

UN MODELO DE ANALISIS SEMIOTICO SOBRE LA PATRAÑA DECIMA DE TIMONEDA

Las teorías de la literatura del siglo XX han florecido con inusitada fuerza si comparamos esta época histórica con las anteriores. Las síntesis recopilativas se suceden, sobre todo, en estos últimos años. Buena prueba de ello son las obras de D.W. Fokkema y Elrud Ihachz (1981: en traducción española) y el vol. col. *Théorie de la Littérature* (1981), por citar sólo dos botones de muestra.

Desde el positivismo (finales del siglo XIX) pasando por el formalismo ruso, el New Criticism, la crítica estilística, los diversos estructuralismos, la psicocrítica, la sociocrítica (la marxista y la que no lo es), la estética de la recepción, la lingüística del texto, la semiológica o semiótica y alguna otra, las varillas del ábanico se han ido desplegando con fuerza y "arte"; ahora bien, engarzadas y fijadas todas por el clavo unificador para proporcionar mayores y mejores luces en el esclarecimiento del hecho literario.

Todo paradigma teórico / Todo *Arte poética* -según la nomenclatura tradicional-, necesita, desde un punto de vista epistemológico, una composición de leyes, de hipótesis y de informaciones puestas de manifiesto de una manera observable, para llegar, de un modo dinámico, al establecimiento de una teoría científica, según estableciera T.S. Kuhn (1972). Teoría - Teorías- que se proyecta(n) en una serie de métodos que tienen como finalidad última el estudio científico de la literatura (Romera: 1980b). Pero sin olvidar, -como señalaba Popper- que toda disciplina científica es siempre un conglomerado de problemas y soluciones provisionales. Lo científico no es estatua petrificada, sino *ente* en continua transformación y progreso.

Las metodologías en el análisis de los textos literarios --y dejamos ya el terreno de la *Teoría Literaria*--. a medida que han ido creciendo han ido perfeccionando los enfoques analíticos. De ahí que, en principio, todos ellos han sido y son enormemente útiles en el intento de *llegar a más*. Ahora bien, muchos de los métodos son reductores, es decir, se centran en un aspecto en particular: los formalismos en la "obra en sí", la psicocrítica en el reflejo de la personalidad del escritor sobre la obra, y la sociocrítica -por poner un ejemplo más-- en las relaciones del texto con los contextos. Para componer lo fragmentario surge la crítica semiótica como paradigma analítico que se acerca tanto a la estructura, la significación y praxis literaria como a las implicaciones de la personalidad del emisor y los diversos contextos que envuelven e influyen en la creación artística de la palabra. En eso consiste, sencillamente, el método de análisis semiótico aplicado a la exégesis de la obra literaria.

He tenido ocasión de tratar por escrito (Romera: 1977-1978a) y de palabra (cursos en las universidades de Valencia, Madrid y Río Piedras) el tema con una mayor profundidad. La línea seguida siempre ha sido la de no quedarse en las conceptualizaciones, siempre discutibles, y poner en práctica lo postulado en la teoría para tratar de confirmar los postulados propuestos. Por ello para esta *guía* de análisis me serviré de la *patraña décima* de Juan Timoneda (Romera: 1978b), intentando armonizar lo teórico con lo práctico aunque sea en esbozo.

El relato es un hecho literario, oral o escrito en la mayoría de los casos, que abarca tanto a lo poético, lo prosístico como lo dramático. En su estructura profunda reside *el dar cuenta de algo*, aunque su estructura de superficie venga diferenciada por los tradicionales *géneros literarios* hoy puestos en la picota por los teóricos de la literatura (Hernadi: 1978). De esto partimos y a ello nos atenemos.

Tzvetan Todorov (1973), al analizar el *Decamerón*, distinguía tres aspectos fundamentales en el análisis de los relatos:

- a) El *semántico*: Análisis de contenidos.
- b) El *sintáctico*: Examen de las unidades que articulan el todo.
- c) El *verbal*: Estudio de las frases a través de las que nos llega la composición del relato.

La segmentación analítica de Todorov tenía como base la de Charles Morris (1963) y la propuesta aquí tendrá en cuenta a estas dos. De ahí que en todo relato en general, y en la *patraña décima* en particular, distinguiremos en su análisis tres partes claramente diferenciadas: la *morfosintáctica textual* que examinará las partes del todo y en el todo; la *semántica* del texto que pondrá de manifiesto las ideas que el autor ha querido plasmar en su relato; y la *pragmática textual* que analizará todos los recursos que hacen un texto sea literario y no de otra índole (filosófico, histórico, periodístico, etc.).

