la citada Lacarra (2015) y Marta Haro Cortés (2017), entre otros, un vínculo entre el *Sendebār* castellano y “La historia del príncipe y los siete visires”, una sección de la colección de cuentos de origen magrebí titulada *Las cien y una noches*. Se trata de una rama de la obra mundialmente conocida como *Las mil y una noches*, aunque la genealogía entre ambas aún es objeto de estudio. *Las cien y una noches* es de origen norteafricano y se conservan en la actualidad ocho manuscritos que datan de los siglos

¹ Todas las citas del *Sendebār* se harán de la edición de María Jesús Lacarra de 2007, por lo que de ahora en más solo se consignará el número de página.

Miranda, Florencia

XVIII y XIX, aunque el origen de la colección podría remontarse al siglo X o incluso antes (Marzolph y Chräibi, 2012). La cercanía geográfica entre el ámbito de difusión de *Las cien y una noches* y la Península Ibérica, además de la similitud argumental entre el *Sendebbar* y “La historia del príncipe y los siete visires”, pueden poner en relación estas dos obras y, de alguna manera, reponer la ausencia del manuscrito árabe que se usó como base para la traducción castellana, que no se ha conservado.

En tanto colección de relatos traducida y cristianizada durante el siglo XIII, en el contexto de emergencia del castellano como lengua literaria, *Sendebbar* puede poner de relieve problemáticas y fenómenos característicos del pasaje intercultural de un texto y, de esta manera, enriquecer la comprensión del proceso de traducción cultural que tuvo lugar en Castilla bajomedieval.

En segundo lugar, una de las particularidades de *Sendebbar* es que documenta la aparición temprana de seres fantásticos en el seno de la literatura castellana. De los veintitrés cuentos que conforman la colección, cuatro tienen como personajes a seres sobrenaturales, tres de ellos son traducidos en el texto castellano como diablos y diablasas. Si lo comparamos con *Calila e Dimna*, obra que comparte con *Sendebbar* el origen oriental y la contemporaneidad del proceso de traducción, es llamativo notar que, a pesar de doblar en cantidad de relatos a *Sendebbar*, solo hay un cuento que menciona un personaje demoníaco. Esto acentúa la importancia de la figura del demonio en *Sendebbar* y alienta su análisis.

Dos de los tres relatos que tienen personajes demoníacos están en boca de la madrastra y relatan el encuentro de un infante perdido con un ser sobrenatural. En ambos encuentros el escenario es similar: se trata de un camino despoblado o un bosque y la narración presenta lagunas y oscuridades que pueden resolverse, o al menos analizarse desde una óptica más completa, a la luz del cotejo con la tradición árabe. Este trabajo se enfocará en el sexto relato del texto castellano, llamado *Striges* en la edición de Lacarra, que narra el encuentro de un príncipe con una diablesa en el ámbito de un bosque. Se prestará particular atención a la descripción del

Miranda, Florencia

pasaje al escenario de actuación de los demonios y al ámbito de la aparición demoníaca. Se atenderá a la versión de “El príncipe y los siete visires” presente en *Las cien y una noches* como elemento de cotejo proveniente de la tradición árabe para rastrear las particularidades que provengan del contexto oriental y su tratamiento y adaptación en el escenario castellano.

LA MADRASTRA: UNA VOZ CONFLICTIVA

Sendebar está estructurado, en su mayor parte, como un contienda narrativa: por un lado, el bando de los privados reales, cuyo cometido es disuadir al monarca de que mate a su hijo, o al menos retrasar la ejecución, con el objetivo de inducirlo a la reflexión y evitar que tome una decisión apresurada; por el otro lado, el bando constituido únicamente por la madrastra que, al contrario, quiere apresurar la muerte del infante a manos del rey porque conoce la duración del plazo de silencio del joven (siete días) y sabe que al término de ese tiempo será acusada de intentar seducir al príncipe y proponerle un plan para matar a su padre y quedarse con el trono.

