

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS**

**USOS DE LA CULTURA TRADICIONAL EN**

***EL PATRAÑUELO* DE JUAN TIMONEDA**

**TESIS QUE PRESENTA:**

**JOSÉ ÁLVAREZ GARCÍA PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE**

**LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS**

**ASESOR: AURELIO GONZÁLEZ Y PÉREZ**

**MÉXICO, D.F.**

**NOVIEMBRE 2015**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **Agradecimientos**

A Manolo y a mis padres. A Aurelio, por su infinita paciencia, conocimientos y atenciones; a mis sinodales, por su tiempo y disposición; a Claudia, por insistir.

## ÍNDICE

|   |    |
|---|----|
| INTRODUCCIÓN  | 1  |
| CAPÍTULO 1. JUAN TIMONEDA Y SU OBRA   | 4  |
| 1.1. El cuento español en el Renacimiento                                       | 4  |
| 1.1.1. La transformación del cuento medieval                                    | 5  |
| 1.1.2. Los modelos grecolatinos   | 7  |
| 1.1.3. Integración del cuento tradicional al canon                              | 9  |
| 1.2. Obra y método de Timoneda  | 15 |
| 1.2.1. Obra poética   | 16 |
| 1.2.2. Obra dramática   | 19 |
| 1.2.3. Obra narrativa   | 24 |
| 1.3. La crítica en torno a Juan Timoneda  | 29 |
| 1.3.1. La crítica dramática   | 31 |
| 1.3.2. La crítica filológica  | 32 |
| 1.3.3. La crítica “tradicional”   | 35 |
| 1.3.4. Nuevos caminos de la crítica   | 38 |
| CAPÍTULO 2. EL REFRÁN EN <i>EL PATRAÑUELO</i>                                   | 41 |
| 2.1. Hacia la caracterización de personajes (propiedades expresivas del refrán) | 44 |
| 2.1.1. Personalización de los refranes  | 44 |
| 2.1.2. Paráfrasis y contrahechuras del refrán                                   | 48 |
| 2.1.3. Invocaciones y deprecaciones   | 52 |
| 2.2. La conformación de la voz narrativa (propiedades descriptivas del refrán)  | 57 |
| 2.2.1. Enunciación parcial de refranes  | 58 |
| 2.2.2. Alusión de refranes  | 60 |
| 2.2.3. Frases proverbiales  | 62 |
| 2.3. Del refrán a la narración (propiedades narrativas del refrán)              | 67 |
| 2.3.1. Del refrán a la situación narrativa: la inserción del contexto           | 68 |
| 2.3.2. Del refrán a la acción narrativa   | 71 |
| 2.3.3. El refrán, generador de cuento   | 73 |

|   |     |
|---|-----|
| CAPÍTULO 3. EQUÍVOCOS EN <i>EL PATRAÑUELO</i>     | 78  |
| 3.1. El enunciado equívoco                        | 81  |
| 3.1.1. La homonimia                               | 81  |
| a) Juramentos                                     | 83  |
| b) Otra variedad de homonimias                    | 84  |
| 3.1.2. La mentira                                 | 86  |
| a) Mentiras enunciadas por personajes             | 87  |
| b) Mentiras atribuidas a personajes               | 90  |
| 3.2. El personaje equívoco                        | 92  |
| 3.2.1. Cambio de identidad                        | 93  |
| a) Por obra de los personajes                     | 94  |
| b) Enunciado por el narrador                      | 95  |
| 3.2.2. Personajes múltiples                       | 98  |
| 3.2.3. Travestismo                                | 101 |
| 3.3. La narración equívoca                        | 105 |
| 3.3.1. Acciones equívocas (el engaño)             | 105 |
| 3.3.2. Situaciones equívocas (la muerte equívoca) | 108 |
| 3.3.3. La narración equívoca                      | 111 |
| CONCLUSIONES                                      | 115 |
| BIBLIOGRAFÍA                                      | 117 |

## INTRODUCCIÓN

La importancia de la cultura tradicional en el nacimiento de la literatura hispánica es capital. Los estudios seminales de Ramón Menéndez Pidal, *Leyenda de los siete infantes de Lara*, (1896), y *La epopeya castellana a través de la literatura española* (1910), fueron los primeros en señalar de manera patente cómo los métodos de transmisión orales tenían una influencia directa en El Romancero. Desde entonces, los estudios en torno a la cultura tradicional se han ampliado considerablemente, y uno de los últimos parteaguas en la materia se debe a Maxime Chevalier, que se ocupó extensamente de un género que había sido olvidado por los estudiosos del tema: el cuento<sup>1</sup>. Sus investigaciones han cobrado nuevos alcances: la literatura del Siglo de Oro sería incomprensible sin la cultura tradicional. A sus investigaciones, también, se debe el nuevo aliento que han cobrado las investigaciones en torno a la obra de Juan Timoneda, figura fundamental para comprender la consolidación de la cultura tradicional en la literatura hispánica del Renacimiento.

La labor de Timoneda tuvo una influencia directa no sólo en la consolidación de ciertos géneros en el gusto del público, sino auténticamente como formador de públicos. Su producción, tanto creativa como editorial, ayudó a establecer: a) el romance, consolidado como género poético por excelencia en la época y presente en sus recopilaciones, incluidas la *Rosa española*, la *Rosa gentil* y la *Rosa real*, impresas en 1573; b) el teatro español, ora con la edición de las *Seis comedias* de Lope de Rueda, sus traducciones de Plauto o con *Turiana*, de autoría propia; c) el cuento tradicional, cuyos esfuerzos y antologías, *Sobremesa* y *Alivio de caminantes*, y *Buen aviso* y *Portacuentos* le dieron un nuevo estatus impreso al género oral así como la difusión a un nuevo público, y; d) la publicación de la primera colección de cuentos cuya finalidad era el entretenimiento, *El Patrañuelo*.

Esta última colección, sin embargo, no ha merecido la atención suficiente por parte de la crítica. Un primer acercamiento de índole filológico, mostró que casi la totalidad de cuentos presentes en la colección tenían como modelos obras literarias de otra tradición,

---

<sup>1</sup> Maxime Chevalier, *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica, 1978.

desde cuentos hasta obras de teatro. Estos acercamientos, que mostraban *El Patrañuelo* y a Timoneda como un autor carente de originalidad, terminaron por minimizar la obra durante buena parte del siglo anterior. El giro crítico de Chevalier respecto al cuento hacia la cultura tradicional, así como el avance en otros géneros de la producción de Timoneda, exigen reexaminar la obra. Si la importancia de *El Patrañuelo* es vasta simplemente por constituir la primera publicación de cuentos de entretenimiento en lengua española, esta no se detiene ahí. Esta colección responde a un momento específico de la cultura española, donde la importancia de la cultura tradicional permea toda actividad literaria, y que el siglo siguiente no tardará en convertir en sistema hasta generar una tradición; de este modo, se demostrará que *El Patrañuelo* es un producto exclusivo de la cultura española y que es parte constitutiva de dicha tradición.

El análisis, por lo tanto, estará centrado en los usos de la cultura tradicional presentes en *El Patrañuelo*. Aunque la variedad de estos elementos presentes en la obra son abundantes, el estudio se ocupará únicamente de los que tienen mayor peso en la elaboración del libro: refranes y equívocos. Sin embargo, como se intentará demostrar, la producción de Timoneda es incomprensible sin tener presente el método de la cultura tradicional, por lo que el primer capítulo estará dedicado a éste. En primer lugar, se esbozará el panorama del cuento español hasta la aparición de Timoneda, centrado en el proceso de integración del cuento tradicional al canon del género. A continuación seguirá el análisis de la obra de Timoneda, cuyo contacto con diversos géneros como el romance y el cuento tradicional le permite el dominio de dicho método así como la conformación de las narraciones en *El Patrañuelo*. Finalmente, se realizará un breve recorrido por la crítica en torno al autor para situar el lugar que ocupa esta tesis dentro de ese corpus.

El segundo capítulo de la tesis estará dedicado a los refranes. Por su uso y variantes de enunciación, los refranes ayudan a constituir principalmente dos voces en el libro, la de los personajes y la del narrador, por lo que este capítulo se divide primeramente en dos apartados. El primero de estos está enfocado en la construcción de la voz de los personajes, que se conforma a partir de tres enunciaciones distintas: el uso de refranes literales, utilizado mayormente por personajes masculinos, el uso de paráfrasis y contrahechuras de

refranes, utilizado por personajes masculinos pero de elevada posición social y, finalmente, el uso de invocaciones y deprecaciones, utilizado por personajes femeninos. El segundo apartado estará dedicado a la conformación de la voz narrativa, que depende asimismo de tres variantes de enunciación: la enunciación corta, la alusión y la frase proverbial. Para concluir este capítulo, en el tercer apartado se analizará la utilidad de los refranes en la construcción de toda la narración: primero como indicador de contexto y de situaciones narrativas, luego en la construcción de acciones y finalmente como motivo de narraciones enteras.

Finalmente, el tercer capítulo analiza un recurso literario que unificará los cuentos del libro en torno a una única estructura narrativa, el equívoco. Timoneda hace del equívoco, esa forma de chiste de la cultura tradicional, el eje de sus narraciones, dándole de este modo un nuevo estatuto que no tardará en convertirse en sistema. En el primer apartado se analiza el equívoco, primero, tal y como se ha estudiado hasta el momento, a partir de homonimias; sin embargo, la segunda parte de este apartado considera una extensión del equívoco, la mentira. Con el segundo apartado ocurre lo mismo: la figura se hace extensiva a la variedad que constituyen los personajes que representan más de una identidad en la narración, por lo cual se definen como personajes equívocos. Finalmente, el tercer apartado hace extensiva la figura hasta la misma narración: desde acciones y situaciones equívocas hasta narraciones que dependen enteramente del equívoco, otorgándole, así, el estatuto de auténtica estrategia narrativa y no mera figura.



## CAPÍTULO 1. JUAN TIMONEDA Y SU OBRA

### 1.1. El cuento español en el Renacimiento

Al finalizar el siglo XV y comenzar el XVI, el castellano termina de consolidarse como lengua nacional en la Península Ibérica. La llegada de la imprenta a Segovia en 1472, la aparición en 1492 de la primera gramática de una lengua romance, *Arte de la lengua castellana*, de Antonio de Nebrija, la decisión de los reinos de Aragón, Cataluña y Valencia de legitimar el castellano como lengua, y la impresión hacia 1505 del *Diccionario hispano árabe* en Granada, consumaban los acontecimientos políticos de la época: el fin de la Reconquista impulsada por Alfonso X y el comienzo de la Monarquía Española.

La literatura, a lo largo de estos siglos, no estuvo exenta de dichas vicisitudes políticas. Desde la época alfonsí, presentaba rasgos utilitarios encaminados a fines políticos: si el afán científico sentaba el nacimiento del Reino de Castilla a través de la *Crónica General*, el afán ético estaba presente tanto en *Las partidas* como en el *Calila e Dimna*. En el siglo XVI, la *Historia Verdadera de la Conquista de Nueva España* y la traducción del *Calila, Ejemplario contra los engaños y peligros del mundo*, continuaban esta tradición. Verdad y ética eran valores fundamentales y el didactismo de tradición medieval era la naturaleza de la obra escrita que buscaba continuar la educación de príncipes y la catequización e instrucción de los pueblos americanos.

El inicio del Renacimiento no tardará en liberar la literatura escrita de esta naturaleza utilitaria y funcional. “El carácter del Renacimiento español [está] más profundamente apegado que cualquier otro movimiento renacentista europeo y por más tiempo al arte “popular” y espontáneo”.<sup>2</sup> Así, aunque en su gran mayoría la novela persiste en temas y valores cortesanos, amorosos, bucólicos o didácticos, géneros como la poesía y el cuento adelantan camino. La recuperación editorial de romances en la lírica tradicional y de publicaciones humorísticas como *La Carajicomedia* en el ámbito lírico, son las primeras manifestaciones de un interés editorial y comercial por lo tradicional.

---

<sup>2</sup> Maxime Chevalier, *Cuentos folclóricos en la España del Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica, 1983, p. 23.

El cuento, en especial el tradicional, comienza un proceso de transformación. Constituido como el género por excelencia en la Edad Media dado su carácter breve y funcional para la educación e instrucción, conforme alcanza al pueblo comienza un proceso de retroalimentación que terminará por convertir su naturaleza didáctica en una de índole lúdica y realista.

### 1.1.1. La transformación del cuento medieval

La función didáctica del cuento castellano en el medioevo es herencia oriental. Las traducciones del *Calila e Dimna* y del *Sendebâr* en época alfonsí se constituyen como los modelos a seguir dentro de la corte como método para la educación de los príncipes. Sin embargo, conforme este modelo educativo se expande y alcanza, por medio de los *exempla* homiléticos a la colectividad en general, comienza un proceso de transformación. Poco a poco, los cuentos tradicionales son liberados del armazón apologético y comienzan a vivir aisladamente en función del sermón, mientras que el personal eclesiástico se da a la tarea de la elaboración de colecciones<sup>3</sup>. El *Calila* no tarda en aparecer traducido al latín por Juan de Capua bajo el nombre de *Directorium humanae vitae alias parabola antiquorum sapientum*. Sin embargo, el proceso es recíproco: el éxito en la difusión de los cuentos a través de los sermones, no tarda en alcanzar la corte y pronto se realizan versiones castellanas que asimilan el espíritu tradicional.

*El libro del Conde Lucanor* es uno de los primeros textos en mostrar las exigencias del público. Basta recordar el cuento de “La lechera” del *Directorium*. En esta versión, el personaje principal es un devoto eremita, que siendo proveído diariamente por el rey de limosna y un tarro de miel, cae en cuenta de la carestía del endulzante en la ciudad y se da a la tarea de imaginar cómo lucrar con éste. La reflexión llega al punto de imaginarse con un hijo al cuál si es maleducado, golpeará la cabeza con el palo que sostiene en la mano. Al

---

<sup>3</sup> Para la transformación de la tradición apologética en *exempla* véase el prólogo de María Jesús Lacarra, *Cuento y novela corta en España, Edad Media I*, Barcelona: Crítica, 1979.

simular golpear al hijo y levantar el palo, da con el frasco de miel al suelo terminando con cualquier posibilidad de llevar a cabo su imaginación. El mensaje, por supuesto, es preponderante en el texto, y enfatiza el no hablar de lo que no se puede saber ni de dar rienda suelta a pensamientos vanos y necios. La versión del *Libro del Conde Lucanor*<sup>4</sup>, por su parte, titulada como “De lo que contesció a una mujer quel dizién doña Truhana”, da un giro al texto. No se trata únicamente del cambio de personaje principal (de eremita a Truhana), sino del énfasis textual. La importancia del texto de don Juan Manuel recae en la acción misma de la narración y no del mensaje: la Truhana comienza a reír estrepitosamente de las posibilidades que le otorga el frasco de miel y en esa felicidad tira un manotazo que da con el frasco al suelo. En el primer texto la caída es de orden moral, mientras el eremita se imagina castigando a su hijo; en el segundo, de orden lúdico, apelando exclusivamente a la situación risible del texto.

Sin embargo, al llegar el siglo XVI, el proceso de retroalimentación con el público al que estaban dirigidos los *exempla* cambia. Si en un principio había un intercambio con la colectividad, ahora el traductor escribe en función del lector potencial que constituye el público con acceso al libro, cambiando las preocupaciones literarias. La publicación en 1530 de la traducción del *Sendebär*, conocida como *Historia de los siete sabios de Roma*, es claro ejemplo. La traducción, aunque apegada en sus argumentos a su modelo oriental, presenta diferencias narrativas que, más que procurar el goce del público, ponen el cuidado en la verosimilitud narrativa. La versión del *Sendebär* de *Llewellyn y su perro*<sup>5</sup>, por ejemplo, presenta, de modo llano y somero, lo acontecido. Un criado de rey tiene una esposa, un hijo recién nacido y un perro leal. Tras quedar el hijo al cuidado del perro, la visión del perro ensangrentado al regreso del criado, lo engaña y lo hace pensar que el perro asesinó a su hijo. Mata al perro. Al llegar a la cama encuentra al hijo vivo y el cadáver de una culebra. Aunque el argumento es el mismo en *Historia de los siete sabios de Roma*<sup>6</sup>, las diferencias

---

<sup>4</sup> Don Juan Manuel, *Libro del Conde Lucanor*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid: Castalia, 1971.

<sup>5</sup> Debido a la variedad de versiones de cuentos medievales se utilizarán únicamente dos antologías. La primera es la de María Jesús Lacarra, *Cuentos de la Edad Media*, Madrid: Castalia, 1986. La segunda la de Carmen Hernández, *El cuento español en los Siglos de oro I*, Murcia: Universidad de Murcia, 2003. En este caso se utiliza la de María Jesús Lacarra, *ibidem*, pp. 120-121.

<sup>6</sup> Hernández, *op. cit.*, pp. 42 y 43.

narrativas son evidentes. El personaje de este texto es el rey y no un criado, el cuidado narrativo con que se entreteje el vínculo afectivo entre el rey y su perro, un lebel, atraviesa gestos y características que ayudan a delinear el carácter del perro. El engaño ocurre a causa de las sirvientas, quienes le dicen al rey que su hijo ha sido asesinado por el perro, que a su vez habían sido informadas por la esposa del rey. Las preocupaciones literarias que procuran la verosimilitud del texto en función de un nuevo público, como en Don Juan Manuel, cobran mayor peso e importancia para el traductor.

### 1.1.2. Los modelos grecolatinos

A pesar del esfuerzo de adaptación de los *exempla* en el siglo XVI, pronto comienzan a perder popularidad conforme transcurre el siglo. Sin embargo, un último reducto de didactismo hará su aparición. Los ideales renacentistas voltean la mirada a los modelos de la antigüedad clásica, específicamente a los modelos grecolatinos, y se emprende la traducción de Esopo por un lado, como maestro de la conseja y la fábula, y de maestros renacentistas del género, como *El Cortesano*, de Baltasar di Castiglioni y los *Apotegmas de sabiduría antigua* de Erasmo de Rotterdam.

El primer esfuerzo ocurre con la antologación de Esopo, ocurrida en 1488 en Tolosa y a la que seguirá una nueva edición en Zaragoza con tan sólo un año de diferencia bajo el nombre de *Vida de Isopet con sus fábulas historiadadas*, impresa por Juan Hurus. Aunque es cierto que el contenido del libro abunda en fábulas tan repetidas como la de “El perro engañado por el reflejo del agua” o la “Del cuervo y la raposa”<sup>7</sup>, llama la atención que en su corpus aparecen las primeras facecias, traducidas de la edición de Poggio Bancelini hacia 1451, y los primeros *fabliaux*. El primero se comprendía como mero chiste u ocurrencia y el segundo podía ser una narración más extensa tanto en verso como prosa, pero el contenido de ambos apelaba al realismo, a un momento geográfico determinado y tenía como finalidad la risa del público.

---

<sup>7</sup> Lacarra, *op.cit.*, pp. 285-293.

En Zaragoza, el impresor-editor Juan Hurus hacía patente con este ejercicio la exigencia de un nuevo público. Si la colectividad había sido el transformador del cuento medieval por medio de sus exigencias risibles en medio del sermón y el *exemplum*, su influencia se extendía ahora hasta el nuevo público capaz de adquirir libros en venta; si la facecia y el *fabliaux* era narraciones que en su naturaleza primera corrían de boca en boca o eran intercalados en narraciones más extensas por algún juglar en Francia e Italia, ahora comenzaba a ocupar la página escrita con la misma función. Aparecen cuentos como “El hijo de la misericordia divina”, donde tras una ausencia un marido regresa a casa para encontrar a su mujer más arreglada, cuidada y hasta embarazada, a lo cual ella dará como causa la gracia y misericordia de Dios. O bien, el cuento de “El ciego y el peral”, donde una adúltera lleva a su marido ciego hasta un peral para ella poder encontrarse con su amante y, tras escucharlos, increpa a Júpiter, quien en el acto le devuelve la vista; el ciego, tras observarlos, maldice a la mujer, pero esta le explica que se trata de una visión en la que Mercurio le ordenaba subir a un peral y jugar el juego de Venus con un muchacho, y entonces el ciego recuperaría la vista. Es evidente que en ambos *fabliaux*, el engaño es el motor narrativo, sin buscar nada más que la diversión del lector.

Asimismo, con *El Cortesano* y los *Apotegmas*, comienzan en el panorama del libro impreso español nuevas manifestaciones humorísticas: la sátira y la ironía. En *El Cortesano*, las situaciones en las que se encuentra inmiscuido el personaje son cotidianas y las fuentes, en lugar de ser árabes, suelen ser latinas. Abundan los cuentos tomados *De la oratoria*, de Cicerón, como aquel en que Escipión va a visitar al poeta Ennio<sup>8</sup>, para encontrarse con la respuesta de la criada que le indica que no está en casa. Cuando Ennio le devuelve la visita, éste se encuentra con la voz y palabras del propio Escipión, que a su vez le dice que no está en casa. Los cuentos, como es notorio, enfatizan situaciones cotidianas y de comportamiento público que buscan educar el comportamiento, por medio de sutilezas irónicas, la conducta del lector. En los *Apotegmas de sabiduría antigua* el procedimiento es similar; aunque los cuentos apelan igualmente al comportamiento del lector, hay un llamado más abstracto hacia el conocimiento, la filosofía y la capacidad reflexiva del

---

<sup>8</sup> Hernández, *op. cit.*, pp. 147-148.

hombre: Sócrates y Platón se convierten en personajes constantes que encarnan filosofías tan distintas como la mayéutica, el idealismo y el estoicismo, frente a contrapartes ridiculizadas como el cinismo de Diógenes o simplemente la sinvergüenza de Xantipa, mujer de Sócrates: Notable el cuento que tras una pelea con Xantipa, Sócrates sale de casa y se sienta a la puerta para evitar la pelea. Sin embargo, Xantipa le vacía un bacín lleno de orines, causando la risa de los peatones, a lo que Sócrates ríe y contesta: “Bien lo adivinaba yo que tras tantos truenos la lluvia había de seguir”<sup>9</sup>.

La ironía y la sátira, aunque manifestaciones humorísticas, son de corte moral e intelectual que emiten juicios sobre acciones ajenas, en este caso respecto a los modos de conducta. Sin embargo, su presencia en ambos textos permite entrever la formación de un nuevo público cuyas exigencias lúdicas se anteponen a criterios morales.

### 1.1.3. Integración del cuento tradicional al canon

Este lento proceso de transformación que abre sus puertas al humor y al realismo, no es sino la culminación de un proceso más profundo: la manifestación escrita del cuento tradicional. Si bien en España la primera documentación escrita del cuento tradicional ocurre poco antes de 1335 con el *Libro de Buen amor*<sup>10</sup>, del Arcipreste de Hita, y estrictamente como cuentos intercalados dentro de un texto mayor, no es impertinente pensar que estos cuentos circulaban oralmente cientos de años antes entre la colectividad. El “Ejemplo de los dos perezosos que querían casar con una dueña” deja sentado no sólo el dominio del Arcipreste al contar el cuento, sino la naturaleza ya acabada del cuento tradicional. Sabemos que se trata de un texto de naturaleza lúdica desde el principio, evidenciando la broma antes de comenzar la acción, cuando la mujer adelanta que se casará con el más perezoso de los dos, por lo que depende de ellos el probarlo. El primero de los perezosos, ronco y cojo, asegura haber ganado la cojera porque le dio flojera subir el

---

<sup>9</sup> Lacarra, *op. cit.*, p. 154.

<sup>10</sup> Arcipreste de Hita, *Libro de Buen amor*, ed. de G.B. Gybbon-Monypenny, Madrid: Castalia, 1988, pp. 204-207.

escalón y por lo tanto cayó de la escalera; la ronquera, por no abrir la boca en un río para apaciguar la sed. El segundo, un tuerto, asegura haber perdido a una mujer con anterioridad por no haberse limpiado la nariz; haber perdido el ojo, por no quitarse de una gotera en una noche de lluvia. Es un texto, como definió Maxime Chevalier en su estudio sobre el cuento tradicional, “de tono familiar y de sabor ‘realista’, que excluye lo maravilloso y cuya finalidad es divertir”<sup>11</sup>. Así pues, tanto apologías, *exempla*, apotegmas y consejas son acompañados, si no es que precedidos, por el cuento tradicional. Al Arcipreste se suma poco tiempo después don Juan Manuel, que en el *Libro del Conde Lucanor* presenta nuevos cuentos tradicionales, sólo que bajo el armazón de los *exempla*. Entre los que se pueden resaltar se encuentran “De lo que contesçió a un mancebo que casó con una mujer muy fuerte et muy brava”, que no es otro que el de la fierecilla domada, o “De lo que contesçió a un rey con los burladores que fizieron el paño”. Sin embargo, “De lo que contesçió a uno que provava a sus amigos” permitirá esclarecer una nueva característica del cuento tradicional, sí morfológica pero, que en lugar de atender al cuento en un análisis individual, apela más bien al método de refundición de las historias contadas: la repetición y sus variantes. Como señaló Chevalier, se trata de las mismas historias que se cuentan a lo largo del tiempo, pero que “ocurren en un momento histórico determinado, con una geografía y una geografía lingüística determinada”<sup>12</sup>. El cuento de don Juan Manuel<sup>13</sup>, tras las advertencias de Patronio al conde Lucanor sobre los amigos, comienza con un buen hombre que recomienda a su hijo se empeñe en hacerse de amistades. Tiempo después, el padre le pregunta si había seguido su consejo y cuántos amigos había hecho, a lo que contesta que más de diez. El padre, que ya anciano no había hecho más de amigo y medio, le pide que lo pruebe, para lo cual, le dice que destace a un puerco y, fingiendo que es un cadáver, les pida a sus amigos que lo ayuden a esconderlo. Cuando ninguno de sus amigos accede, el padre le dice que ahora vaya con un anciano: él único amigo que él había hecho en toda su vida. Al llegar el hijo con éste y contarle lo sucedido, sin dudar lo entierra en un huerto de coles. Tras regresar a su casa, el padre le dice a su hijo que para probar aún más a su amigo,

---

<sup>11</sup> Chevalier, *Folklore y literatura, op. cit.*, pp. 45 y siguientes.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 54-57.

<sup>13</sup> Don Juan Manuel, *op. cit.*, pp. 251 y siguientes.

al día siguiente, en consejo, va a provocar una disputa con él, y que cuando esto ocurra él se acerque y le dé un puñetazo. Así lo hace el hijo. Terminado el consejo, el padre le dice al hijo que ahora es tiempo de que su amigo sepa la verdad. Cuando éste se entera, le dice al hijo de su amigo que él le “guardaría de muerte et de daño”. Finalmente, la hipérbole en función del *exempla* se hace aún más grande hasta lo inverosímil. A fin de cuentas, resulta que sí había habido un muerto en la ciudad en aquel tiempo, y como habían visto al hijo del buen hombre cargar un costal, terminan por acusarlo a él. Es juzgado y condenado a muerte, por lo que el amigo del padre intenta por todos los medios rescatarlo. Cuando nada funciona, le dice a los alcaldes que no había sido él, sino su propio hijo el asesino y, tras pedirle a su hijo que lo reconozca, terminan por matarlo a él. Versiones previas de éste cuento, con la hipérbole aún más marcada en función del carácter moral de la historia, se encuentran en ejemplarios como el *Speculum Laiocorum* y en el *Disciplina Clericalis*<sup>14</sup>, pero la siguiente documentación escrita, con un tinte mucho más humorístico, se encuentra en *El libro del Caballero Zifar*<sup>15</sup>. Aunque el comienzo del texto es casi idéntico, con un padre que insta a su hijo a tener amistades, y la historia es similar, la preocupación por el engaño y la verosimilitud son mucho más detalladas. Cuando el padre le pregunta al hijo si ha seguido su consejo y éste le contesta que sí, el padre se despide asintiendo y dispuesto a esperar. Tiempo después le acontece al hijo pelearse a palabras con un mancebo de la ciudad mejor posicionado que él, por lo que el padre le pide que salga de la ciudad mientras se apacigua el entuerto. El padre habla con el enemigo, lo tranquiliza, pone las cosas en paz y finalmente le pide al hijo que vuelva. Sin embargo, cuando éste regresa, el padre lo engaña: le dice al hijo que el enemigo lo esperaba con espada en mano un día después de regresar de misa y que no tuvo más remedio que matarlo. Le entrega un costal donde había metido un puerco y le dice que les pida a sus amigos que lo ayuden a desaparecer el cadáver. Ninguno accede y tiene que ir con el único amigo de su padre, que sin dudar lo entierra. Pero éste es el único elemento que se vuelve a repetir, pues al día siguiente el padre le dice al hijo que vaya con su amigo y que prepare el carbón, porque mejor sabe un enemigo

---

<sup>14</sup> José Manuel Blecua, en Don Juan Manuel, nota al ejemplo XLVIII, *op. cit.*, pp. 254.

<sup>15</sup> *Libro del Caballero Zifar*, ed. de Cristina González, México: REI, 1990, pp. 81-85.



cocido que crudo. El autor de *Zifar* no sólo complica la trama con una historia alterna y engaña a uno de los personajes para crear mayor verosimilitud en la historia, sino que sacrifica la hipérbole final por un chiste antropófago: el empeño humorístico es mucho más patente que en don Juan Manuel. El cuento tradicional, pues, se define no sólo por su manifestación en un momento histórico, una geografía y un lenguaje sino por las variantes estructurales y narrativas que presenta cada cuento, por lo que Chevalier reduce a tres las variantes principales: a) variantes en la localización del relato, b) variantes en la identidad de los protagonistas, y c) variantes en los elementos del relato<sup>16</sup>.

Otro de los autores que se preocupó por intercalar cuentos tradicionales en un texto mayor fue el Arcipreste de Talavera en *El Corbacho*<sup>17</sup>. Entre los cuentos que se pueden destacar se encuentra la historia de “La mujer ahogada”. Cuenta que una mujer era tan porfiada que no le permitía vivir al marido, por lo que éste maquina el modo de terminar con su vida. Es así que le manda poner la mesa en huerto, porque al día siguiente invitará unos amigos a cenar. Ya en la cena, después de traer las gallinas asadas, le pide a su mujer el cañivete, pues el suyo “no corta más que maco”. La mujer, porfiada, le responde que no es un cañivete, sino unas “tiseras”. Cansado, el hombre la tira al río con un puntapié. Ya en el agua, la mujer mantiene su porfía y “comiença a alçar los dedos fuera del agua, menéandolos a manera de tiseras”. Cuando los invitados comienzan a correr río abajo para socorrerla, el marido los detiene a gritos diciendo: “¿E cómo no pensáys que como es porfiada aun con el río porfiara e tornará sobir el agua arriba contra voluntad o curso del río?”. Los amigos, pensando que lo que decía era cierto, rehicieron el camino, muriendo de este modo la porfiada. Pues bien, siguiendo la tradición, Timoneda reelaborará este texto en su *Sobremesa*<sup>18</sup>. Se trata del cuento que abre la colección, el tamborinero y su mujer. Yendo los dos hacia unos desposorios, al cruzar por un río el tamborinero le dice a su mujer que no taña el tambor, porque se podría espantar el asno; la mujer, que siempre le lleva la

---

<sup>16</sup> Chevalier, *Folklore y literatura, op. cit.*, pp. 57 y siguientes.

<sup>17</sup> Alfonso Martínez de Toledo, *El Corbacho*, ed. de Joaquín González Muela, Madrid: Castalia, 1970. El ejemplo que sigue pertenece al capítulo VII de la segunda parte, “Como la mujer es desobediente”, pp. 150-154.

<sup>18</sup> Joan Timoneda y Joan Aragonés, *Buen aviso y Portacuentos. El Sobremesa y Alivio de caminantes. Cuentos*, edición crítica de Pilar Cuartero y Maxime Chevalier, Madrid: Espasa-Calpe, 1990.

contra, porfía, lo tañe y cae al río. El tamborinero la va a buscar río arriba, donde un hombre le pregunta qué busca. Cuando le dice que su mujer, éste le responde que por qué no la busca río abajo, a lo que el tamborinero responde que no, pues su mujer siempre fue contraria a sus opiniones. Es evidente, pues, que se trata del mismo cuento, aunque las variantes abundan: no es una reunión sino la situación concreta entre marido y mujer; la porfía de la mujer ocurre dentro de la acción y no con la intención del marido; finalmente, el chiste es provocado hasta la aparición de un personaje que interroga al marido y no por el marido que detiene e insta a cambiar de camino a los otros personajes. Sin embargo, más adelante se ahondará en el método de reelaboración de textos de Timoneda.

Al comenzar el Renacimiento, el cuento tradicional mantiene esta tendencia a ser intercalado en textos más largos, sin embargo, además de la publicación aislada de *Historia de un labrador que engaña a unos mercaderes*<sup>19</sup> en un pliego suelto, y que bien puede ser considerado el primer cuento de carácter tradicional en el siglo XVI, surge una nueva manifestación escrita: las misceláneas. Estas variopintas recopilaciones recuperaban por igual anotaciones geográficas que leyendas de gigantes y brujas y cuentos tradicionales. “Los españoles cultos de las primeras décadas del siglo XVI, que dieron sus títulos de nobleza a los refranes, a los romances viejos, a la lírica tradicional, también se apasionaron por el relato oral y le dieron una dignidad que antes no tenía”<sup>20</sup>. Así, Francesillo de Zuñiga, en la *Crónica burlesca del emperador Carlos V*, impresa entre 1530 y 1532, cuenta la historia del cerdo con la encina atravesada o de como el rey Bemba acaudilló a militares aún no nacidos<sup>21</sup>; la *Silva de varia lección*, de Pedro Mexía, impresa en 1540, y quizá la miscelánea más importante de esa primera mitad del siglo, recupera desde cuentos tradicionales romanos, como aquel en el que uno de los niños que había asistido a una sesión del Senado, a instancia de su madre que quería saber qué había sucedido, la engaña diciéndole que cada hombre tendrá dos mujeres por ley, hasta el cuento en que un truhán apuesta con el Marqués de Ferrara que la profesión más practicada en su marquesado es la medicina<sup>22</sup>;

---

<sup>19</sup> Hernández, *op. cit.*, pp 177-180.

<sup>20</sup> Chevalier, *Folklore y literatura, op. cit.*, p. 55.

<sup>21</sup> Hernández, *op. cit.*, 314-317.

<sup>22</sup> *Ibidem*, pp. 181-184.

Diego Hurtado de Mendoza, en las *Glosas al sermón de Aljubarrota*, impresa en 1545, recupera una gran variedad de pullas en torno a los portugueses, así como de gallegos, moriscos y moros, como aquel en el que un gallego, viéndose en la tempestad en un barco, decide comer antes de tener que tragar tanta agua<sup>23</sup>; se imprimen *El Scholastico* en 1550 y *El Crotalón* en 1553, ambas de un entusiasta del cuento tradicional, Cristóbal de Villalón, y que en el último de los libros citados, recuperando el argumento de Luciano de Samósata, donde un gallo que no es otro que Pitágoras, le cuenta a Micilo una variedad de cuentos que ocupan argumentos tan variopintos como el cambio de identidad a causa de una hechicera, el zapatero condenado por Cristo a vivir toda la eternidad para dar testimonio de él o el de la equivocación de uno de los personajes que bebe el veneno destinado a su enemigo<sup>24</sup>; finalmente, *El viaje de Turquía*, de autor anónimo e impreso en 1557, abundante en chistes lingüísticos de viajeros que después de estar en unos meses en Aragón o Logroño, al regresar a casa no recuerdan la lengua madre<sup>25</sup>.

Este es, pues, el panorama del cuento antes del comienzo del trabajo de Juan Timoneda. Su labor, por su parte, será la prolongación lógica de este proceso en tres vertientes distintas. La primera, será continuador de esa larga tradición de autores que intercalan cuentos tradicionales en obras mayores, en el caso de Timoneda, principalmente en obras dramáticas. La segunda, observando el éxito editorial de estas misceláneas así como el éxito oral del cuento tradicional, será el primero en recopilar exclusivamente cuentos tradicionales en *Sobremesa y Alivio de caminantes*, y *Buen aviso y Portacuentos*, donde los presenta de forma natural y autónoma. Finalmente, el tercer camino y el más importante: Timoneda será el primero en elaborar un libro de cuentos, tal como lo entendemos ahora y conservando una cantidad importante de cuentos tradicionales, en la historia de la literatura española, *El Patrañuelo*.

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, pp. 319-324.

<sup>24</sup> *Ibidem*, pp. 287-293.

<sup>25</sup> *Ibidem*, pp. 294-296.

## 1.2. Obra y método de Timoneda

Juan Timoneda es una de las figuras más importantes dentro del auge editorial y comercial por las manifestaciones tradicionales. Nacido en 1518 o 1520<sup>26</sup>, “zurrador”<sup>27</sup> de pieles de profesión, poco se sabe sobre su vida temprana: que tuvo un hermano, que casó con Isabel Ferrandis, hija de un platero, en 1541 y que su primera hija, también Isabel, fue bautizada en 1543 en la Parroquia de Santa Catalina; que a ella siguieron tres hijos más. Su vida pública comienza con su labor como impresor, en 1547 en la calle de Manyans, en Valencia. El cambio de zurrador a impresor no debe extrañar. Como zurrador, Timoneda encarna uno de los oficios más solicitados en Valencia durante el siglo XVI, uno entre muchos que terminan por hacer visible la emergencia y desarrollo de una sociedad burguesa y comercial; como impresor, Timoneda hace patente una de las consecuencias de ese desarrollo: la democratización del libro.