MORFOSINTACTICA TEXTUAL

El relato, en su integridad, constituye un todo fragmentado en una serie de partes. En primer lugar habrá que detectar las microestructuras que sumadas unas a otras componen y articulan, sintagmáticamente, la macroestructura literaria. En ello conviene detenerse.

El texto *-la patraña* de Timoneda-, como la cadena con sus eslabones, se compone de una serie de fragmentos narrativos que se denominan *secuencias*. Las *secuencias* son fragmentos narrativos autónomos pero nunca independientes dentro del relato literario.

El relato elegido para nuestro análisis tiene su peculiar esqueleto o estructura interna. Timoneda quiso componer así y no de otra manera el armazón de su *patraña*. Por ello la planificación estructural de la obra, elemental o compleja, es un primer rasgo de *competencia* literaria. En el texto propuesto nos encontramos con un relato *causa-efecto*, como se plasma en la redondilla que resume el argumento:

Por causa de un cadenón
a Marquina maltrataron,
las narices le cortaron
y a su marido un jubón.

← Causa
} Efecto

Ahora bien, dentro de cada una de las *secuencias* los sectores del fragmento narrativo adquieren una *función* pertinente (V. Propp: 1971 y Bremond: 1973): una de inicio, otra de desarrollo y una final o cierre. Pues bien, en nuestro texto nos encontramos con las *secuencias* y *funciones* siguientes:

Secuencia 1 (S 1): Es el segmento narrativo causal y abarca el inicio del relato: Marquina, la mujer del barbero, deseosa de poseer un cadenón de oro, se mete a Celestina en un embrollo amoroso en el que se van a ver involucrados Celicea y su marido.

Función inicial (F 1): Todo texto parte siempre de unas informaciones básicas y preliminares:

Tancredo, gentil hombre, sirviendo a Celicea, mujer casada, que vivía junto a casa de un barbero fue tanta la conversación que tuvo que Marquina, mujer del barbero, que, hallándola llorando un día, le dijo:

—Sepa yo de vuesa merced de qué llora, señora.

Respondió:

—No le parece que tengo de qué llorar, señor, que ya ha dos meses que no ceno ni duermo con mi marido?

Dijo:

—¿Por qué respecto, señora?

Respondió:

—Porque lo meresce, pues no me quiere dar treinta ducados que me ha prometido para un cadenón de oro destes que se usan.

Función media (F 2): Ante la desconsolada situación de Marquina, el sibilino don Juan le propone un pacto para conseguir sus deseos:

Dijo Tancredo:

—¿Y deso se ha de fatigar, señora? Yo se los prometo de dar, con tal que recabe vuesa merced con la señora, su vecina, Celicea, haga lo que por diversas veces le tengo rogado. Marquina, codiciosa de haber cadenón, prometiéndoselo, diole parte a Celicia de la pasión que Tancredo por ella pasaba, importunándola que no dejase de hacer por él, sabiendo quera hombre de bien, y que le podía socorrer en muchas necesidades. Fue tanta la importunación de Marquina, que Celicea le dio palabra de hacer lo que mandase, y que sería desta suerte: que su marido de allí a dos días se había de ir de la ciudad, y que ella le daría entrada, pero con tal condición que fuese por su casa por más guardar su honestidad.

Función final (F 3): Trazado el plan, la primera microestructura tiene un cierre que a la vez será el germen del segundo núcleo secuencial:

Hecho el concierto, el marido de Celicea, ya recelándose de Tancredo, antes de que partiese pidió a Marquina una navaja, diciendo que la había mucho menester. Dejada, fue su camino. A la noche, entrando Tancredo en casa de su señora Celicea por el tejado del barbero, a cabo de rato tocó a la puerta el marido, por do presto se volvió a salir. El marido, viendo la cama sahumada, reconoció toda la casa, y vuelto a su mujer, le dijo:

—¿Ques esto, mala mujer? Qué ¿teníades algún concierto? ¿Paréceos bien no estando vuestro marido en la ciudad hacer esta putañerías?

Ella desculpándose lo mejor que pudo, y él amenazándola de puro enojo apechugó con ella y la ató en un pilar que había en medio de la casa, con las manos atrás, y dejola allí, diciendo:

—¡Esa será tu cama sahumada, belleca, traidora, y ahí dormirás esta noche!

Y él acostóse en su cama.

S2: El plan frustrado genera otro segmento narrativo autónomo. La codiciosa Marquina se expondrá a otro lance para conseguir su propósito, aunque al final sea otro que el esperado.