Las intenciones opuestas de los consejeros y la mujer del rey hacen que los elementos retóricos y los mensajes que se desprenden de cada apólogo sean, paradójicamente, antitéticos y similares a la vez. Esta paradoja es posible porque los privados tienen un doble cometido, que se despliega narrativamente en el relato de dos cuentos consecutivos²; el primero tiene como objetivo advertir al rey en contra de la actuación precipitada y el segundo descalificar a la madrastra por su pertenencia al género femenino. A nivel estratégico, el primer paso es tranquilizar la ira del monarca, desatada por las acusaciones de la mujer; una vez efectuado el primer movimiento, se lleva a cabo la táctica de desacreditación del bando contrario. En el caso de la madrastra, narra un solo relato, que tiene como objetivo descalificar la palabra de los consejeros reales. Este ímpetu por deslegitimar al bando contrario solo porque es intrínsecamente malo (en el caso de los privados se injuria a las mujeres y en el caso de la madrastra se calumnia a los consejeros en general) hace que ambos bandos coincidan a nivel estratégico y retórico: el mensaje puede

² Salvo en el caso del tercer privado, que cuenta un solo relato.

Miranda, Florencia

resumirse como “no debes escuchar al bando contrario, porque es malo”. Es así cómo, si bien el primer relato de cada privado, al tener como objetivo incentivar la medida, se diferencia del discurso de la mujer, el segundo apólogo, de tono misógino, coincide, a nivel estructural, con los apólogos de la madrastra: el afán por deslegitimar la veracidad y buena intención del bando contrario es el impulso central de los narradores.

Esta contienda es desigual, no solo a nivel numérico (son siete privados contra una sola mujer), sino también en el aspecto retórico: como han señalado muchos estudiosos del *Sendeban*, los relatos de la madrastra suelen ser más breves y defectuosos que los de los privados. Afirma Marta López Izquierdo que “la palabra femenina aparece doblemente descalificada en el *Sendeban*: por los privados, que la identifican con el ‘engaño’, y por la propia instancia narrativa, que introduce en la enunciación femenina elementos y deturpaciones que truncan su eficacia” (2004, p. 88). La mujer narra un total de cinco cuentos y todos “fallan”, de alguna manera, al comunicar el mensaje que ella intenta producir con su relato.

La aparición del demonio en dos de los relatos de la madrastra que presentan vacíos y lagunas argumentales y falencias retóricas no se considera una coincidencia (Bravo, 1997; Ivanova, 2005, entre otros).³ Por un lado, la adaptación de figuras fantásticas pertenecientes al folclore islámico es un proceso complejo y que tiene resultados dispares a nivel argumental. Por el otro, la asociación entre la voz femenina narradora y los personajes demoníacos que pueblan sus historias es, cuanto menos, sugerente (von der Walde Moheno, 1999)

STRIGES, EL SEXTO RELATO

³ Advierte Haro Cortés: “Todos los editores modernos de la obra y algunos estudiosos han señalado que los cuentos en los que aparece un ‘diablo’ (*Fontes*), ‘diablesa’ (*Striges* y *Nomina*) o se intuye la presencia de un ser extraordinario (*Simia*) presentan ciertas incoherencias o pasajes oscuros que restan sentido a los relatos” (2017, p. 144). Ver, en el mismo sentido, Bravo (1997) e Ivanova (2005).

Miranda, Florencia

Striges o el “Enxemplo de cómo vino la muger al Rey al terçero día, diziéndole que matase a su fijo” es el segundo relato narrado por la mujer y se abre con una premisa muy similar al relato que le seguirá, *Fontes*, tanto que en la versión hebrea constituyen un solo cuento. En la invocación al rey, la mujer afirma “Señor, estos tus privados son malos e matarte an, assí como mató un privado a un rey una vez” (p. 96). No me detendré en el análisis de los errores argumentales y retóricos del relato, presentes desde la misma formulación inicial (basta decir que se trata de un cuento donde ningún privado mata a ningún rey) porque ya han sido muy bien estudiados con anterioridad (von der Walde Moheno, 2001; López Izquierdo, 2004; Weisl-Shaw, 2014). Sin embargo, es interesante enfocarnos en el espacio donde sucede esta acción supuestamente ominosa. Se nos expone la historia de un rey cuyo hijo “amava mucho caçar” (p. 96) y cuyo privado le pide permiso para acompañar al infante en una cacería. Haro Cortés, en un cotejo con distintas versiones orientales, llega a una conclusión acerca del tema de la mala fe del privado:

En el texto castellano se omite una consideración importante, que sí es desarrollada en todas las versiones orientales y es la base de la mala acción del privado: el rey acepta que su hijo vaya de caza con la condición de que el compañero lo acompañe, no lo deje solo bajo ningún concepto y lo proteja en todo momento. (Haro Cortés, 2017, p. 145)

En “El príncipe y los siete visires” se relata la tensión entre el infante y su padre por la prohibición de la caza y el posterior permiso concedido por el rey ante la intercesión del privado, aunque no se especifica ninguna condición al respecto. Lo más probable es que se trate de la consecuencia de una transmisión defectuosa, aunque tampoco puede descartarse de plano que nos encontremos ante una tradición textual distinta.