El inventario que realizó José Enrique Serrano Morales de la librería de Timoneda a la muerte de éste, al momento de ser vendida por su esposa a su hijo, permite perfilar los intereses del impresor. En el ámbito del cuento tradicional o humorístico se encuentran *El Cortesano*, en traducción de Boscán y *Silva de Varia lección*, de Pedro Mexía; en teatro, sobresale *La Propalladia* de Torres Naharro y en poesía el gusto por la sátira patente en las *Poesías* de Castillejo; en novelas, libros de caballería como *Belianís de Grecia* y *Amadís de Gaula*. Su criterio editorial, permeado por el humor y las aventuras, tenía como objetivo la buena venta comercial. Como impresor, no tardó en trabar amistad con escritores valencianos como Gil Polo, autor de la novela pastoril la *Diana enamorada*.

Su labor como impresor fue acompañada por una incesante labor literaria que incluyó distintas capacidades: la traducción, la antologación, la creación y la edición. El grueso más importante de su obra abarca el teatro, la narrativa y la poesía. Antes de entrar

---

<sup>26</sup> Para los datos de la vida de Timoneda, así como la relación de José Enrique Serrano Morales, se sigue la “Introducción”, en Juan Timoneda, *El Patrañuelo*, ed. de Rafael Ferreres, Madrid: Castalia, 1971. Para la relación de la obra de Timoneda, se sigue el “Estudio preliminar”, en Juan Timoneda, *El Patrañuelo*, ed. de Alberto Sánchez, Barcelona: Espasa-Calpe, 1986.

<sup>27</sup> El que curte y adoba las pieles quitándoles el pelo.

en materia y realizar el análisis específico de algunas obras, se presenta el listado total de su obra. *Ternario spiritual*, publicado en 1558; *Las Tres Comedias*, en 1559; *Sarao de amor*, 1561; *Segunda parte del cancionero llamado Sarao de amor*, 1561; *Sobremesa y Alivio de caminantes*, 1563; *Turiana*, 1564; *El Buen aviso y Portacuentos*, 1564; *El Patrañuelo*, 1567; *Enredo de amor*, *Guisadillo de amor*, *El truhanesco*, *Dechado de colores*, y los romanceros, *Rosa de amores*, *Rosa española*, *Rosa gentil* y *Rosa real*, 1573; *Ternario sacramental* y *Segundo ternario sacramental*, 1575. Habría que añadir las ediciones de obras de amigos cercanos: las *Tres comedias*, de Alonso de la Vega, 1566; *Dos coloquios pastorales*, de Juan de Vergara, 1567; *El Deleitoso*, *Comedias*, y dos *Coloquios pastoriles*, de Lope de Rueda, en 1567; también de Lope de Rueda, la antología de comedias *Registro de representantes*, en 1573. Finalmente, a ésta se pueden sumar algunas otras obras de menor importancia y pliegos sueltos: *Danza espiritual*, 1553; *Respuesta de cucaracha Martínez contra Callejas...*, 1561; *El consejo que dio una Gitana a una necia de mujer que andava muerta por haver un hijo*, 1562; *Timón de tratantes*, 1563; *Obra llamada María*, 1568; y *Cartilla de la muerte. Arte para ayudar a bien morir*, 1568.

### 1.2.1. Obra poética

La importancia de la cultura tradicional en la obra de Timoneda es fundamental: no es posible entenderla sin comprender cabalmente el método de transmisión de ésta, ya sea en su manifestación narrativa, dramática o poética. En realidad, lo más probable es que Timoneda haya entrado en contacto con ella por medio de los romances, así que antes de abordar las obras dramáticas y narrativas es preciso un comentario sobre su obra poética.

Aunque podría objetarse que las rosas de romances, los cuatro libros dedicados por Timoneda a los romances y que incluían la *Rosa de amores*, la *Rosa española*, la *Rosa gentil* y la *Rosa real*<sup>28</sup>, no se publicaron sino hasta 1573, y que por lo tanto anteceden a este libro todas las obras en prosa, el Cancionero llamado *Sarao de amor*, impreso en 1561, prueba

---

<sup>28</sup> Publicados por Fernando José Wolf en 1846 como un solo libro, *Rosa de romances*, Leipsique F.A: Brockhaus, 1846.

lo contrario<sup>29</sup>. Aunque la primera parte de éste último libro se extravió casi en su totalidad, se conservó el último romance: “Romance del rey Bucar, folio LXXII. ‘Entre muchos reyes sabios que hubo en Landaluzia’. Y a continuación del romance concluye: Fin de los romances”<sup>30</sup>. Este romance no es otro, a no ser por ciertas variaciones, que el que se encuentra presenta en la *Rosa de amores* de 1573 con el mismo nombre, “Romance del rey Bucar”. El mismo Timoneda, en la “Epístola al lector” de la *Rosa de amores*, advertía: “Discreto lector de ver infinitissimos Romances propios míos antiguamente trobados, y agora de nuevo perdidos que no se hallavan”<sup>31</sup>. Es claro que Timoneda asegura que no sólo un romance, sino una buena cantidad habían sido no sólo escritos por él, sino que eran cantados, publicados y al parecer perdidos. Pero la segunda parte del *Cancionero* lo confirma. Conformado por diálogos y villancicos entre el galán y la galana, canciones sueltas sin respuesta, canciones a modo pastoril y adivinanzas, concluye con “Romances de Ilustres y coronadas mugeres de fama notoria assi Griegas como Romanas, y de otras nasciones”<sup>32</sup>. Los romances presentes en este apartado que coinciden con los presentes en *Rosa gentil*, de 1573, son: “*Romance de Timbria*”, “*Romance de Sophonisba*”, “*Romance de Theotonicas y Cimbras*”, “*Romance de Cloelia*”, “*Romance de Argia*” y “*Romance de Marcia*”. Asimismo, “*Romance de Cleopatra*”, presente en *Cancionero*, se publica en *Rosas de amores*. Timoneda vuelve a advertir que son romances publicados con anterioridad y caídos en el olvido en la Epístola de *Rosa gentil*: “Curioso lector, después que tu curiosidad, y mi devido servicio, o por mejor decir, el sustento de la vida hizieron alarde, y despertaron mi memoria”<sup>33</sup>.

---

<sup>29</sup> Los otros libros de poesía de Timoneda anteriores a las *Rosas* son *Villete de amor*, *El cabañero cancionero*, *Torruncillo de amor*, *Vista de amor*, *Empleo de amor*, *Silva de varias canciones* y el *Cancionero llamado Paquete de amor*. Sin embargo, de ninguno se conoce la fecha de publicación y de todos ellos sólo se conservan quince poemas de *Villete de amor* y siete canciones de *Paquete de amor*. Véase Antonio Rodríguez Moñino, *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros, siglo XVI, Tomo I*, coordinado por Arthur L. F. Askins. Madrid: Castalia, 1973, pp. 491-497 y 533-582.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 491.

<sup>31</sup> Juan Timoneda, *Rosa de romances*, ed. de Antonio Rodríguez Moñino y Daniel Devoto, Valencia: Castalia, 1963, sin paginado.

<sup>32</sup> Rodríguez Moñino, *op. cit.*, p. 497.

<sup>33</sup> Timoneda, *Rosa de romances*, *op. cit.*, sin paginado.

El hecho de que Timoneda entrara en contacto con la cultura tradicional por medio de los romances definió los caminos que siguió su proceso creativo. Del mismo modo que en el cuento tradicional, las historias presentes en los romances varían según el momento histórico, la geografía, el lenguaje y la variantes estructurales al interior del relato que responden, en lugar de al humorismo como en el cuento, a matices dramáticos que dicen más o menos a la colectividad. Como Menéndez Pidal planteó,

La creación individual sólo llega a hacerse popular cuando es asimilada por el pueblo; cuando éste la repite reiteradas veces, y al repetirla no permanece pasivo, sino que amolda la creación primera al común sentir, y la *rehace* y la *refunde* vivificándola con nuevas iniciativas individuales, que son creadoras a su vez, por dispersas e imperceptibles que sean<sup>34</sup>.

Timoneda llevará hasta las últimas consecuencias este método de repetición y variación tanto del romancero como del cuento tradicional, en suma, de la cultura tradicional. Él no se preocupaba por ser autor original de sus obras, para él las historias ni siquiera pertenecen a un autor individual, sino a la colectividad. Entre las preocupaciones de Timoneda al reelaborar las obras, además de la buena venta, se encontraban las posibilidades narrativas y expresivas de la historia en cuestión.

Ahora bien, Timoneda no se contenta con aplicar este método de repetición y variación a los romances y, posteriormente, al cuento. El método, por supuesto, no es exclusivo de la poesía ni del romancero. El mismo Menéndez Pidal ponía de manifiesto la necesidad refundidora que el público exige de las historias, ahora adaptadas a nuevas circunstancias. “La creación de la poesía popular tiene mucho de *repetición de materia preexistente*, y la transmisión oral tiene parte de innovación creadora. [...] Así como el individuo con su iniciativa influye sobre el pueblo, éste influye sobre aquél imponiendo sus tradiciones”<sup>35</sup>. Así pues, Timoneda hace extensivo el método tanto al teatro como al nuevo género narrativo que inaugura con *El Patrañuelo*, el cuento de entretenimiento: eso sí, siempre en busca de la mejor calidad tanto expresiva como narrativa. Sirva de ejemplo el

---

<sup>34</sup> Ramón Menéndez Pidal, “Poesía popular y poesía tradicional”, en *Estudios sobre el Romancero*, Madrid: Espasa-Calpe, 1973, p.201.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 202.

“Romance de Progne y Philomena”, presente en su *Rosa de Romances* y que, años más tarde, terminará de tomar forma en *Turiana*<sup>36</sup> en la *Comedia llamada Filomena*. Y si no, la variación narrativa del “Romance de como el conde don Ramón de Barcelona libró la Emperatriz de Alemania”, presente en su *Rosa de Romances*, y reescrito unos años más tarde en prosa en la Patraña VI o de la Duquesa de la Rosa, publicada en *El Patrañuelo*.

Como es visible, este proceder, que a falta de un nombre se llamará variaciones sobre un tema, se convierte en el método tanto de traducción, refundición como de creación de Timoneda. Y del mismo modo que es extensivo a distintos géneros literarios, lo será a la literatura culta. Timoneda reelaborará obras tanto de Plauto y Ariosto como de Bocaccio y de Bandello. Esto tendrá como consecuencia que la obra de Timoneda sea casi tan variopinta como lo es el mismo Romancero: lo mismo aborda cuentos tradicionales, historias cultas y extranjeras y diversidad de métodos narrativos. Y esto explica, a su vez, el por qué los libros de Timoneda son tan ricos tanto en el fondo como en la forma y, como se demostrará más adelante, especialmente *El Patrañuelo*. Igual mezcla cuantos tradicionales que historias cultas pero de dominio público como la de Apolonio o *fabliaux* o *novellieri*; lo mismo utiliza recursos narrativos que van de la comedia a las pullas o los donaires del cuento tradicional.

### 1.2.2. Obra dramática

El primer género que Timoneda abordó fue el teatro. La elección no es causalidad. El teatro se profesionaliza a partir de 1540, y los gremios no tardan en acaparar las primeras representaciones teatrales. Lope de Rueda se compromete, por ejemplo, con el gremio de los Odreros y Corredores de vino hacia 1542 para sacar el *Auto de la Asunción de Nuestra Señora*<sup>37</sup>. Asimismo, aparecen compañías que recorren el territorio español. Si antes el teatro sólo era representado en la plaza pública, la oferta comienza a trasladar la puesta en

---

<sup>36</sup> Juan Timoneda, *Turiana*, colección de comedias y farsas, reproducida en facsímil por la Real Academia Española, Madrid, 1911.

<sup>37</sup> José Luis Canet, “Lope de Rueda y el teatro profano”, en Javier Huerta Calvo (ed.), *Historia del Teatro español*, Madrid: Gredos, 2003, p. 440.



escena a mesones y fiestas privadas. Paralelamente a la democratización del libro, comienza con la oferta dramática la democratización de los espacios públicos, donde se haría patente el contacto con la cultura tradicional. Hacia 1566, en Valencia, “se da el nombre de *Carrer de les Comedies* a una de las calles céntricas de la ciudad, donde se dan espectáculos teatrales”<sup>38</sup>. A esto habría que sumar la llegada del mismo Lope de Rueda y Alonso de la Vega a Valencia hacia 1559 o 1560, actores y autores ambos con los que Timoneda trabara amistad.

Los esfuerzos de Timoneda en el teatro comienzan en 1558, con la aparición de su *Ternario spiritual*. “Wardropper llama a Timoneda [incluso], el ‘padre del auto sacramental’”. En efecto, sus obras en esta línea son ‘la clave de la transformación de la farsa sacramental anónima en el auto sacramental’”<sup>39</sup>. Su obra dramático religiosa continuaría en *Ternario sacramental* y *Segundo ternario sacramental*. El primero incluía una nueva versión de *La oveja perdida* y dos obras más con fragmentos en valenciano: *Castell d’Emaus* y *L’iglesia Militant*. El segundo incluía el *Auto de la fuente de los Siete Sacramentos*, los *Desposorios de Cristo*, y el *Auto de la Fe o Pragmática del Pan*. El *Auto de la oveja perdida*<sup>40</sup> anticipa algunas de las principales preocupaciones literarias de Timoneda. En primer lugar, el uso de los refranes: Y al fin, fin, más vale un toma / que después dos te daré; o bien, Ni te pones en hebrero / sietes capas y un sombrero. En segundo lugar, por medio de los personajes y su capacidad para disfrazarse se puede entrever un principio de personajes equívocos: San Pedro como Pedro Preciado, Cristo como Cristóbal Pascual, Ángel Miguel como el custodio. Finalmente, los juegos de palabras con homonimias, que posteriormente se convertirán en enunciados equívocos; por ejemplo: Déjate de esa conseja, / Custodio; habremos en al, / porque bien, si te semeja, / tengo yo, con esta oveja, / gran amorío carnal.

Su siguiente esfuerzo en el teatro responde a objetivos comerciales. Debido al éxito de ciertas comedias de Plauto como modelo en las universidades, no había tardado en llegar

---

<sup>38</sup> Alberto Sánchez, “Estudio preliminar”, en Juan Timoneda, *El Patrañuelo*, p. 16.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>40</sup> Juan Timoneda, *La oveja perdida*, edición digital basada en la edición de Eduardo González Pedroso, *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1865; Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2002.

a la imprenta. La primera traducción de Plauto es el *Anfitrión*, de Francisco de Villalobos, publicada en 1515 en Zaragoza y a la que seguiría una reimpresión en Zamora, en 1543; una nueva traducción de la misma obra, de Fernán Pérez de Oliva, es publicada en 1529. A su vez, en 1555 aparece en Amberes la primera traducción de español de *Los Menecmos*. El éxito de Plauto sobre Terencio debe entenderse en la afinidad de la Comedia Nueva plautiana, más cercana al espíritu tradicional español en el humor; en la cercanía de los personajes con el transcurso de la vida cotidiana: prostitutas, cocineros, parásitos (el bobo español), impostores; y en las narraciones de aspectos realistas.

Así pues, en 1559, Timoneda publica sus *Tres Comedias*<sup>41</sup>. El libro lo integran *Los Menenos* y *Anfitrión*, traducciones de Plauto, y la *Comedia llamada Cornelia*, traducción de *El Nigromante* de Ariosto. El hecho es capital en la obra de Timoneda, que encuentra en las comedias de Plauto un tema que será recurrente en el resto de su obra y específicamente en *El Patrañuelo*: el del doble. Las traducciones de Timoneda son libres y creativas. Entre los elementos que destacan en las traducciones de Plauto se encuentran: reelabora el prólogo en verso y lo pone en boca de pastores; contextualiza y ambienta las obras en lugares familiares al público; elimina personajes y escenas prescindibles en la desarrollo de la historia; el carácter de los personajes es más ligero y divertido: elimina los monólogos y los sustituye por diálogos más ágiles; los simples o bobos tienen mayor peso en los diálogos y, las acciones secundarias tiene un mayor peso en la trama principal.

La traducción más interesante, sin embargo, es la de *La comedia llamada Cornelia*. El procedimiento en esta obra es similar a las dos anteriores, aunque se permite mayores libertades creativas, respetando de la obra únicamente algunos aspectos estructurales pero transformándola en una nueva obra. La comedia de Ariosto no está exenta de un tono moralizante que tendrá consecuencias en la trama, al ser castigado el nigromante, mientras que Timoneda no duda en eliminar no sólo el tono moralizante en beneficio del humor sino que en su obra el nigromante será invitado a cenar al finalizar la obra. Asimismo, el comienzo de la trama en la historia de Ariosto es inverosímil: Cintio, hijo de Máximo, se

---

<sup>41</sup> Juan Timoneda, *Tres Comedias*, reproducida en facsímil por la Real Academia Española, Madrid, 1911.

encontraba casado en secreto con Lavinia, su enamorada, cuando es forzado a casarse de nuevo por su padre. La trama de Timoneda es más sólida, y resuelve esa inverosimilitud haciendo que Taucio, el enamorado de Carmelia, se encuentre ausente cuando Carmelia es prometida a Fulvio. Asimismo, Timoneda elimina escenas y personajes prescindibles y, al mismo tiempo, añade escenas mejor constituidas y personajes más divertidos. En el primer caso, la escena de la confusión donde Mencía envía a Fulvio disfrazado de ella para dar una paliza a su marido, Cornella, que duda de su fidelidad, es la escena más divertida de toda la obra. En el segundo caso, el de los personajes, Fazio, de *El Nigromante*, es convertido en Poliantea, mujer disfrazada de hombre para sobrevivir en Valencia. En ambos casos, tanto en la escena como en el personaje, es patente el interés de Timoneda, nuevamente, por el doble. Finalmente, el peso del bobo Cornella en la obra de Timoneda abona al humor y agilidad de la obra. Más que una traducción, Timoneda reelabora un tema.

Es así que no tarda en probar suerte en lo que la crítica considera de autoría propia: *Turiana*, una colección que agrupaba una tragicomedia, una comedia, tres farsas y cinco entremeses, se publicó en 1564. Se considera a Timoneda autor de estas obras pues se atribuyen a su propia invectiva y originalidad. Sin embargo, el procedimiento es el mismo que lo realizado en la *Comedia llamada Carmelia* y que anticipa gran parte del método del *Patrañuelo*. Por ejemplo, en la *Tragicomedia llamada Filomena*, Timoneda recupera la historia de Filomela, hermana de Procne, casada con Tereo de Tracia. Procne, al sentir nostalgia de su hermana, le pide a Tereo verla. Este accede con la condición de que suceda en Tracia. Tereo se sube a una nave para ir por Filomela. Antes de llegar a Tracia, cautivado por su belleza, la viola, le corta la lengua y la abandona a su suerte en el bosque. Filomela y Procne se vengarán de Tereo haciéndole comer a su propio hijo. La diferencia entre la *Comedia llamada Carmelia* y esta obra de Timoneda radica únicamente en que la primera existía como obra dramática propiamente dicha y la segunda, a pesar de haber sido registrada anteriormente por Ovidio, no era obra dramática aún. Lo mismo ocurre con todas las obras de *Turiana*, si bien las referencias son menos visibles. En el caso de la *Farsa llamada Trapacera*, la historia en cuestión no precisa referencia pues se trata del tema, habitual en la Edad Media y el Renacimiento latino, de la alcahueta. La *Farsa llamada*

*Paliana* retoma la historia del niño abandonado en la selva y el del incesto del hijo con la madre; en la *Comedia Aurelia*, el de un tesoro escondido que sólo se podrá recuperar juntando dos partes de un anillo. Se trata, en todos los casos, de historias que circulaban en la vida cotidiana de la gente común.

Es dudoso que Timoneda tuviera en mientes el concepto de autoría al elaborar su obra, bastante nuevo en el ámbito literario de su tiempo. Para él, las historias, como los romances, eran universales y pertenecientes a todo el mundo. Timoneda no distingue entre Filomela y Apolonio o entre la alcahueta y el incesto: para él, la importancia radicaba en el cómo y no en el qué. *Turiana* se convierte, así, en el primer ejercicio que Timoneda acometerá desde distintos ángulos: cómo narrar una misma historia; cuál es la mejor manera de ser contada. Si *Filomena* es un primer esfuerzo en el teatro, no tardará en acometerla en octosílabos en su *Rosa gentil*; o bien, si la *Trapacera* aborda el tema de la alcahueta en *Turiana*, el tema terminará de tomar forma en la patraña del barbero. La obra de Timoneda, pues, al abordar estas variaciones sobre un mismo tema, pone de manifiesto en su método algo natural al proceder del cuento tradicional<sup>42</sup>.

En *Turiana*, el ejemplo más patente de ese proceder aparece en los pasos o entremeses que, destinados a entretener al público entre actos de una pieza larga, son por naturaleza breves y lúdicos. De este modo, los entremeses comienzan siendo las narraciones más cercanas al cuento tradicional en la vertiente dramática. El paso de *Los ciegos y el mozo* es, nuevamente, una variación sobre un tema que aparecerá en *El Patrañuelo*, específicamente en la patraña doceava. El paso comienza con el monólogo de Palillos, un mozo que ofrece su servicio a un amo potencial, pues acaba de perder al anterior tras robarle una cantidad de dinero. La trama avanza por una casualidad: Palillos encuentra a su antiguo amo, el ciego Martín Álvarez, pregonando oración, pues es Noche Santa. Decide acecharlo y una nueva casualidad junta a Martín con Pero Gómez, otro ciego y compadre de éste. Martín le cuenta que ha sido robado por su mozo anterior, y ante la pregunta de

---

<sup>42</sup> “En efecto, los paralelismos trazados por los eruditos, lejos de patentizar el fenómeno de la simple copia, evidencian en varios casos las variantes, piedra de toque de la tradicionalidad”. Chevalier, *Folklore y literatura*, op. cit., pp. 41-42.

Pero de cómo había sucedido, le cuenta que tenía el dinero escondido en un agujero en su casa. Pero lo reconviene y le recomienda llevar siempre el dinero con él. Y tras hacerle saber “que alrededor del bonete lo llevo como ribete”, no tarda en desaparecer el dinero de Pero. El ladrón ha sido nuevamente, aunque no es explícito, Palillos. En *El Patrañuelo* el asunto es el mismo. Una noche, el vecino de un ciego descubre donde guarda el dinero, y a la mañana siguiente lo roba. Después de quejarse del robo, el vecino lo sigue en caso de que éste fuera a denunciar el robo; sin embargo, en el camino se encuentra con otro ciego, al que le cuenta lo sucedido. Este nuevo ciego reconviene al robado y le dice que por eso él siempre lleva el dinero en el bonete, a lo que acto seguido el vecino roba a este nuevo ciego. Timoneda traslada, pues, el método de repetición aprendido por medio de los romances y aplicado al teatro hasta la prosa. Sin embargo, antes de *El Patrañuelo* hay un par de libros en los que pone en práctica el método.

### 1.2.3. Obra narrativa

Antes de Timoneda, la única forma tanto de representación como escrita del cuento tradicional era el entremés. El cuento no sólo no era percibido como un género autónomo, sino que no existía un término que permitiera agrupar la variedad de formas en las que se presentaba oralmente: dichos, pullas, refranes, burlas, etc. *Sobremesa y Alivio de caminantes*<sup>43</sup>, impreso en 1563, no sólo es la primera publicación del Renacimiento español en recopilar cuentos tradicionales: fue la primera publicación en presentar el cuento como género narrativo autónomo en lengua española. El libro no hace patente un método en la recopilación, a no ser lo que el mismo Timoneda ha recuperado de la vida cotidiana, “en el cual se contienen diversos y graciosos cuentos, afables dichos y muy sentenciosos. Assí que fácilmente (lo que yo en diversos años he oydo, visto y leydo) podrás brevemente saber de

---

<sup>43</sup> Timoneda y Aragonés, *Buen aviso, op. cit.* El *Sobremesa* fue tan bien recibido que contó con ediciones sucesivas: “de Zaragoza y Medina del Campo, en 1563; de Valencia en 1569, que mejoró la primera, y en 1570; de Alcalá, en 1576; y de Amberes, en 1577; las dos últimas, bastante recortadas por la censura inquisitorial”. Alberto Sánchez, “Estudio preliminar” en *El Patrañuelo*. La última edición antes de la de Cuartero y Chevalier corrió a cargo de Melchor García Moreno, Madrid, 1928.

coro, para poder decir algún cuento de los presentes”<sup>44</sup>. A pesar de esta supuesta arbitrariedad, su colección sobresale por su uniformidad. En materia literaria, el común denominador de los textos es presentar una acción, aunque ésta sea en muchas ocasiones dialogada, con un comienzo, un nudo y un desenlace, cumpliendo de este modo con la característica imprescindible de cualquier narración<sup>45</sup>. En materia tipológica, los cuentos sentarán los criterios que Maxime Chevalier establecerá para el cuento tradicional: que “nacén y viven dentro de una geografía determinada; que existen juegos de palabras que únicamente pudieron presentarse en lengua española; y que son de tono familiar y sabor realista; [...] excluye lo maravilloso”<sup>46</sup>. Los cuentos propiamente dichos, a su vez, permiten entrever un mejor manejo de recursos literarios retóricos pertenecientes a la cultura tradicional por parte de Timoneda, entre los que se cuentan: a) el dominio del chiste por medio de hipálages, como la esposa molida a palabras en el cuento III o Demóstenes que no está dispuesto a comprar arrepentimiento en el cuento XI, e ironías, como el presunto poeta que recrimina al poeta que el sufrir radica en escucharlo, o en el cuento XXV, en el que el posadero que se sabe esperado por ladrones les recomienda volver en un rato pues todavía no se va a acostar; b) el enunciado equívoco, como el supuesto edicto de la corte del cuento XVII, que ordena a las mujeres jóvenes casar con hombres viejos y a las mujeres viejas casar con hombres jóvenes, que se presta muy bien para la vieja ventera pero como muy malo para su hija; c) la depuración de distintos niveles de enunciación, como las cartas de los cuentos XXVIII y XXXII, y que sirven para ir precisando las voces de los personajes, y; d) las paráfrasis de refranes, cuya resultado son pequeñas narraciones en torno a estos, como el cuento LII, donde para explicar que cada gallo canta en su gallinero recrea una disputa entre un portugués y un español en torno a sus respectivos reyes.

---

<sup>44</sup> Timoneda y Aragonés, “Epístola al lector”, en *Buen aviso*, *op. cit.*, p. 202.

<sup>45</sup> Persisten, sin embargo, opiniones encontradas al respecto. “Timoneda imprimió esos cuentecillos, generalmente muy esquemáticos, ‘para que el discreto relatador pudiese amplificarlos y exornarlos a su guisa’. Constituyen, pues, una especie de *aide-mémoire* o *vademecum* del aficionado a (y dotado para) contar cuentos. Sugerencias, esqueletos que un buen “relatador” sabrá recubrir de carne. (Si en esos tiempos hubiera habido “comedia española”, los librillos quizá hubieran podido servir de temario o “argumentario”).” Antonio Alatorre, “Reseña a *La Narrativa di Joan Timoneda*, de Augusto Guarino, Instituto Universitario Orientale, Napoli, 1993; 252 pp.”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLVI, 1998, p. 133.

<sup>46</sup> Chevalier, *Folklore y literatura*, *op. cit.*, p. 46.

El éxito comercial del *Sobremesa*, tal como lo atestigua el mismo Timoneda, lo llevó a sacar una nueva antología de cuentos tradicionales al año siguiente, el *Buen aviso y Portacuentos*. Aunque en esencia el espíritu del libro es similar al *Sobremesa*, ciertos cuentos de la primera parte (XXXVI Y XLIV, por ejemplo) no son libres del tono moralizante que recuerdan los *exempla*. Asimismo, la variedad de temas y personajes que permeaban el *Sobremesa* no es igual de abundante. Sin embargo, estas supuestas carencias son paliadas de otro modo: sobre todo en la primera parte, comienzan a hacerse patentes nuevas preocupaciones formales. El cuento XLIX es un buen ejemplo. Un rey cornudo quiere pintar un cuadro en su sala. Ha apaleado a varios pintores por no satisfacerle el cuadro. Un chocarrero que no sabe pintar se decide engañarlo. Pide cincuenta ducados y prohíbe la entrada al rey hasta que no esté terminado. Vive a sus expensas. Pasados seis meses, compra un boleto para embarcarse. El día de la partida, antes de entrar a observar el cuadro, advierte al rey que ningún cornudo lo podrá ver. El chocarrero se divierte con la descripción del cuadro inexistente. El rey asiente y asegura ver lo mismo, así que éste se despide y se embarca. El rey, para corroborar, les muestra el cuadro a unos caballeros. Le dicen que no ven nada. El rey manda buscar al chocarrero sin éxito. Finalmente, el rey manda cerrar la sala y graba unos versos encima de la puerta. El cuento permite entrever una preocupación por contextualizar de mejor manera al lector, ofrece asimismo rasgos psicológicos del personaje, describe a detalle un elemento narrativo y hace evidente la temporalidad de la trama: Timoneda comienza a enriquecer el esqueleto de los cuentos tradicionales por medio de sus propios recursos, particularmente, su experiencia como dramaturgo.

Asimismo, el método de variación en torno a un tema cumple un papel fundamental y ocurre con los mismos intereses en estos dos libros. Y no sólo se hace referencia a la cantidad de fuentes variopintas de donde Timoneda extrae sus narraciones<sup>47</sup>, se trata de la aplicación en el mismo relato y su posterior influencia en narraciones de *El Patrañuelo*. En el *Sobremesa*, por ejemplo, hay dos narraciones. El cuento XX anticipa el desenlace de la patraña tercera. La historia cuenta la anécdota de un marido que abofetea a su mujer. Ésta

---

<sup>47</sup> Véase la "Introducción" de Cuartero y Chevalier, en Timoneda y Aragones, *Buen aviso, op. cit.*, pp. 9-21.

grita que ha sido objeto de intento de asesinato, del mismo modo como había sucedido a Hulano, un muerto del que nadie conocía a su asesino. Un paseante la escucha, y no tarda en acusar al marido, que confiesa y es condenado. De camino al patíbulo, suplica lo dejen hablar con su mujer, a la que le dice: “Andando y hablando, no perdamos tiempo”<sup>48</sup>. El cuento LXIX, a su vez, representa un énfasis en este proceder. Se trata del mismo tema que ya había tratado en la *Comedia llamada Cornelia* y que se hará presente en la Patraña séptima: el aldeano engañado por su mujer con un criado. Al sospechar el marido, ella le cuenta que el criado la requirió de amores, y para demostrárselo al marido, la esperará junto a la puerta del corral. Por lo tanto, el marido debe vestirse con los vestidos de su mujer. Luego, la mujer advierte al criado y le dice que dé de palos al marido cuando lo vea: “Perra traidora, esto no lo hacía sino por provocarte”. Apaleado el marido, dice: “A no ser tú tan fiel como lo has mostrado, se pudiera decir por mí cornudo y apaleado”. “Más no”, dijo el criado, “sino sobre cuernos penitencia”<sup>49</sup>. El *Buen aviso* repite el procedimiento. El cuento XXXII narra el secuestro por unos corsarios turcos de una mujer acompañada de su padre, marido e hijo. Después de prestar buenos servicios a la mujer del Gran Turco, éste le otorga libertad y la de alguien más; ella pide la del padre. Anticipa el argumento de la patraña onceava. El cuento XLIII, que narra las pruebas a que somete un marido a su mujer para probar su humildad, aunque no en la trama, recuerda la patraña segunda, de Griselda. Finalmente, el tema del cuento LXVIII, que aborda un hidalgo al que le huele la boca, anticipa la patraña diecisiete.

Sin embargo, no es sino hasta la publicación en Valencia en 1567 de *El Patrañuelo*, a cargo de Joan Mey, que el método de las variaciones expande su alcance. Y es que al realizar *El Patrañuelo*, Timoneda no utiliza solamente historias de la cultura tradicional, sino que retoma historias incluso de otras tradiciones literarias como la italiana y la francesa y las reelabora de acuerdo a las expectativas del público valenciano. Sin embargo, las fuentes de

---

<sup>48</sup> Timoneda y Aragonés, *Buen aviso, op. cit.*, p. 216.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 244. La importancia de este cuento no radica únicamente en el método, sino en la paráfrasis de un refrán y sus posibilidades narrativas.



*El Patrañuelo* han sido señaladas por la crítica<sup>50</sup>, de modo que en este momento sólo se señalarán tres usos esenciales de las variaciones en el texto. En primer lugar, dota las historias de un carácter realista y lúdico, tal como aprendió del cuento tradicional, privándolas de su carácter didáctico. Por ejemplo, la Patraña XXII, cuya historia está basada en la octava historia del décimo día de *El Decamerón*<sup>51</sup>. La historia de Boccaccio abunda en reflexiones y discursos morales y didácticos que en la Patraña no tienen lugar y cuya narración se centra únicamente en los hechos y su carácter humorístico: el enamoramiento de Urbino de Antonia, pero prometida al mismo tiempo a Federico, el mejor amigo del primero, y que se complica con el engaño que ambos urden para que Antonia se acueste con Urbino y pase de este modo a ser su mujer.

En segundo lugar, la importancia de un modo sencillo y familiar de contar los cuentos, para cuya finalidad Timoneda utilizará el recurso más inmediato y eficaz para lograr dicho cometido: el refrán. El refrán no sólo ayuda al autor a construir las voces de sus personajes y del narrador, sino que se vale de las variaciones de los mismos para dotar su prosa de una verosimilitud casi oral. Finalmente y en tercer lugar, el agrupamiento de todas las Patrañas en función de un único eje narrativo: el equívoco. El uso de esta figura, por supuesto, no se limita al uso acotado que suelen utilizar los análisis retóricos, es decir, al análisis exclusivo del enunciado, sino que se extiende a todas sus variaciones: su aplicación a mentiras, engaños, personajes, situaciones y narraciones enteras, siempre y cuando cumplan, por supuesto, con esa propiedad disémica que caracteriza al equívoco.

De este modo, Timoneda expande, por un lado, el uso de figuras de la cultura tradicional como el refrán y el equívoco a partir del método mismo de las variaciones, pero por otro, expande el método a un nuevo campo de acción: el literario. Es decir, Timoneda es de los primeros autores en lengua española en utilizar recursos de la cultura tradicional en obras literarias; uno de los primeros en comenzar un movimiento que va de la oralidad a la escritura, y que no tardará en formar parte de la naturaleza de las obras literarias

---

<sup>50</sup> El listado completo de las fuentes, así como las historias tradicionales presente en *El Patrañuelo* se cita más adelante, en el apartado referente a la crítica en torno a esta obra.

<sup>51</sup> Giovanni Boccaccio, *El Decamerón*, México: UNAM, 2003, pp. 858-875.

posteriores. A estos tres rasgos característicos de la cultura tradicional se podrían sumar otros también presentes en la obra, como son el uso de romances tanto a modo de prólogo como para dotar de un tono a algunos personajes, como el caso de la Truhanilla en la Patraña XI, el uso de chistes en las Patrañas X y XI o de adivinanzas como modelos de cuentos, como la Patraña XIV. Sin embargo, el análisis sería inabarcable y estos recursos tienen menor peso en la formación del texto por lo que, revisado el método hasta ahora, antes de revisar las variaciones de los refranes y los equívocos en la conformación de los cuentos, se hará un breve repaso por la crítica en torno al autor.

### 1.3. La crítica en torno a Juan Timoneda

Si en el Siglo de Oro todavía perduraba el interés por la cultura tradicional, acabado éste el interés se desplaza a partir del siglo XVIII hacia las formas literarias cultas. Esto explicaría el olvido en el que cayó la obra de Timoneda. La última edición de *El Patrañuelo* que se conoce, atribuida al impresor Mathias Mares, data de 1580 y se sitúa en Bilbao. Los únicos juicios en torno a Timoneda, además del soneto laudatorio de don Diego de la Cueva que antecede las *Tres Comedias*<sup>52</sup>, son los de Cervantes<sup>53</sup>. Tuvieron que pasar casi dos siglos para que la obra de Timoneda figurara de nuevo en la literatura española. En 1759 aparece una nueva edición de *El Patrañuelo*, atribuida al impresor Manuel Martín<sup>54</sup>. El primer cuarto del siglo siguiente, la historiografía dramática sería la primera en llamar la atención sobre la importancia de Timoneda como autor. Leandro Fernández de Moratín, dentro de su antología de autores dramáticos anteriores a Lope de Vega, *Orígenes del teatro español*, no

---

<sup>52</sup> *Las Tres Comedias*, Juan Timoneda, ed. de Manuel V. Diago, 2000. Edición electrónica de José L. Canet.