F1: Estamos ante una situación inicial que es consecuencia del desarrollo de la intriga:

Como la mujer gimiese y llorase, y la buena de la barbera estuviese escuchando lo que pasaba, por codicia de ganar los veinte o treinta ducados para su cadenón, entróse queditamente por el terrado, y acercándose a Celicea, le dijo: —Señora, el mejor remedio del mundo tienes agora si tú quieres hacer por Tancredo, pues tu marido está sin lumbre y duerme.

Respondióle

—¿Cómo o de qué manera?

F2: De inmediato, la *cupido* de turno expone su plan a la presunta infiel Celicea:

—Desta—dijo Marquina—; que yo te desataré de donde estás, y tú atarme has a mí, porque si viniere a reconocerte tu marido no te halle menos; y vete corriendo, que en mi terrado hallarás a Trancredo que te está esperando.

Contenta, desatada que fue Celicea, ató muy bien a Marquina, y fuese a holgar con su amante.

F3: El resultado del proceso será lo más imprevisto que Marquina se pudiese imaginar:

En este medio, como el marido despertase y se viese sin lumbre, dijo:

—¿Qué tal estáis, mujer? ¿Dormís o veláis?

Como Marquina callase por no ser descubierta, levantóse de presto el marido, diciendo: ¡Qué! ¿soy algún loco yo por ventura, mujer, que no me volvéis respuesta? ¡Espera, que yo os haré que hagáis mal gozo a quien bien os quiere! En esto tomó la navaja, y acercándose a ella le cortó las narices y volvióse a acostar. A cabo de rato vino Celicea y desató a Marquina, y Marquina ató a la señora, dándole parte cómo su marido le había cortado las narices pensando que fuese ella; la cual se fue sin narices, muy congojada a su posada, y a Tancredo dio despedida, recibiendo los treinta ducados prometidos.

El relato hubiese podido terminar aquí, la ambiciosa de turno ha conseguido sus dineros aunque se ha quedado sin narices. Pero el honor entra en juego y todo lo anterior origina un tercer núcleo narrativo.

S 3: Será ahora la astuta Celicea la que urda un plan, ante la simulación anterior, y logre engañar a su marido.

F 1: La osada mujer recurre al viejo y sentimental truco:

Celicea, a cabo de rato, empezó a quejarse, diciendo:

—¡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 mis narices.

De allí a otro poco dijo:

—¡Gracias os hago, Señor, que estoy buena y sana, sin mirar a las demencias de mi marido!

F2: La realidad de los hechos hará tragarse el engaño al estuperfacto esposo:

Oyendo sus quejas, levantándose de presto, encendió lumbre, y encendida, fuese hacia su mujer, y en vella con narices arrodillóse a sus pies muy devotamente, diciendo:

—¡Perdonadme, señora mujer, por el falso testimonio que os he levantado!

F 3: Terminando todo con final feliz para esta pareja:

Perdonándole, desatóla y fuéronse a acostar marido y mujer muy regocijadamente.

¿Pero qué fue de la otra Penélope de turno? ¿qué consecuencia tendrán los tres segmentos secuenciales anteriores?

S 4: Marquina, para salvar su honor, involucrará a su marido en los hechos. He aquí cómo:

F 1: El pobre hombre, como una mañana cualquiera, se disponía a ir a ejercitar su oficio:

El marido de la barbera, como se levantase antes del día porque había de ir a afeitarse fuera de la ciudad, y reconociese su estuche, y tentado hallase menos la navaja, fue a pedirla a su mujer.

F 2: La reacción violenta del marido es aprovechado por la sagaz Marquina como causa de su mal:

y como ella le diese mala respuesta, tiróle el estuche, por lo ella empezó a gritar y dar voces:
—¡Ay, el traidor, ay, el mal hombre, que me ha cortado las narices!