Pese a que no está explicitado en el texto castellano, podemos asumir sin riesgos que la acción toma lugar en un bosque. La centralidad del bosque como ámbito de aparición de elementos sobrenaturales, tanto maravillosos como milagrosos en la literatura medieval ha sido hábilmente

Miranda, Florencia

analizada por Jacques Le Goff y solo nos limitaremos a recordar la importancia que tienen tanto el bosque como el desierto en la aparición de seres demoníacos y en el encuentro con Dios (Leg Goff, 1985, pp. 28-29)

El infante y el privado salen de cacería y se cruzan con un venado en la versión castellana, que es un burro (*himār*) en la versión árabe. El relato en *Sendebār* narra que el privado aconseja al infante que lo persiga (un consejo desafortunado, dado que el muchacho se pierde, aunque no necesariamente cargado de mala intención, al menos no explícita) y así el joven se adentra en el bosque y pierde el rumbo: “el niño fue en pos del venado, atanto que se perdió de su conpañā” (p. 96). En la versión árabe, en cambio, se relata que el infante se adentra a perseguir al burro y que cada vez que está a punto de atraparlo, el animal se corre: puede suponerse en este movimiento que parece orquestado una intervención sobrenatural del animal que funciona como guía del pasaje al ámbito de la actuación demoníaca.⁴

El encuentro con la muchacha que llora se produce, en ambas versiones, en medio de un camino⁵ e inmediatamente después de que el muchacho adquiriera la certeza de que está perdido. El tópico de la doncella en problemas en este caso servirá para despertar la curiosidad del infante (“el niño” en *Sendebār*) quien se acerca a preguntarle por su identidad. La muchacha se presenta como la hija de un rey de una tierra no identificada (“fulana tierra” en *Sendebār* y *ārḍ kaḏā* o “una tierra como esta” en “El príncipe y los siete visires”). La versión árabe relata que al conocer su origen regio, el muchacho le pide casamiento, la joven acepta y con el plan de desposarla en mente la toma de la mano y la sube a su caballo. Estos detalles sobre el pedido de casamiento no se encuentran en el texto castellano.

⁴ Para más información sobre este motivo, cfr. Ogle (1916) y Krappe (1942).

⁵ Respecto de las creencias medievales sobre los lugares de aparición del demonio, afirma Julio Caro Baroja: “... los lugares más peligrosos para los buenos cristianos, para la gente honrada, eran –según creencia extendida– las mismas encrucijadas de los caminos consagradas antes a Hécate y donde, de un lado, se congregaban las hechiceras y los magos y de otro los muertos, que habían sufrido condena eterna, presididos por el mismo Demonio” (1969, p. 101).

Miranda, Florencia

El infante está, sin saberlo, en presencia de un ser demoníaco, al que ha sido conducido, de manera deliberada o accidental, en la persecución de un animal salvaje. Afirma Haro Cortés (2015) que en la mayoría de las versiones orientales se trata de una “ghoula” o demonio necrófago típico del folklore oriental que circulaba por el desierto, de origen presumiblemente preislámico y que tenía como habilidad el poder transformarse en una mujer atractiva para seducir viajeros incautos (Al-Rawi, 2009; Guiley, 2009). En *Las cien y una noches* la palabra que se utiliza para designar al ser sobrenatural es *si'lā*, que es un término equiparable a *ghoula*.

En el viaje de vuelta con el muchacho, la *ghoula* u ogresa en la versión árabe, que es una “diablosa” en la castellana, abandona momentáneamente su montura y se interna en una aldea despoblada, dejando al infante solo y a la espera. La topografía del relato pasa de ser una escena de caza innominada y sin detalles descriptivos a convertirse en una escenografía que tiene visos fantasmales. Para describir el lugar donde ingresa la diablosa, en el *Sendebar* se utiliza el término “casar”, que, según señala su editora, es común en algunos pueblos de España para designar lugares que antiguamente fueron habitables. La Real Academia Española aún recoge “casal” como un término proveniente de la zona del país vasco que designa un solar sin edificar o bien un sitio donde hubo edificios.⁶ La versión árabe se hace eco de esta idea en el empleo del término *jirbā*, ruinas. Es así que el lugar donde la diablosa u ogresa logra despojarse de su apariencia femenina y tomar su verdadera forma monstruosa es al resguardo de unas ruinas al costado de un camino, escena que se desvía de la normalidad de la situación de caza inicial para convertirse, ahora sí, en un escenario sobrenatural. Esta particularidad del espacio demoníaco es digna de ser mencionada: se trata de un espacio que se transita, compuesto mayoritariamente de ruinas, que lo vuelven una especie de parodia o inversión del espacio cortesano. Respecto de la recurrencia de la imagen de las ruinas en las apariciones demoníacas literarias, destaca Frans Mäyra:

⁶ Cfr. <https://dle.rae.es/?id=7lzf9J6> [Consulta: 11/5/2023].

Miranda, Florencia

Una ruina o cementerio como “topos” expresa una lógica análoga a la de la descripción del demonio: la realidad humana es llevada a sus límites y enfrentada (o mezclada) con un Otro. Las ruinas y cementerios tienen signos y huellas de significados que están en transición a otra cosa, y este “margen de lo desconocido” es utilizado en el discurso demoníaco (1999, p. 33)

La reunión dentro de las ruinas o el casar, en *Sendebbar*, es de la diablesa “con sus parientes” (p. 97), a quienes informa que les ha traído un humano, presumiblemente para que lo devoren – aunque esto no es especificado en el texto—. El infante, subido a una pared, presencia escondido esta reunión demoníaca. La asamblea de demonios, imagen común en la mentalidad medieval, vinculada con la idea del *sabbat* (Caro Baroja, 1969; Russell, 1984 y 1986) es interpretada en el texto castellano en términos de reunión familiar. El equivalente en la versión árabe de esta situación es el encuentro de la ogresa con un *ghoul*. En ambas ocasiones se menciona la presencia del infante y la necesidad de llevarlo a otras ruinas para que pueda ser devorado o al menos capturado por sus cómplices.

Es así que ingresamos a la última parte del relato, la de la conversación entre el infante y la diablesa que se da mientras ambos cabalgan y donde la muchacha será la artífice de su propia perdición al sugerirle, ingenuamente, al infante, que apele a Dios para librarse del mal.⁷ El poder de la oración la hará caer del caballo y no poder levantarse y dejará al muchacho libre para volver corriendo a la Corte.⁸

⁷ Constituye una referencia insoslayable en este relato la representación del “diablo bufón” tal como se lo entiende en relatos populares de la época. Esta imagen de un diablo fácilmente vencible es la contracara folclórica del demonio culto analizado en los tratados demonológicos de la época. Cardenas Rotunno afirma que *Striges* constituye un punto de partida para el análisis del diablo bufón en las letras castellanas de siglos XIII y XIV: “Extraña o no, lo que si es, es inepta y así en vez de engañarlo, acusarlo o cualquier otra actividad típica del diablo (...) esta forma del diablo termina cayéndose del caballo y revolcándose en la tierra” (1999: 203).

⁸ Cfr. Haro Cortés (2017) para un estudio pormenorizado que pone el pedido de ayuda divina del infante en relación con la tradición oriental.

Miranda, Florencia

En lo que respecta a la espacialidad de este relato, retomando la idea de Michel de Certeau de las estructuras narrativas como “sintaxis espaciales” (2007, p. 127) es posible destacar que se trata de una narración en movimiento permanente, donde el punto de partida y el punto de llegada son el mismo, pero que experimenta un pasaje a un “otro mundo” que es un reflejo invertido de la realidad inicial. En esta especie de viaje iniciático del infante, que tiene como característica principal que casi no detiene su movimiento, el aprendizaje es que al demonio debe combatírsele con armas y elementos no mundanos; es así que en la charla final con la diablesa el infante afirma que toda su riqueza no va a salvarlo del peligro en que se encuentra y debe apelar a la ayuda divina para salir del trance.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Es posible llegar a una serie de conclusiones parciales sobre la descripción del encuentro demoníaco en el sexto cuento del Sendebár y su cercanía con la versión árabe presente en *Las cien y una noches*.