<sup>53</sup> Cervantes se refiere a Timoneda tres veces en su obra. En el *Viaje del Parnaso* lo hace dos veces. La primera, en el capítulo VII, al referirse a la rivalidad entre los poetas españoles:

“Tan mezclados están, que no hay quien pueda  
Discernir cuál es malo o cuál es bueno,  
Cuál es garcilista o Timoneda”.

La segunda aparece en el capítulo VIII, en los tercetos 4 y 5, donde advierte la eternidad de Timoneda por haber impreso la obra de Lope de Rueda. La tercera ocurre en *Los baños de Argel*, en la tercera jornada, donde nuevamente se hace hincapié en la importancia de Timoneda por imprimir las obras de Lope.

<sup>54</sup> *El discreto tertuliente. Primera parte de las Patrañas de Juan Timoneda*, sacadas segunda vez a luz por Joseph de Afranca y Mendoza, Madrid: Manuel Martín, 1759.

sólo resumía las obras de Timoneda aparecidas en *Turiana*, sino que ejercía los primeros juicios críticos en torno a su obra. “El valenciano Juan de Timoneda, contemporáneo suyo [de Lope de Rueda], su amigo y su editor de sus obras, le imitó en algunas piezas cómicas que compuso en prosa, no desnudas de mérito por la facilidad de la dicción, la rapidez del diálogo, y la regularidad de la fábula”<sup>55</sup>. Del mismo modo, ofrecía un esbozo en torno a su carácter, así como al resto de su obra: “Juan de Timoneda, natural de Valencia, adquirió mucha celebridad no sólo por las obras de honesto entretenimiento que publicó a su costa, sino por las que él mismo compuso, y le acreditaron de hombre de buen ingenio y de no vulgar erudición”<sup>56</sup>. No tardarían en llegar las siguientes aportaciones en torno a la obra de Timoneda. Hacia 1846, ya en el Romanticismo, Wolf da noticia de su afición por la recolección de romances con el único ejemplar de *Rosas de romances*, asentado en la Biblioteca Nacional de Viena<sup>57</sup>. En 1851, Félix Liebrecht, en las notas que añadió a la traducción que hizo de *History of Fiction*, de John Dunlop, comenzaba a señalar las fuentes y modelos que habían servido a *El Patrañuelo*<sup>58</sup>. Al comenzar el siglo XX, se reconoce la importancia de la obra de Timoneda y la Sociedad de Bibliófilos Valencianos emprende la realización y posterior publicación de las *Obras Completas de Juan Timoneda*<sup>59</sup>. Aunque la versión no recopila todos los textos del autor y enfatiza su obra dramática, se trata del primer esfuerzo por agrupar la obra del impresor, así como de darle el peso que merece en la historia de la literatura española. Asimismo, el nuevo siglo traía consigo la especialización en los distintos géneros narrativos, y poco a poco la obra de Timoneda recibió la atención de su vasta labor: como recolector de romances, como autor y traductor dramático, como antologador y autor en prosa. Esta variedad ha llevado a la crítica a evolucionar de manera diversa, y los debates y juicios en torno a la obra del valenciano son dispares según el género que se aborda.

---

<sup>55</sup> Leandro Fernández de Moratín, *Orígenes del teatro español*, Buenos Aires: KIER, 1946, p. 44.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>57</sup> Véase Rodríguez-Moñino y Daniel Devoto en la “Advertencia de los editores” en Juan Timoneda, *Rosas de romances*, *op. cit.*

<sup>58</sup> Véase Marcelino Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, Buenos Aires: GLEM, 1943, tomo V, p.81.

<sup>59</sup> *Obras completas de Juan Timoneda*, Sociedad de Bibliófilos Valencianos, Valencia: Doménech, 1911.

### 1.3.1. La crítica dramática

Del mismo modo que la historiografía dramática fue la primera en revalorar la obra de Timoneda, corresponde a la crítica dramática el ser la primera en abordar la obra del autor valenciano de manera crítica. Los primeros debates en torno a la obra de Timoneda se presentan en torno a la originalidad o no de la obra del valenciano. El primero en arriesgar un juicio es Henri Merimée, que aseguraba que Timoneda “se ha quedado a mitad de camino entre la originalidad total y la servidumbre ciega”<sup>60</sup>. Este debate se extiende a lo largo de más de cuarenta años, y no es sino hasta el artículo “Originalidad de Timoneda”, de Eduardo Juliá<sup>61</sup>, donde queda sentada la paternidad de las obras de Timoneda. El autor debate a Gallardo<sup>62</sup>, que afirmaba que los *Autos sacramentales* y el *Anfitrión* no pertenecían a la autoría del valenciano, y a Menéndez y Pelayo, Cotarelo y Díaz Jiménez, sobre la misma cuestión en torno la autenticidad de *Turiana*<sup>63</sup>. Aclarada la originalidad, la crítica dramática da un salto importante con Bruce Wardropper, que en *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, dedica un apartado completo a la obra de Timoneda. Si bien retoma parte de la discusión en torno a la originalidad, Wardropper señala la importancia del impresor en la formación del teatro religioso español, así como su influencia en la conformación del género sacramental:

Sus obras son la clave de la transformación de la farsa sacramental anónima en el auto sacramental precalderoniano. [...] Encaminó la farsa sacramental en dirección a las formas consagradas por Lope de Vega y Valdivieso. En este sentido es el padre del auto sacramental.

---

<sup>60</sup> Henri Merimée, citado por Bruce Wardropper en *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Madrid: Revista de Occidente, 1953, p. 237.

<sup>61</sup> Eduardo Juliá, “Originalidad de Timoneda”, *Revista Valenciana de Filología*, 1955-1958, pp.91-101.

<sup>62</sup> *Ensayo de una Biblioteca de Libros raros y curiosos*, formado con los apuntamientos de D. Bartolomé José Gallardo, coordinados y aumentados por D. M. R. Zarco del Valle y D. J. Sancho Rayón..., Madrid: Imprenta y fundición de Manuel Tello, T. IV, 1889; cols 721 a 738. Núms. 4029 a 4037.

<sup>63</sup> *Ternario espiritual*, de Juan Timoneda, reproducción del ejemplar único, cuidada y protegida por Eloy Díaz-Jiménez y Molleda, Valencia: Diana, 1944, p. 60.

[...] Sin la labor de Timoneda, es dudoso que un género tan mal formado, tan vulgar, hubiera atraído a los grandes dramaturgos del Siglo de Oro<sup>64</sup>.

A partir de Wardropper, cuya mayor aportación es la legitimación de Timoneda como autor dramático así como su importancia en la historia del teatro español, la crítica no tardó en diversificarse: Rinaldo Froldi<sup>65</sup> señaló las aportaciones de Timoneda en la formación de la comedia española, enfatizando su inteligencia y buena observación al distinguir el carácter cultural preciso que representaba el teatro, así como la necesidad de un soporte narrativo más complejo que las hasta entonces formas dialogadas y conversaciones pastoriles. Eugenio Asensio<sup>66</sup>, por su parte, ve en Timoneda a uno de los padres del entremés como género dramático y José Regueiro indica la importancia del valenciano en la conformación del canon dramático español. Hoy, la crítica dramática, encabezada por Manuel V. Diago, aborda por igual el estudio de la práctica dramática en Valencia, la conformación del público de Timoneda, así como las variantes dialectales en sus obras y el uso de ciertos personajes y figuras importantes para el autor<sup>67</sup>.

### 1.3.2. La crítica filológica

El camino de la crítica en torno a la obra en prosa de Timoneda ha sido más complicado. Como se señaló, el peso de *El Patrañuelo* y, específicamente, de la crítica primera en torno a este libro, centrada en el origen de las fuentes, y ya ni siquiera la originalidad, ocupó gran parte del tiempo de los estudiosos del tema. Al citado Félix Liebrecht lo siguió un lector anónimo que señalaba el origen de quince de las patrañas y sugería que ninguna era

---

<sup>64</sup> Bruce Wardropper, *op. cit.*, p. 236, 263.

<sup>65</sup> Rinaldo Froldi, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca-Madrid: Ediciones Anaya, 1968.

<sup>66</sup> Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés*, Madrid: Gredos, 1965.

<sup>67</sup> Manuel V. Diago, "La práctica escénica populista en Valencia", *Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos Valenciano*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 329-53. "Joan Timoneda. Una dramaturgia burguesa". *Cuadernos de Filología, Literaturas: Análisis, III, nº 1-2*, 1981, pp. 45-65. "Algunas reflexiones en torno a los autos en catalán de Joan Timoneda: fuentes, lengua, público", *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Valencia: Universitat de Valencia, 1991, pp. 47-53. "El simple, un precedente de la figura del donaire en el siglo XVI". *El gracioso en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VI Coloquio del GESTE, Criticón 60*, 1994, pp. 19-26.

original<sup>68</sup>. En los albores del siglo XX, Carolina B. Bourland indicó las patrañas que se originan en *El Decamerón* de Boccaccio<sup>69</sup>. Finalmente, el doctor Marcelino Menéndez y Pelayo dedicaría a esta obra un largo apartado en *Orígenes de la novela*, donde a la descripción de la obra y la indicación de las fuentes se suma el primer juicio crítico en torno a la obra.

No se contentó con ensayar el cuento en la forma infantil y ruda del *Sobremesa* y del *Buen aviso*. A mayores alturas quiso elevarse en su famoso *Patrañuelo* (¿1566?), formando la primera colección española de novelas escritas a imitación de las de Italia, tomando de ellas el argumento y los principales pormenores, pero volviendo a contarlas en una prosa familiar, sencilla, animada y no desagradable<sup>70</sup>.

Este juicio general de la obra fue complementado por una interpretación del mismo Menéndez y Pelayo en torno a la Epístola al lector de *El Patrañuelo*, donde afirmaba que Timoneda se había “[dado] por autor original de historias que ciertamente no había inventado”<sup>71</sup>, creando, de este modo, una imagen negativa del valenciano y que durante los siguientes años acotó el acercamiento de los nuevos investigadores, que se limitó al estudio y comparación de las fuentes de la obra<sup>72</sup>. Si bien el progreso en torno a *El Patrañuelo* fue limitado en los primeros años de la crítica, hoy parece no haber duda de las fuentes utilizadas por Timoneda en la elaboración de este libro<sup>73</sup>. Sin embargo, en muchos

---

<sup>68</sup> Pedro Salvá y Mallén, *Catálogo de la biblioteca de Salvá*, Valencia: Ferrer de Orga, 1872, II, p. 186. Menéndez y Pelayo señala que no son siempre acertadas sus anotaciones. *Op. cit.*, p. 81.

<sup>69</sup> Carolina B. Bourland, “Boccaccio and the *Decameron* in Castilian and Catalan”, *Revue Hispanique*, XII, 1905, pp 1-232. Vid. *El Patrañuelo*, Edición de Rafael Ferreres, Madrid: Castalia, 1971, p. 25.

<sup>70</sup> Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, p. 80.

<sup>71</sup> *Ídem*. Menéndez y Pelayo emite este juicio tras interpretar un enunciado de la “Epístola al amantísimo lector” de *El Patrañuelo*: “lo más es fingido y compuesto de nuestro poco saber y entendimiento”. Timoneda no intentaba asumirse autor, simplemente trataba aclarar que se trata de ficciones y no hechos reales, y que se entiende con la oración precedente de la misma carta: “No te des a entender que lo que en el presente libro se contiene sea todo verdad”.

<sup>72</sup> Sherman Eoff, “On the source of Juan de Timoneda’s Apollonius of Tyre story”, en *The Romance Review*, Nueva York, 1931, pp. 304-311. Giorgio Valli, “Las fuentes italianas de la patraña IX de Timoneda”, *Revista de Filología Española*, XXX, 1946, pp. 369-381. A. Gasparetti, “Sulla fonte italiana della Patraña VI di. / de Timoneda”, Milán: *Letteratura Moderna*, 1951.

<sup>73</sup> El listado completo de fuentes de *El Patrañuelo*, siguiendo las ediciones de Rafael Ferreres y la de Alberto Sánchez, es como sigue. Patraña I, *La comedia Tholomea*, de Alonso de la Vega. Patraña II, Jornada X, historia X, del *Decamerón*. Adaptación latina de Petrarca traducida al catalán por Bernat Metge. “Le Fresne”, en *12 Lais*, de Marie de France. Manuscrito *Le Parament de Dames*, de la *Bibliothèque de M. Foucault*. Patraña III, cuento primero del *Novellino* de Masuccio Salernitano. Patraña IV, se desconoce el original, aunque por la cantidad de detalles sugiere algún novelista italiano. Menéndez y Pelayo cita como fuente *El libro del Papagayo* o *Cukasaptati*. Patraña V, la primera parte aparece en la leyenda sobre el nacimiento y adolescencia

casos, no sólo la insuficiencia de elementos para comprobar el contacto de Timoneda con algunas de estas fuentes, sino el contacto y base de la cultura tradicional de muchas de estos textos podrían poner en entredicho algunos de estos supuestos<sup>74</sup>. No sería sino hasta 1976, con la aparición de *Haz y envés del cuento risible en el Siglo de Oro*, de Alan C. Soons, que la crítica buscaría un nuevo acercamiento a esta obra, al afirmar de Timoneda que estaba “dotado de una verdadera comprensión de la verdadera *facetudo*, [y que] por eso contribuyó más que nadie a subir la calidad y la reputación de la fabliella española en su periodo formativo”<sup>75</sup>. A esta opinión no tardó en sumarse la de Wolfram Krömmel, que observa en la obra de Timoneda la posibilidad de un nuevo género narrativo:

En un punto crucial demuestra Timoneda su vinculación con la novelística italiana: no cuenta para instruir, como antes había hecho la literatura española del Ejemplo, sino para deleitar, y

---

del Papa Gregorio Magno: *Gesta Romanorum*, capítulo 81. Reminiscencia en “La leyenda del abad don Juan de Montemayor”. Sin embargo, la segunda parte es de invención suya. Patraña VI, el anónimo anotador de la edición Salvá supone el *Disciplina Clericalis*, de Pedro Alfonso. Liebrecht indica la novela IV de Giovanni Sercambi. Menéndez y Pelayo lo rechaza y supone la novela IX de la década I de los *Hecatomithi* de Giraldo Chinthio, aunque Giorgio Valli también la niega. Patraña VII, *La Duquesa de la Rosa*, de Alonso de la Vega. Novela 44 de la segunda parte de Bandello. Elementos de contaminación (dice Valli) de la novela 22 de Sabadino degli Arienti, *Il Porretane*. Patraña VIII, *Las mil y una noches*. Canto XXVIII del *Orlando Furioso*. Patraña IX, era la que se daba por original o de invención propia. Giorgio Valli señala la novela 11 de Girolano Parabosco, *I diporti*, como fuente. También sugiere la novela 22 de *Il Porretane*. Patraña X, “El carpintero, el barbero y su mujer”, del *Calila y Dimna*. Versión hebrea de esta colección fue traducida al latín por Juan de Capua: *Directorium Vitae Humanae*. Jornada VII, Novela VIII, del *Decamerón*. Patraña XI, *Historia Apollonii regis Tyri*, anónima. *El Libro de Apolonio*, del Mester de Clerecía. *Gesta Romanorum*, XXX. *Gesta Apollonii*, poema del siglo X. Patraña XII, el mismo Timoneda: un paso de dos ciegos y un mozo. Patraña XIII, Comedia llamada *La Feliciano*. Patraña XIV, El rey Juan y el abad de Cantorbéry. Patraña XV, ¿Jornada III, novela IX, del *Decamerón*? *Eufemia* de Lope de Rueda. Patraña XVI, *Ciropedia* de Jenofonte, Libro I de las *Historias* de Herodoto, *Historia general del famoso y excelente Trogo Pompeyo*, de Jorge de Bustamante, *Ciro rey de los persas*, romance de Lorenzo de Sepúlveda. Patraña XVII, Literatura india en versiones árabe, turca, fabliaux. Cantiga de Alfonso el Sabio, Capítulo final de *Gesta romanorum*. Primera parte de novela 9, década VI, de los *Ecatomithi*, de Giraldo Cintio. Patraña XVIII, *Le Porretane* de Sabbadino degli Arienti. Patraña XIX, C. CCLXXXIII del *Tirant lo Blanc*. Canto V del *Orlando Furioso*. Novela 22 de la primera parte de Bandello. Patraña XX, Novela segunda de la jornada 23 de *Il Pecorone* de Giovanni Fiorentino. Patraña XXI, *Cuento muy fermoso del emperador Ottas et de la infanta Florencia su hija et del buen caballero Esmere. Florence de Roma*. Novela I de jornada X de *Il Pecorone*. Capítulo CI de la *Gesta Romanorum*. *Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coincy. Canto XII del *Orlando Furioso*. Patraña XXII, Novela VIII, jornada X del *Decamerón*.

<sup>74</sup> En el siguiente apartado se señalará un nuevo marco de fuentes tradicionales de Timoneda.

<sup>75</sup> Alan C. Soons, *Haz y envés del cuento risible en el Siglo de Oro*, Londres: Támesis, 1976, p. 25. Su trabajo es deficiente: a) no hay conciencia del momento histórico que produce lo que él llama fabliellas b) no hay estructura teórica que soporte su hipótesis en torno a la fabliella c) no hay discernimiento en torno al qué es una fabliella, y d) su vocabulario adapta a la cultura española las *facecii* italianas y los *fabliaux* franceses.

no sólo por el asunto, sino, y precisamente, por la manera de su exposición. ‘Asiento ilustre y gracia’ son claves. A partir de esto es posible en España un nuevo arte de la narración corta<sup>76</sup>.

Sin embargo, fue el mismo Menéndez y Pelayo quien había señalado años antes el camino que la crítica habría de tomar. Como buen observador, había indicado la importancia de Timoneda como autor ligado a los géneros tradicionales: “Timoneda, cuyo nombre va unido a todos los géneros de nuestra literatura popular o popularizada, a los romances, al teatro sagrado y profano, a la poesía lírica en hojas volantes”<sup>77</sup>. Asimismo, al inaugurar los estudios críticos en torno a la primera de las recopilaciones de Timoneda, el *Sobremesa y Alivio de caminantes*, puso de manifiesto los dotes paremiológicos del valenciano: “Coincidió con Mal Lara, no ciertamente en lo elevado de los propósitos ni en lo gallardo del estilo, pero sí en el procedimiento de explicar frases y dichos proverbiales por anécdotas y chascarrillos *a posteriori*”<sup>78</sup>. Por un lado, pues, la crítica filológica parecía agotarse a sí misma en sus debates en torno a las fuentes pero, por otro y a la par del despertar de la crítica que será llamada tradicional, comenzaba a señalar nuevas vías.

### 1.3.3. La crítica “tradicional”

Se denomina crítica “tradicional” a la crítica cuya búsqueda se centra en los caminos de lo que se ha denominado cultura tradicional y cuyos orígenes se encuentran en los trabajos de Menéndez Pidal. Esta vía crítica en torno a Timoneda comienza con los trabajos de Wesley Childers, que señalaba que “the collections of tales [de Timoneda] are important to Spanish literature because they represent the evolution of the Spanish *cuento* of folklore characteristics into a longer, more artistic tale”<sup>79</sup>. Es decir, Childers es el primero en mencionar el movimiento desde lo oral y la cultura tradicional hacia lo literario y escrito. Sin embargo, su contribución es aún mayor pues, abundando en la crítica filológica, Childers señala las

---

<sup>76</sup> Wolfram Krömer, *Formas de la narración breve*, versión española de Juan Conde, Madrid: Gredos, 1979, p. 207.

<sup>77</sup> Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, p.80.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>79</sup> J Wesley Childers, *Motif-index of the Cuentos of Juan Timoneda*, Indiana University publications (Folklore Series no. 5), 1948, p VII.



fuentes folclóricas de las colecciones de cuentos de Timoneda clasificada según el trabajo de Aarne-Thompson<sup>80</sup>. A Childers se suma, en 1978, Maxime Chevalier con la publicación de un libro de importancia capital en los estudios de literatura hispánica: el ya señalado

---

<sup>80</sup> Wesley Childers, *Motif-index of the Cuentos os Joan Timoneda*, Indiana University, Bloomington, 1948, y completada por un índice, treinta años después, en conjunto con John Reynolds. Wesley Childers y John Reynolds, "A Guide to the Motif-Index of Timoneda's Prose Fiction", *Kentucky Romance Quarterly* 25, 1978, pp. 399-412. A continuación, el recuento de los cuentos folclóricos según Childers presentes en *El Patrañuelo*. Patraña I El verdugo compasivo, K512; La nodriza arrepentida que se disfraza como eremita, K1837.5; La nodriza que intercambia hijos para asegurar el bienestar del preferido, K1923.1; Rescate de una persona abandonada o perdida, R130; Amantes criados como hermanos descubren para su alegría que no están emparentados, T415.3; Rescate de una persona abandonada o perdida, R130; Mujer disfrazada de eremita que rescata niño abandonado, R131.10.1; Hijo de incesto descubierto, S312.1; Incesto entre hermano y hermana, T415; Patraña II Prueba de la paciencia de la esposa, H461; Patraña III El cadáver que se pasea alrededor de la mano, K2135; Patraña IV *Bocca della verità*, H251.1; El juramento equívoco de la esposa, K1513; Disfrazado como loco, K1818.3; Patraña V Reconocimiento por un medallón, H94.8; Hombre a punto de consumar matrimonio con su propia madre pero es identificado por una placa, N681.3.1; Rescate de una persona abandonada o perdida, R130; Pescador que rescata niño abandonado, R131.4; Expuesto en un bote, S141; Hijo de incesto descubierto, S312.1; Incesto entre madre e hijo, T412; Incesto entre hermano y hermana, T415; Patraña VI No el mismo monedero que estaba perdido, J1172.1; Series de ingeniosas e injustas decisiones, J1173; Patraña VII Disfrazado como pelegrino, K1817.2.2; Esposa calumniada es encerrada en una torre por cuarenta días, R41.2.1; Princesa rescatada de una torre, R111.2.5; Patraña VIII Hombre con esposa infiel consolado cuando observa la infidelidad de la reina, J882.1; Hombre con esposa infiel consolado cuando observa otra precaución fallida, J882.2; Patraña IX Identificación por un anillo, H94; Reunión accidental de familias, N730; Chica se fuga erróneamente con el amante equivocado, T92.4; Patraña X La nariz cortada, K1512; Nariz cortada como castigo por adulterio, Q451.5.1; Patraña XI Variante de reconocimiento por un medallón, H94.8; Novia ofrecida a quien pueda responder una adivinanza, H508.2; Adivinanza pronunciada en el lecho de muerte, H541.1; Reunión accidental de familias, N730; Incesto entre padre e hija, T411; Patraña XII Pícaro roba el dinero de hombre ciego, K1081.5; Alarde oído por casualidad sobre dinero escondido trae consigo un robo, N455.1; Patraña XIII Dos amigos intercambian formas, D45.3; Identificación por prenda de vestir, H111; Reunión accidental de familias, N730; León se lleva niño, R13.5; Rescate de una persona abandonada o perdida, R130; Campesino que rescata niño abandonado, R131.6; Espada de la castidad, T351; Patraña XIV El rey y el abad, H561.2; Patraña XV Esposa encubierta como juez que libera a su marido, K1825.2; Disfraz de mujer en ropa de hombre, K1837; Falsas pruebas de infidelidad de la esposa, K2112.1; Reunión accidental de familias, N730; Destierro por traición, Q431.10; Abandono en una isla, S145; Esposa abandonada en una isla, S433; Patraña XVI Futuro revelado en un sueño, D1812.3.3; La carne de un pariente comida inconscientemente, G61; Hombres avergonzados por su cobardía por mujeres desnudas paradas frente a ellos, J87; Asesinato de un niño para evitar el cumplimiento de futura grandeza de la profecía, M371.1; Rescate de una persona abandonada o perdida, R130; Patraña XVII Asesinato por el fuego, K955; Mensaje de muerte fatal para el mensajero, K1612; La queja sobre el mal aliento y el problema para el favorito del rey, K2135; Castigo: quemado vivo, Q414; Quemado hasta la muerte, S112; Patraña XVIII Identificación por un collar, H92; Dios te proteja de un hombre malo, J21.38; Testigo reclama el abrigo prestado, J1151.2; Patraña XIX Amante que rescata a su amada (princesa), R161; Patraña XX Hijo del envenenador toma el brebaje dispuesto para su hermanastro, K1613.3; Joven bebe accidentalmente el veneno destinado a su hermanastro, N332.4; Madrastra que intenta envenenar a su hijastro cuando éste rechaza su proposición adúltera, S31.3; Madrastra lujuriosa, T418; Patraña XXI Reina de incógnito falsamente acusada de haber asesinado al niño dejado a su cuidado, K2116.4; El cuchillo ensangrentado puesto en la cama de un inocente al que acusan de asesinato, K2155.1.1; Reunión accidental de familias, N730; Abandono en una isla, S145; Amante despechado asesina al hijo de su amante, S322.5; Esposa abandonada en una isla, S433; Patraña XXII Matrimonio a través del disfraz de prometido, K1373; Amigos que ofrecen su vida uno por el otro mutuamente, P315.

*Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*, cuyos análisis dieron un giro absoluto a las investigaciones en torno a la cultura tradicional, abordando un género antes olvidado. La crítica e investigación en torno a la literatura hispánica, que hasta ese momento centraba los estudios en torno a la cultura tradicional en los romances, alcanza nuevas alturas con Chevalier: sistematiza el cuento oral y ofrece un panorama global del fenómeno en los siglos XVI y XVII. A través de un comparativo con el cuento folclórico, Chevalier establece la naturaleza del cuento tradicional señalada anteriormente<sup>81</sup>. Asimismo, no tarda en definir los criterios de identificación del cuento tradicional a través de variantes y o variaciones<sup>82</sup>, señalando así nuevos caminos en torno al método.

Chevalier, además, conjuntó y sistematizó una gran parte de los cuentos tradicionales españoles del Siglo de Oro. La importancia de Timoneda en este sentido es capital. *Sobremesa y Alivio de caminantes*, y *Buen aviso y Portacuentos*, son los primeros libros en recopilar el cuento tradicional en su forma natural. Chevalier no tardó en dedicar su esfuerzo a la búsqueda de fuentes tradicionales en la obra narrativa de estos dos libros, y el resultado de su labor dio como fruto la edición crítica de colección citada<sup>83</sup>. Sin embargo, su trabajo no se detiene ahí. Se sumó al trabajo filológico y sometió *El Patrañuelo* a la labor de identificación de fuentes tradicionales<sup>84</sup>, que después de su trabajo y sumando nuevas fuentes como las del mismo Ferreres, deja el estado de la cuestión del siguiente modo.

La edición de Rafael Ferreres, con base en el material disponible hasta ese momento, estipulaba que quince de las Patrañas tenían fuente erudita, tres de ellas fuente dramática y cuatro más no tenían una fuente clara, o bien, procedían de distintas fuentes. Chevalier

---

<sup>81</sup> Son cuentos que ocurren en un momento histórico determinado, con una geografía y una geografía lingüística determinada, “de tono familiar y de sabor ‘realista’”, que excluyen lo maravilloso y cuya finalidad es divertir. Chevalier, *Folklore y literatura*, op. cit., pp. 45 y siguientes.

<sup>82</sup> a) Variantes en la localización del relato, b) Variantes en la identidad de los protagonistas, c) Variantes en los elementos del relato. *Ibidem*, pp. 57 y siguientes.

<sup>83</sup> Timoneda y Aragonés, *Buen aviso*, op. cit.

<sup>84</sup> Los cuentos de *El Patrañuelo* de vertiente tradicional y su clasificación según el trabajo de Aarne-Thompson, es como sigue: La patraña II, de Griselda, AT, 887; la patraña III, El muerto recalcitrante, AT, 1537; la patraña IV, el juramento equívoco, AT, 1418; la patraña V, San Gregorio sobre la piedra, AT, 933; la patraña X, la nariz cortada; AT, 1417; la patraña XIV, las tres preguntas; AT, 922; la patraña XVIII, la capa prestada, AT, 1642.

dejó sentado que siete de las Patrañas eran de origen folclórico o tradicional. A esas siete deben sumarse ocho Patrañas más cuyas fuentes directas pertenecen a la cultura tradicional. La Patraña VI, o del tiratierra, la Patraña XVII, o del mal aliento, pertenecen a fuentes folclóricas; la Patraña VII, o de la Duquesa de la Rosa, aunque catalogada como de procedencia dramática, el “*Romance de como un hijo del Rey don Sancho acusó a la Reyna su madre*”, que Timoneda ensayó en la Rosa española, y el “*Romance de como el conde don Ramón de Barcelona libró la emperatriz de Alemania*”, de la Rosa Gentil, anticiparon el tema y la narración y, la Patraña XVI, o de Ciro, procede del “*Romance Ciro rey de los persas*”, de Lorenzo de Sepúlveda, y no de los textos clásicos. En el segundo caso, los relatos de procedencia dramática, son cuatro. La Patraña I, o de Argentina y Tolomeo, procedente de la comedia *Tholomea*, de Alonso de la Vega; la Patraña XII, o del ciego robado, procedente de un cuento folclórico pero cuya versión conocida en España es el entremés del mismo Timoneda presente en *Turiana*; la Patraña XIII, cuya fuente Timoneda sitúa en una comedia titulada *La Feliciano*, de la cual no se tiene noticia pero el inicio es similar a la *Farsa llamada Rosalina*, del mismo Timoneda; y la Patraña XV, que procede de *Eufemia*, de Lope de Rueda.

Sin embargo, la importancia de la crítica tradicional no se encuentra en la aportación de nuevas fuentes. Aduciendo que la naturaleza de los cuentos tradicionales es completamente otra respecto a los cuentos de origen clásico, renovó de manera implícita el valor estético de los cuentos de *El Patrañuelo*. Sin embargo, esta revalorización que supone el uso de Timoneda de cuentos tradicionales en la creación de *El Patrañuelo*, así como el uso de elementos de la cultura tradicional parece haberse bifurcado. Por un lado, los estudios en torno a *El Patrañuelo*, y específicamente en torno al uso de elementos de la cultura tradicional está estancado, mientras que por otro lado, la revalorización estética ha adelantado camino por nuevas vías en lo que podría llamarse nuevos caminos de la crítica.

#### 1.3.4. Nuevos caminos de la crítica

Las palabras de Wardropper respecto al estado de la crítica en torno a los logros de Timoneda en el teatro sacramental en aquel tiempo cabrían para la crítica narrativa: “Pocos

han intentado juzgar su obra desde el punto de vista estético”<sup>85</sup>. Como si no fuera suficiente, se presentan juicios que demeritan el valor estético de la obra de Timoneda sin esgrimir el menor argumento que así lo demuestre:

La obra total de Timoneda nos enfrenta a un caso curioso; si la eliminamos, la literatura española no pierde casi nada desde el punto de vista de la realización estética, pero al mismo tiempo sería difícil explicar la concepción de buena parte de las obras anecdótico-narrativas y dramáticas posteriores<sup>86</sup>.

A estos se pueden oponer juicios laudatorios que, aunque no profundizan en el planteamiento y obvian el análisis, han señalado caminos a seguir: “El estilo narrativo sencillo, el escaso adorno de las escenas [...], tienen en ésta y otras historias la ventaja de que el argumento es más claro sin duda que en los italianos contemporáneos”<sup>87</sup>. Sin embargo, la publicación de la obra *La narrativa di Joan Timoneda*, del italiano Augusto Guarino, debe considerarse pionera en la crítica en torno a la obra en prosa de Timoneda: por un lado, Guarino aborda el humorismo como condición de existencia en *Sobremesa* y *Buen aviso*, aunque lo hace subordinando el método a dinámicas culturales, entre ellas la condición social y las relaciones de género; por otro, aborda tres modelos narrativos de *El Patrañuelo*, si bien bajo índole temática que concluirá en temas recurrentes en la obra de Timoneda así como en un esbozo ideológico del valenciano. Si bien el libro de Guarino responde, en la primera parte, a una crítica de orden sociológico y en la segunda a una de orden estilístico, se trata de un esfuerzo por recuperar los valores estéticos inherentes a la obra en prosa de Timoneda.

Esta tesis, pues, se propone cerrar el camino avanzado por la crítica tradicional y el de Guarino, realizando el análisis de figuras de la cultura tradicional desde los valores estéticos que permiten la construcción literaria del texto. Para dicho análisis se utilizará la edición de *El Patrañuelo* de Rafael Ferreres, pues de las ediciones consultadas, se trata de

---

<sup>85</sup> Bruce Wardropper, *op. cit.*, p. 237.

<sup>86</sup> Juan Bautista Avalor-Arce, *Nuevos deslindes cervantinos*, citado por Alberto Sánchez, “Estudio preliminar”, en *El Patrañuelo*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>87</sup> Krömer, *op. cit.*, p. 207.

la más apegada a la edición original de 1567, además de tratar el texto con mayor respeto y ofrecer un panorama de conjunto más respetuoso de la obra total de Timoneda.

## CAPÍTULO 2. EL REFRÁN EN *EL PATRAÑUELO*

Las variaciones no son algo privativo de las narraciones. Al ser parte del método de la cultura tradicional, permea los distintos niveles de expresión de la lengua, en este caso, el refrán. Hugo Bizarri ha señalado la capacidad del hombre medieval no sólo para citar refranes, sino para constituir el esqueleto de su pensamiento en torno a él<sup>88</sup>. Al llegar el Renacimiento, esta capacidad decide a los humanistas a las primeras antologías, definiciones y clasificaciones. Pedro Vallés es el primero en intentar una definición del refrán<sup>89</sup>, pero Juan de Mal Lara es el primero en señalar las condiciones de enunciación y, con ellas, en vislumbrar sus variaciones. Frente a la definición aislada que Vallés intenta del refrán a partir de su estructura y contenido, Mal Lara opone la importancia del contexto, su origen y transmisión:

Nació de tantos años acá [...] de referirse muchas veces, [...] se conservó con el repetirlo y dezir comúnmente, [...] que se puede llamar natural y estampado en memorias y en ingenios humano; no tiene señalado autor [...], se transmite por sucesión y recepción de padres a hijos; sabiendo para cada cosa sus remedios comunes, dábanse de unos en otros sus aplicaciones<sup>90</sup>.

Aunque Mal Lara sólo lo sugiere, deja en claro que el refrán es un enunciado dinámico, oral y que se actualiza en cada enunciación en virtud de las necesidades del hablante y de su contexto, es decir, de las necesidades pragmáticas. Sin embargo, los registros humanistas se encontraban lejos, por su propia naturaleza culta, compilatoria y taxonómica, de abundar en las condiciones de enunciación del refrán. Si bien Covarrubias adelantó en dicho contexto de enunciación con el *Tesoro*<sup>91</sup>, registrando algunas variantes, no fue sino hasta la

---

<sup>88</sup> Hugo O. Bizarri, *El refranero castellano en la Edad Media*, Madrid: Laberinto, 2004, p. 41.

<sup>89</sup> “Dicho antiguo, usado, breve, sutil y gracioso, obscuro por alguna manera de hablar figurado, sacado de aquellas cosas que más tratamos; la antigüedad les da autoridad y gravedad para disuadir fácilmente”. Pedro Vallés, *Libro de refranes copilado por el orden del abc*, ff. [2] y [3]v, Zaragoza: Juana Millán, 1549. citado por Nieves Rodríguez Valle, *Los refranes del Quijote: poética cervantina*, México: El Colegio de México, 2014, p. 36.

<sup>90</sup> Juan de Mal Lara, *OC, I, Philosophia Vulgar*, ed. de Manuel Bernal Rodríguez, Madrid: Biblioteca Castro, 1996, pp. 30-32.

<sup>91</sup> Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española [1611]*, ed. de Felipe C.R. Maldonado revisada por Manuel Camarero, Madrid: Castalia, 1995.

llegada de Correas<sup>92</sup> que el refrán, y con él su naturaleza tradicional, tomaron la dimensión que se exigía. Sin embargo, el formato de su *Vocabulario* seguía siendo limitado para explicar la naturaleza pragmática del refrán. Corresponde, entonces, a las obras literarias de la época señalar las condiciones de enunciación del refrán. Al trasladar los refranes desde su ambiente natural, la oralidad, hasta nuevos géneros narrativos, los autores enfrentaba el reto de adaptar los cambios de enunciación presentes en la oralidad –las variantes que cada refrán asumía en la enunciación– hasta el género en cuestión; en el caso de Timoneda, al cuento.

El contacto de Timoneda con el refranero, como el de la mayoría de autores que hacen uso del refrán en sus obras literarias, ocurrió por tres vías: la primera oral, desde el ambiente familiar hasta el sociocultural y religioso, la segunda por medio de las grandes compilaciones de refranes<sup>93</sup>, y la tercera por medio de las obras literarias a las que tenía acceso. Ahora bien, del mismo modo que las obras literarias con refranes presentes<sup>94</sup>, Timoneda se vio enfrentado a los límites, variables y posibilidades que le presentaba la forma narrativa del cuento. Si bien en un primer momento su interés pudo estar marcado por la facilidad de lectura y la familiaridad con el potencial lector, es decir, una reproducción fiel de la oralidad, los mismos cambios de enunciación que la narración y las exigencias literarias le presentaban, le dieron oportunidad de ensayar, además de las variantes orales, variantes literarias que darían génesis a nuevas variaciones de refranes ya conocidos.