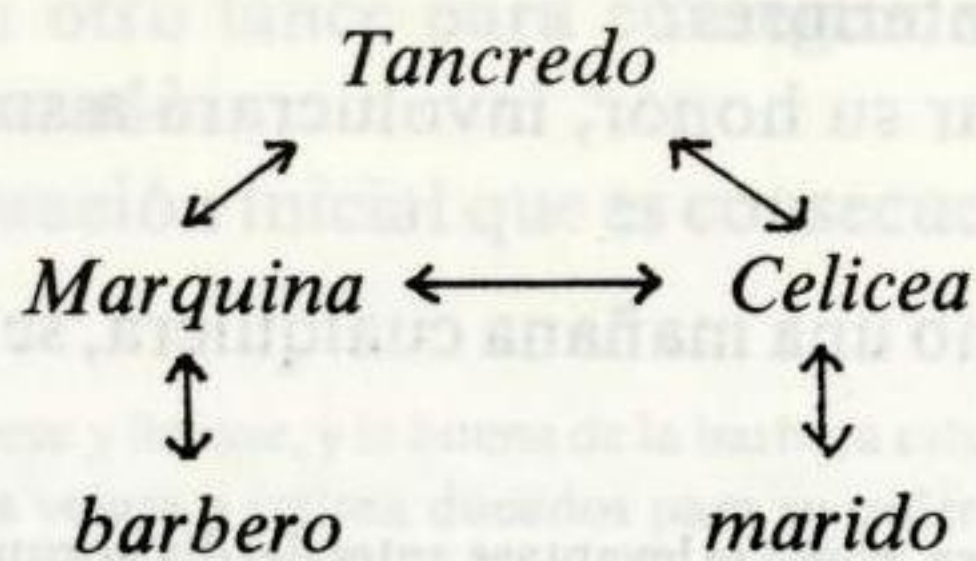
F 3: El engaño sigue funcionando y el infeliz barbero recibirá, no por el hacer sino por el parecer, el castigo de la ley:

A las desaforadas voces subió el alcalde, que iba rondando por la ciudad, para ver que podía ser aquello. Viendo la mujer sin narices, queriendo apañar de vuestro barbero y él arrancase de su espada haciendo resistencia, porque fue herido el porquerón lo llevaron a la cárcel, y por resistencia, a cabo de días, le azotaron por la ciudad, así que, por codicia de una cadena de oro, fue la barbera desnarigada y el marido azotado.

Timoneda estructura su relato en cuatro secuencias que se van encadenando e imbricando de un modo lineal y consecutivo. Habría que seguir en un análisis morfosintáctico pormenorizado examinando las funciones *catálisis* (secundarias), así como los *indicios* y las *informaciones* que el relato explicita. Conviene detenerse, dentro de esta parcela analítica, en un punto de destacado relieve: la constatación de los *actores* y su *funcionalidad actancial*, según Greimas (1971).

Los actores: Son los personajes, con nombres concretos o indeterminados, que aparecen en el relato. El primero que encontramos en el texto de Timoneda es *Tancredo*, “gentil hombre, sirviendo a Celicea”. Sabemos que hubo un príncipe siciliano, muerto en 1112, de tal nombre, que intervino en varias gestas (como la toma de Antioquía) y que Tasso inmortalizó sus proezas. Sería luego Rossini el que escribiría la famosa ópera, estrenada en Venecia en 1813. Timoneda bautiza con el nombre heroico al enamorado de Celicea “mujer casada”. Sus anhelos amorosos serán la génesis de la acción del relato —aunque no la acción más importante, viéndose implicados dos matrimonios. La primera pareja la componen Marquina y el barbero (sin nombre propio); y la segunda, Celicea y su marido, del que no conocemos nombre ni oficio. Dos mujeres con nombre propio: Marquina -*marco* del relato “por codicia de una cadena de oro”— y Celicea, “su vecina”, evocada, seguramente por su belleza, casi como angelical o *celestial*.

Entre las dos parejas y el galanteador, o mejor, entre las dos mujeres (los maridos se verán implicados) se produce una relación triangular en interacción constante, que se podría plasmar gráficamente del modo siguiente:



Al final el alcalde que impone la justicia mandando a azotar al barbero, el más inocente: “lo llevaron a la cárcel, y por resistencia, a cabo de días, le azotaron por la ciudad”; y el porquerón.

Constatados los *actores*, examinemos el papel *actancial*, según la triple y dicotómica estructura paradigmática de Greimas: *Destinador* / *Destinatario*; *Sujeto* / *Objeto*; y *Ayudante* / *Oponente*. Tancredo pasa a ser *actante* donante de amor a Celicea, *ayudante* monetario de Marquina, *oponente* directo del marido de Celicea y *oponente* indirecto de ésta, del barbero y aún de la misma alcahueta. Marquina es *actante ayudante* de Tancredo y Celicea, *sujeto* de enredos amorosos, *objeto* de mutilación física, *oponente* tanto de su marido como del vecino y *destinataria* de todas sus liantes acciones. Celicea es *actante ayudante* de Tancredo, *oponente* de su marido, *sujeto* de engaños, *objeto* de amor y *destinataria* afortunada. El marido de Celicea es *actante oponente* de Tancredo, *sujeto* de acciones contra su mujer y su vecina, *objeto* inicial de engaño y *destinatario* de una falsa fidelidad de su consorte. El pobre barbero es el *destinatario* final de una serie de acontecimientos en los que se ve envuelto por la codicia de su mujer. Y el alcalde es *sujeto* de acción en el cumplimiento de la justicia. Ni que decir tiene que esta nómina de funcionalidad *actanciales* es exígua, por poder seguir multiplicando las diversas facetas que estos mismos *actantes* llevan a cabo. Pero basten en esta guía de análisis los apuntados.