En primer lugar, debe destacarse que el pasaje al ámbito sobrenatural sólo puede producirse cuando el protagonista se ha apartado del camino normal y siente que ha perdido el rumbo. En el caso del relato del infante y la diablesa, atendemos a un cruce de tradiciones que se vinculan en la imagen del ciervo como animal conductor del héroe en su desplazamiento por el bosque. Si bien el ciervo es un elemento característico de la tradición celta (Ogle, 1916, p. 387), la imagen de un animal como guía de un desplazamiento predeterminado también puede rastrearse en la cuentística oriental, tanto en *Las mil y una noches* como en *Las cien y una noches* mencionadas en este trabajo (Krappe, 1942, p. 243)

En segundo lugar, la recurrencia de la imagen del bosque como el lugar de aparición de seres sobrenaturales, frecuente en la cuentística medieval, en este caso se conjuga con la aparición de ruinas que funcionan como recursos paródicos de inversión: tanto las ruinas son el reflejo monstruoso de las construcciones habitables, como la asamblea de demonios es un espejismo

Miranda, Florencia

deformante de la corte de la que proviene el infante del relato y que, a la vez, es el contexto del relato marco central.

Por último, para comprender el accionar de la figura demoníaca en este relato es importante detenernos en el motivo del “diablo bufón”. En este caso, la *ghoula* o *djinn*, un ser monstruoso perteneciente al folclore islámico, es traducido en el contexto ibérico como una “diableza”, cuyo poder es profundamente limitado; sólo se mueve con comodidad en un ámbito espacial muy concreto, precisa esconderse del protagonista para planear su muerte y, si bien es vencida gracias a la intervención divina, lo que puede otorgarle una cierta relevancia, es al mismo tiempo la artífice de su propia derrota.

BIBLIOGRAFÍA

- Al-Rawi, A. (2009). The Mythical Ghoul in Arabic Culture. *Cultural Analysis*, 8, pp. 45–69.
- Bravo, F. (1997). El tríptico del diablo. En torno al libro de Sendebár. *Bulletin Hispanique*, 99(2), 347–371.
- Cárdenas-Rotunno, A. J. (1999). Una aproximación al diablo en la literatura medieval española: Desde Dominus a Dummteufel. *Hispania*, pp. 202-212.
- Caro Baroja, J. (1969). *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza.
- de Certeau, M. (2007). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.
- Fudge, B. (2016). *A Hundred and One Nights*. New York University Press.
- Guiley, R. E., y Zaffis, J. (2009). *The Encyclopedia of Demons and Demonology*. New York: Facts On File Inc.

Miranda, Florencia

Haro Cortés, M. (2015). De “Balneator” del “Sendebar” a “Senescalus” de los “Siete sabios”: del “ejemplo” al relato de ficción. *Revista de Poética Medieval*, 29, pp. 145–175.

----- (2017). De diablos, diablesas y seres extraordinarios en el Sendebar: los cuentos Striges, Fontes, Simia y Nomina. En A. González & L. von der Walde Moheno (Eds.), *Perspectivas y proyecciones de la Literatura Medieval* (pp. 141–172). México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Ivanova, E. (2005). Who is Afraid of Demonic Women?: Textual Deformity and Magical Transformation in “Sendebar”. *La Corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, 34(1), pp. 31–49.

Krappe, A. (1942). Guiding Animals. *The Journal of American Folklore*, 55(218), pp. 228–246.

Lacarra, M. J. (2007). *Sendebar*. Madrid: Cátedra.

----- (2009). Entre el “Libro de los engaños” y los “Siete visires”: las mil y una caras del “Sendebar” árabe. pp. 51–74. En A. Chraïbi y C. Ramírez Gomez (Eds.), *Les mille et une nuits et le récit oriental: en Espagne et en occident*. Paris: L’Harmattan.

Le Goff, J. (1985). *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona: Gedisa.

Marzolph, U., y Chraïbi, A. (2012). The Hundred and One Nights: A Recently Discovered Old Manuscript. *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, 162(2), pp. 299–316.

Mäyrä, F. (1999). *Demonic Texts and Textual Demons. The Demonic Tradition, the Self and Popular Fiction*. Tampere: Tampere University Press.

Ogle, M. B. (1916). The Stag-Messenger Episode. *The American Journal of Philology*, 37(4), pp. 387-416.

EL ENCUENTRO CON EL DEMONIO EN UN CUENTO DEL SENDEBAR Y EN “EL RELATO DEL PRÍNCIPE Y LOS SIETE VISIRES”

Miranda, Florencia

Russell, J. B. (1984). *Witchcraft in the Middle Ages*. Ithaca: Cornell University Press.

----- (1986). *Lucifer: The Devil in the Middle Ages* (Edición: New ed). Ithaca: Cornell University Press.