El estudio y análisis del refrán, de sus variantes y condiciones de enunciación es tan vasto que sería imposible abarcarlo todo. Sin embargo, el estudio que mejor resume y profundiza en torno al refrán es el de Nieves Rodríguez Valle. La definición y características que ofrece del refrán<sup>95</sup> pero, sobre todo, la sistematización de las variantes del refrán –las

---

<sup>92</sup> *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* [...], Madrid: RAE, 1924.

<sup>93</sup> Cuartero y Chevalier señalan que Timoneda conoció los siguientes refraneros escritos: *Libro de refranes copilado por el orden del A.B.C.* de Pedro Vallés, Zaragoza, 1549, *Refranes o Proverbios en romance de Hernán Núñez*, Salamanca, 1555; y las *Cartas en refranes*, de Blasco de Garay, Toledo, 1541. En Timoneda y Aragonés, *Buen aviso*, *op. cit.*, pp. 18 y 19.

<sup>94</sup> Es casi todo el corpus de obras donde la cultura tradicional se hace presente, desde *El libro de buen amor* y *El libro del Conde Lucanor* hasta *La Celestina*.

<sup>95</sup> Las características que definen un refrán son, según Rodríguez: 1) ser frases completas que enuncien un juicio (una sentencia), un comentario o una descripción de algún hecho; 2) que no expresen el dictamen en

distintas enunciaciones y condiciones de enunciación que se presentan en el *Quijote*—, son fundamentales en este apartado: la división en torno a variantes orales —enunciación parcial, inserción de contexto, alusión y personalización— y variantes literarias es adaptada a las particularidades con que Timoneda hace uso del refrán en *El Patrañuelo*: la caracterización de los personajes, la conformación de la voz narrativa y la conformación de una narración propiamente dicha. A cada función narrativa, luego, corresponde una especificidad o nivel de sentido del refrán. La caracterización de los personajes se alcanza gracias a las posibilidades expresivas del refrán, la conformación de la voz narrativa gracias al nivel descriptivo de los refranes y, finalmente, la conformación del cuento gracias a la narratividad implícita en la estructura de los refranes. Ahora bien, como se mencionó, las condiciones de enunciación del refrán cambian al momento de pasar de la oralidad a la literatura o, simplemente, por las exigencias narrativas de cada texto. Estos cambios tendrán como consecuencia variaciones en torno a los refranes modelo o tipo, es decir, los que circulaban con mayor frecuencia en la oralidad: en el caso de los personajes, por ejemplo, las variaciones dependerán de quién los enuncia, si son masculinos, de distintos estratos sociales o femeninos —que se caracterizan por los que Mal Lara estableció como tipos distintos de refranes, las invocaciones y deprecaciones<sup>96</sup>— ; en el caso del narrador, dependerá de cómo los enuncia, si completos, si sólo la primera parte del refrán, si sólo una palabra o si sólo alude a ellos; finalmente, si cumplen una función narrativa que haga avanzar la historia por medio de la inserción de contexto, o bien, si dan pie o provocan una acción o, finalmente, si el refrán genera un cuento.

---

forma directa sino siempre a través de una metáfora, es decir, que sobre el significado literal o directo tengan un sentido metafórico; 3) que dicho sentido permita el traslado a otras situaciones; 4) que su forma original sea breve por la condensación lograda a partir de tropos retóricos, 5) que su estructura sea bimembre, en la cual una parte exponga (describa, marque un tiempo, señale una acción) y otra concluya (presente las consecuencias), aunque, en ocasiones, no sea contundente esta división, y 6) debido a que tienen la tarea de permanecer en la memoria colectiva para atravesar el tiempo, que se apoyen en elementos mnemotécnicos, como el ritmo, la rima o fuertes conexiones semánticas. Rodríguez Valle, *op. cit.*, p. 33.

<sup>96</sup> Mal Lara, *op. cit.*, p. 34.



## 2.1. Hacia la caracterización de personajes (propiedades expresivas del refrán)

La conciencia de Timoneda en torno al habla de los personajes es una preocupación constante en *El Patrañuelo*, que se vislumbra desde los diálogos más sencillos y desde uno de los niveles más básicos en el lenguaje, la palabra. En ocasiones, Timoneda utiliza términos coloquiales buscando dotar de realidad a sus personajes, como en la Patraña V, cuando la madrastra de Gregorio, después de que éste abofetea a su hermanastro, enuncia: “Este bellaco, ribalde borde [desgraciado hijo de puta] ¿quién lo ha de sufrir en su casa?” (80)<sup>97</sup>. O bien, en la Patraña XVII, después de que el Rey le dice a los padres de Julián que su hijo es tan bien criado que podría servir a un Rey, la madre le contesta: “No nos miente tal, por amor de Dios, señor, que ya una vez semonos [se nos, reflejo del habla campesina], quiso ir con una escobeta a la guerra” (178). Esta búsqueda expresiva Timoneda la hará sistemática por medio de los refranes. Como es bien sabido, una de las principales características del refrán son justamente sus posibilidades expresivas. El refrán como tal es una expresión que busca legitimar un discurso, argumentar en favor o en contra, y para ello utiliza los recursos expresivos a su alcance. Así pues, la construcción de la voz de los personajes en *El Patrañuelo* se apoyará en los refranes y en las variaciones en torno a los refranes: en primer lugar, la personalización de los refranes corresponderá a los personajes masculinos, luego, las paráfrasis y contrahechuras de refranes servirán la mayoría de la veces para caracterizar a personajes de altos estratos sociales y, finalmente, las invocaciones y deprecaciones serán utilizadas para la caracterización de personajes femeninos.

### 2.1.1. Personalización de los refranes

La primera variación de los refranes consiste en la actualización de los enunciados tipo en experiencias personales, en este caso, de los personajes. El refrán es enunciado por los personajes para expresar su sentir en torno a una situación o contexto particular: se trata

---

<sup>97</sup> A partir de este momento, las citas de *El Patrañuelo* se indicarán en el cuerpo de texto con el número de página entre paréntesis.

de la potencia expresiva de los refranes en experiencias actualizadas. En algunas ocasiones, dicha actualización no precisa de variaciones y se presenta el refrán tipo. En la Patraña I, por ejemplo, después de que Argentina ordena abandonar a su hijo va a buscar a Tolomeo, su enamorado, a la sierra de Armenia. Sin embargo, se encuentra antes con Fray Guillermo –su nodriza–, por lo que se confiesa ante éste y le cuenta lo acontecido: que se había ayuntado con su hermano y había tenido un hijo con él. Fray Guillermo, sabedor de la situación y anfitrión de Tolomeo, los reúne y les hace saber que no son hermanos y que su hijo se encuentra con él, por lo que da gracias a Dios y que “en tan buen puerto habían aportado” (46)<sup>98</sup>. El refrán, entonces, se presenta literal asumiendo su cariz expresivo. La condición de toda personalización oral o narrativa se encuentra dada porque

el hecho de que el refrán haya vencido los límites espacio-temporales del evento lingüístico que le dio origen, le permite su reproducción en condiciones diferentes. Una vez que el refrán es refrán, es decir, es reconocido como tal por una comunidad, se puede sustituir, en el discurso, el orden gramatical en sus formas pronominales, formándose, entonces, una personalización (“el que”, “a quien”, etc. se vuelven “yo”, “tú”, etc.)<sup>99</sup>.

Pero más allá de actualizarse en formas pronominales, los refranes sirven a Timoneda para definir y caracterizar a sus personajes a partir del habla de los mismos. En la Patraña VI, después de que el alcalde hace acudir al tiratierra por segunda vez para que le devuelva el talegón con los cruzados, el tiratierra le dice que ya no quedan sino ochenta cruzados, a lo que responde el mercader: “Dad acá, que no quiero contallos, que más vale tuerto que ciego” (87)<sup>100</sup>, con lo que hace entender, evidentemente, que más vale lo que queda en el talegón que nada. Se trata de un mercader que no está dispuesto a perder de nuevo su talegón, pero sobre todo, que lo expresa con un refrán que en este caso tiene una función hiperbólica. Sin embargo, los refranes comienzan a variar según se actualizan o personalizan

---

<sup>98</sup> La versión del refrán presente en las colecciones de la época se registra a pie de página. La fuente más utilizada, por la practicidad de su Índice de temas, es el *Teatro universal de proverbios*, de Sebastián de Horozco, ed. de José Luis Alonso Hernández, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1986. Se cita primeramente el refrán, y a continuación, entre paréntesis, el apellido del autor del refranero y el número que ocupa en el listado del libro. En este caso, “A buen puerto nos habíamos acogido” (Horozco, 17).

<sup>99</sup> Rodríguez Valle, *op. cit.*, p 88.

<sup>100</sup> “Más vale tuerta que ciega” (Horozco, 1814).

dentro del texto, es decir, dentro de las exigencias literarias, por medio de la sustitución. Un ejemplo se encuentra en la Patraña XIX, cuando Ricardo decide terminar con su vida después de que él y su hermano Dulcido observan cómo supuestamente Brandiana corresponde a Tancredo a pesar de que le había prometido su amor. Dulcido, entonces, acude al rey Aquileyo, padre de Brandiana, y exige cuentas. El Rey enuncia: “Aunques contra mi hija, no dejaré de guardar la ley” (191). Se trata de la personalización del refrán que enuncia “Menosprecia al rey el que no guarda su ley” (Horozco, 1876)<sup>101</sup>, donde el objeto indirecto del refrán, el rey, es convertido por Timoneda en el sujeto de la enunciación, mientras que el verbo que pone en entredicho al sujeto tácito y supino del refrán, es el mismo rey, es decir, en Timoneda es el mismo rey el que se ve obligado a enfrentar sus propias leyes.

Sin embargo, quizá el refrán que Horozco registra como “No ay cosa mas liviana que la muger” (Horozco, 2023) es el mejor ejemplo de la variación de los refranes y de cómo se actualizan según la experiencia del personaje que los enuncia. Este refrán se presenta en dos ocasiones en *El Patrañuelo*. La primera ocurre en la Patraña VII, la única ocasión en la que un refrán de este tipo es puesto en boca de un personaje femenino, cuando la Duquesa de la Rosa acude en supuesta romería a conocer al Conde de Astre. Después de que éste la invita a comer junto con sus dos sirvientes, la Duquesa será tomada presa acusada de espía, por lo que no tendrá más remedio que confesarle al Conde la verdad, que es que había ido al condado para verlo en persona pues le habían hablado mucho de su belleza, y en seguida agrega, “ni por eso me has de culpar de liviana” (91), asumiendo lo que el refrán dice de las mujeres pero dándole a entender que no aplica en este caso individual. La siguiente ocasión en que el refrán aparece en el libro es en la Patraña XIX. Después de que Tancredo engaña a Ricardo haciéndole creer que quien lo recibe a espaldas del aposento de la Infanta Brandiana es la misma Infanta, éste desenvaina su espada, y cuando se dispone a echarse sobre ella, Dulcido, su hermano, lo toma del brazo y le dice: “¿Has perdido el seso, que una mujer te ha de hacer salir de quicios? ¿No sabes que todas son variables?” (189). La segunda

---

<sup>101</sup> Cuando se cita un refrán de la colección de Horozco a cuerpo de texto, será seguido, igualmente, por el apellido del autor y por el número que ocupa en el listado del libro.

pregunta cambia el adverbio que modifica al adjetivo por un adverbio que califica directamente a todo el género femenino, y utiliza variable en lugar de liviana. El objetivo, por supuesto, es hacer aún más despectivo el refrán que califica a las mujeres.

Asimismo, a partir de las variaciones del refrán, los personajes elaboran sus propios refranes o variantes del refrán. Al final de la Patraña II, cuando el Marqués Valtero explica a Griselida que todas las desgracias que le habían sucedido habían sido urdidas por él, éste explica que “fui curioso probador y no iracundo matador” (61)<sup>102</sup>. La estructura de la frase, la contraposición de dos sustantivos que sólo alcanzan la antítesis en el contexto del cuento, así como la de los adjetivos que la acompañan, responde evidentemente a la de los refranes. Un nuevo ejemplo de este proceder de Timoneda, se encuentra en la Patraña IV, cuando el capitán romano Cepión Torcato es enviado al Danubio, y su esposa Enea Sabelina, creyéndolo muerto, cae enferma. El doctor que la atiende comenzará a requebrarla, y con la supuesta muerte de Cepión, Enea acepta al doctor como amante. Los familiares de Cepión no tardan en darle noticia, por lo cual regresa a Roma para interrogar a su mujer. Enuncia Cepión: “Y porque, según el común proverbio dice, que no hay mejor medicina para curar cualquier llaga que está escondida que es manifestalla” (69). Cepión concluye por preguntarle a Enea si los rumores son ciertos y le pide que lo pruebe ante la Piedra de la Verdad. Lo importante de la enunciación, además de actualizar, resumir y apuntalar una petición con el supuesto refrán, es que el mismo personaje asegura que se trata de un refrán. Aunque existe una versión similar con su variante en los refraneros de la época, la versión de Timoneda cambia el sentido paremiológico. Mal Lara registra “Quien da la llaga, da la medicina, y quien da la herida, da la cura”<sup>103</sup>, mientras que Horozco registra “Dios cuando da la llaga luego da la medicina” (Horozco, 777). En ambos casos, Dios es el proveedor del mal, y como tal aquel en posibilidad de librar al afectado de ese mismo mal. En la versión de Timoneda la llaga no es obra de Dios, pues se trata de una llaga afectiva causada por un semejante, y cuyo juego consiste, del mismo modo que Dios es causa y efecto en las versiones anteriores, que el concepto sean las dos caras de una misma acción:

---

<sup>102</sup> El refrán más cercano a esta enunciación lo registra Horozco como “Si mato si no espanto” (Horozco, 2834).

<sup>103</sup> Mal Lara, *op. cit.*, p. 61.

esconder y manifestar. Timoneda utilizará este proceder, la creación de nuevos refranes, como un recurso sistemático en otras variantes del refrán, pero principalmente en las frases proverbiales.

### 2.1.2. Paráfrasis y contrahechuras del refrán

A las variaciones que actualizan experiencias actualizadas por medio de la sustitución se suma la reelaboración de refranes, que Rodríguez Valle entiende como la reelaboración sintáctica de un refrán, donde los elementos que cambian son tanto sustantivos como verbos o incluso la misma estructura sintáctica, y que ocurre normalmente por paráfrasis: lo único que no cambia es el sentido paremiológico del mismo, aunque en ocasiones también puede permanecer la estructura sintáctica del refrán o algunos de sus elementos. Las paráfrasis son puestas en voz de los personajes, sin embargo, exclusivamente de personajes con posiciones sociales altas: reyes, príncipes, jueces y mancebos. En el comienzo de la Patraña II, cuando el Marqués Valtero responde a sus criados que acepta su petición de casarse, no lo hace sin antes reconvenir: “Holgaba vivir en entera libertad, la cual en los casados es muy rara”, que no es sino la variante del refrán que Horozco registra como “Por un sí perdí mi libertad”. Hacia el final de la Patraña VIII, cuando el Rey Acrio y Octavio llegan a un mesón tras haber viajado a lo largo del mundo conociendo mujeres, el primero le pregunta al segundo que qué le parecería tomar en su servicio, para los dos, a la hija del mesonero, pues “más verán cuatro ojos que dos” (71). La paráfrasis consiste en una hipérbole del refrán “Más ven dos ojos que uno” (Horozco, 1811), donde se hace evidente alusión a los tuertos, mientras que en el caso de Timoneda el refrán es literal y consiste en la observación de dos personas en lugar de una. Otra paráfrasis ocurre en la Patraña XIII, después de que Roselio accede a hacerse pasar por Corineo para aceptar un desafío, Roselio le dice que, “Por sacarte de afrenta, es menester que me saques tú de otra” (155), y le pedirá que acepte casarse con Zarcina. El refrán no es otro que “Oy por mi eras por ti” (Horozco, 2227), donde el cambio radica en el énfasis que pone Timoneda en el detrimento de la honra del cumplimiento de dicho refrán.

Hacia el final de la Patraña XI, también ocurre en un par de ocasiones. La primera es cuando los habitantes de Tarcia, creyendo muerta a Politania, erigen una tumba abierta de mármol con una escultura de la niña tendiendo los brazos hacia su padre, con un letrero que enuncia: “Si Politania murió, su desdicha, muerte o gloria, viva está en nuestra memoria”. La frase no es otra que una paráfrasis de dos refranes de la época: “Recordar a quien duerme”. (Horozco, 2737) y “Lo que memoria posee en todo tiempo se ve” (Horozco, 1642). La segunda ocurre cuando Politania es llamada para entretener a Apolonio, e intentándolo consolar tras la supuesta muerte de su hija, le canta una canción en su papel de Truhanilla en la que enuncia: “Cata que a veces la pena vuelve en gozo muy mayor” (142). “Lo que nosotros juzgamos que nos es daño o desdén de allí a veces sale el bien” (142). Ambos enunciados no son sino la paráfrasis del refrán que las colecciones registran como “No ay mal que no venga por bien” (Horozco, 2040).

Los últimos ejemplos de paráfrasis, se enuncian no ya en boca del personaje, sino como un monólogo interior del personaje. El primero ocurre en la Patraña VIII: cuando Octavio descubre que su mujer lo engaña con el más tonto de sus esclavos, cae en una profunda depresión, de la que no saldrá hasta que, después de ser aposentado en el palacio del Rey Acrio, en Polonia, observa yacer a la Reina con un enano medio monstruo, por lo que reflexiona hacia sus adentros: “No soy yo solo herido deste mal en el mundo”(101), reflexión y acción tras la cual, a los pocos días, Octavio no sólo recupera la salud, sino que pasa de la tristeza a la alegría. Se trata de una paráfrasis del refrán “Mal de muchos gozo es” (Horozco, 1735), y cuyo cambio radica en el cambio de sujeto: en *El Patrañuelo*, el sujeto es el personaje, el individuo, mientras que en el refrán tradicional el sujeto es indeterminado, es una masa informe que se representa con la palabra muchos. El último ejemplo, se recordará, ocurre cuando el príncipe Ricardo, en la Patraña XIX, es tenido por muerto por su hermano Dulcido a causa de Brandiana, éste reclama al Rey el castigo que merece su hija. Cuando el Rey accede pero da el plazo de un mes por si alguien está dispuesto a luchar por la honra de su hija, el mismo Dulcido es armado caballero para enfrentar a quien así lo decidiera. Por supuesto, es el mismo Ricardo, que alcanzó a salvar su vida, quien decide enfrentar a su propio hermano para salvar la honra de Brandiana. Es

así que antes de acometer la empresa, Ricardo reflexiona: “Has de vencer o matar a tu propio y carnal hermano” (191). La reflexión proviene del refrán “No ay mas cruda guerra que entre hermanos y parientes” (Horozco, 2054), sin embargo, la cruda guerra es sustituida por la acción inmediata que enfrenta el personaje, así como adornado por el adverbio y el adjetivo propio y carnal.

Un caso particular de paráfrasis es la contrahechura, cuyo procedimiento es la inversión de sentido de un refrán. Ejemplos ocurren en las Patraña XVII y XVIII, donde se presentan refranes contrarios, por lo que es imposible distinguir que refrán tenía Timoneda en mente al realizar la paráfrasis, que consiste en una completa inversión de sentido. Cuando el Rey de Tarcia se pierde en el bosque y es acogido por una pareja con un hijo de quince años, después de observar lo bien criado que era el muchacho, el Rey le dice a los padres “que es mozo para servir delante de un Rey” (178). El refrán del que parte, “Moço vergonçoso no es para palacio”, hace la generalización de que los mozos, cualquiera que éste sea, dado su origen social, no podrá servir en la corte. Timoneda invierte el sentido del refrán asegurando que no importa cuál es el origen de los mozos, estos siempre podrán servir en estratos sociales más altos<sup>104</sup>. En la Patraña XVIII, cuando Filemo es acusado por Claudino por no haber devuelto diez piezas de oro, y es citado a comparecer, no lo hace sino hasta la tercera ocasión, cuando arguye que ha perdido su capa y que si Claudino le presta una, irá con gusto. Claudino se la presta y, llegados ante el juez, Filemo le dirá que “si a mano viene” (183), Claudino dirá que la capa que lleva puesta es suya. La contrahechura por inversión de sentido, aunque condicionado por el si, se presenta ante el refrán que enuncia que “no se nos an de venir las cosas a la mano” (Horozco, 2168), donde el sentido es el imperativo que dicta justo lo contrario al condicional enunciado por Filemo. La contrahechura por paráfrasis se realiza frente al refrán “Todo viene a las manos de los hombres” (Horozco, 2978), donde el sentido paremiológico es el mismo que el enunciado por Filemo.

---

<sup>104</sup> Horozco registra asimismo otra versión del refrán, “muy pocas veces se halla moço de silla y alvarda” (Horozco, 1942), que estipula que sólo en contadas ocasiones hay los mozos para servir en una corte, aunque deja abierta la posibilidad.

Finalmente, en *El Patrañuelo* existe una variante más de las contrahechuras, sólo que ahora es enunciada por el narrador. Aunque éstas no son enunciadas en voz de los personajes, se decidió situarlas al final de este apartado pues el sentido de estas variantes es expresivo. Se trata de inversiones del sentido paremiológico originario del refrán, cuya función no es otra que la humorística. El narrador utiliza este recurso o bien para hiperbolizar alguna acción de los personajes por medio del humor, o bien, para enunciar ironías respecto a su proceder. En la Patraña VII, por ejemplo, después de que la Duquesa de la Rosa regresa de romería, su mayordomo le confiesa que está enamorado de ella. La Duquesa, guardando su dignidad, le contesta que no la vuelva a importunar, si no, se lo dirá al Duque. Entonces, el mayordomo, “por encobrir su bellaquería y maldad grande, urdió otra peor” (92). No se trata sino del cambio de sentido del refrán que Horozco registra como “por sustentar un horror, se cae en otro mayor” (Horozco, 2389). La inversión consiste en que el error, asumido moralmente como malo en Horozco, carece de voluntad por parte de quien lo comete, en cambio, en Timoneda, se trata de una bellaquería y maldad, es decir, de un acto alevoso y premeditado, al que seguirá una bellaquería aún peor: la condena a muerte de la Duquesa y el asesinato del hermano del mayordomo. Otro ejemplo se presenta en la Patraña VI, después de que el alcalde ordena al mercader regresar al tiratierra los noventa y nueve ducados pues éste alega que los suyos eran cien y que quizá lo hacía por no pagar la recompensa, el narrador dice que el mercader se los regresó “más por fuerza que por grado” (86)<sup>105</sup>, mientras que la versión de Horozco registra “Lo que a de ser forçado mas vale que sea de grado” (Horozco, 1627). Timoneda elimina la posibilidad patente en Horozco de igualar lo forzado a la voluntad y simplemente asevera que se impone lo forzado. Sin embargo, la contrahechura más lograda se encuentra al final de la Patraña VIII,

---

<sup>105</sup> Rodríguez Valle atribuye una variación de este refrán como creación de Cervantes. “Sancho forma otros refranes a partir de tópicos, como el que atribuye a ‘algunos desalmados’: ‘– [...] ‘No pidas de grado lo que puedes tomar por fuerza’ (I, 21, 233), con el cual Sancho apoya a don Quijote en su resolución de robar a la infanta, si el rey se rehúsa a darle su mano por carecer de linaje. La relación entre la fuerza y el grado, es decir, la voluntad, aparece en el Caballero Zifar: ‘E por ende dicen que más vale ser el home bueno amidos [por fuerza] que malo de grado’ (\*102); lo registra Horozco: ‘Mas vale bueno por fuerza, que malo de grado’, cuya glosa indica que el hombre debe responder a lo que está obligado. Sin embargo, según Sancho ‘algunos desalmados’ enuncian, en forma de consejo, el sentido contrario, acercándose al refrán de Núñez: ‘Do fuerza viene, derecho se pierde’”. Rodríguez Valle, *op. cit.*, pp. 161 y 162. La creación o inversión de sentido de este refrán corresponde, pues, a Timoneda.



después de que el Rey Acrio y Octavio descubren que ninguno de los dos se había acostado con la hija del mesonero, a pesar de que ésta había dormido en la misma cama en medio de los dos. Cuando descubren que quien se había acostado con la hija había sido el mancebo Siriaco, el narrador enuncia que ellos al fin entienden que “Aunque tuviesen más ojos que Argos, no eran bastantes a guardar a media mujer” (104), por lo que deciden regresar con sus respectivas mujeres. El refrán, tal como se encuentra en Horozco, es: “Los que no tienen mujer cien ojos an de tener” (Horozco, 1676). La inversión es clara. En el refrán original el sujeto es aquellos que no tienen mujer, por lo que estarán buscando y/o requebrando y/o deleitándose como quien tiene cien ojos. En Timoneda sucede exactamente lo contrario: ni cien ojos bastan para cuidar a media mujer<sup>106</sup>. Una última contrahechura, en la Patraña XVII, muestra un agudo sentido del humor por parte del narrador. Después de que Estacio, el copero del rey, es celado por Julián, su nuevo mozo, Estacio, “Tomando a Julián en puridad”, lo va a engañar para ponerlo en contra del Rey. El refrán, en la enunciación registrada por Horozco, dice: “A quien dices tu puridad das tu libertad” (Horozco, 332), es decir, que a quien dices tu secreto le das tu libertad. El hecho de que Estacio tome a Julián en secreto para engañarlo, no es sino la ironía que el narrador destina para su accionar, pues será precisamente ese engaño el que le costará la vida a Estacio.

### 2.1.3. Invocaciones y deprecaciones

Entre las variantes del refrán, se encuentran las invocaciones y las deprecaciones. Expresión común de la cultura tradicional, eran consideradas una especie de refrán. Mal Lara, al establecer los 5 tipos de refranes siguiendo a Boecio, afirma que una de esas maneras es la invocativa, que “es llamado en favor a Dios: Dios te dé bienes y casa en que los echas, y todos aquellos en que llamamos a Dios para nuestro favor son invocativas”<sup>107</sup>. Otra especie

---

<sup>106</sup> Este refrán aparecerá anteriormente en *Las Memorias de Felipe de Comines*, cuya primera edición en francés data de 1524 y de 1528, y que bien pudo conocer Timoneda. La primera versión en lengua española se publica en Amberes, en 1643: “Aunque tuviera este rey más ojos que Argos, no pudiera mirar por ella”, p. 84. Otra versión se encuentra en el poema XC de *Carina o Amores*, de Juan de Verzosa, aunque el original es en latín, el sentido es distinto y la forma el verso: “Ahora, si este o aquel sendero intento seguir, / No podría verlo [...] / [...] aunque tuviera tantos ojos como Argos”. Juan de Verzosa, *Carina o Amores*, ed. de María del Mar Pérez Morillo, Madrid: Ediciones del Laberinto, 2002, p. 167.

<sup>107</sup> Mal Lara, *op. cit.*, p. 33.

de refrán es la deprecativa, en “que rogamos a Dios que nos dé bienes, o que nos aparte de males. Comienza con Dios te guarde”<sup>108</sup>, pero que en este caso particular únicamente hará referencia tanto al ruego de bienes como al apartamiento de males. La extensión de Mal Lara para catalogar estas expresiones como refranes obedece, en primer lugar, a la frecuencia de usos que de ellas hacia el hablante, y en segundo, a las posibilidades expresivas de cada enunciación.

Ambas, pues, son recurrentes en *El Patrañuelo*, utilizadas para caracterizar la voz de los personajes femeninos. Normalmente, es utilizado en situaciones límite, donde los personajes se encuentran ante situaciones que los enfrentan con el límite de sus nervios: la muerte, el rapto, el abandono en islas desiertas, etc. Se enuncian de dos modos distintos. La primera es cuando el narrador atribuye tanto invocaciones como deprecaciones a los personajes. En la Patraña XXI, por ejemplo, se presentan varios casos. En el primer nudo del cuento, cuando el Rey Marcelo encarga a Lobatón que mate a la Reina Gerencia, y cuando éste se quiere revolver con ella antes de matarla, el narrador enuncia que la Reina “empezó [...] a proclamar a Dios y a la Virgen sin mancilla”, asegurando que prefiere ser asesinada antes que perder su castidad (203). La segunda atribución del narrador hacia a la Reina ocurre en el segundo nudo, cuando la Reina, ahora llamada Clariquea, es abandonada por orden del Marqués de Delia en la isla Desafortada, pues su hijo había amanecido degollado mientras ella dormía, por lo cual la Reina “suplicaba de continuo a Dios que la favoreciese”(204). La tercera ocurre poco después, cuando un barco aporta en la isla y les suplica la lleven con ellos a tierra firme, “suplicando [...] por la pasión de Dios” (205), hecho por el cual será regresada al marquesado de Delia. Finalmente, cuando a Fabricio le cae un cuchillo en la cabeza y Pelegrina, que ahora es el nuevo nombre de la Reina, es interpelada por el Marqués de Delia para curar a Fabricio, Pelegrina contesta, introduciendo de esta manera el segundo modo de enunciación, es decir, por boca directa de los personajes, que “sí haría con la ayuda de Dios” (206)<sup>109</sup>.

---

<sup>108</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>109</sup> Asimismo, esta es la Patraña con mayor número de invocaciones y deprecaciones en voz del narrador. 1. “Le perdonaron por amor de Dios”, el Marqués y la Marquesa a Pelegrina después de escuchar la confesión de Fabricio. 2. “Permitió Dios”, enuncia el narrador cuando Pompeo, hermano de Marcelo, cae herido de muerte

Este segundo modo enunciación, pues, cuando las invocaciones y deprecaciones son enunciadas por la voz de los personajes femeninos, es el más frecuente y regular en la obra. En realidad, es tan frecuente, que en muchas Patrañas se atribuyen, al menos, un par de esta variedad de refranes a los personajes femeninos<sup>110</sup>. En la Patraña II, por ejemplo, el personaje femenino principal, Griselda, abunda en ellos. La primera enunciación ocurre cuando el Marqués Valtero, decidido a probar la templanza de su esposa Griselda, encomienda a su ama robar mientras Griselda duerme a la hija recién nacida de ambos para poner en su lugar a una niña fallecida momentos antes y con los mismos pañales. Cuando Griselda despierta y encuentra a la niña muerta, enuncia: “Reina de los ángeles y amparo de los afligidos pecadores! ¡Señora mía! ¡no me desmanparéis” (55). La segunda ocasión ocurre hacia el final de la Patraña, cuando el Marqués le hace saber a Griselda que está por llegar su nueva esposa, la hija del Conde de Bononia, donde le recomienda que haga uso de la paciencia y que considere que las prosperidades no siempre duran. Griselda le responde que “Dios me es testigo” (59) que ella siempre se tuvo por indigna del estado que le confería ser su esposa, “A Dios, nuestro señor, y a vos, hago infinitas gracias”(59), para inmediatamente agradecer la vida que hasta entonces había llevado, sabiéndose poco digna de ella.

Asimismo, pronto se convierte en un recurso donde las posibilidades expresivas son ensanchadas en boca de los personajes femeninos. Al comienzo de la historia en la Patraña VII, inmediatamente después de que la hija del Rey de Dinamarca es casada con el Duque de la Rosa, ésta le pide al Duque ir en romería a la casa de Sanctiago para ver al Conde de Astre. La enunciación es utilizada en tiempo pasado, de manera irónica y mentida, para

---

en su boda. 3. “Por alcanzar misericordia de Dios y sanidad”, cuando Pompeo confiesa a su hermano el engaño urdido contra Geroncia. 4. “Le suplicaba le perdonase por Dios”, cuando Pompeo, en su confesión, le dice a Marcelo que el que había requerido de amores a Geroncia era él. Además, Fabricio, cuando le confiesa a su hermano que él había matado a su hijo, enuncia, “ruégote por la pasión de Dios” y, para concluir, Geroncia, cuando le descubre al Rey Marcelo que ella es Pelegrina y le pide que acaben su vida en servicio de Dios, dice: “yo te perdono, y te suplico, por aquel Señor que murió en la cruz por salvar a los tristes pecadores”.

<sup>110</sup> En la Patraña I, por ejemplo, el ama Pantana, disfrazada como fray Guillermo, enuncia un par de invocaciones: “Dicen a Dios loores y gracias de todo”, “Dios sea con ellos”, “sin perjuicio de tu honra ni ofensa de Dios” (46).

agradecerle “si Dios le hacía tamaña merced que casase con él” (90)<sup>111</sup>. La segunda ocasión ocurre cuando la Duquesa, ya en el Condado de Astre, es tomada por espía y hecha prisionera. Cuando la Duquesa aparta al Conde para explicarle, después de decirle que no son ni espías ni traidores, continúa con un “ni Dios tal quiera ni mande” (91), donde el único propósito es invocar la voluntad de Dios. La tercera ocasión ocurre cuando la Duquesa regresa de romería y es requerida de amores por el mayordomo. Cuando ella se niega, el mayordomo acomete un doble engaño: primero con su hermano, al que le dice que la Duquesa engaña al Duque, por lo que le pide se esconda detrás de las cortinas, y la segunda al mismo Duque, al que le dice que la Duquesa lo engaña con su propio hermano, al que acomete a través de las cortinas. La Duquesa, después de ver lo ocurrido, se encomienda al atributo de Dios como redentor y salvador ante el hecho: “¡Redemptor mío salvación mía!”. La siguiente enunciación ocurre en voz del narrador, que alterna ya indistintamente la enunciación tanto desde su atribución a los personajes como desde los mismos personajes, y tiene lugar poco después de que la Duquesa es condenada por el Duque a ser quemada viva si nadie reclama por su honra: “Esperando en el socorro de Dios” (92), dice el narrador, la Duquesa escribe una carta al Conde de Astre donde le explica la situación. Hasta aquí las invocaciones cuya intención es definir la voz de la Duquesa, las siguientes dos invocaciones del texto son enunciadas en la carta que los jueces envían al Rey de Dinamarca para explicarle lo sucedido: “ha sido servido Dios por su dispensación divina”, y “Dios sea en tu guarda y a nosotros consuele”.

El personaje con más enunciaciones de este tipo se encuentra en la Patraña XI, y es Politania, la hija de Apolonio y la Reina Silvania. En realidad, a cada complicación de la trama en la que se ve envuelta Politania enuncia una invocación<sup>112</sup>. La primera ocurre en Tarcia

---

<sup>111</sup> En la Patraña X, las invocaciones son utilizadas como un enunciado humorístico: Celicea, la esposa del barbero, regresa a la columna donde había sido atada por su marido, donde éste creía haberle cortado la nariz; sin embargo, se la había cortado a Marquina, pues había tomado el lugar de Celicea mientras ésta se acostaba con Tancredo. Celicea enuncia, pues, “¡Señor Dios! Pues Vos sois testigo si tengo culpa o no”, y pide que se le restituya su nariz. E inmediatamente después, como si Dios hubiera hecho el milagro, concluye: “¡Gracias os hago, Señor, que estoy buena y sana, sin mirar a las demencias de mi marido!”.

<sup>112</sup> Se trata de la Patraña con mayor número de invocaciones en general: “No plegue a Dios” (Heliato), “dar gracias a Dios” (Apolonio), “por la misericordia de Dios” (embajada de Antioquía), “Dios fuese servido” (Reina Silvania, hacer vida en el monasterio. 133), “dio el ama el espíritu a Dios” (narrador, sobre la muerte del ama después de explicarle a Politania, 135), “ruega al omnipotente Dios que te consuele” (Palimedo al aportar

cuando Dionisia, la madrastra de Politania, le encarga a Estrangulo matar a Politania. Sin embargo, Lucina, su hermanastra, la pone sobre aviso, y Politania huye hasta la estatua de su padre, donde revela a los ciudadanos su estirpe. Ahí, el senador Teófilo la interroga en torno a quién representa la estatua. Politania responde: “Al Rey Apolonio, del cual sin duda soy hija, y he sabido, por providencia de Dios” (136), y concluye explicando el intento de asesinato (136). La segunda ocurre después de que Serafino, el hijo de Teófilo, rapta a Politania con unos amigos para ser, ellos mismos, interceptados por unos corsarios, y cuando estos discutían quien iba a ser el primero en poseer a Politania, el narrador pone en su boca la promesa que había hecho a Dios: “había prometido a Dios castidad” (137). El siguiente episodio es similar, pues ocurre cuando los corsarios venden a Politania a Lenio, el dueño de una Putería en Efeso, y le hace la misma petición, también en voz del narrador: “que mirase por amor de Dios, que había prometido castidad” (138). Las dos siguientes y últimas invocaciones de Politania ocurren cuando ella, hecha Truhanilla, es requerida por el príncipe Palimedo para entretener a Apolonio, que se encontraba de luto pues pensaba a su hija, Politania, muerta. De esta manera, Politania canta una canción en la cual le dice a Apolonio: “Alégrate de lo que Dios manda”, [...] “Da gracias al Hacedor”, concluyendo con que a veces la pena se trastoca en goza; minutos más tarde, Apolonio reconoce a su hija.

Finalmente, esta variedad de refrán con la finalidad de caracterizar la voz de un personaje femenino alcanzan clímax en la Patraña XV, al presentarse seis juramentos en un solo párrafo, en lo que se denominará, siguiendo a Rodríguez Valle, ensartamiento, en este caso particular, de invocaciones y deprecaciones: “La sarta de refranes, es decir, presentar más de dos refranes contiguos, en un listado o unidos por conectores; [...] el uso de varias paremias consecutivas o cercanas”<sup>113</sup>. Finea, al encontrarse abandonada por su marido Casiodoro en una isla desierta acusada de adulterio, se encomienda a la Virgen María: “¡Ay, Reina de los ángeles, madre de Dios y abogada mía, y de los tristes pecadores y

---

Apolonio en Efeso, 141), “Dios le había hecho tan señalada merced” (Narrador atribuye a Apolonio al recuperar a Politania), “dieron gracias a Dios” (Narrador a Reina Silvania y monjas al saber que Apolonio está en Efeso), “las maravillas de Dios” (Narrador cuando la Reina hace ir a Apolonio y a su hija), “Dios la dotase de su bendita gracia” (Monjas a Politania al llegar al monasterio), “Dios por su infinita misericordia ha hecho tantas mercedes de aportarme” (la Reina, al dar gracias a Dios por haber llegado al monasterio 147).

<sup>113</sup> Rodríguez Valle, *op. cit.*, pp. 65 y 66.

desconsolados! no me desamparéis en este paso” (165 y 166). Pronto, cansada de lamentarse, el narrador hace del conocimiento del lector que Finea, “encomendándose al glorioso Sanct Pedro, porque era su abogado”, corta su vestido de mujer para cambiar a traje de hombre y facilitar su autodefensa. Luego, después de tres días de caminar en la isla, “pidiendo a Dios que usase con ella misericordia. Y como a las buenas nunca olvida Dios ni desampara”, Finea observa un barco en el mar que será su rescate. Finalmente, al encontrarse con los marineros de dicho barco, Finea, “les suplicaba por amor de Dios” que la llevaran consigo hasta tierra firme, finalizando el párrafo. Finalmente, la misma Finea cerrará la narración al agradecer a Dios, “daba muchas gracias a Dios”, porque le había sido restituido su estado, es decir, su carácter de esposa de Casiodoro, así como la paz de éste con su padre.

## 2.2. La conformación de la voz narrativa (propiedades descriptivas del refrán)

La voz del narrador se conforma, principalmente, gracias a las funciones descriptivas del refrán. Es decir, el refrán es utilizado por el narrador para describir, principalmente, situaciones narrativas. Algunos de los refranes que el narrador utiliza para reforzar las descripciones de la narración parecen encontrarse, en el uso oral, a medio camino de la frase proverbial: es decir, poco a poco comienzan a reducir su estructura bímembre a la simple oposición de contrarios, con lo que el narrador apuntala la agilidad de su prosa. En la Patraña XV, por ejemplo, después de que Finea se despierta en una isla desierta y percibe que Casiodoro, su marido, la ha engañado y abandonado, y después de lamentarse y cansarse de llorar, el narrador describe que se levantó y, “sacando fuerzas de flaqueza” (165), Finea se dispuso a cortar un traje en hábito de hombre<sup>114</sup>. O bien, en la Patraña XVII, después de que Julián llega al servicio del Rey, Estacio, su copero, al observar que Julián, dice el narrador, “privaba tanto en tan poco tiempo” (179)<sup>115</sup>, iba a maquinar una trampa para éste a causa de la envidia. En ambos casos, el refrán no tiene otra función que la

---

<sup>114</sup> “Sacar fuerça de flaqueza” (Horozco, 2774).

<sup>115</sup> “Priva lo más a lo menos” (Horozco, 2418).

descriptiva que refuerza la narración. Sin embargo, estas propiedades se encuentran en contadas ocasiones en la forma literal de los refranes; su enunciación responde mayormente a las variantes breves de los refranes, la enunciación parcial y la alusión, así como a un tercer modo de enunciación, las frases proverbiales. Frente al carácter netamente proverbial o argumentativo que tienen los refranes, cuya enunciación busca legitimar una verdad, las enunciaciones breves parecen exentas de esta argumentación; es decir, ellas no buscan legitimar una verdad, sino que en sí mismas son ya una verdad. El resultado del uso de estas variantes breves del refrán es una prosa ágil y llena de ritmo.

### 2.2.1. Enunciación parcial de refranes

La enunciación parcial no es otra que la supresión de alguno de los elementos presentes en el refrán. Este fenómeno, dice Rodríguez Valle, es común en el siglo XVI, así que “se debe considerar que hay algunos refranes que el uso ha reducido, es decir, que han perdido una de sus partes o conviven las dos versiones”<sup>116</sup>. Como los refranes pertenecen a la memoria colectiva de una determinada comunidad lingüística, “la enunciación de sólo una parte de sus componentes léxicos llega a ser un dispositivo suficiente para evocar su totalidad”<sup>117</sup>. La supresión de las partes se puede presentar en la primera parte del refrán, en el final o en medio, a modo de síntesis. Normalmente, este fenómeno se presenta en *El Patrañuelo* sin indicios textuales que adviertan la supresión de sus elementos.

La patraña XI presenta dos ejemplos. El primero ocurre cuando Apolonio, después de reinar en Antioquía, encamina sus huestes “para ir por mar y tierra” (133) contra Tiarca, pues ahí se encuentra Talarca. Se trata de la enunciación parcial que Horozco registra como “Callar y obrar, por la tierra y por mar” (Horozco, 511), pero cuyo sentido doctrinal es sustituido por uno meramente descriptivo en el narrador de *El Patrañuelo*. El segundo ejemplo ocurre cuando Apolonio sale acompañado de la Reina del monasterio en el que había estado recluida, y los criados y capitanes se preguntan a sí mismos si se trata de la

---

<sup>116</sup> Rodríguez Valle, *op.cit.*, p. 100.

<sup>117</sup> María Luisa Calero Vaquera, “Paremiología e historia de la lingüística (las paremias en la obra de Mateo Alemán)”. *Paremia*, 8, 1999, p. 89. Citada en Rodríguez Valle, *op. cit.*, p. 88.

Reina. El narrador, resumiendo su percepción, enuncia: “Unos no es, otros sí es”(148). Horozco registra el refrán completo del siguiente modo, “Un si es no es mil doblas vale” (Horozco, 3121), donde el sentido completo del refrán se alcanza en el valor de la incertidumbre, mientras que en el narrador de *El Patrañuelo* es descriptivo.

La Patraña XIII presenta tres ejemplos de enunciación parcial. Los dos primeros ocurren en una misma oración: “Feliciano, habiendo salido a caza, encontrando con la leona, de golpe de escopeta la hizo quedar a mal de su grado” (154). El primer refrán truncado, “De golpe de escopeta”, es una parte del registrado por Horozco como “Dios os guarde de saeta [...] y de tiro de escopeta” (Horozco, 1236E), de modo que en Timoneda cumple una doble función, la literal y que da pie a la acción, y el figurado, que es presentado de modo irónico pues la leona no fue guardada por Dios. El segundo, “Mal de su grado”, y que pertenece al refrán registrado por Horozco como “Mas vale bueno por fuerça que malo de grado” (Horozco, 1864), únicamente acentúa y refuerza la ironía. El tercer refrán se enuncia cuando Roselio, habiendo ya cambiado la ropa y los gestos por obra del nigromante con Corineo, le explica a éste que había dado su palabra a Zarcina de casarse con ella, y que él sabe que ella está “de hora en hora aguardando el proceso” (155). La parte del refrán, “de hora en hora”, proviene del refrán registrado por Horozco como “Doce horas tiene el día, de ora a ora Dios mejora” (Horozco, 836), y que ya Mal Lara registraba una versión más breve: “De hora a hora Dios mejora”<sup>118</sup>. La función del refrán, pues, además de especificar el sentido literal del paso del tiempo, es la de establecer la esperanza que Zarcina pone en Dios para que se realice el matrimonio.

Finalmente, la Patraña XIX presenta tres ejemplos más, pero que dejan entrever la cantidad de posibilidades de variaciones y la cercanía con otras expresiones breves de la cultura tradicional. Hacia el final de la Patraña, es un personaje y no el narrador el primero en enunciar parcialmente un refrán. Se trata del Rey, cuando es interpelado por Dulcido por la supuesta muerte de su hermano pidiendo justicia, a lo que contesta: “Id en buena hora”, y prosigue diciendo que si en un mes nadie defiende el honor de su hija, ella recibirá el

---

<sup>118</sup> Mal Lara, *op. cit.*, p. 59.



castigo que merece. “Id en buena hora” no es sino una parte del refrán que Horozco registra como “En ora buena nace el que buena fama cobra” (Horozco, 1131), y que en voz del rey no tiene otro sentido que desearle a su interlocutor las bondades que traería la fortuna de nacer en buen tiempo. Otro ejemplo ocurre en la misma Patraña un poco más adelante, cuando Ricardo vacila ante la decisión de defender el honor de Brandiana frente a su propio hermano, y el narrador enuncia: “y parándose de rato en rato” (191). La frase “de rato en rato” utiliza la estructura sintáctica del refrán citado más arriba, “De hora en hora”, y que bien podría ser una creación de Timoneda o simplemente una construcción no registrada en ninguno de los refraneros o diccionarios pero probablemente de uso común. Poco después, al final de la Patraña, cuando Ricardo, aún presunto caballero extranjero, atiende a la petición del Rey de ser traído ante su presencia, el narrador cuenta que, “como Ricardo lo supiese, armóse en blanco, ni más ni menos, como si hubiera salir a la batalla” (193). El refrán, ni más ni menos, que Horozco registra como “Tanto es lo demás como lo de menos” (Horozco, 2905), no tiene otra función que especificar y precisar la analogía que expresa. Sin embargo, “ni más ni menos” es registrado por Correas como una frase proverbial, y explica: “Negando con énfasis, y por ser como se dice” (Correas, 612)<sup>119</sup>.

### 2.2.2. Alusión de refranes

Si la enunciación parcial presentaba una parte del refrán o la síntesis del mismo, a la alusión le basta la presencia de alguno de los elementos constitutivos –el sustantivo o el verbo dominante– del refrán para su evocación, primero en la enunciación del autor y después en la actualización o comprensión del lector. El fenómeno operativo es idéntico: la competencia de una comunidad lingüística se actualiza en el momento de enunciación: “lo que no se dice forma parte del conjunto de conocimientos compartidos por la comunidad”<sup>120</sup>. En la Patraña XIV hay un ejemplo, que se presenta desde el romance que anticipa la narración. “A un muy honrado abad / sin doblez [...]”, enuncia el romance, cuya

---

<sup>119</sup> Los números de las citas de Correas a cuerpo de texto corresponden a la página de la que se extrae la misma.

<sup>120</sup> Rodríguez Valle, *op. cit.*, p. 89.

función en este caso no es otra que caracterizar la calidad moral del personaje, en este caso del abad, pues doblez no es otra que la alusión de los justos, como registra Horozco: “Antes quebrar que doblar” y especifica: “[la vara de la justicia]” (Horozco, 279). La Patraña V es ejemplar al respecto. Cuando Gregorio parte de la isla donde se encontraba para buscar a sus padres, y llega a Palinodia, tierra de la Reina Fabela, que se encontraba en guerra con el Duque de Borgoña, Gregorio decide ayudarla. Gregorio vence al Duque y la Reina ofrece casarse con él en señal de agradecimiento. En la noche de bodas, Gregorio le da a la Reina una plancha para que se la guarde. En cuanto la tuvo en sus manos, la Reina supo que Gregorio era su hijo, por lo que el narrador enuncia que ella “cayó de su estado” (82). Ferreres interpreta esta frase como un desmayo, pero si se atiende al sentido del refrán, “No hay peor caída que la que da uno de su estado” (Horozco, 2177), donde estado refiere a una posición familiar o social, se entiende que cuando la Reina cae de su estado es porque en cuanto lee la plancha no es más su esposa, estado que pierde, para recuperar el de madre.

Al comienzo de la Patraña IX se presentan un par de ejemplos. Hilario, un mercader de Barcelona, manda a su hijo Ceberino a cobrar un dinero, pero éste no tarda en perderlo. El narrador enuncia sobre Ceberino: “Quedando sin blanca” (105). Blanca era una moneda de uso diario en España en aquel tiempo, y la palabra se utilizaba como sinónimo de dinero. Horozco registra un par de refranes en torno a las blancas, ambos con el núcleo semántico de la ausencia de ésta. El primero enuncia: “Por muchos buenos acontece amanecer sin blanca” (Horozco, 2387A), cuyo sentido estriba precisamente en que el dinero no se gana con la calidad moral de una persona. El segundo es el que parece más cercano en este caso, pues enuncia: “Quien una blanca no estima de cuento no hará cima” (Horozco, 2698), pues las acciones de Ceberino, al igual que el del sujeto supino del refrán, parecen tener en poco el dinero. Sin embargo, la acción siguiente parece contradecir el refrán, pues tras regresar a Barcelona, pasar la noche en una banca y observar el plan de fuga de un amante con su mujer, Ceberino se adelanta y huirá con ella, no sin que antes la mujer le aviente ropa y joyas, por lo que el narrador enuncia que “Él, parando la capa” (106). Parar, explica Ferreres, es un valencianismo que equivale a recibir, extender. El refrán que registra Horozco, por su

parte, dice: “Poner la capa como viene el viento” (Horozco, 2356), y su sentido estriba precisamente en que si se pone la capa según las circunstancias vendrán fortunas.

Asimismo, la alusión es útil, más allá de sus posibilidades descriptivas, a la hora de plantear la situación narrativa, o mejor dicho, la argumentación del discurso del cuento: “la argumentación puede estar formada de alusiones con las que, sin enunciar el refrán, se expresan sus contenidos diluidos”<sup>121</sup>. En la Patraña XVIII se encuentra una aplicación de estas posibilidades narrativas y argumentativas del refrán, “fiar sobre buena prenda para no tener contienda” (Horozco, 1195). En esta Patraña el narrador observa que Claudino, un sastre, pide a Filemo, su vecino, una prenda: “A cabo de días [Claudino] ampróle [le pidió prestado] sobre una buena prenda dos ducados” (182). El narrador sustituye fiar por pedir prestado, pero omite el resto del refrán, “para no tener contienda”. Y es que “Filemo se los prestó, no queriendo tomalle prenda ninguna”. El refrán no sólo es el planteamiento de una situación que desencadenará varias consecuencias actanciales, sino que plantea una argumentación discursiva en torno al proceder de Claudino: si no acatas la sentencia, pareciera que le dice a Filemo, tendrás contienda.

### 2.2.3. Frases proverbiales

La frase proverbial, a diferencia del refrán, ha perdido valor argumentativo y se enuncia como una afirmación universal cuyo valor semántico radica en su carácter descriptivo, mientras que su valor expresivo, en el caso específico de *El Patrañuelo*, es la agilidad y ritmo que nutre la voz narrativa. Su estructura siempre es unimembre. El maestro Gonzalo Correas es el primero en advertir que existe una unidad de sentido en la cultura tradicional más pequeña que el refrán. Desde el título de su trabajo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana*<sup>122</sup>, advertía y le otorgaba el

---

<sup>121</sup> Rodríguez Valle, *op. cit.*, p. 105.

<sup>122</sup> *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia que juntó el Maestro Gonzalo Correas, Catedrático de Griego y Hebreo en la Universidad de Salamanca. Van añadidas las declaraciones y aplicación adonde pareció ser necesaria. Al cabo se ponen las frases más llenas y copiosas.* RAE, Madrid, 1924.

mismo peso que al refrán en la oralidad. Sin embargo, la primera que intentó una definición de este fenómeno fue Eleanor S. O’Kane:

El refrán puede descubrirse como un proverbio de origen desconocido, generalmente popular y frecuentemente de forma pintoresca, estructuralmente completo en sí mismo e independiente de su contenido. Emparentada con él está la frase proverbial, que sólo difiere del refrán en que, siendo gramaticalmente incompleta, depende, para alcanzar plena significación, de su contexto<sup>123</sup>.

La frase proverbial, aunque incierta, podría tener dos causas. La primera es la síntesis de un refrán, cuya enunciación parcial termina por sintetizarse aún más, a modo de alusión, hasta que toma una nueva forma. En la Patraña XI, cuando la Reina Sylvania, después de adelantar su parto en altamar tras la tormenta que habían atravesado, es tenida por muerta por la tripulación y por el mismo Apolonio, el supuesto cadáver es echado al mar, donde aportaría en Efeso. Su cuerpo, después de ser recogido por unos médicos y llevado hasta un monasterio, no tardará en ser reconocido como vivo, por lo que uno de los médicos ordena que la despojen de sus vestidos, “y desnuda como su madre la parió”, será ungida por varios ungüentos que le ayudarán a recuperar la salud. Correas registra la frase como “Como su madre le parió”. Y explica: “Por desnudo y virgen” (Correas, 547). El refrán, tal como Horozco lo registra, enuncia: “Todos nacemos desnudos, y assi avemos de volver” (Horozco, 2947). La segunda podría obedecer a un mecanismo de creación autónomo, que siguiendo uno de los mecanismos de creación de los refranes, la hipálage, termina por crear y asentar nuevos enunciados en la cultura tradicional. En la Patraña II, la voz narrativa, para describir al Marqués Valtero, enuncia que se encuentra “en la flor de su mocedad” (48). Covarrubias la considera una frase proverbial, y explica: “La flor de su juventud”, o adolescencia, decimos, aquella hermosura y lustre que muestra en sí la edad que empieza a florecer para dar fruto en la madura virilidad. Terentius, *in Eunucho, flos(r) ipse*”<sup>124</sup>. En la Patraña XXII, después de que Antonia se casa con Federico, éste y Urbino, su mejor amigo y enamorado de Antonia, la engañan para que pase la noche de bodas con él; tras lo sucedido, confiesan

---

<sup>123</sup> Eleanor S. O’Kane, *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media*, Madrid: Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1959.

<sup>124</sup> Covarrubias, *op. cit.*, p. 916.

su proceder a Guillermo, padre de Federico, y éste, a su vez, a los padres de Antonia, tras lo que el narrador enuncia: “Los cuales, aunque lo tomaron muy cuesta arriba, [...] publicaron el contenido con la lengua” (212). Correas explica: “Hízosele cuesta arriba; hízose cuesta arriba. Lo dificultoso, o en que no hay gana” (Correas, 594). “Ir cuesta arriba. Cuando se hace y ve con dificultad” (Correas, 597). Incluso Covarrubias glosa: “Hacérsele a uno muy cuesta arriba una cosa, es hacerla de mala gana (Covarrubias, 650-1)<sup>125</sup>. Para los padres de Antonia fue tan dificultoso de superar lo sucedido, sintiéndose burlados, que cuando Guillermo murió, se encargaron de dejar en la miseria a su hijo Federico.

Las frases proverbiales son uno de los elementos o variaciones del refrán con mayor peso en la conformación de la voz narrativa. No hay patraña que no presente al menos un par de frases proverbiales. Por ejemplo, al comienzo de la Patraña XIX, Tancredo le pide a Febea, “que no dejase de dar un tiento a Brandiana” (187), es decir, que interceda por él y favorezca su amor. Correas explica: “Por un tiento. Por hurtar o tentar la voluntad de alguno” (Correas, 555). Más adelante en la Patraña, Tancredo consigue que Febea se haga pasar por Brandiana para engañar a Ricardo, su contrincante en la lucha por Brandiana, y el narrador enuncia que Febea sale a los corredores “con una ropa blanca finísima con franjas de oro y barras de brocado, hecha a mil maravillas” (189). Correas explica: “A las mil maravillas; a las miles maravillas. Encareciendo algo por muy bueno, lustroso y bien hecho” (Correas, 527). Asimismo, abundan las frases proverbiales que no tardan en repetirse y en ser utilizadas por parte del narrador como un recurso recurrente y hasta metódico. Por ejemplo, la frase que Correas registra como “apechugar con él; apechugó con él. Por acometer” (Correas, 535), se presenta un par de veces en el libro. La primera es hacia el final de la Patraña VIII, cuando Octavio y el rey Acrio, habiendo tomado bajo su servicio a la hija de un mesonero, la cual solía dormir entre los dos, y una noche decide engañarlos en esa misma cama con Siriaco. Octavio y el Rey, pensando que era alguno de ellos quien había yacido con la moza, vienen a una disputa hasta en la que cada uno niega haberse acostado con ella, por lo que, “pensando que la burla procedía de la moza, apechugaron con ella, y a puro miedo le hicieron decir la verdad” (104), donde el significado es evidentemente el

---

<sup>125</sup> El número de las citas a cuerpo de texto de Covarrubias corresponde igualmente al número de página.

mismo que le da Correas. La segunda enunciación de esta frase proverbial ocurre en la Patraña X, cuando el marido de Celicea anuncia un viaje pero regresa a su casa pues sospechaba que Tancredo requería de amores a su esposa, y al entrar y observar su cama sahumada (pues había estado con Tancredo) “amenazándola, de puro enojo apechugó con ella y la ató en un pilar” (112-113). Así pues, las frases proverbiales más utilizadas en *El Patrañuelo* son:

1. Besar las manos. Correas explica: Por cortesía. Beso las de vuestra merced, mi señor, mi señora (540). Se utiliza nueve veces. Patraña VII, “besamos tus reales manos”. Patraña XI, “vengo aquí para besalle las manos”, “le beso las manos”, “le querían besar las manos”. “le besó las manos por tan sobradas mercedes”. Patraña XV, “le besaba sus reales manos”. Patraña XVI, “besaban las manos”. Patraña XVII, “besaron las manos”, “besarle las manos”.
2. A fe de quien soy (y sus variantes). Explica Covarrubias: “Fe. Tiene diversas acepciones. Algunas veces vale promesa, como: “Yo doy mi fe y mi palabra”; [...] otras vale credulidad, como: “Doy fe a lo que Fulano me dijo”. (886). Y explica Correas: Pues a fe que yo diga o haga. Como amenazando (633). Se utiliza siete veces: Patraña IX, “se dieron palabra y fe de marido y mujer”. Patraña XI, “a fe de quien soy”, “te doy fe y palabra”. Patraña XIII, “di fe y palabra”. Patraña XIV, “a fe de quien soy”. Patraña XV, “por auto y testigos de fe”. Patraña XXI, “a fe de quien soy”.
3. Echar la bendición. Explica Correas: “Por despedir o despedirse de alguno, y de algo” (564). Se utiliza cinco veces: Patraña V, “después de habelles dado [...] su bendición”. Patraña XI, “dándole su bendición”, “dalle su bendición”, “le dio su bendición”. Patraña XIII, “le dio su bendición”. Las siguientes aparecen un par de veces.
4. Levantar falso testimonio. Explica Correas: “Culpar a uno de lo que no ha hecho” (601). Patraña X, “¡Perdonadme, señora mujer, por el falso testimonio que os he levantado!”. Patraña XX, “Con falso testimonio haya de perescer”.
5. Falto de seso. Explica Covarrubias: “menguado de juicio” (1438). Patraña II “salida poco menos de seso”. Patraña XIX “¿Has perdido el seso?”.

6 Parar mientes. Explica Correas: “Advertir, poner cuidado” (627). Patraña VII, “Tuvieron mientes”. Patraña XVII, “Tenga mientes en ello”.

7. Estar sobre aviso. Explica Correas: “Por estar avisado y con cuidado para el efecto de algo” (581). Patraña IV, “Estuviesen sobre aviso”. Patraña XI, “Ya estuviesen todos sobre aviso”.

8. Enhorabuena. Explica Correas: “Concediendo en algo” (570). Patraña XI, “Enhorabuena”. Patraña XV, “Vaya mucho enhorabuena”.

9. Ni más ni menos. Explica Covarrubias: “Decimos ni más ni menos, lo que viene justo, que no sobra ni falta” (1272). Explica Correas: “Negando con énfasis, y por ser como se dice” (Correas, 612). Patraña IV, “ni más ni menos”. Patraña XIX, “ni más ni menos”.

Con las frases proverbiales asistimos, pues, a un nuevo mecanismo de enunciación por parte del autor. Su uso es tan abundante, que del uso distintivo que el narrador hace de ellas, no tardan en ser puestas en boca de los personajes. La misma Patraña XIX sirve de ejemplo. La narración continúa y Ricardo, celoso de Tancredo y sintiéndose engañado por la supuesta Brandiana, desenvaina su espada, pero Dulcido, su hermano, lo detiene y le pregunta: “¿Has perdido el seso?” (189). Covarrubias explica: “Falto de seso, menguado del juicio” (Covarrubias, 1438). No está en sí; no está en lo que hace. El que está trastocado (Correas, 615). Otro ejemplo ocurre en la Patraña XXII, cuando Urbino, al caer enfermo y ser interrogado por Federico, su mejor amigo, del origen de su enfermedad, Urbino le contesta que el remedio está en su propia voluntad, por lo que Federico responde: “aunque sepa sangrarme de la mejor vena de mi cuerpo, me sangraré por tu salud y vida” (210). La explicación es simple, y Correas explica: “Daríale sangre de mis brazos, de mis venas. Por amor” (Correas, 553). Continuando el diálogo, después de que Urbino le explica a Federico que está preso de amores de Antonia, su prometida, éste le contesta: “está en mi mano el remedio para remediarte, y hágase luego” (211). “Está en mi mano”, está en mi voluntad. (Covarrubias, 1236-37). Federico es el único personaje de *El Patrañuelo* en enunciar más de una frase proverbial, pero éste recurso será metódico con el uso propiamente de refranes.

Finalmente, Correas registra una variación de la frase proverbial, que consiste en la enunciación de una sola palabra. En la Patraña VIII, por ejemplo, desde el romance inicial,

el narrador anticipa con la frase proverbial el motivo entero de la patraña: “Un Rey, por ser muy agudo / y tenerse por hermoso, vido que un truhán giboso / lo acentaba por cornudo” (97). Correas explica:

Cornudo. Así llaman al que consciente que su mujer trate con otro, y aunque no lo sepa; también porque el cornudo es el postrero que lo sabe; también porque a la mujer que no le agrada su marido, le vuelve la espalda y trata con otros más de su agrado, y así se dice: Le pone los cuernos; también tiene la misma significación el nombre de cuco o cuclillo (549).

El planteamiento de la Patraña, por supuesto, es cómo Octavio, hombre virtuoso y hermoso, hermano de Redulfo, es engañado por su mujer; cómo, poco después, el Rey Acrio, a su vez, es engañado por la Reina, y que el narrador enfatiza al enunciar: “el enano y la Reina no dejaban de celebrar los cuernos reales” (101), una ligera variación de poner los cuernos. Otro ejemplo ocurre nuevamente en la Patraña XIX, sólo que en ésta con la frase proverbial que Correas registra como “Boquear. Significa estar expirando; con negación, no chistar ni hablar palabra (541). Estar boqueando. Del que quiere expirar” (579). Es enunciada después de que Febea, a instancia de Tancredo, trata de convencer a Brandiana de que éste es mejor partido que Ricardo. Es tanta la insistencia de Febea, que termina por amenazarla “si tal negocio más le boquease” (187).

### 2.3. Del refrán a la narración (propiedades narrativas del refrán)

Ya Sebastián de Horozco advertía la importancia narrativa del refrán: “Procurando de cosas tan vulgares y por el común y peculiar uso tan en poco tenidas sacar cosas no menos notables que agradables a los lectores en que hallaran historias [y] cuentos graciosos”<sup>126</sup>. Su cercanía al cuento tradicional es tan vasta que el mismo Timoneda, en *Sobremesa y Buen aviso*, creaba cuentos para explicar un refrán: “Timoneda parece haber creado algunos cuentos a partir de refranes: es el caso, por ejemplo, de los cuentos núms, 21 y 22 del *Buen aviso*, y núm. 77 de *Portacuentos*”<sup>127</sup>, que se comentará más adelante. Sin embargo, la

---

<sup>126</sup> Horozco, *op. cit.*, pp. 25-26.

<sup>127</sup> Timoneda y Aragonés, *Buen aviso, op. cit.*, p. 18.



implicación de los refranes en las narraciones no sólo consiste en la creación de cuentos a partir de refranes. Su importancia radica en que ellos mismos son generadores de situaciones narrativas a partir de su propiedad descriptiva, o bien, cuando el contexto mismo de la narración se ve inserto en el cuerpo del refrán. Asimismo, su expresividad es tal que en ocasiones la enunciación de ciertos personajes de un refrán particular da pie o desencadena una acción narrativa. Finalmente, sí, los refranes son capaces de generar cuento o narraciones enteras.

### 2.3.1. Del refrán a la situación narrativa: la inserción del contexto

Si bien las reducciones constituyen una forma dominante en la oralidad de los refranes, la inserción del contexto también proviene de este ámbito: la versatilidad de cualquier buen conversador queda manifiesta cuando es capaz de insertar en un refrán el contexto en el que se encuentra o sobre el que versa la conversación. En el movimiento hacia lo escrito, son narrador o personaje quienes procuran llevar a buen término este nuevo tipo de variante, dependiente ahora del contexto narrativo. La importancia narrativa de la inserción de contexto en el refrán es que le permite al refrán actualizar su naturaleza universal dentro de un contexto particular, o bien, describir una situación narrativa determinada.

Y es que “todo refrán insertado en un discurso permite sacar cierto tipo de conclusión porque su carácter sentencioso o descriptivo radica no sólo en sí mismo, sino en su aplicación al caso particular’, es decir, los refranes no funcionan como elementos aislados, sino que dependen del contexto en que se insertan”<sup>128</sup>. En primer lugar, es el narrador quien asume las enunciaciones referentes a la inserción de contexto. La Patraña XV, el refrán que Horozco registra como “Nunca hizo Dios a quien desamparase” (Horozco, 2193), presenta un par de cambios: después de que Finea fue abandonada en la isla y ya vestida en hábito de hombre, hecha llamar Pedro, y después de vagar tres días y tres noches por la isla, y después de pedir a Dios misericordia, el narrador enuncia: “A las buenas nunca olvida Dios ni desampara” (166). Aunque es el mismo refrán, el narrador pone de manifiesto

---

<sup>128</sup> Rodríguez Valle, *op. cit.*, p. 83.

la calidad moral de Finea, e inmediatamente fortalece el sentido de desamparar con olvidar. Acto seguido, aparece el barco que la va a rescatar.

La actualización del refrán en un caso particular, asimismo, asegura la universalidad del refrán en cuestión.

Los elementos del contexto, sean acciones o acontecimientos, también pueden formar parte de un refrán y con ello se cargan de su verdad y validez. Si algunos elementos de un refrán pueden sustituirse por otros que confirmen la aplicación al contexto, se refuerza el valor argumentativo y se confirma la propiedad del refrán: este viene a propósito<sup>129</sup>.

En la Patraña XIX se presenta dos veces la utilidad del recurso que muestra la actualización de casos particulares a la universalidad de los refranes. La primera es cuando Tancredo, viendo que no obtiene resultados de su cortejo con la Infanta Brandiana, pues ella prefiere a Ricardo, decide requebrar a Febea, su doncella, e inmediatamente el narrador asegura que en pocos días “alcanzó della cuanto quiso” (186). El primer sentido que se infiere es que alcanzó de ella los favores del cuerpo, pero inmediatamente el narrador deja entrever un nuevo sentido, pues Tancredo le ofrecía siete mil ducados de dote, respetando así el sentido original del refrán: “Quien dinero tiene alcança lo que quiere” (Horozco, 2586; en este caso, dicha norma sólo aplica con Febea, pues Brandiana nunca hará caso de él, mostrando así el narrador una crítica velada al refrán). La segunda ocasión ocurre al final de la Patraña, cuando Febea revela al monje Aquileyo, hermano del rey Calimedes, que ella y Tancredo eran los autores y actores de la infamia que en ese momento recaía sobre Brandiana. El monje acude, entonces, a contarle la verdad a su hermano, y el narrador enuncia que, “Contento el Rey por la satisfacción dél y de la honra de su hija” (193), decide perdonarles la vida a Tancredo y a Febea. Las variaciones respecto al refrán original, “La honra del hijo es gloria para el padre” (Horozco, 1496), son: la sustitución del padre por el Rey, el cambio de género del hijo por la hija y el cambio de sustantivo, gloria por satisfacción, debido al embrollo del que acaba de salir el Rey.

---

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 88.

Sin embargo, además de los refranes propiamente dichos, todas las variantes de los mismos son objeto de inserción de contexto, desde invocaciones a enunciaciones parciales. Un par de frases proverbiales, por ejemplo, son enunciadas ahora por los personajes. Los ejemplos se encuentran en las Patrañas XI y XII. En la primera, Apolonio, después de naufragar, llegar a Pentopolitania, bañar al Rey y ser invitado a palacio bajo el nombre de Naufragio, sentirá una enorme tristeza al observar el servicio de oro y plata del Rey, por lo que su mayordomo le dirá: “¿No ve el Naufragio cuán envidiosamente tiene el ojo al oro y plata de Vuesa Alteza?” (123). El rey lo reprenderá prontamente. Lo primero a señalar es que se trata de la alusión a la frase proverbial que Correas registra como “echar el ojo”, y explica: “Por mirar con cuidado para guardar algo o escoger entre otras cosas, cuando se mira a uno con cuidado y recelo (Correas, 564). La construcción concluye con la inserción del contexto, “al oro y plata de Vuesa Alteza”. El segundo ejemplo se encuentra en la Patraña XII, cuando el ciego regresa a su casa y no encuentra su dinero, enuncia: “¡Ay, dineros míos de mi corazón!”. La frase proverbial que sirve de referente a este enunciado la registra Correas como “El ay de mi corazón” (565), cuya inserción por parte de Timoneda radica en el objeto, el dinero, y en el desplazamiento del ay como expresión de admiración.

Un último ejemplo muestra la importancia narrativa de la situación, y de la inserción de su contexto ya sea por medio de un refrán o de una frase proverbial. En la Patraña XIV, después de que el abad accede a contarle después de un par de refranes lo sucedido a su cocinero, es decir, después de un par de refranes que desencadenan la acción, el cocinero, a través de una alusión con inserción de contexto, enuncia: “rapáreme esta barba”, cuyo sentido literal es que el cocinero se va a disfrazar de abad, pero cuyo sentido figurado, en virtud de los refranes y frases proverbiales en circulación en la época que registran Horozco (“Hazme la barba y hacerte e el copete” (Horozco, 1278)) y Correas (“Hacer la barba”, y explica, “cuando una cosa es de mucho provecho” (589); “Hacerse la barba”. Por afeitarse, ayudarse unos a otros y encubrirse los hurtos” (590)), no es otro que el de la ayuda mutua, y así lo probará más adelante la narración pues el Rey recompensará al cocinero con infinitas mercedes.

### 2.3.2. Del refrán a la acción narrativa

Si bien el refrán cumple nuevas funciones narrativas con la inserción del contexto en su estructura, alcanza un nuevo nivel narrativo con la participación directa en las acciones narrativas. Esta función la cumplen los personajes, que a partir de la enunciación de un refrán, desencadenan una acción con consecuencias en la narración. Ahora bien, los refranes que desencadenan una acción particular en *El Patrañuelo* presentan dos particularidades: la primera es que siempre se presentan en medio de un diálogo, y la segunda es que se presentan en parejas de refranes y nunca aislados. En la Patraña XVII, Después de que Estacio engaña a Julián y le dice que no debe hablar con el Rey cara a cara porque a éste le molesta su aliento, acto seguido se dirige con el Rey, y le dice “cuán poco hay que fiar en hijos de villanos, y que siempre tiran a su natural” (179). Cuando el Rey le pregunta por qué, Estacio le dirá que Julián va pregonando que le hiede la boca y que para corroborarlo observe como desvía el rostro cuando habla con él. Se trata de dos refranes ensartados, el primero alude al refrán que Horozco registra como “Ni fies en villanos ni bebas agua de charco” (Horozco, 2006), y el segundo al que registra como “muy fácilmente se vuelve cualquiera a su natural” (Horozco, 1940). El juego en esta pareja es doble, porque si bien la enunciación de los refranes sirve para caracterizar la voz de Estacio, éste utiliza los refranes para caracterizar a Julián. Sin embargo, además de caracterizar la voz de Estacio y a Julián, este refrán da pie a la acción narrativa, pues tras ser engañado por obra del refrán, el Rey ordenará a unos leñateros que maten a Julián.

En la Patraña XIV, por ejemplo, después de que el Rey le pide al abad que conteste las tres preguntas que están destinadas a probar que es digno de la abadía, y que después de mucho pensar y reflexionar el abad no da con ellas, es interrogado por su cocinero al verlo tan pensativo, pero como el abad no le da razón de sus preocupaciones, el cocinero le dice: “No deje de decírmelo, señor, porque a veces debajo de ruin capa yace buen bebedor; y las chicas piedras suelen mover las grandes carretas” (160). Lo primero que llama la atención es que si bien en la Patraña anterior se presentaba una pareja de refranes ensartados en una sola enunciación, ahora se presenta la pareja con los refranes literales. Las parejas de refranes, dice Nieves, tiene la función de “recrear la riqueza de una

conversación, en la cual ahonda en la lógica de pensamiento y la capacidad argumentativa de quienes dialogan, poniendo además de manifiesto temperamentos y contrastes”<sup>130</sup>. Los refranes, en voz del cocinero, no parecen tener otro efecto que reforzar la argumentación para intentar convencer al abad que le cuente su secreto. El primer refrán Horozco lo registra como “Debajo de mala capa suele aver buen bebedor” (Horozco, 647), mientras que el segundo refrán, aunque no aparece en los refraneros consultados de la época, bien podría ser un refrán de Timoneda puesto en boca del personaje. Sin embargo, el efecto en la narración es el mismo. Después de la enunciación de los refranes el abad accede a decirle al cocinero sus preocupaciones, cuya consecuencia narrativa será que el cocinero establece un plan para salvar el puesto del abad y que le retribuirá “infinitas mercedes” de parte del Rey.

Finalmente, un último ejemplo con algunas peculiaridades se enuncia en la Patraña XI, donde Apolonio, después de naufragar en las costas de Pentopolitania y ser recibido por un pescador que le da posada y alimento por un par de días, recibe el siguiente consejo al despedirse: “Mirad, amigo: parad mientes a los buenos y guardar las orejas”<sup>131</sup> (121). En este punto parece trivial discernir si se trata de un refrán que existió pero no registrado anteriormente o si es obra de Timoneda. El supuesto refrán, al ser enunciado, pone de manifiesto el carácter moral del personaje, que tendrá consecuencias narrativas en el desarrollo de la narración. Así, el día de la boda de Apolonio con la infanta Silvania, son robadas algunas piezas de oro y plata, y en la huida el ladrón contratará los servicios del pescador, engañándolo al decirle que era platero, que Apolonio no había ofrecido un buen precio por las piezas y que le daba una de ellas por embarcarlo para pagarle por su trabajo. Tiempo después, el pescador, necesitado de dinero, acudió a la ciudad para vender la pieza, un tazón, a un platero, pero en cuanto lo mostró fue tomado preso, llevado ante la justicia y condenado a 500 azotes, a perder las orejas y al remo. Sin embargo, Apolonio, urgido para ir a tomar posesión de Antioquía y a luchar por Tiro, visita la cárcel para conocer a los

---

<sup>130</sup> Rodríguez Valle, *op. cit.*, p. 77.

<sup>131</sup> Horozco registra el siguiente refrán, “El desorejado al primer hurto es ahorcado” (Horozco, 906), que supone, en la cadena lógica, un refrán anterior.

elegidos para el remo, y al ver al pescador le pregunta por la causa de su prisión. El pescador le cuenta la historia completa y le pide misericordia y que no le quiten las orejas, por lo que Apolonio responde: “Razón tienes, por cierto, que pues tuviste cuidado en que yo guardase las mías, que yo guarde las tuyas” (130). De este modo, Apolonio no sólo lo perdonará, sino que hará del pescador capitán y patrón de la galera real y, más adelante en la narración, de su esposa el ama encargada de cuidar a Politania, la hija de Apolonio, en Efeso, y cuyo consejo la salvará de su muerte. El refrán, entonces, continúa teniendo repercusiones en la acciones durante el resto de la narración.

### 2.3.3. El refrán, generador de cuento

Los dos apartados anteriores han mostrado las posibilidades narrativas del refrán en su inserción en textos literarios. En ocasiones su inserción en el contexto es capaz de generar situaciones al interior del relato, o bien, su enunciación obliga a acciones narrativas que ayudan al desarrollo o, en su caso, desenlace de un cuento. Cuando esto sucede, al formar parte de la acción el refrán se actualiza, en muchos casos, como una pequeña narración. Pues bien, existe una última propiedad del refrán, y es su capacidad para generar narraciones por sí mismo allende de una sola acción, es decir, cuentos. Esto sucede por dos causas. La primera es que la estructura misma del refrán en muchas ocasiones es narrativa, por lo cual acepta acciones en su propio interior. La segunda es que la cantidad de refranes que había en el Siglo de Oro, así como por el intrincado sentido de algunos, era práctica extendida glosarlos, o bien, contar anécdotas o historias de cuál era su origen y, finalmente, inventar historias alrededor del refrán para hacer más claro su sentido.

Como se señaló al comienzo del apartado, ya desde *Sobremesa y Alivio de caminantes* Timoneda había ejercitado esta práctica. El cuento 69, por ejemplo, retoma un cuento tradicional<sup>132</sup> que el mismo Timoneda utiliza en una escena en la *Comedia Cornelia* y aquí presenta como historia independiente. Se trata del cuento de un aldeano cuya mujer

---

<sup>132</sup> “Cuentecillo tradicional que reproduce un romance de finales del siglo XVI y el *Vocabulario de refranes* de Gonzalo Correas, páginas 294a y 509b-510a (textos en *Cuentecillos*, págs., 220-228). Cuartero y Chevalier, en Timoneda y Aragonés, *Buen aviso, op. cit.*, p. 244.

lo engaña con un criado. Al sospecharlo el aldeano, la mujer se deshace de la sospecha diciéndole al marido que un criado la requiere de amores, y que esa noche le promete esperarla, por lo que le pide al marido que vaya en su lugar disfrazado de ella. Terminado de decir, la mujer pone sobre aviso al criado, y le dice que en cuanto vea venir a su esposo disfrazado de ella lo agarre a palos y “la” reconvenga por traidora. Pasada la acción, el marido le dice a su criado: “A no ser tú tan fiel como lo has mostrado, se pudiera decir por mí cornudo y apaleado” (245)<sup>133</sup>. Cornudo y apaleado, explica Chevalier, era refrán común y es recogido por Vallés, Horozco y Correas. Pero el cuento no termina ahí, pues el criado le contesta con un nuevo refrán: “Mas no, sino sobre cuernos, penitencia”. Es decir, el cuento no sólo funciona para ejecutar una historia que describa el refrán, sino que permite mostrar el equívoco y contraponer cada uno de los puntos de vista<sup>134</sup>.

Otro ejemplo de esta práctica, quizá un poco menos trabajado, se encuentra en el cuento 77 de *Buen aviso y Portacuentos*. Esta narración cuenta la historia de un tuerto cuya habilidad para el tiro de caza era tal que nunca fallaba. Un vecino le pregunta al tirador por sus habilidades, a lo que éste responde que se saque un ojo y lo verá. El vecino, por supuesto, no acierta a sacarse el ojo pero sí a ponerse un parche en uno de sus ojos por lo que no tardó en tener la misma puntería que el tuerto. Sin embargo, al ir en una ocasión en busca de una de sus presas, una rama le sacó el ojo descubierto, dejándolo tuerto, por lo que el personaje enuncia: “A la fe, quien guarda, halla”. Quien guarda halla es refrán<sup>135</sup> que concluye el cuento a modo de máxima pero que, a su vez, genera una narración que ejemplifica, de manera didáctica, el refrán.

Pues bien, en *El Patrañuelo* se presenta asimismo esta práctica, aunque con mucho mejor resultado. En el apartado 2.2.1, correspondiente a la caracterización de personajes,

---

<sup>133</sup> *Ibidem*, p. 245.

<sup>134</sup> El siguiente ejemplo en *Sobremesa* es el cuento 76, que describe cómo el alguacil Valdovinos “tiróse un pedo” frente a un presidente, e interpelado por éste último que nunca había visto a un alguacil soltar en lugar de prender, Valdovinos le responde que “necesidad no tiene ley”. *Ibidem*, p. 250.

<sup>135</sup> Es refrán que aparece en las *Cartas en refranes* de Blasco de Garay, carta IV, p. 163; en el *Libro de refranes* de Pedro Vallés [G8]r0 y Hr0; en los *Refranes o Proverbios* de Hernán Núñez, ff. 107 r.0a; en el *Teatro universal de Proverbios* de Sebastián de Horozco, núm 2531, y en el *Vocabulario de refranes* de Gonzalo Correas, p. 400b. En Blasco de Garay –y también en Horozco– aparece como en Timoneda, mientras que en las otras colecciones va acompañado de una segunda parte varia. *Ibidem*, p. 182.

se señaló la importancia de las imprecaciones y deprecaciones no sólo en la caracterización de los personajes femeninos, sino en la importancia de este modo de expresión en la cultura tradicional del Siglo de Oro. La importancia es tal, se señaló, que Mal Lara, al establecer los 5 tipos de refranes afirmó que uno de esos tipos es el refrán deprecativo, en el cual “rogamos a Dios que nos dé bienes, o que nos aparte de los males; comienza con *Dios te guarde*”<sup>136</sup>. De este modo, en su tabla de refranes enumera: “Dios te guarde de párrapho de legista, de infra de canonista, de cétera de escrivano y de récipe de médico”<sup>137</sup>. “De official nuevo y de barbero viejo”. “De físico experimentador”. “De hombre porfioso”. “De villano favorecido, y de judío atrevido”. “De moço a palacio, de viejo o beato”. Se trata, evidentemente, de una construcción con más variantes que cualquier refrán, pues el predicado era susceptible de cualquier circunstancia, de cualquier acción o, más precisamente, de cualquier hombre considerado perjudicial. Pues bien, Timoneda hará uso de esa deprecación no sólo como motivo sintáctico, sino hará de ella un motivo narrativo al agrupar todas esas bajo la enunciación, “Dios os guarde de mal hombre”<sup>138</sup>. Se trata de la Patraña XVIII, donde el refrán no sólo funciona como un elemento contextual o que da pie a la acción: el refrán actúa como principio, nudo y desenlace. Como ocurre con Timoneda, desde el romance aparece una variación del refrán que sintetiza el contenido de la Patraña: “Porque decía Claudino: / ‘¡Dios os guarde de mal nombre!’ / Filemo, por propio nombre / se enojaba de contino”. (182).

La historia comienza con el sastre Claudino, que cada mañana y cada noche, después de saludar su vecino Filemo, un calcetero, le deseaba: “¡Dios os guarde de mal hombre y mala mujer, señor compadre!” Harto Filemo de la deprecación, en una ocasión le contestó: “¿Qué me puede hacer a mí mal hombre ni mala mujer, sabiéndome yo guardar?” La respuesta de Filemo trae consigo la reacción de Claudino, que buscará demostrarle de qué es capaz un mal hombre. El refrán o deprecación del que parte la Patraña permanecerá

---

<sup>136</sup> Mal Lara, *op. cit.* P. 34.

<sup>137</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>138</sup> Cabe mencionar, fuera de esta deprecación, la que parece sin duda una variación del refrán original, con la que Timoneda parece jugar: “Bien es saver de quien se a hombre de guardar”, que Horozco registra en el 443. El énfasis no recae más en la deprecación hacia Dios, sino en el cuidado que cada hombre debe de hacer de sus semejantes.



pasivo hasta la resolución de ésta; lo importante de la misma es que da pie a la narración siguiente, es decir, a la acción que desencadena toda la narración.

La siguiente acción narrativa es un engaño. Claudino le pide a Filemo dos ducados dando una prenda por empeño, después de regresárselos le pedirá cinco, pero Filemo ya no toma la prenda por empeño y, finalmente, diez piezas de oro, las cuáles no le regresará. Así, cuando Filemo pide por sus diez piezas de oro, Claudino afirma ya habérselos regresado, por lo que Claudino entablará una querrela con la justicia. Lo importante de esta acción narrativa, además de ser desencadenada por la deprecación citada, es que obedece a un nuevo refrán o, mejor dicho y como se señaló anteriormente, a una alusión: “Fiar sobre buena prenda para no tener contienda” (Horozco, 1193). A pesar de ser sólo una alusión, es evidente que el sentido paremiológico del refrán se encuentra ahí, y que Timoneda parece resaltar en la acción. Luego, el recurso se repite inmediatamente. Entablada la querrela, Claudino es citado por la justicia un par de veces a las que no atiende, hasta que en la tercera citación, le dice a Filemo que no sale de casa pues no tiene capa, pero que si él le presta una, acudirá de inmediato hasta el juez. Filemo, inocente, le presta una capa. Este nueva acción, que encamina el desenlace de la Patraña, no es sino la puesta en narración de un nuevo refrán, que Horozco registra como: “Tan largo le fias /daca aca essotra media capa” (Horozco, 2902). Es evidente el uso tácito de este refrán por parte de Timoneda en esta Patraña, donde el refrán genera no sólo una nueva acción narrativa, sino el desenlace de la Patraña. Es así que este préstamo le servirá a Claudino para asegurar frente al juez, con una nueva variación de refrán, que del mismo modo que ya le regresó los dineros, Filemo, “si a mano viene, dirá que la capa que yo traigo es suya” (183)<sup>139</sup>. Filemo, por supuesto, dirá que la capa es suya, pero el juez, al no creerlo, los despide a ambos. Finalmente, Claudino acudirá a casa de Filemo para regresarle tanto la capa como los diez ducados, y lo advertirá de nueva cuenta sobre la deprecación del principio: “porque conozcáis qué lo que puede hacer un mal hombre y una mala mujer” (184), a lo que Filemo agradecerá dicho aviso.

---

<sup>139</sup> “Si a mano viene”. “Todo viene a las manos de los hombres” (Horozco, 2978). “No se nos an de venir las cosas a la mano” (Horozco, 2168).

Si el refrán como enunciado pertenece a una comunidad, lo mismo puede afirmarse de los cuentos generados a partir de un refrán, es decir, que la historia pertenece a esa comunidad y no a un autor particular. El cuento, en este caso, sería un cuento que se encuentra a veces en la oralidad. Esta extensión cabe igualmente para la construcción de la voz de los personajes así como para la construcción de la voz del narrador. Para Timoneda, los refranes, las narraciones, la sintaxis y la lengua toda son un bien común.

### CAPÍTULO 3. EQUÍVOCOS EN *EL PATRAÑUELO*

El equívoco es la expresión de otro tipo de variación, aunque esta de orden semántico. Si las variaciones hasta el momento consisten en variaciones sintácticas o narrativas, en este caso, la sintaxis o narración permanecen idénticas –o casi idénticas– y lo que varía es el significado. El equívoco era un recurso habitual al comenzar el Renacimiento en la cultura tradicional, que normalmente cumplía la función de chiste o diatriba: perro, por ejemplo, calificaba lo mismo al animal canino que a los moros y a los no bautizados, pero también lo usaban los musulmanes para referirse a los cristianos. Se trataba de bromas picantes que abundaban en el ámbito oral, pero que no tardaron, del mismo modo que los refranes, en migrar a la literatura así como a nuevos estratos sociales. Por un lado los cortesanos comienzan a hacer juegos de ingenio con el equívoco<sup>140</sup>, y por otro, recopiladores como Timoneda lo registran en sus antologías:

Traían a un sobrino de Garci Sánchez dos mujeres en casamiento, de las cuales, la una era de muy buena parte, sino que había hecho un yerro de su persona; y la otra era confesa, con la cual le daban un cuento en dote. Llegándose este sobrino a demandar consejo y parecer a su tío sobre cuál de aquestas dos tomaría por mujer, le respondió así: “Sobrino, yo más querría que me diesen con el cuento que no con el hierro”<sup>141</sup>.

Por un lado, el equívoco consiste en la homofonía entre yerro, que hace referencia a la baja calidad moral de la primera mujer, y hierro, que en palabras del tío, hace referencia al extremo punzante de la lanza. Por otro, la homonimia de cuento, que en la descripción de la conversa, hace referencia en primera instancia al dote, y que en palabras del tío al extremo por el que se toma la lanza. Conforme se da esta migración, el equívoco comienza a diversificar su uso, yendo desde los motes hasta las caricaturas y alcanzar sus mayores exponentes en Quevedo y Vélez de Guevara. Del mismo modo, los humanistas comienzan a mostrar interés en el fenómeno y son los primeros en ensayar las primeras definiciones. Entre los primeros intentos se cuenta Covarrubias, que lo describe del siguiente modo:

---

<sup>140</sup> Maxime Chevalier, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona: Crítica, 1992, pp. 17-22.

<sup>141</sup> Timoneda y Aragonés, *Buen aviso, op. cit.*, pp. 303-304. Chevalier aclara que el equívoco se atribuye asimismo a Garci Sánchez de Badajoz.

Es el nombre impuesto a diferentes cosas [...]. En nuestra lengua castellana tenemos muchos nombres equívocos, lo cual es ocasión de algunas galanterías y dichos agudos jugando del vocablo tomado en diversas significaciones. Exemplo: antojo, significa esta palabra las lunetas de vidrio de que usan los cortos de vista, y los apetitos de las preñadas<sup>142</sup>.

El énfasis se encuentra en las posibilidades mismas de la lengua, y conforme se enuncian nuevas definiciones los matices cambian. Juan de Valdés enfatiza la posibilidad ornamental del equívoco, Santa Cruz la necesidad de un interlocutor avisado y Pinciano sus posibilidades humorísticas<sup>143</sup>. Sin embargo, el factor común es la ambivalencia de significados posible en un solo vocablo que permite el chiste y la diatriba. En nuestros días, Beristáin lo define del siguiente modo: “Dilogía (o antanaclasis [...] equívoco, anfibología). *Tropo* de dicción que consiste en repetir una *palabra* disémica –que posee dos *significados*– dándole en cada una de dos posiciones, o en una misma, un significado distinto [...]”<sup>144</sup>. Como sus precursores, Beristáin aborda el fenómeno a partir de vocablos aislados, y no es hasta León Deneb, al elaborar su diccionario de equívocos, que el termino se hace extensivo a estructuras sintácticas más complejas que la palabra aislada: “El presente diccionario sólo recoge definiciones, expresiones, frases y locuciones –unas diez mil– que, en cuanto tales, son equívocas”<sup>145</sup>.

Esto explica, en buena medida, el por qué el fenómeno no se abordó teóricamente desde la otra gran rama de uso en el Siglo de Oro: el cuento tradicional. Por su propia naturaleza jocosa, el cuento tradicional aceptaba en su estructura toda clase de equívocos, que comenzaban en la agudeza verbal pero que poco a poco terminaron por abarcar narraciones enteras. El mismo Timoneda en *Sobremesa* comienza a hacer patente esta evolución:

---

<sup>142</sup> Covarrubias, *op. cit.*, p. 798.

<sup>143</sup> Véase Chevalier, *Folklore y literatura, op. cit.*, pp. 54-56.

<sup>144</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa, 2001, p. 153.

<sup>145</sup> León Deneb, *Diccionario de equívocos*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1997.

Estando afeitando el barbero a un gentilhomme en su casa, el cual estaba muy mohíno de él por ser tan parlero, que, cuando vino a hacerle la barba, dijo: “Señor, ¿cómo quiere que le haga la barba?”. Respondió el gentilhomme: “Callando”<sup>146</sup>.

Donde el equívoco ocurre en la frase hacer la barba, que tomada literalmente refiere al trabajo habitual del barbero, por lo que él pide indicaciones respecto a este trabajo, pero el cliente responde apelando a la acción misma de hacer la barba, por lo que le pide al barbero que calle. Este ejemplo, sin embargo, no es más que un atisbo de lo que sucede en *El Patrañuelo*.

Frente al uso común del equívoco en tiempos de Timoneda, es decir, como recurso de orden verbal y comúnmente utilizado en vocablos aislados cuya finalidad era la frase picante, Timoneda hará extensivo el recurso al cuento. El primer apartado de este capítulo se ocupa del enunciado equívoco, en su estado común, la homonimia, así como en una de sus variantes, la mentira. En primer lugar, a partir de la homonimia, el equívoco alcanza nuevos vuelos por dos vías distintas: por un lado, el equívoco se enuncia normalmente en frases u oraciones, y por otro, en boca de los personajes adquiere tintes narrativos. Los equívocos sirven para resolver tramas o ser el desenlace de conflictos narrativos. En segundo lugar, por medio de la mentira los personajes de Timoneda diversifican las funciones narrativas del enunciado equívoco: desde planteamientos, reforzamiento de acciones y nudos hasta desenlaces. Sin embargo, el equívoco no tarda en hacerse extensivo a nuevos elementos estructurales de la narración. El segundo apartado de este capítulo se ocupa específicamente de los personajes que se encuentran en *El Patrañuelo* y que encarnan en su propia persona el equívoco: en ocasiones por medio del disfraz, en ocasiones por medio del travestismo y en ocasiones representando hasta tres personajes en una misma narración. Finalmente, el tercer apartado muestra como el narrador hace uso del equívoco de modo sistemático, ora creando situaciones equívocas en las que los personajes se encuentran sin saber cómo responder, ora creando objetos equívocos que complican la trama, ora creando personajes equívocos donde ni siquiera ellos mismos saben

---

<sup>146</sup> Timoneda y Aragonés, *Buen aviso, op. cit.*, p. 271.

bien a bien qué papel representan y, finalmente, creando estructuras narrativas equívocas donde los personajes se verán varados hasta que el mismo narrador los rescata. Es decir, el equívoco comienza con Timoneda a deslindarse de la mera agudeza verbal para convertirse en un recurso estructural y sistemático que no sólo constituye el eje narrativo de *El Patrañuelo*, sino de posteriores narraciones de la literatura hispánica.

### 3.1. El enunciado equívoco

Hasta el momento, el enunciado equívoco se puede definir como toda frase u oración que en una misma posición cumple con una función disémica. La primera nueva característica que hay que agregar es que al enunciarse en una narración, participa, en la mayoría de los casos, de dos o más personajes. Beristáin lo define del siguiente modo: “la realización de la dilogía es monológica, cuando adquiere forma dialógica se llama *“reflexio”*. En este caso, cada *emisor* retoma el término sacándolo del parlamento anterior de su *interlocutor* y dándole un *sentido* distinto”<sup>147</sup>. Ahora bien, el equívoco en boca de los personajes se puede enunciar de dos maneras, que son definidas según el grado de participación de los personajes involucrados: la homonimia o la mentira.

#### 3.1.1. La homonimia

La homonimia es el fenómeno o figura donde se presenta con mayor naturalidad el enunciado equívoco. Se trata de palabras o enunciados idénticos, tanto ortográfica como gramaticalmente, pero con significado distinto. El dominio de Timoneda respecto al equívoco es patente desde su forma más natural, la homonimia en el vocablo aislado. Por ejemplo, al comienzo de la Patraña VI, cuando el mercader se encuentra con el tiratierra y le pregunta si ha visto un talegón, el tiratierra le contesta: “Dejádme, cuerpo de tal, con vuestra talega talegón”. José Luis Alonso Hernández señala, en la edición anotada de *Teatro universal de los proverbios*, que talega significa, “en sintagmas del tipo soltar, descoser la

---

<sup>147</sup> Beristáin, *op. cit.*, p. 153.

talega, 'murmurar', 'criticar a uno'. Aut. registra la expresión con el sentido de 'confesarse'"<sup>148</sup>. La sustitución en la frase del personaje de Timoneda termina con el sentido, con vuestra murmuración talegón, o bien, con vuestra talega murmurador. Sin embargo, Timoneda no tarda en hacer extensivo el uso a enunciados o frases más extensas y con incidencia directa en la narración. Timoneda le da un uso particular a la homonimia: la utiliza para el desenlace de ciertas patrañas. Ahora bien, el registro en el que presenta la homonimia varía de patraña en patraña: la principal son los juramentos, pero también se presenta bajo el registro epistolar, las invocaciones, el silencio y hasta la forma del pensamiento.

La enunciación natural del equívoco, pues, es por medio de la homonimia: cuando es enunciado de este modo, los personajes involucrados en el equívoco representan significados distintos; esto ocurre sólo cuando ambos o el grupo de personajes participan y tienen conocimiento de la totalidad de la acción. Para un personaje significa una cosa y para el otro, otra. En la Patraña IV, por ejemplo, el desenlace depende enteramente del enunciado equívoco. Sabellina tiene que jurar ante la *Bocca della Verità* que le ha sido fiel a Cepión, su marido. Como no lo ha sido, le pide ayuda a Arsenio, su amante, y éste a su vez a un nigromante y éste a un demonio. El plan es el siguiente. Cuando Sabelina se dirija hacia la piedra, ella fingirá que se ha clavado una espina, y después de los intentos vanos por parte de sus familiares por sacarla, se acercara Arsenio disfrazado de villano y le quitará la espina. De este modo, al llegar frente a la piedra, Sabelina jura: "Yo juro que después que soy casada con mi señor y marido, Cepión Torcato, ni antes, cómo el bien sabe que me halló, que ningún hombre nascido no ha llegado a mí ni ha tocado mis carnes, sino es aquel pobre y rústico villano que en el camino me ha sacado la espina". Se trata, pues, de un juramento equívoco. Para Cepión y sus familiares significa, literalmente, la acción acontecida minutos antes, cuando Arsenio disfrazado de villano le quita la espina a Sabelina, mientras que para ésta y Arsenio, también involucra las relaciones adúlteras que mantuvieron mientras Cepión estaba en la guerra.

---

<sup>148</sup> Horozco, *op. cit.*, p 800.

#### a) Juramentos

La homonimia se utiliza sistemáticamente, pues, en el desenlace de algunas de las patrañas bajo la forma de juramentos, es decir, enunciados que los personajes utilizan para afirmar o negar la verdad de algo. La situación se presenta en medio de un juicio y el objetivo es, esencialmente, burlar la ley. Por ejemplo, al finalizar la Patraña XXII, cuando Federico es encontrado en la cueva con el cadáver del ladrón y es llevado a juicio, cansado de la vida que había llevado, le dice al juez que él es el asesino: “Yo lo maté, señores” (214). Sin embargo, Urbino, su amigo y casi hermano, se encuentra presente en el juicio, y al darse cuenta que se trata de Federico, dice: “Yo soy sin falta, señor, soy el que mató al hombre”. El enunciado, aunque con ligeras variantes, es exactamente el mismo. Los dos se asumen asesinos de un crimen que no cometieron pero se intentan proteger mutuamente. La Patraña se resuelve de un modo que deja entrever cierta tosquedad de parte de Timoneda, o bien, el colmo de la parodia del caso, pues el verdadero asesino también se encuentra presente y, condoliéndose de Urbino y Federico, le dice al juez: “Yo soy sin falta el que ha muerto al hombre”.

Un ejemplo más logrado se encuentra en la Patraña XVIII, en donde además se presenta bajo una nueva variante. En dicha Patraña, Claudino, después de engañar a Filemo con el préstamo de unos ducados, es citado a juicio. Sin embargo, arguye que no puede asistir pues no tiene capa que le proteja, por lo que le pide a Filemo la suya. Ya ante el juez, Claudino acusa a Filemo de mal hombre y asegura que “si a mano viene, [Filemo] dirá que la capa que yo traigo es suya” (183). Esta primera homonimia plantea el primer equívoco: para el juez, la capa es de Claudino, mientras que ambos involucrados saben que no es cierto. Sin embargo, su objetivo es fungir como premisa a la siguiente homonimia. La acción continúa y el juez hace jurar a Claudino sobre el préstamo, a lo que Claudino responde: “Así es la capa suya como yo le debo los dineros”. El equívoco es patente. El juramento es válido pues tanto la capa es suya como le debe los ducados, sin embargo, significa exactamente lo contrario para el juez. El enhebrado es tan fino que alcanza casi el estatuto



de silogismo, sin embargo, a falta de otra premisa esta variedad puede llamarse simplemente encabalgamiento de equívocos.

El hecho de que la homonimia se presente en la forma de juramentos no sólo pone de manifiesto la habilidad de Timoneda para dotar de doble sentido la única manifestación verbal que por su naturaleza no lo aceptaría. Parece haber una crítica velada del sistema legal de su tiempo, que se confirmaría en la Patraña VI (84), donde un juez dictará lo que podría denominarse sentencias equívocas, siempre en favor del “tiratierra”. Al mercader que reclama su talegón con cien ducados, no se lo dará pues sólo hay 99 en el que regresa el “tiratierra”, por lo que el juez arguye que no es suyo y se lo da al antihéroe; acto seguido, acusado el “tiratierra” por derrabar un asno, ganará en favor llevarse el asno hasta que le crezca la cola; finalmente, acusado de hacer parir a una mujer, gana en favor llevarse a la mujer hasta regresarla preñada. En el desenlace, por supuesto, el juez regresa a cada dueño su pertenencia, sin embargo, la crítica y la parodia del proceso legal ya está sugerida.

#### b) Otra variedad de homonimias

La homonimia en Timoneda siempre se presenta bajo la forma de otro enunciado discursivo: en ocasiones son las cartas, en ocasiones las invocaciones y, ya en el colmo del humor, en el mismo silencio. Quizá la más afortunada de estas homonimias es la carta equívoca. En la Patraña XVI, la carta no sólo sirve como desenlace, sino que pone en contexto de toda la historia a Ciro pero dotándola de un nuevo sentido. Harpago, criado de Astiages, Rey Medo, le recuerda a Ciro que su abuelo, Astiages, lo había querido matar al nacer, pero que él lo había salvado de dicha situación, y es ahí donde se presenta el primer equívoco: “y que él le dio la vida” (174). Pues Harpago miente, ya que le ordena a un pastor que eche al niño al desierto pero es el mismo pastor quien decide criarlo. La carta prosigue y Harpago le hace saber que Astiages le hizo comer a su propio hijo, e inmediatamente le dice que a él, “por no poder oírle ni verle lo tenía desterrado de su Corte”. Esta homonimia, sin embargo, deja ya entrever una buena dosis de mentira, pues en efecto, Ciro se encontraba en Persia por orden del Rey pero para ser adiestrado militarmente, y es este

mismo es el que dará desenlace al cuento. Ciro, instado al final de la carta por Harpago, regresará a Media para reclamar el reino de Astiages, que por derecho le pertenece<sup>149</sup>.

La Patraña X presenta dos nuevos modos de homonimias. El primero ocurre cuando Marquina acude a desatar a Celicea de la columna a la que la ató su marido para que ésta pueda consumar el adulterio con Tancredo y toma su lugar. El marido le pregunta desde su lecho si duerme o vela, pero como es Marquina la amarrada, no contesta para no ser descubierta. Sin embargo, ese silencio enfurece al marido aún más, pues lo ve como un acto de menosprecio hacia su persona. Se trata, en efecto, de un silencio equívoco, pues por un lado Marquina calla para no ser descubierta pero el marido lo lee como un acto de menosprecio. Así, decide cortarle la nariz. Además, este silencio prepara la siguiente acción, el desenlace de la Patraña, y que se presenta bajo la forma de un nuevo equívoco. Celicea regresa, desata a Marquina para que regrese a su casa y ésta vuelve a atar a Celicea a la columna. Después de un tiempo, Celicea realiza una invocación: “¡Señor Dios! Pues Vos sois testigo si tengo culpa o no de lo que me ha levantado mi marido, mostrad agora milagro en mí en curarme de mis narices”, y acto seguido concluye: ¡Gracias os hago, Señor, que estoy buena y sana, sin mirar a las demencias de mi marido” (114). El marido, por supuesto, se levanta a verificar el hecho, y al observar que Celicea ha recuperado la nariz, le pide una sentida disculpa. El equívoco es patente; el marido le cortó la nariz a Marquina pensando que era Celicea, y ésta realiza una supuesta invocación que concluye en un supuesto milagro<sup>150</sup>.

Una última variedad de homonimia, que podría ser denominada el pensamiento equívoco, ocurre al finalizar la Patraña XIV. El Rey le pide al abad que conteste tres preguntas, de las cuales, la tercera de ella enuncia: qué es lo que piensa (el rey). El enunciado parece insuperable, pues teóricamente no habría modo que el abad supiera lo que piensa. Sin embargo, el ardid del cocinero, que después de preguntar al abad su preocupación termina por suplantarle para salvarle la abadía, cuando se presenta ante el

---

<sup>149</sup> En la Patraña XXI, el narrador hace mención del mismo recurso, en la que Pompeo, hermano del Rey Marcelo, “requirió de amores a su cuñada la Reina, dándole a entender con cartas falsificadoras que el Rey era muerto” (201).

<sup>150</sup> En la Patraña XVIII, la invocación Dios os libre de mal hombre cumple asimismo la función del equívoco.

Rey, éste le contesta que el Rey piensa hablar con el abad, pero con quien habla en realidad es el cocinero<sup>151</sup>, donde el equívoco es evidente. Antes de terminar este apartado, vale la pena revisar un último caso, que presenta una nueva función narrativa. La función principal del enunciado equívoco es el de resolver las tramas; sin embargo, existe un caso único en el que su función es el planteamiento de la trama. En la Patraña XXI, el Rey Marcelo emprende un viaje a Jerusalén. Durante su ausencia, Pompeo, su hermano, trata de engañar a la Reina Geroncia con cartas falsificadas diciendo que su marido ha muerto, la recuesta de amores y la insta a levantarse con el reino. Geroncia duda y, después de la insistencia de Pompeo, lo encierra en la cárcel. Cuando el Rey anuncia el regreso de su viaje, la Reina saca a Pompeo de la cárcel. Éste, sin embargo, acude con el Rey y le dice: “Sábetete, hermano, que después que te fuiste, de aquí hasta el día de hoy nunca he salido de la cárcel, en la cual la Reina me mandó poner” (202). Acto seguido, el Rey Marcelo manda matar a Geroncia, pues aunque el enunciado es verdadero, el Rey no conoce el contexto entero y es manipulado por Pompeo.

### 3.1.2. La mentira

Además de la homonimia, existe una nueva enunciación equívoca y que bien podría considerarse una ligera variación que se convertirá en un modelo al comienzo de una buena parte de las Patrañas: la mentira. Se le considera una variedad del equívoco pues cumple con la función disémica estipulada para el equívoco, para un personaje significa una cosa y para otro, otra. La diferencia radica en el grado de involucramiento de los personajes, así como en la intencionalidad de los mismos. El personaje mentiroso conoce la totalidad de la acción y el contexto bajo el cual enuncia la mentira, por lo que puede manipular a su interlocutor a su antojo, pues aunque se trata del mismo enunciado, éste no conoce la totalidad ni de la acción ni del contexto. Mientras la homonimia permite la disemia o incluso

---

<sup>151</sup> Una variedad del pensamiento equívoco, que bien podría registrarse como la pregunta equívoca, ocurre en la Patraña XI, cuando Apolonio acude a Antioquía y responde la adivinanza de Antíoco para ganarse a su hija, sin embargo, aunque Apolonio responde correctamente Antíoco miente y le dice que está equivocado, generando una nueva variedad de equívoco, la mentira (116).

la polisemia sin ningún atenuante, la mentira consiste en la negación o manifestación contraria de una verdad. Es decir, se opone manifiestamente a un sistema de creencia o pensamiento; narrativamente, a un contexto o acción específica. Asimismo, frente a la especificidad de la homonimia en cuanto su función como desenlace de tramas, la mentira se utiliza de modo más general: desde planteamientos y nudos hasta desenlaces. La Patraña XVII es ejemplar al respecto. Presenta una homonimia con función de mentira como el nudo del cuento: Estacio, antiguo copero del Rey, le dice que Julián, su nuevo copero, dice que le huele la boca. A su vez, Estacio le dice a Julián que el Rey dice que le huele la boca. El enunciado es exactamente el mismo, sólo que la diferencia radica en que los personajes involucrados no conocen, ni uno ni otro, la totalidad del contexto. El desenlace de la Patraña ocurre con un nuevo equívoco encabalgado. El Rey toma la decisión de matar a Julián, por lo que ordena a unos leñadores que aquel que mañana les pregunte: “¿Habéis hecho lo que el Rey os ha mandado?”, sea echado en la hoguera. El rey manda a Julián a preguntar a los leñadores, sin embargo, se entretiene con sus oraciones matutinas. Estacio, ansioso por saber si Julián ya estaba muerto, acude con los leñadores antes que Julián y les pregunta: “¿Habéis hecho lo que el Rey os ha mandado?” Al escucharlos, los leñadores no tardan en echarlo a una pira y quemarlo.

a) Mentiras enunciadas por personajes

Al igual que la homonimia, la mentira puede cumplir la función de desenlace narrativo, tal y como sucede en la Patraña X. Se recordará que Marquina, tras hacer de celestina para que Tancredo pudiera acostarse con Celicea, pierde la nariz por encubriarla. Pues bien, a la mañana siguiente su marido, el barbero, le pide la navaja con la que le habían cortado la nariz pero Marquina le responde de mala gana, por lo que su marido le tira el estuche de barbería encima. Marquina responde gritándole: “¡Ay, el traidor, ay, el mal hombre, que me ha cortado las narices!” (114). Por supuesto, quien le había cortado la nariz era el marido de Celicea cuando Marquina sustituyó a ésta en la columna, pero es tal el rencor que

Marquina le tiene a su marido que termina por acusarlo. La Patraña concluye con la orden del alcalde de azotar al marido por supuestamente haberle cortado la nariz.

Asimismo, la mentira cumple una nueva función, dar pie a un personaje equívoco. En la Patraña XIX, Tancredo, celoso de Ricardo por aventajarlo en la carrera por el amor de Brandiana, decide engañarlo y, preparando el terreno para la mentira, le dice: “¡Ay!, en gran error siento que te ha puesto el amor ciego; pero si te sientes ser amado della, como tú dices y pretendes, vengamos a la prueba y dime qué favores te ha hecho desde que la sirves, que yo te diré los míos; y al que más y mejores los habrá recibido, aquel permanezca en su servicio” (187). Ricardo le contesta que Brandiana ha jurado ser su esposa, y que como prueba le ha dado un anillo, además de que asegura que en cuanto su padre lo apruebe se irá con él a Bretaña. Sin embargo, Tancredo le contesta que: “Si con eso presumes tenerte por seguro, yo te diré cosa que cuando la sepas me ternás por más dichoso que tú; y es que no pasa noche desta vida que no duermo con ella” (188). Las palabras de Tancredo son, por supuesto, mentira, pero éste asegura que puede probarlo. Para tal efecto, Tancredo le pide a Febea, la doncella de Brandiana, que se ponga la ropa de su ama: es decir, la mentira de Tancredo desencadena una nueva función narrativa, la del personaje equívoco, en este caso, Febea haciéndose pasar por Brandiana para así engañar a Ricardo.

Finalmente, la mentira enunciada por los personajes cumple una nueva función: el entrelazamiento de la trama. Sin embargo, este entrelazamiento no depende enteramente de la mentira, aunque permite la continuidad narrativa, el detonante es una acción. En la Patraña II, el marqués Valtero decide poner a prueba el amor de Griselida, por lo que pone en acción el siguiente plan: decide secuestrar a su propia hija de las manos de su mujer y en su lugar poner una niña muerta. La acción va seguida por una mentira del marqués hacia Griselida. “Después que nuestra única hija, tan deseada, hallastes muerta a vuestro lado, mis caballeros y vasallos están de vos malcontentos, y les parece cosa áspera tener por señora una mujer plebeya y de rústica generación. Yo, como deseo tener con ellos paz, querría volveros a casa de vuestro padre” (55-56). Griselida le contesta humildemente que puede hacer con ella lo que quiera, y a tal respuesta el Marqués decide mantenerla en casa. Sin embargo, la mentira cumple una función más profunda que la simple reafirmación del

engaño. Esta primera mentira, cuyo énfasis recae en el disgusto de los caballeros y vasallos del marqués, prepara el camino para la siguiente, es decir, concatena los hechos para dar pie a un nuevo personaje equívoco y al desenlace. Así, el siguiente engaño del marqués ocurre años después, tras el nacimiento de un nuevo hijo de éste y Griselida: a éste simplemente lo secuestra, sin necesidad de fingirlo muerto. Después del hecho, encara a Griselida y le dice:

Y viendo ellos [los vasallos] la bajeza de vuestro linaje y la negligencia que en guardallos habéis tenido, soy importunado que me case con una doncella que dicen que es hija del Conde de Bononia, dotada, no solamente de hermosura y dote, pero de infinitísimas virtudes. Ya sabéis vos que mal puedo yo casarme siendo vos, señora, viva, y por tanto, han propuesto que secretamente os procurase dar la muerte (57-58).

La mentira se elabora de nueva cuenta sobre el pretendido disgusto de los vasallos, que llega a su límite pretendiendo urdir un próximo asesinato. Sin embargo, el narrador enfatiza que los mismos vasallos, antes bien, “a todos conmovía a tristeza y lloro [y...] del cual perdimiento los vasallos hicieron gran llanto y se señalaron algunos principales de luto” (57). El objeto de la mentira con base en los vasallos, pues, además de concatenar los hechos, es dar pie a un nuevo personaje equívoco y al desenlace de la trama. Así pues, acto seguido, el marqués le pregunta a Griselida qué opina, y ella contesta que no solo una, sino mil muertes le debe. El marqués, viendo su constancia y en vista de que su ama está enferma, le propone lo siguiente. “Quiero, si vos queréis, que vos tan solamente la sirváis [a su ama], y si fallesciere, pasarémosla a vuestro aposiento y vos quedaréis en el suyo, puesta en su propio lecho como que sois el ama mesma. Yo, fingidamente, diré que os he hallado muerta a mi costado” (58). De este modo, Griselida pasa a ser un nuevo personaje equívoco que le permitirá atestiguar y desvelar los engaños del marqués, por supuesto, con consentimiento de éste.

## b) Mentiras atribuidas a personajes

Antes de comenzar a tratar la construcción de personajes equívocos, hay una variedad que se presenta en *El Patrañuelo* de forma sistemática, y que asimismo permitirá ir sentado las bases de lo que se llamará narración equívoca: mentiras enunciadas por el narrador pero atribuidas a los personajes. La primera función narrativa que cumplen es la de reforzamiento de una acción o engaño previo. En la Patraña IV, por ejemplo, la mentira es reactiva, pues se efectúa para encubrir el adulterio de Sabelina a Cepión. Después de que Sabelina engaña a Cepión tras pensarlo muerto en la guerra, éste es instado por sus parientes por medio de una carta para regresar, pues tienen sospechas de que Sabelina lo engaña. Al regresar a Roma, Cepión busca indicios que afirmen la sospecha de sus parientes, pero al no encontrarlos, le cuenta a Sabelina que en la guerra tuvo un sueño en el cual ella se entregaba a un médico que la curaba en salud, e inmediatamente corrobora su sueño diciéndole sobre la dicha carta, por lo que le pide que, para terminar con su recelo y antes de regresar a la guerra, lo acompañe hasta la piedra de la verdad, donde podrá jurar su lealtad como mujer. Entonces, después del largo discurso de Cepión, el narrador interviene para atribuir a Sabelina las siguientes palabras: “Respondió que aunque el caso era arduo porque tocaba tanto a su honra y fama, de la cual por ser romana mucho se preciaba, y era muy gran razón que ella se sintiese dello, que era muy contenta de hacer la prueba porque fuese conocida su bondad y limpieza, cómo y cuándo mandase” (72). Se trata, por supuesto, de una mentira que, por un lado, le permite a Cepión escuchar lo que quiere mientras ella en la narración del cuento continúa engañándolo (pues es al mismo amante a quien pide ayuda) y, por otro, prepara el equívoco con el que el cuento termina.

En la Patraña XV, la mentira cumple la función de comienzo del texto al ser el primer nudo. Falacio afirma que no hay mujer fiel, por lo que apuesta con Casiodoro que le demostrará sus palabras con Finea, su esposa. Después de varios intentos vanos, Falacio se rinde y le ofrece a Crispina, ayudante de Finea, diez ducados por las señas de Finea, una prueba física así como las señas de su casa. De este modo, el narrador comienza a describir el nuevo encuentro entre Falacio y Casiodoro: “Falacio, con esto muy satisfecho y contento, se volvió a Ferrara, y dando a Casiodoro las señas de las entradas y salidas de su cámara,

afirmó que había dormido con su mujer Finea, y que por mayor verificación y testimonio le daba los cabellos de su persona, que le había cortado de un lunar que tenía en las espaldas” (164). La función disémica del equívoco es patente: Casiodoro es engañado por Falacio. Además, la mentira cumple nuevamente con una función narrativa, pues a los ojos de Casiodoro las pruebas son fehacientes, por lo que dice cobrar venganza ante el supuesto adulterio de su mujer. Así pues, acto seguido, el narrador agrega:

Y con el mal concepto que tenía ya Casiodoro de su mujer, en sus entrañas concebido, fingió un día, estando sobre mesa delante de su suegro, que por haber alabado la bondad y hermosura de su mujer a ciertas parientas suyas, les había dado palabra del primer viaje que hiciese de llevarla a Ferrara, para que gozasen de su vista y conversación (164).

Sin embargo, lo que sucede en la narración es que Casiodoro abandona a Finea en una isla desierta. Esta segunda mentira cumple con una nueva función, pues si la mentira en los dos ejemplos anteriores se presentaba como un refuerzo de una acción narrativa antecedente, en este caso prepara la siguiente acción.

Finalmente, hay una última variedad de mentiras atribuidas a personajes de parte del narrador por su función narrativa: se trata de las mentiras que dan pie a mentiras enunciadas por los mismos personajes. Es decir, el mismo narrador prepara el camino por medio de una mentira para la posterior mentira de los personajes. En la Patraña VII, la hija del Rey de Dinamarca es casada con el Duque de la Rosa, pero ella se queda con la curiosidad de conocer al pretendiente derrotado, el Conde de Astre. Para tal efecto, dice el narrador, ella “fingió al Duque que había prometido de ir en romería a la casa de Sanctiago si Dios le hacía tamaña merced que casase con él; y que pues había alcanzado lo que tanto deseaba, que no le negase aquel camino” (90). El Duque le contesta que agradece y reconoce el gesto, pero duda de la honra y fausto que a él le pertenece, a lo que responde la Duquesa complementando la mentira que el narrador le había atribuido: “Para eso buen remedio siento, si vuesa señoría quiere, y es que Palestino, vuestro mayordomo, y Apiano, mi camarero, honrados hombres, a quien más que a mí se les puede fiar, en trajes de pobres peregrinos, yo juntamente con ellos, podemos seguir tan sancto camino” (90). La misma Patraña presenta otro ejemplo de este proceder. Después de regresar de la romería,



Palestino le dice a la Duquesa que está enamorado de ella, a lo que ésta responde que si la vuelve a importunar se lo dirá al Duque. El mayordomo, en parte para encubrir y en parte para vengar el desprecio, urde un engaño. Dice el narrador: “Fue a un hermano suyo, diciéndole que por causa que la Duquesa se revolvía con un cierto mancebo que entraba secretamente en su retraimiento, le hiciese merced de ponerse escondido detrás de las cortinas de la cámara para saber distintamente quién fuese” (92). Su hermano, por supuesto, decide ayudarlo, y ya que se va a esconder, Palestino interpela al Rey y le dice: “Señor, sepa tu señoría cómo la Duquesa, tu mujer, te hace alevosía con mi propio hermano. Ven conmigo y vello has, porque más crédito me des, que delante de tus ojos daré fin a su vida, que más quiero que fenezca un traidor, que no que sea deshonra de tu noble y esclarecido linaje” (92). La acción consecuente es predecible: Palestino acomete a su hermano y lo deja muerto en la habitación de la Duquesa. De este modo, pues, narrador y personaje se complementan para elaborar mentiras que cumplen acciones narrativas completas.

### 3.2. El personaje equívoco

Si el enunciado equívoco era aquel que cumplía con una función disémica, el personaje equívoco es aquel que presenta dos identidades. Por un lado, en todas las Patrañas, el personaje mantendrá la identidad del principio hasta el fin; por otro, durante un lapso de la Patraña ejecutará otro personaje, es decir, su identidad será otra para el resto de los involucrados en la acción. Se trata, pues, de personajes que encarnan dos identidades distintas, dando pie a una nueva variación de orden estructural, dos identidades posibles o más por medio de un solo personaje. Así mismo, de la misma manera que el enunciado equívoco ponía en tela de juicio la verdad como característica unívoca del lenguaje y del sistema legal establecido, los personajes equívocos ponen en tela de juicio la identidad, es decir, el atributo que dota a cada personaje como una sola persona, estática y unívoca.

En *El Patrañuelo* se presentan una gran variedad de personajes equívocos. El primero es el cambio de identidad, que simplemente se caracteriza por un cambio de

estatus social, por el cambio de profesión y / o por el cambio de nombre, pues el personaje aprovecha sus propias circunstancias, a veces de modo involuntario y a veces de modo voluntario, siempre por medio del disfraz. La segunda variedad se realiza a través del cambio de género, es decir, a través del travestismo. La tercera variedad es el personaje múltiple, que se caracteriza por cambiar de identidad dos veces en una sola narración. Finalmente, sólo se deja entrever una cuarta variedad que no depende más del modo, sino de la enunciación: son personajes equívocos sin conciencia de esa equivocidad, son personajes equívocos que dependen de la voluntad del narrador.

### 3.2.1. Cambio de identidad

El primero de los recursos con que Timoneda realiza el equívoco de personajes es por medio del cambio de identidad. El cambio de identidad se define como la acción por medio de la cual un personaje asume una nueva identidad, ya sea voluntaria o involuntariamente, ya sea para resolver una situación o crearla. Antes de comenzar el análisis, como los ejemplos sobre cambio de identidad abundan en *El Patrañuelo*, y abundan al punto que a lo largo del texto se han anticipado algunos, se presenta el siguiente listado de los ya mencionados para no abundar más en ellos y centrar el análisis en casos nuevos. 1. En la Patraña II se presentan tres casos: a) el niño muerto puesto en lugar de la hija de Griselida; b) Griselida suplantado al ama; c) la hija de Griselida, supuesta futura esposa del Marqués Valtero. 2. En la Patraña IV se presenta un caso, Arsenio se disfraza de villano. 3. En la Patraña X, el caso mencionado de Marquina, la mujer del barbero, haciéndose pasar por Celicea para que ella consume el adulterio con Tancredo. 4. En la Patraña XIV, el caso mencionado del cocinero disfrazado de abad. 5. Finalmente, en la Patraña XVII, dos casos: a) cuando el Rey, perdido en el bosque se hace pasar por peregrino y; b) Cuando Estacio le pregunta a los leñadores si han hecho lo que el Rey les ha pedido y, víctima del enunciado equívoco, es confundido por los leñadores y echado a la hoguera.

Antes de comenzar, cabe aclarar que del mismo modo que las mentiras, los personajes equívocos cumplen con diversas funciones narrativas, como pueden ser el desencadenante

de la trama o el desencadenante de acción e, incluso, la solución de una acción. Ahora bien, la primera distinción importante del cambio de identidad es que se presenta por dos modos narrativos distintos: el primero de ellos es por obra de los mismos personajes; el segundo, por obra del narrador.

a) Por obra de los personajes

En la *Patraña I*, por ejemplo, dos padres deciden llamar a sus hijos recién nacidos Tolomeo, generando, por medio de la homonimia nominal, un principio de confusión. El nombre denomina a dos personajes distintos del mismo, y cuyo parecido físico entre sí permitirá el cambio de identidad. Muertas las madres en el parto, los niños crecen criados por Pantana acrecentando su parecido cada vez más. Finalmente, cuando los negocios no van bien para Marco César, éste, “determinándose de ir el Marco César a vivir en Atenas, pidiendo su hijo, el ama, por el amor que a los niños tenía, usó desta maña, y fue que mudando los vestidos trastocó los hijos y dió a cada cual padre el que no era su hijo” (44). Es decir, Pantana intercambia los hijos, desencadenando de esta manera una serie de equívocos. Argentina, hija de Cosme Alejandrino, se enamora del Tolomeo que se queda en Alejandría, que no es otro que el hijo de Marco César, sin embargo, ambos creen ser hermanos en virtud del intercambio de Pantana. Poco tiempo después nace de su unión un hijo que, creyéndolo Cosme Alejandrino hijo de sus propios hijos, manda sea echado al río. El criado, inducido por Argentina, termina por abandonarlo simplemente en la sierra de Armenia. El cambio de identidad, pues, funciona como el primer detonante de la trama, por no decir que de la narración entera.

Otra manera de presentar el cambio de identidad es por medio del nombre o mote con que los personajes denominan a otro personaje, que normalmente se ve superado por las circunstancias y el mote no depende de su voluntad. En la *Patraña XI*, por ejemplo, el cambio de identidad es desatado por las circunstancias de Apolonio, pero no termina de realizarse por completo hasta que los personajes involucrados en la historia lo denominan con un nuevo nombre. Así, después de que Apolonio naufraga en Pentopolitania, es recibido

por un pescador y posteriormente acude a la ciudad para fungir como bañador. El bañador, cuando el Rey acude a bañarse, le pide a Apolonio: “Naufragio, ayúdame” (122). De este modo, bajo el nombre de Naufragio, Apolonio llegará a la corte del Rey de Pentopolitania, donde la hija del mismo, la Infanta Silvania, se enamorará de él, y cuya confesión lo obligará a la primera anagnórisis, es decir, a descubrir su identidad como Apolonio. Este ejemplo, por un lado, cumple con la función narrativa, primero, de desenlazar una primera acción, el naufragio de Apolonio pero, asimismo, da pie a una nueva, su estancia en la corte del Rey de Pentopolitania y el posterior enamoramiento de su hija, la Infanta Silvania. Es, pues, el detonante de la acción narrativa.

Una última función narrativa cumple el cambio de identidad por obra de los mismos personajes, el desenlace de una acción. El caso se presenta en la Patraña XII, donde el vecino de un ciego avariento, después de las ruidosas precauciones nocturnas de este último para guardar su dinero, determina robarlo a la mañana siguiente. Cuando el ciego regresa la noche de ese día y se sabe robado, no deja de lamentarse, y cuando sale de su casa al otro día, el ladrón lo sigue para asegurarse que no se dirige a la justicia. El ladrón observa que el ciego se encuentra con otro ciego, su compadre, al que le cuenta lo sucedido. El nuevo personaje reconviene al ciego robado y le dice que por eso él siempre carga consigo el dinero, diciéndole que lo lleva en el aforro de su bonete. Acto seguido, el ladrón roba al nuevo ciego, que cree que el ladrón ha sido su compadre, por lo que lo apaña y se hacen a palos uno contra otro. Así pues, el ciego es víctima del ladrón, que sin otro ardid que el robo, termina, voluntaria o involuntariamente, por hacerse pasar por el otro ciego, cumpliendo así el doble papel de personaje equívoco en la narración: como ladrón y como supuesto ciego ladrón.

#### b) Enunciado por el narrador

Sin embargo, el recurso literario más utilizado por parte de Timoneda para ejecutar el cambio de identidad no es por medio de los personajes, sino por medio del mismo narrador. En este sentido se presenta un cambio fundamental. En los ejemplos anteriores, cuando

sucede el cambio de identidad, sucede sin el consentimiento de los propios personajes, es decir, es por obra de otros personajes o por obra de las circunstancias. Los personajes, o no tienen conciencia de dicho cambio o voluntad del mismo. Ahora bien, el cambio de identidad que se presenta enunciado por el narrador no sólo cuenta con la anuencia de los personajes, sino que es un acto consciente y voluntario. Del mismo modo, la función narrativa complementa al del cambio de identidad por obra de los personajes, pues aquí no se trata de dar pie a acciones, sino meramente de resolverlas. Por ejemplo, se recordará que en la Patraña VII la ya Duquesa de la Rosa le miente al Conde de Astre al hacerle la petición para ir en romería, y para no hacer falta de la honra, le dice que viajará encubierta como peregrina. A este primer cambio de identidad, que es resuelto cuando la Duquesa le desvela su identidad al Conde de Astre, le sigue el del propio Conde. Se recordará que la Duquesa regresa, su mayordomo se enamora de ella y, después de que ella lo advierte de su impudicia, éste le tiende una trampa con su propio hermano. El Rey la encierra, la condena a muerte y da de plazo cuarenta días por si alguien quiere defenderla. La Duquesa manda una carta al Conde pidiendo su ayuda:

Rescebida que fue la carta del Conde, dio por respuesta que en ninguna manera podía ir, y por otra parte, él y otro caballero muy privado suyo, armados en blanco, se fueron derecho al Ducado de la Rosa. Allegados, el Conde hubo unos hábitos de fraile, y fuese a suplicar al Duque que le dejase entrar a confesar a la Duquesa por ver si le podía hacer confesar la verdad de lo que pasaba (93).

Así pues, el Duque, haciéndose pasar por fraile, conocerá la verdad y, armándose caballero, peleará por el honor de la Duquesa, que terminará por convertirse en su mujer. De este modo, el Duque resuelve la acción en la que se había visto envuelta la princesa a causa de la mentira del mayordomo.

Otro ejemplo sucede en la Patraña XIX, donde se recordará que Tancredo miente a Ricardo sobre los supuestos amores que mantiene con Brandiana, para lo cual engaña, asimismo, a Febea, pidiéndole que se disfrace de Brandiana y dando pie así al primer personaje equívoco. Pues bien, engañado Ricardo, éste se tira al mar pero, arrepintiéndose de último momento, nada hasta encontrar el abadiado de la Sancta Flor donde es acogido

por los monjes. La noticia de la supuesta muerte de Ricardo obliga a Dulcido a exigir justicia, y pues el embrollo se debía a la supuesta infidelidad de Brandiana, exige sea castigada. El Rey asiente y otorga un mes de plazo en caso de que alguien quiera defender el honor de Brandiana y enfrentar a Dulcido. Así pues,

Viniendo a noticia de Ricardo [...], le suplicó [al monje Aquileyo, tío de Brandiana] que le proveyese de armas y caballo, que pues caballero no había que tomase tal empresa, que él se obligaba, con la ayuda de Dios, de vencer a Dulcido. No lo hubo dicho tan presto cuanto el monje Aquileyo le hizo proveer de todo lo necesario muy ricamente (191). Y entrando en el campo [...], dio su carta a los jueces, relatando cómo venía a defender la honra de la Infanta Brandiana. Y asignándoles el lugar y el puesto, comenzaron los dos a proseguir su batalla (192).

De este modo Ricardo enfrenta a su propio hermano, Dulcido, y la pelea es tan pareja que termina el día sin vencedor. Cuando cae la noche y se van a descansar para continuar el día siguiente, a Febea le remuerde la conciencia y confiesa lo sucedido al monje Aquileyo, que a su vez le dice al Rey lo sucedido, dando salida a todo este embrollo. El cambio de identidad, pues, de Ricardo, si no resuelve el nudo sí da pie al remordimiento de Febea, cuya confesión resuelve la acción y la trama toda.

Un último ejemplo se presenta, éste relativo al cambio de nombre. En la Patraña XI, después de perder los ducados que su padre le había encargado en Nápoles, Ceberino regresa a Barcelona y, alcanzado por la noche, se recuesta en un banco. El personaje observa cuando tiran una piedra a una ventana que resulta ser de una mujer, y escucha cómo le piden al amante que regrese a las doce. Ceberino, pues, tomará el lugar de dicho hombre convirtiéndose en el personaje equívoco que espera la mujer: “Ido el hombre que tiró la piedra, cerca de las doce salió Ceberino dejando el banco do estaba, y tirando su piedra, salió la mujer a su ventana, y dijo: ‘Tome, señor’” (106). De este modo, Ceberino encamina con la mujer y, “cuando fueron bien lejos y ella viese con la claridad del día que no era el que pensaba, maldiciáse, haciendo grandísimos extremos” (106). Ahora bien, después de que Ceberino aclara su estirpe y Rosina, que así se llama la mujer, lo acepta, se dan palabra de marido y mujer. La siguiente acción es Ceberino buscando agua en la marina

y su captura por una embarcación de moros. Continúan unas palabras del narrador sobre Rosina para seguir: “Vamos a Ceberino, el cual, como se viese cautivo, dijo que se llamaba Rosino, el nombre de su señora” (107). Dicho cambio de identidad le permitirá a Rosino, llegado ante la corte del Gran Turco y el enamoramiento de Madama de él, representar el papel de hombre de gran linaje y estado, que a la postre le permitirá escapar de la corte. Es decir, primero, Ceberino desencadena la acción haciéndose pasar por el amante al pie de la ventana, después, el cambio de nombre le permite escapar de su situación de cautiverio en la corte del Gran Turco.

### 3.2.2. Personajes múltiples

El personaje equívoco presenta una nueva variedad, que no es sino una potenciación del cambio de identidad. Es decir, el cambio de identidad realizado por un personaje pero que ocurre dos veces en la narración, representando de este modo al menos tres personajes distintos a lo largo del relato. Estos personajes múltiples, pues, cambian de identidad conforme cambia la acción narrativa. Del mismo modo, su injerencia en la narración comienza a ser mucho mayor, o bien, su presencia refuerza la aparición de personajes equívocos. Por ejemplo, el caso de Politania en la Patraña XI. Apenas nacida en la embarcación de Apolonio camino a Antioquía, Apolonio decide hacer una parada en Tarcia para dejar ahí a Politania a cargo de Heliato, senador de Tarcia, su mujer Dionisia, la hija de ambos, Lucina y el ama que hasta entonces la había criado, la esposa del pescador. Politania, pues, es tenida en Tarcia, y por ella misma, como hija de Heliato y Dionisia, cumpliendo así con el primer cambio de identidad, que no será relevado sino hasta la primera complicación de esta subtrama: antes de morir el ama, le revela a Politania su estirpe, develación que le salvará la vida cuando Dionisia le pide a Estrangulo que la asesine pues se siente celosa del favor que recibe mientras Lucina es vituperada. Politania, pues, al saber por obra de Lucina que la intentan asesinar, huye hasta la estatua de Apolonio y descubre ante el pueblo su identidad. El segundo cambio de identidad ocurre después de ser raptada por unos corsarios en Tarcia y creída muerta, llevada hasta Efeso y entregada a Lenio, un proxeneta. La situación la obliga a rogarle a Lenio que respete su virginidad, por lo cual le promete los

mismos ingresos pero por medio de otras habilidades, principalmente la música, cuya voz y destreza con la guitarra son inigualables. Sus habilidades truhanescas no tardan en ser reconocidas por la gente, y el nuevo cambio de identidad se realiza por medio del mote que la gente misma le pone: “A todo el pueblo era muy adepta y agradable, y entre caballeros y gentileshombres llamada ‘la Truanilla’”(139). De este modo transcurren años bajo esta nueva identidad, hasta que Apolonio, de regreso tras su paso por Tarcia donde había recibido la noticia de la supuesta muerte de Politania, aporta en Efeso. Visitado por el Rey Palimedo en su propia nave, tras un banquete el mismo Palimedo hace llegar a la Truhanilla para divertir a Apolonio y, después de que éste le pide que cuente su propia historia, ocurre la segunda anagnórisis en el cuento, que es el develamiento entre padre e hija.

Los personajes múltiples, pues, desencadenan no una, sino varias acciones en la trama. Otro ejemplo se presenta en la Patraña XXII, concretamente con el personaje de Federico. Se recordará que Urbino, enamorado de Antonia, a su vez prometida de Federico, le pide a éste que le permita pasar la noche con ella y, hecho esto, Antonia no tendrá más remedio que ser su esposa. Federico accede y, realizado el engaño, regresa a Roma con su nueva esposa. Poco después, su padre muere, y al verse Federico desprotegido, los padres de Antonia toman venganza dejándolo en la miseria, donde ocurrirá el primer cambio de Identidad: Federico vagabundo. “Pues como Federico se viese pobre hubo, más por fuerza que de grado, de desamparar su patria. Y determinado de irse derecho a Roma, por el camino ladrones le robaron lo poco que llevaba, y le fue forzado de puerta en puerta pedir por Dios” (213). La consecuencia de este cambio de identidad es que, al llegar a Roma y pararse frente a la puerta de Urbino, “[Éste] estúvolo mirando, como aquél que le quería conoscer y no se daba acato de dónde, por do mandó a un criado suyo que le diese un julio” (213). Es decir, Urbino no lo reconoce. Maldiciendo su mala fortuna, Federico sale de Roma hasta llegar a una cueva, pero su mala suerte es tal que poco después llegan unos ladrones a repartir el botín de un robo. Sin embargo, vienen a pleito y uno de ellos mata al otro y huye. La justicia, por supuesto, no tarda en aparecer:

Federico estaba mirando al ladrón muerto, apiadándose dél; por do le dijeron, conociendo la cajuela: ‘¡Daca, ladrón! ¿Qué son de las joyas que estaban aquí dentro?’ Federico,



excusándose que no era ladrón, asieron dél, y preguntándole quién había muerto aquél hombre, respondió, determinado de acabar la vida tan trabajosa que pasaba: ‘Yo lo maté, señores’ (214).

Es decir, Federico abandona el papel de vagabundo en la narración para adoptar el de asesino. Los cambios de identidad, pues, ocurren según la función actancial y la concatenación narrativa y no propiamente bajo el disfraz o el cambio de nombre, como en la mayoría de los casos expuestos anteriormente. Finalmente, se recordará que el desenlace de la Patraña ocurre por medio de los juramentos equívocos.

El personaje múltiple cobra, pues, mayor fuerza narrativa, y su injerencia afecta una o más acciones o, como en el último caso, directamente la narración. El último ejemplo de personaje múltiple ocurre en la Patraña XXI, donde su injerencia es aún mayor: el personaje afecta toda la trama. Se recordará que la Reina Geroncia había sido acusada de adúltera por Pompeo, el hermano del Rey, y condenada a muerte por éste último. Pues bien, Robledo y Lobatón, los lacayos del Rey, son los encargados de matar a la Reina. Sin embargo, Lobatón quiere acostarse con ella antes de matarla, lo que ocasiona una disputa con Robledo. Lobatón mata al segundo y cuando quería yacer con la Reina, ésta grita y es escuchada por el Marqués de Delia, que no tarda en matar a Lobatón. Cuando el Marqués le pregunta a la Reina quién era y por qué se encontraba ahí, el narrador enuncia: “le respondió que se llamaba la doncella Clariquea, que fue hurtada de casa de su padre, y que traída por fuerza en aquel bosque, la quería deshonorar aquel traidor que por sus manos había muerto” (203), ocurriendo así el primer cambio de identidad y con él la primera complicación de toda la trama. Así pues, Clariquea es tomada en el servicio del Marqués y, en su estancia en Delia, es requerida de amores por Fabricio, el hermano del Marqués, pero cuando Clariquea se niega y amenaza con contarle al Marqués, Fabricio busca venganza y ejecuta un plan: mata al hijo del Marqués y acusa a Clariquea. Por esta razón, Clariquea es desterrada a la isla Desafortunada. Ya ahí, Clariquea descubre una hierba que le permite sanar cualquier herida, y se dedica a juntar lo más posible de la misma. Tiempo después, pasa una embarcación que la recoge y la regresa al marquesado de Delia, y es aquí donde ocurre el segundo cambio de identidad de la Reina Geroncia: “La pobre Pelegrina, que entonces así

se hacía llamar, posando en un hospital, estúvose allí más de dos años, haciendo con sus oraciones y con la virtud de la yerba infinitísimas curas” (205). Es decir, la Reina, después de haberse hecho pasar por Clariquea en el Marquesado de Delia, al regresar a éste no tiene más remedio que cambiar de nuevo su identidad, haciéndose llamar ahora Pelegrina. Y precisamente, es bajo esta identidad que podrá resolver la trama. Mientras Pelegrina se encuentra en el hospital de Delia, a Fabricio, su verdugo, le cae el cuchillo con el que había matado al hijo de su hermano en la mitad de la cabeza, y desahuciado por los médicos, el Marqués, escuchando los milagros de Pelegrina, la pide revisar a su hermano. Pelegrina acepta, pero con la condición de que Fabricio confesará si alguna vez había cometido asesinato o infamia. Fabricio confiesa el asesinato de su sobrino, los Marqueses piden perdón a Dios por la supuesta muerte de Clariquea y le dicen a Pelegrina que pida lo que quiera como agradecimiento a su labor, la cual no tarda en pedir que la embarquen de regreso a Londres. Ya ahí, ocurre que el Rey Marcelo, esposo de Geroncia y Pelegrina, al no tener heredero decide adjudicar el Reino a su hermano siempre y cuando se casara. Pompeo, pues, se casa con la Princesa de Hungría, y mientras se celebraba un torneo para celebrar la boda, Pompeo es herido de muerte. De igual manera que con Fabricio, Pompeo es desahuciado y Pelegrina es llamada para acudir ante él y salvarlo; acto seguido, igualmente, Pelegrina le hace confesar cualquier asesinato o infamia, por lo cual Pompeo confiesa el engaño y traición contra Geroncia. El Rey, también, le dice a Pelegrina que pida lo que quiera como agradecimiento, a lo cual responde que quiere casarse con él. Sorprendido, le dice que es imposible, y Pelegrina afirma: “Verdad dices, Rey, que no puedes, siendo ya tú mi señor y marido, y no te espantes, que yo soy tu casta y limpia mujer Geroncia, la que mandaste matar a Robledo y Lobatón” (207), descubriendo, así, su identidad como Geroncia y con la anagnórisis propia que cierra la trama toda, el cuento y que devuelve al personaje múltiple su identidad original.

### 3.2.2. Travestismo

Una última variedad de cambio de identidad se presenta en *El Patrañuelo*: el travestismo. Como el nombre lo indica, no se trata más de cambios por medio de disfraces o nombres,

sino del cambio de género, que en este caso cumple una primera función muy específica: salvaguardar el bienestar de los personajes femeninos envueltos en situaciones de peligro. Por ejemplo, se recordará que en la Patraña I, Pantana, el ama, había intercambiado a los hijos de Cosme Alejandrino y Marco César. Poco tiempo después, Pantana huye de casa de Cosme enamorada de un mancebo que, apenas llegados a la sierra de Armenia, la roba y abandona. “Y viéndose sola, sabiendo que en la cumbre del monte había una ermita y necesidad de ermitaño para ella, cortóse de la saya que llevaba un hábito mal cortado y peor cosido, y llamándose Fray Guillermo, se puso en ella” (44). Realizado el cambio de género, no tardarán en llegar a Fray Guillermo primero Tolomeo, arrepentido por ayuntarse con su supuesta hermana, luego, el hijo de Tolomeo y Argentina, pues lo encuentra en una mata de la sierra después de ser abandonado ahí por un criado y, finalmente, Argentina, que buscaba a Tolomeo. Estando los tres juntos, Fray Guillermo les revela que no son hermanos, y en seguida le pide que lo acompañen a casa de Cosme Alejandrino. Ya ahí, estando todos reunidos, incluyendo a Marco César y al otro Tolomeo, Fray Guillermo les confiesa:

Señor Cosme Alejandrino, tu hija Argentina y Tolomeo bajo de mi poder y dominio están, y el niño que mandaste echar en el río también. No te fatigues, que sin perjuicio de tu honra ni ofensa de Dios, pueden ser casados, porque Tolomeo, el que piensas que tu hijo, no lo es, sino aquí de Marco César, y el de Marco César es el tuyo; y porque crédito me des y tú quedes satisfecho de lo propuesto, has de saber que yo soy Pantana (46).

De este modo, el travestismo de Pantana no sólo le ayuda a sobrevivir en la sierra, sino que afecta, de igual manera que en el último ejemplo de los personajes múltiples, toda la trama, y es en virtud de ella y del cambio de identidad que se resuelve todo el cuento. Otro ejemplo ocurre en la Patraña XV. Se recordará que Finea había sido abandonada por Casiodoro, su esposo, en una isla desierta. Pues bien, después de días de lamentarse, “sacó hilo y aguja y unas tijeras de un estuche que traía, y de la saya se cortó lo mejor que supo un capotenico y caperuza y zaragüelles, y dejando el traje feminil se vistió en hábitos de hombre para mejorar defensión de su castidad, y encomendándose al glorioso Sanct Pedro, porque era su abogado, determinó llamarse de su nombre” (165). Hecho el cambio de género, Pedro

es rescatado por la embarcación del Rey de Chipre que navegaba de regreso a su país. Después de que el barco fuera asaltado por una tempestad, de que los marineros se deshicieran de varias prendas para salvarse, de aportar y de venir a juicio delante del Rey para ver qué había de perder cada marinero, la habilidad de Pedro para la contabilidad le valdría un ofrecimiento del Rey para ser su secretario. Poco tiempo después ocurre que el Rey de Candía toma puerto en Chipre, y al saberlo Pedro, le hace saber que él es originario de dicha tierra y le suplica que pida al Rey de Chipre por él. El Rey de Chipre acepta siempre y cuando Pedro quiera, y ya de regreso en Candía, tras la muerte de su canciller, Pedro no tarda en asumir el puesto. De este modo, viene a Pedro la causa de su padre, que le pedía a Casiodoro la pensión debida a causa de Finea, así como el certificado de muerte de ella, para lo cual da un plazo de cuatro meses. Pues bien, Casiodoro no da respuesta, por lo que es prendido y mandado castigar, y antes de que esto suceda confiesa la supuesta traición de Finea, la apuesta de Falacio y el engaño de Crispina. Al saberlo, Pedro manda liberar a Casiodoro y organiza un convite con él, su padre y el Rey,

y después de haber comido, suplicándoles que se aguardasen un poco, se entró en su retrete, a do se aderezó de mujer como naturalmente lo era; y salida delante del Rey, y su padre y marido, mandando que todos los criados se saliesen fuera de la sala, se vino a descubrir cómo ella era Finea, hija de Herodiano y mujer de Casiodoro (169).

Así pues, después de que toda la trama gira en torno al travestismo, ocurre la anagnórisis que resuelve la Patraña. Un último ejemplo ocurre en la Patraña IX, aunque la injerencia de éste no es tan directa como en los dos ejemplos anteriores. Se recordará que Ceberino era secuestrado por una embarcación de moros justo después de casarse con Rosina. Pues bien, Rosina, “Conosciendo que la Fortuna le perseguía, usó de ánimo varonil” (107) y explica que se hizo un taleguncillo donde guardó sus joyas y encaminó hasta una casa que se avistaba en el camino. Al entrar, “halló (por ser majada de ganaderos), en un retrete todo un aderezo de pastor, por do luego, en un instante se despojó de sus ropas y se vistió a modo de zagal y determinando de se llamar Ceberino, el nombre propio de su amado marido, caminó para la ciudad de Valencia” (107). De este modo, Ceberino no tarda en conseguir trabajo con un mesonero. La trama enfatiza las aventuras de Ceberino y no de Rosina-Ceberino, sin

embargo, no es sino hasta que Ceberino escapa de la corte del Gran Turco y aporta en Valencia, donde se encuentra con Rosina, que la trama se resuelve por medio de la anagnórisis. Ceberino, entrando al mesón donde trabajaba, “como sintiese que se llamaba Ceberino y estuviese muy ahincadamente mirándola, estaba dudando si era o no era ella, y por mejor certificarse dello, apartóla en puridad, por do se vinieron a conocer y a abrazarse del gozo que concibieron” (110). El travestismo, si bien no influye directamente en la trama aunque sí la acompaña, le permite a Rosina estar presente en el momento del desenlace del cuento.

Antes de finalizar, cabe señalar un último ejemplo de personaje equívoco, el personaje equívoco atribuido por el narrador. Este último ejemplo pone de manifiesto como el narrador cada vez cobra mayor peso en la atribución de personajes equívocos. Si el primer cambio de identidad revisado es el que atribuyen los mismos personajes o por obra de las circunstancias, si el segundo es enunciado por el narrador y con completa conciencia de los personajes, y si el cambio de identidad vía travestismo y personajes múltiples ocurre sólo a lo largo de las situaciones por las que el narrador les permite dichos cambio, esta última variedad de personaje equívoco ocurre cuando los personajes de la acción ni siquiera se saben personajes equívocos; es decir, los personajes mismos no conocen su identidad. La función narrativa que cumple es la de afectar la narración como un todo. Es decir, si los personajes equívocos múltiples y travestis afectaban toda la trama acción por acción, aquí la acción es inconcebible sin el personaje equívoco: el personaje equívoco es el centro del relato y de toda la narración, la cual sería inconcebible sin este personaje; es decir, la narración se construye alrededor del personaje. El ejemplo ocurre en la Patraña XIII, cuando la hija de Feliciano es encontrada en una zarza por Erasistrato, mientras que la hija de Erasistrato es rescatada de la boca de una leona por Feliciano. Ninguno de las dos hijas sabrá que cumple con dos representaciones de personajes, del mismo modo que tampoco los padres lo sabrán hasta la resolución de la Patraña, cuando los objetos y las acciones develan la verdadera identidad de los personajes. Sin embargo, esto pertenece a un nuevo apartado, denominado la narración equívoca y dónde son los ardidés del narrador los que juegan con sus mismos personajes.

### 3.3. La narración equívoca

La narración equívoca puede ser definida como toda aquella narración en la que el equívoco depende enteramente del narrador, es decir, los personajes ya no participan directamente en los enunciados que generan los equívocos. En cada uno de los apartados anteriores se señalaron casos en los que la injerencia del narrador se hacía patente en alguno de los equívocos. Pues bien, en las tres variedades de la narración equívoca los equívocos dependen enteramente de la voluntad del narrador, aunque sean los personajes quienes ejecutan su voluntad.

La narración equívoca, por sus variedades, se analiza según tres apartados. El primero es la acción equívoca, que consiste en el equívoco por parte del narrador por medio de los engaños que pone en las acciones de sus personajes. La segunda consiste en las situaciones equívocas, que no son otro que engaños por los que el narrador hace circular a sus personajes. Finalmente, la tercera categoría es la narración equívoca, donde todos los equívocos de la narración dependen enteramente del narrador. De este modo, se observará como el narrador va cobrando mayor peso en la elaboración de las narraciones hasta que éstas no dependen más que de él.

#### 3.3.1. Acciones equívocas (el engaño)

Las acciones equívocas participan de una disemia: para uno de los personajes, la acción significa una cosa mientras que para el otro, otra; continúan siendo, pues, variaciones semánticas. En las acciones equívocas el narrador hace actuar a los personajes. Cumplen la misma función que la mentira, sin embargo, son distanciadas por dos diferencias: la primera, que no se trata de enunciados sino de acciones; la segunda, que a pesar de que son realizadas por los personajes, la enunciación corresponde al narrador. Por medio del narrador, los personajes son capaces de elaborar engaños que afectan la trama. Se recordará, por ejemplo, la Patraña XXI, en la que la Reina Geroncia es rescatada por el

Marqués de Delia. Ya en el marquesado, encubriendo su identidad como Clariquea y siendo ama del hijo del Marqués, Fabricio, el hermano de éste, la recuesta de amores. Clariquea lo rechaza y, “Fabricio, viendo que no podía acabar con ella lo que tanto deseaba, pensó en su corazón, para vengarse della, una grandísima maldad, y fue que estando durmiendo una tarde Clariquea, con el infante su criado encima de una cama, tomó un cuchillo y degolló al niño, su sobrino, y metió el cuchillo junto a Clariquea” (204). De este modo, cuando Clariquea despierta, da voces asustada y acude hasta ella el marqués, Fabricio no tiene más que señalarle a su hermano el cuchillo en las haldas de Clariquea, que por su supuesto acto será enviada a una isla desierta.

Las funciones narrativas, pues, siguen siendo las mismas: el narrador las utiliza para elaborar una acción que continúe con la trama, como en el ejemplo anterior, o bien, para iniciar o para concluir una patraña. La Patraña XX es ejemplo de cómo el engaño da pie al planteamiento de la trama. Firmiano, tras la muerte de su esposa, casa por segunda vez con Cavina. Sin embargo, “por ser su marido anciano de días, se enamoró de Machabelo su entenado, de tal manera, que fatigada con la poca paciencia del amor libidinoso, rompió el silencio de lo que callaba mucho tiempo había. Y para efectuar su apetito fingió de sentirse estar mala, y puesta en su cama, envió a llamar a Machabelo” (194). Entrado Machabelo a su cuarto, Cavina le confiesa su amor por él. Si bien el hijastro inmediatamente buscará el modo de excusarse de la petición de Cavina, el engaño consiste en la búsqueda de un momento a solas con éste para confesarle su amor, desatando así las acciones subsiguientes de la trama.

La Patraña XVIII es ejemplo de como un engaño es capaz de desencadenar no sólo el inicio de la trama, sino de todo el cuento. Se recordará que Claudino, cada mañana y cada tarde, se ocupaba de desearle a Filemo que Dios lo guardará de mal hombre. Filemo se harta de las palabras de Claudino y le sugiere que si lo quiere seguir teniendo como amigo, que no lo diga más. Claudino toma manos a la obra y elucubra la que se convertirá en la justificación de su imprecación: primero, le pide a Filemo dos ducados dándole una prenda en empeño y se los regresa el mismo día; luego, pide un préstamo de nuevo, éste de cinco

ducados y al que Filemo no le pide prenda en empeño y que Claudino regresa al cabo de tres días...

Y de allí a muy poco tiempo le volvió a pedir prestadas diez piezas de oro, y también se las dejó. Pasado un mes, pasados dos, pasados tres, viendo Filemo que no le volvía sus dineros, díjole un día: 'Señor vecino, ¿por qué no se acuerda de volverme aquellos dineros, viendo con cuánta voluntad se los presté?' A lo cual respondió Claudino: '¿Qué dineros o qué haga? ¡Ya os los he vuelto! ¡No sé qué os decís! (183).

El engaño es el argumento de toda la Patraña, pues se recordará que es llevado hasta el extremo de engañar al juez por medio del enunciado equívoco, y que no encuentra desenlace hasta que Claudino le hace ver a Filemo que todo había sido una urdimbre para demostrarle de lo que era capaz un mal hombre. La Patraña VIII, por su parte, es ejemplo de como el engaño cumple con la función de desenlace. Octavio y el Rey Acrio viajan por el mundo conociendo mujeres hasta que deciden hacerse con los servicios, ambos, de la hija de un mesonero que ya había pertenecido a un joven mancebo llamado Siriaco. Pues bien, Octavio, el Rey y la hija del mesonero

posaron en un mesón en el cual estaba sirviendo Siriaco, y teniendo oportunidad de hablar a la moza, prometiéndole de casarse con ella, con tal que durmiese con él una noche. Ella, contentísima y deseosa de no estar tan subjeta, ordenó que, por cuanto dormía entre aquellos gentiles hombres que la llevaban, que la noche siguiente se entrase en su cámara, y si tocando en medio del lecho hallase su pie descubierto, que se metiese desnudo por él sin miedo (103).

Siriaco entra en la cama y se acuesta con la hija toda la noche, creando el equívoco que resuelve la trama, pues tanto Octavio como Acrio se felicitan por "haber cabalgado toda la noche". Cuando ni uno ni otro asumen dicha acción, se dirigen a la moza, que no tiene más remedio que confesarles la verdad, por lo que ambos deciden regresar a su hogar con sus respectivas mujeres. En la Patraña XVI ocurre un engaño similar. Se recordará que Astiages, el Rey Medo, había ordenado asesinar a su nieto, Ciro, por temor a ser destronado del reino. Dicha labor la encarga a Harpago, pero éste sólo abandona al hijo. Después de una serie de sucesos que le descubren a Antiages que su nieto está vivo, decide castigar a Harpago. "Y



por vengarse dél, secretamente le mandó matar un hijo que tenía, y mandóselo guisar en diversos manjares, y dándoselo en la mesa, al mejor que estaba comiendo, preguntóle si le sabía bien; respondiendo que sí, díjole: ‘Pues tu hijo es el que comes, Harpago, y ese es el castigo que merecen los criados que no hacen lo que les manda su Rey’” (174). El desenlace, se recordará, ocurre por medio de una carta de Harpago a Ciro donde lo insta a reclamar el Reino. Asimismo, otras dos patrañas citadas anteriormente presentan casos de desenlace por medio del engaño: la Patraña IX, en la que Rosino engaña a la hija del Gran Turco para poder huir por medio del cambio de identidad y del cambio de nombre (109), y la Patraña XIV, en la que por medio de la función del personaje equívoco, se hace pasar por el abad y contesta al rey la adivinanza y qué es lo que piensa<sup>152</sup>.

### 3.3.2. Situaciones equívocas (la muerte equívoca)

Al igual que las acciones equívocas, las situaciones equívocas tienen una propiedad disémica; sin embargo, ya no se trata únicamente entre los personajes. La importancia de las situaciones equívocas radica en que poco a poco cobran peso en algunas de las narraciones hasta convertirse en auténtica estructura narrativa. Si las acciones equívocas asumían la forma particular del engaño, con las situaciones equívocas ocurre lo mismo. Éstas asumen una forma particular, la de la muerte equívoca, es decir, supuestas muertes cuya función no es otra que engañar a los mismos personajes y, en ocasiones, incluso al supuesto muerto. Se recordará, por ejemplo, que en el apartado citado referente al personaje equívoco, en la Patraña XIX, Ricardo es tenido por muerto. Éste se avienta al mar y pide a un pastor que avise en la corte que se ha suicidado por la poca fidelidad de

---

<sup>152</sup> Un caso peculiar se presenta en la Patraña XXII, pues aunque se trata de un engaño, es el único que ocurre enunciado por un personaje. En dicha patraña, se recordará que Urbino se encuentra enamorado de Antonia, la prometida de Federico, su mejor amigo. Ante dicho matrimonio, Urbino cae malo de salud, y empeorando cada vez más, Federico se presenta ante él, por lo que Urbino le confiesa la verdad. Federico le pregunta si puede hacer algo para sanarlo, a lo que Urbino responde: “De ésta –dijo Urbino–: Tú te has de desposar mañana, placiendo a Dios, como está concertado, y has de salir ataviado de las ropas que te ha hecho tu padre, déste nuestro aposiento; entregármelas has en mi poder, para que yo me vista dellas y tú pornaste en mi cama, y por serte tan semejante en forma y estatura y gesto, fácilmente podrá pasar el engaño, y venga en efecto que sea mi mujer la gentil Antonia” (211).

Brandiana. “Y en acabar de decir semejantes palabras se lanzó en la mar, y el pastor tomó el camino para la Corte. No fue dentro Ricardo en la mar, cuando se halló arrepiso, y como supiese bien nadar, nadando vino a salir al Abadiado de Sancta Flor, a do le acogieron los monjes” (190). Acto seguido, irá a defender el honor de Brandiana contra su propio hermano.

En las situaciones equívocas, los personajes ya no participan en la elaboración del engaño; los personajes simplemente son enfrentados a las muertes equívocas que les plantea el narrador. En la Patraña XX, después de que Machabelo se excusa con distintos pretextos para evitar la petición de amores de Cavina, ésta, al verse despreciada, decide tomar venganza y ordena a Ganejo, su sirviente, comprar un veneno. Ya con el veneno en su poder, lo revuelve en vino, pero “Modesto, su hijo propio, viniendo de la escuela muerto de sed, bebió de aquel veneno que, acaso, halló en un vaso de plata, no sabiendo la ponzoña y engaño escondido que allí estaba. No hubo acabado de beber, cuando cayó muerto en tierra sin vida” (196). Sin embargo, se trata de una supuesta muerte, pues el narrador asegura que cayó muerto, sin embargo, en el desenlace de la Patraña sabremos en la voz de un juez y boticario que el supuesto veneno no era más que un somnífero, por lo cual Modesto despierta sano y salvo de la urdimbre de su madre contra su hermanastro.

En la Patraña XI ocurre otro caso de muerte equívoca. Se recordará que Apolonio embarca hacia Antioquía con toda su flota para tomar posesión del reino. Pues bien, sucede que tras una tempestad en altamar, la Infanta Silvania, estando embarazada, “de aquel sobresalto y enojo concebido, allí en la nave malparió una niña de siete meses, y tuvo el parto tan mortalísimo, que se traspasó de tal manera que, teniéndola por muerta, todos los de la nave lloraban” (131). Tras la supuesta muerte Apolonio es urgido a arrojar a la reina de la embarcación, por lo que Apolonio la provee de un suntuoso ataúd que incluía mil ducados de oro para que quien encuentre el cuerpo le rinda las debidas honras fúnebres. El ataúd llega hasta la orilla de Efeso, donde es encontrado por unos médicos que proponen llevar la caja con todo y Reina hasta un monasterio. “Así que, llevado y quitado la tabla de encima, y leída la plancha, como la mirase y tentase el pulso el más sagaz y sapientísimo de todos, conoció que no era muerta aquella mujer” (132). Sin embargo, la situación ha sido

planteada y Apolonio persistirá en la creencia de que su mujer está muerta hasta el mismo final de la Patraña, cuando aporta en Efeso y ocurre el develamiento de que la Infanta se encuentra viva en el monasterio. En esta misma Patraña vale la pena recordar, asimismo, que es por medio de la muerte equívoca que Politania, la hija de Apolonio y Silvania, ejercerá un peso importante en la narración.

Si bien en la Patraña XI el peso de las situaciones equívocas ocupa gran parte de la narración, el caso más patente ocurre en la Patraña III, donde casi la totalidad depende de las mismas. La trama comienza con los esfuerzos del quistor Esbarroya por ganar el favor de Patricia, mujer de Tiberio. La mujer se lo cuenta al marido y éste actúa de inmediato: pide a Patricia que simule su favor con el quistor para atraerlo adentro de la casa, donde lo mata. Tiberio lleva el cadáver hasta la casa del quistor donde, para deshacerse de él, lo abandona en una letrina. A partir de este momento comienzan las situaciones equívocas. La primera ocurre a la media noche, cuando otro quistor que tenía pleito con Esbarroya se dirige a la letrina y, después de esperar por largo tiempo y ver que Esbarroya no salía, cobra venganza con éste y le pega con un canto en la cabeza; creyendo que él lo había matado, abandona el cadáver en la puerta de Patricia, pues conocía que moría de amor por ella. A la mañana siguiente, cuando Tiberio se levanta y observa a Esbarroya al pie de su puerta, después del susto decide ensillarlo sobre un garañón con todo y lanza enristrada, dando pie a la segunda situación equívoca: el quistor que cree haber matado a Esbarroya sale en la mañana montado sobre una yegua, la cual provoca que el garañón rompa su atadura y enfile hacia ella con todo y Esbarroya: el quistor, al observar al muerto a caballo y con lanza en ristre, no tiene más remedio que huir pavorido. Se trata, pues, de un encabalgamiento de situaciones equívocas que parte de la premisa de una supuesta muerte. La Patraña concluye con el supuesto asesino encarcelado pero liberado luego de un pleito entre Patricia y Tiberio, que después de verse abofeteada descubre a su marido.

### 3.3.3. La narración equívoca

El equívoco de parte del narrador alcanza su mayor peso en lo que se denominará la narración equívoca. En ésta, la narración depende enteramente de los equívocos; es decir, el equívoco es comienzo, nudo y desenlace de la trama. Como se verá, el narrador utiliza todos los recursos a su alcance: el cambio de identidad, la situación equívoca y la acción equívoca. Esto ocurre, sin embargo, en tres patrañas solamente. La primera, la Patraña V, es una narración equívoca bastante simple. En realidad, en toda la narración ocurre un único equívoco, pero como éste es obra del narrador y da sentido a todo el texto se puede considerar como una narración equívoca. En ésta, Fabio, Rey de Palinodia, comete adulterio con su hermana Fabela, del cual nace un hijo. Arrepentido Fabio, emprende un viaje a Roma para pedir el perdón papal, pero su embarcación naufraga en el camino y muere. Para olvidar todo el acontecimiento, Fabela determina echar al mar a su hijo apenas nazca acompañado de una gran cantidad de dinero, así como una plancha de oro pidiendo por la crianza del niño. El niño aporta en una isla donde es encontrado por unos pescadores, los cuales lo llevan hasta el abad Gregorio, que lo bautiza con su mismo nombre y encarga la crianza al pescador más viejo de ellos. Un desencuentro años después con el hijo del pescador le revela al niño que ellos no son sus padres, por lo que estos deciden enviarlo de regreso con el abad. El niño interroga al abad por sus padres, y éste le contesta que no sabe nada pero que tiene en su poder la plancha con la que fue abandonado. El niño se la pide para ir en busca de ellos pero el abad le recomienda paciencia y lo educa durante años en letras y milicia. Finalmente, cuando está en edad razonable, se arma caballero y se embarca en busca de sus padres. El primer lugar en el que aporta es Palinodia, que en ese tiempo se encontraba sitiado por el Duque de Borgoña, que había decidido hacerle la guerra a la Reina Fabela por no aceptarlo como marido. Gregorio derrota al Duque y la Reina, para agradecerle, decide casarse con él, ocasionando una única situación equívoca pero que enmarca toda la narración. Ya casados y en la noche de bodas, apunto de yacer juntos, Gregorio le entrega a la Reina la plancha para que se la guarde y ocurre la anagnórisis: Gregorio es el hijo de Fabela.

La segunda es la Patraña XIII. El punto de partida es un cambio de identidad obra del narrador. El primero ocurre con el robo y abandono en un despoblado de la hija de Feliciano, la cual será encontrada por un labrador, Erasistrato; el segundo ocurre cuando la mujer de Erasistrato se encuentra con una leona, abandona a su hija, la leona apaña a la hija y, finalmente, Feliciano se encuentra con esta leona, le dispara y rescata a la hija. Es decir, Erasistrato ahora cría a la hija de Feliciano, a la que llama Zarcina, y Feliciano cría a la hija de Erasistrato, a quien llama Leonarda. Este cambio de identidad da ocasión para la primera situación equívoca. Erasistrato se muda a la ciudad con Zarcina, de la que inmediatamente se enamora Roselio, el hijo de Feliciano. Sin saber ambos que son hermanos, se prometen en matrimonio, pero en cuanto Feliciano se entera le advierte a su hijo que lo desheredará si no se casa con Leonarda, por lo cual acata las órdenes. Zarcina, entonces, le cuenta a Erasistrato lo sucedido, por lo cual busca primero a Feliciano y, sin obtener respuesta, acude a la justicia. Feliciano, viendo el problema en que se encuentra Roselio, decide mandarlo a Macedonia. Esta estancia en Macedonia dará ocasión a un nuevo cambio de identidad, este de índole sobrenatural. Roselio traba amistad en esta ciudad con Corineo, el cual tenía amoríos con una mujer casada. Después de ser descubierto y retado a duelo, Corineo acude con un nigromante por auxilio. El nigromante le pregunta si conoce a alguien dispuesto a aceptar el duelo en su lugar, y Corineo le dice que sí, Roselio. Roselio acepta batirse en duelo por Corineo, pero sabiendo que el nigromante intercambia la identidad de ambos, le explica a Corineo el problema con Zarcina y le pide que se case con ella. Aceptado, el nigromante intercambia las identidades por medio de una acción equívoca. Ahora bien, aunque esta acción equívoca es obra de un personaje, se trata de un personaje sobrenatural y que en sentido estricto nada tiene que ver con la trama, es decir, es un recurso del narrador para poder resolver la trama, una especie de *Deus ex machina*. Trastocadas las identidades, Roselio se bate en duelo y Corineo se casa con Zarcina. Finalmente, ocurre el desenlace por medio de dos anagnórisis. La primera, cuando el nigromante restablece la identidad de los jóvenes y Roselio, al regresar victorioso del duelo, explica a Leonarda que él siempre le fue fiel obra del cambio del ardid del nigromante y cuando Corineo le explica a Zarcina y a Erasistrato que ahora él es su esposo. La segunda, cuando Erasistrato explica que Zarcina

no es su hija y muestra sus pañales, y cuando Feliciano explica cómo encontró a Leonarda y de este modo vienen a saber ambos que tenían a las hijas trastocadas. Se trata, pues, de una Patraña en la que todos los equívocos dependen del narrador: el primer cambio de identidad, la situación equívoca, el segundo cambio de identidad por medio de una acción equívoca vía *Deus ex machina* (un personaje sobrenatural) y el desenlace de estos equívocos.

El último ejemplo ocurre en la Patraña XVI. El inicio de esta patraña acontece por medio de un nuevo elemento equívoco por parte del narrador, el sueño equívoco. Astiages, rey medo, sueña que por parte de su hija crecía una vid con sus sarmientos, por lo cual manda llamar a los adivinos de su reino, los cuales interpretan que su hija parirá un hijo que lo destronará. Sueño e interpretación dan pie a las acciones que el Rey toma para evitar perder su reino. Primero, ordena casar a su hija con un hombre de mediano estado de Persia; segundo, apenas pare la hija, manda matar al vástago con su criado de mayor confianza, Harpago. Esta nueva acción da pie a una situación equívoca, pues Harpago decide no matar al nieto de Rey y se lo entrega a un pastor para que simplemente lo abandone en alguna selva desierta, creyéndolo, Rey y Harpago, muerto y desaparecido. Sin embargo, la mujer del pastor acababa de parir a un niño muerto, por lo que al enterarse de la suerte que le esperaba al vástago del Rey le suplica que le permita criarlo, provocando de la situación equívoca un nuevo cambio de identidad. Cambio de identidad y situación equívoca son reafirmadas cuando el pastor le pone los paños reales a su hijo muerto y lo abandona en una selva desierta, confirmando, a los ojos de los criados del Rey, la muerte de su nieto. Cabe resaltar la nueva función narrativa que cumplen los paños, pues si en la patraña anterior eran el elemento que permitía la anagnórisis, ahora funcionan como un objeto equívoco. La primera anagnórisis del cuento ocurre cuando el niño, con tan sólo diez años, hecho rey en un juego con sus amigos, manda azotar a uno de ellos por no obedecerle; el padre del muchacho pide explicación al Rey y el niño es llevado ante éste. El niño explica la situación y mientras tanto el Rey cree reconocer en él a su hija, por lo que llama al pastor y lo azota hasta que éste confiesa la verdad. El sueño equívoco del comienzo de la narración vuelve a afirmar su naturaleza equívoca, pues Astiages cree que las interpretaciones de sus

adivinos se cumplieron en el juego de los niños, por lo que acepta a Ciro, que así se llama su nieto, en su seno. Sin embargo, en vista de lo sucedido Astiages resuelve actuar de por dos vías distintas que generarán una nueva situación equívoca. Primero, se recordará en el apartado de acciones equívocas, Astiages manda cocinar al hijo de Hárpago y se lo da de comer a causa de su desobediencia; segundo, tiempo después, manda a Ciro a ejercitarse a Persia en la milicia. La nueva situación equívoca ocurre porque Harpago decide tomar venganza de Astiages, y por medio de una carta que se recordará cumple con la función de enunciado equívoco, le cuenta a Ciro que su abuelo lo había intentado matar recién nacido y que él lo había defendido, por lo que lo insta a recuperar lo que es suyo y apoyarlo en la empresa. Ciro regresa y, después de arduas batallas, ocupará Media. La patraña, pues, introduce nuevos elementos equívocos como el sueño y es conducida por parte del narrador hasta el desenlace que, este sí, se produce por medio de un enunciado equívoco pero que no sería posible sin el contexto equívoco de toda la narración.

El equívoco, pues, unifica todas las narraciones presentes en *El Patrañuelo*, ora por la vía clásica de enunciados, normalmente en boca de personajes, ora por la vía de los personajes equívocos o, finalmente, por medio de acciones, situaciones y narraciones completamente equívocas. En realidad, no hay ninguna narración exenta de esta figura, que por sus alcances bien puede considerarse auténtica estrategia narrativa, pues es lo que dota al libro de un eje estructural imperativo, haciendo de éste su propia naturaleza y distinguiéndolo del resto de colecciones publicadas hasta ese momento. Por otra parte, el equívoco deja entrever una nueva característica de la cultura tradicional. Para el hombre tradicional no existía la identidad personal, o la identidad entre objetos. Timoneda, al romper por medio del equívoco la supuesta identidad entre significado y significante, rompe asimismo la identidad lógica del individuo, de los objetos y de las situaciones.

## CONCLUSIONES

El análisis precedente ha puesto de manifiesto los distintos niveles de influencia de algunos elementos de la cultura tradicional sobre *El Patrañuelo* y, particularmente, la influencia del método de transmisión oral sobre la obra de Timoneda. Sin embargo, dicho análisis es extensivo a otros ámbitos presentes en la literatura del Siglo de Oro.

La influencia de formas orales en la literatura escrita no es taxativa únicamente de figuras aisladas que enriquecían la conformación de narraciones, como lo son el refrán, el equívoco, la adivinanza, el chiste o el romance. En este caso particular, el nacimiento del cuento de entretenimiento en la literatura hispánica sería impensable sin el desarrollo y madurez que tuvo el cuento tradicional en la época. Su propagación y alcances en todos los ámbitos de la vida cotidiana, así como el éxito comercial de las antologías y colecciones, instaron a Timoneda a la creación de ese híbrido que utilizaba lo mismo historias extranjeras que españolas, pero eliminando los elementos didácticos y dotándolos del realismo y humor que caracteriza al cuento tradicional.

El análisis del método en la obra de Timoneda, las variaciones sobre un tema, demuestra, asimismo, que éste no es exclusivo de géneros orales como lo son el romance o el cuento tradicional. Se trata de un método de creación literaria que en este caso no sólo abarca el cuento, sino que será de uso extendido en el Siglo de Oro y que lo mismo alcanza al teatro, por ejemplo, con distintos tratamientos del personaje de la Serranilla o las variaciones en torno a los Menecmos de Plauto, que a la narrativa, con sus distintos tratamientos de personajes como el ciego o el pícaro.

La influencia no se refiere únicamente a géneros o método, sino abarca incluso los modos de contar. El abundante uso de figuras, en este caso, el refrán y el equívoco, termina por convertirlas en estrategias narrativas de índole estructural que unifican la colección y la ubican dentro de una tradición completamente hispánica. Se trata, pues, de una de las primeras obras en incluir sistemáticamente elementos de la cultura tradicional que posteriormente y de manera sistemática formarán las grandes obras de la literatura hispánica. El refrán, por ejemplo, se convierte en auténtico motivo narrativo en “El



licenciado Vidriera” y en la particularidad de la voz de un personaje como Sancho; el uso de equívocos narrativos, a su vez, será imprescindible en comedias de enredos o en narradores y / o personajes que utilizan alguna de sus modalidades, y son llevados hasta el extremo como el de autores equívocos en el Quijote.

Finalmente, aunque de modo sucinto, permite atisbar y reforzar ciertos usos y costumbres de la mentalidad de la cultura tradicional. *El Patrañuelo*, por medio de los refranes, hace patente que en el Renacimiento español el lenguaje era de uso común y no de individuos o autores aislados, haciendo extensiva esta propiedad a historias y básicamente a toda variedad lingüística; asimismo, el uso del equívoco pone en tela de juicio conceptos como el de la verdad por medio del enunciado equívoco, y el de la identidad, por medio de los personajes y, en general, contra la noción de univocidad. Así pues, cabría decir que cada uno de los puntos retomados como conclusiones abren nuevas vías de investigación para ahondar en las distintas vertientes y modos en que la cultura tradicional influye en las literaturas hispánicas y los diversos géneros con los que entró en contacto.

## BIBLIOGRAFÍA

ALATORRE, Antonio, "Reseña a *La Narrativa di Joan Timoneda*, de Augusto Guarino, Instituto Universitario Orientale, Napoli, 1993", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLVI, 1998, pp. 133-137.

ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés*, Madrid: Gredos, 1965.

BAJTÍN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, versión de Julio Forcat y César Conroy, Madrid: Alianza, 2002.

BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa, 2001.

BIZARRI, Hugo, O., *El refranero castellano en la Edad Media*, Madrid: Laberinto, 2004.

BOCCACCIO, Giovanni, *El Decamerón*, traducción de Guillermo Fernández y de Vittore Bartra, México, UNAM, 2003.

BOURLAND, Carolina, B., "Boccaccio and the Decameron in Castilian and Catalan", *Revue Hispanique*, XII, 1905, pp 1-232.

CALERO, Vaquera, María Luisa, "Paremiología e historia de la lingüística (las paremias en la obra de Mateo Alemán)". *Paremia*, 8, 1999, pp. 85-94.

CANET, José Luis, "Lope de Rueda y el teatro profano", en Javier Huerta Calvo (ed.), *Historia del Teatro español*, Madrid: Gredos, 2003, pp. 431-474.

CARRASCO, María Soledad, Francisco López y Félix Carrasco, *La novela española en el siglo XVI*, Pamplona: Iberoamericana, 2001.

CHEVALIER, Maxime, *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona 1978.

----, *Cuentos folclóricos en la España del Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica, 1983.

----, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona: Crítica, 1992.

----, *Catálogo tipológico del cuento folklórico español, Cuentos maravillosos*, Madrid: Gredos, 1995.

----, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de oro*, Madrid: Gredos, 1975.

CHILDERS, Wesley, J., *Motif-index of the Cuentos of Juan Timoneda*, Bloomington: Indiana University Publications, (Folklore Series no. 5), 1948.

-----, REYNOLDS, John, "A Guide to the Motif-Index of Timoneda's Prose Fiction", *Kentucky Romance Quarterly* 25, 1978, pp. 399-412.

CORREAS, Gonzálo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia que juntó el Maestro Gonzalo Correias, Catedrático de Griego y Hebreo en la Universidad de Salamanca. Van añadidas las declaraciones y aplicación adonde pareció ser necesaria. Al cabo se ponen las frases más llenas y copiosas*. Madrid: RAE, 1924.

COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española [1611]*, ed. de Felipe C.R. Maldonado revisada por Manuel Camarero, Madrid: Castalia, 1995.

DEL VALLE, Zarco, y RAYÓN, Sancho, coord. *Ensayo de una Biblioteca de Libros raros y curiosos*, formado con los apuntamientos de D. Bartolomé José Gallardo, Madrid: Imprenta y fundición de Manuel Tello, 1889.

DENEB, León, *Diccionario de equívocos*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1997.

DIAGO, Manuel V., "La práctica escénica populista en Valencia", *Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos Valenciano*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 329-53.

-----, "Joan Timoneda. Una dramaturgia burguesa". *Cuadernos de Filología, Literaturas: Análisis*, III, nº 1-2, 1981, pp. 45-65.

-----, "Algunas reflexiones en torno a los autos en catalán de Joan Timoneda: fuentes, lengua, público", *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Valencia: Universitat de Valencia, 1991, pp. 47-53.

-----, "El simple, un precedente de la figura del donaire en el siglo XVI". *El gracioso en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VI Coloquio del GESTE, Criticón* 60, 1994, pp. 19-26.

EOFF, Sherman, "On the source of Juan de Timoneda's Apollonius of Tyre story", en *The Romance Review*, Nueva York, 1931, pp. 304-311.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Orígenes del teatro español*, Buenos Aires: Kier, 1946.

- FERRERAS, Juan Ignacio, *La novela en el siglo XVI*, Madrid: Taurus, 1987.
- GASPARETTI, A., "Sulla fonte italiana della Patraña VI di. / de Timoneda", *Letteratura Moderna*, Milán, 1951.
- FROLDI, Rinaldo, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca-Madrid: Ediciones Anaya, 1968.
- GUARINO, Augusto, *La Narrativa di Joan Timoneda*, Napoli: Instituto Universitario Orientale, 1993.
- HERNÁNDEZ, Carmen, *El cuento español en los Siglos de oro, I*, Murcia: Universidad de Murcia, 2003.
- HITA, Arcipreste de, *Libro de Buen amor*, ed. de G.B. Gybbon-Monypenny, Madrid: Castalia, 1988.
- JUAN MANUEL, *El conde Lucanor*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid: Castalia, 1971.
- JULIÁ, Eduardo, "Originalidad de Timoneda", *Revista Valenciana de Filología*, V, 1955-1958, pp.91-101.
- KRÖMER, Wolfram, *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, versión española de Juan Conde, Madrid: Gredos, 1979.
- LACARRA, María Jesús, *Cuento y novela corta en España, Edad Media*, vol. I, Barcelona: Crítica, 1979.
- , *Cuentos de la Edad Media*, Madrid: Castalia, 1986.
- Libro del Caballero Zifar*, ed. de Cristina González, México: REI, 1990.
- MAL LARA, Juan de, *OC, I, Philosophia Vulgar*, ed. de Manuel Bernal Rodríguez, Madrid: Biblioteca Castro, 1996.
- MARTÍNEZ, de Toledo, Alfonso, *El Corbacho*, ed. de Joaquín González Muela, Madrid: Castalia, 1970.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Estudios sobre el Romancero*, Madrid: Espasa-Calpe, 1973.

- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Buenos Aires: GLEM, 1943.
- O'KANE, Eleanor, S., *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media*, Madrid: Anejos del Boletín de la Real Academia Española, Anejo II, 1959.
- PEDROSA, José Manuel, *El cuento popular en los Siglos de oro*, Madrid: Ediciones del laberinto, 2004.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio, *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros, siglo XVI, Tomo I*, coordinado por Arthur L. F. Askins. Madrid: Castalia, 1973.
- RODRÍGUEZ VALLE, Nieves, *Los refranes del Quijote: poética cervantina*, México: El Colegio de México, 2014.
- SALVÁ Y MALLÉN, Pedro, *Catálogo de la biblioteca de Salvá*, Ferrer de Orga, Valencia, 1872.
- SOONS, Alan C., *Haz y envés del cuento risible en el Siglo de Oro*, Londres: Támesis, 1976.
- TIMONEDA, Juan, *El Patrañuelo*, ed. de Rafael Ferreres, Madrid: Castalia, 1971.
- , *El Patrañuelo*, ed. de Alberto Sánchez, Barcelona: Espasa Calpe, 1986.
- , *Rosa de romances*, ed. de Fernando José Wolf, Leipsique F.A: Brockhaus, 1846.
- , *Rosa de romances*, ed. de Antonio Rodríguez Moñino y Daniel Devoto, Valencia: Castalia, 1963.
- , *Tres Comedias*, reproducida en facsímil por la Real Academia Española, Madrid, 1911.
- , *Las Tres Comedias*, Juan Timoneda, ed. de Manuel V. Diago, 2000. Edición electrónica de José L. Canet.
- , *Turiana*, colección de comedias y farsas, reproducida en facsímil por la Real Academia Española, Madrid, 1911.
- , *Turiana*, reproducida en facsímile por la Academia Española, Madrid, 1936.
- , *Ternario espiritual*, de Juan Timoneda, reproducción del ejemplar único, cuidada y protegida por Eloy Díaz-Jiménez y Molleda, Valencia: Diana, 1944.

-----, "La oveja perdida", edición digital basada en la edición de Eduardo González Pedroso, *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII*, Madrid: M. Rivadeneyra, 1865; Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2002.

-----, *Obras completas*, Sociedad de Bibliófilos Valencianos, Valencia: Doménech, 1911.

-----, *Sobremesa y alivio de caminantes*, edición facsímile a cargo de Melchor García Moreno, Madrid, 1928.

-----, *Sobremesa y alivio de caminantes*, edición electrónica de Alberto Vidal Crespo, 1999.

-----, *El Buen aviso y Portacuentos*, reissued by Rudolph Schevill, New York: Espasa Calpe, Paris, 1911.

-----, y ARAGONÉS, Juan, *Buen aviso y Portacuentos. El sobremesa y alivio de caminantes. Cuentos*, edición crítica de Pilar Cuartero y Maxime Chevalier, Madrid: Espasa Calpe, 1990.

VALLÉS, Pedro, *Libro de refranes copilado por el orden del abc*, Zaragoza: Juana Millán, 1549.

VALLI, Girogio, "Las fuentes italianas de la patraña IX de Timoneda", *Revista de Filología Española*, XXX, 1946, pp. 369-381.

VERZOSA, Juan de, *Carina o Amores*, ed. de María del Mar Pérez Morillo, Madrid: Ediciones del Laberinto, 2002.

WARDROPPER, Bruce, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Madrid: Revista de Occidente, 1953.