SEMANTICA TEXTUAL

En todo texto subyace una serie de ideas que el autor ha querido plasmar en su relato. Habrá alguna -o algunas- más importante y otras subordinadas y engarzadas a ella. Timoneda quiso resaltar una idea fundamental en esta *patraña*: la codicia en la mujer (título muy apropiado para una comedia del siglo de oro). La idea -para que quede muy clara- se reitera, sobre todo, tanto al inicio del relato en los versos resumen, y a la vez moraleja, como al cierre del mismo: “así que, por codicia de una cadena de oro, fue la barbera desnarigada y el marido azotado”. *Recurrencias* que, según Jakobson (1974), es un rasgo de lo *poético* (lo literario), aunque no se dé exclusivamente en esta parcela. Al tratar de la avaricia de Marquina que por treinta ducados de oro que necesita para satisfacer su capricho de un “cadenón de oro destos que se usan” --la moda siempre presente--, en el relato subyace una cierta misoginia por presentar a unas mujeres enredadoras y a unos hombres que pagan las consecuencias. La idea, por otra parte, la acuñaba la época.

Otro eje semántico del texto sería el de la fidelidad/infidelidad matrimonial. El hecho nada extraño en el siglo XVI -y en todas las épocas-será tratado por Timoneda con mayor benevolencia. Celicea logra engañar y convencer a su marido de su fidelidad matrimonial. Paralelamente se destaca, a través de Tancredo, otro de los rasgos impenitentes practicado por el hombre: el donjuanismo.

Pero, como siempre y a la postre, la moral dominante sale a flote y Marquina es castigada por sus hechos, pese a que la justicia no queda muy bien, tratada al castigar al infeliz barbero. Timoneda alterna el entretenimiento con cierta moralidad. No por ello definía sus *patrañas*, en la "Epístola al amantísimo lector" que precede a *El Patrañuelo*, como una "fengida traza, tan lindamente amplificada y compuesta, que parece que trae alguna apariencia de verdad". Su fin último es de entretener.

PRAGMATICA TEXTUAL

Todo texto para ser literario necesita poseer unos artificios estilísticos que perduran, con mayor o menor valor, durante distintas épocas. En primer lugar habrá que insertar la obra estudiada en el canon o molde genérico al que pertenece por leyes intrínsecas y extrínsecas. Es sabido que hasta el siglo XVIII no hay una única palabra en la designación de los géneros, aunque la práctica literaria siga manteniendo una serie de constantes. Así Timoneda construye los 22 relatos de *El Patrañuelo* dentro de los esquemas de la narración breve, practicada tanto en la Edad Media -debido a la influencia oriental--como por los italianos. "Timoneda -afirma Wolfram Kromer (1979) en su ya clásico estudio de la narración breve y sus formas- parece engancharse a la tradición italiana también por otros elementos: la designación de género de sus historias, ya que él pretende que al vocablo "patraña" corresponde en toscano la palabra "novelle". Sin embargo, falta en él más de una característica de la "novella" italiana: no da un marco a sus historias, no busca la armonía de un número redondo, pues cuenta 22 "patrañas". Sin embargo tiene conciencia de contar con un arte particular, ya que en la "Epístola al amantísimo lector" ruega a éste que transmita a otros lectores relatos del mismo modo que se han redactado, "para que no pierdan aquel asiento ilustre y gracia (con) que fueron compuestos". Estamos, pues, ante una narración breve en la que pervive una tradición oral pasada a la escritura para luego seguir siendo difundida.

Un segundo aspecto que se plantea siempre es el problema de las *fuentes*. Sabemos que las obras de Timoneda en general, y *El Patrañuelo* en particular, no son originales. El librero e impresor de libros valenciano estaba atento tanto a sus arcas como, en cierto modo, a una afición literaria. Lo que Timoneda hace en la *patraña décima* es una *adaptación* propia -como hizo D. Juan Manuel, por ejemplo, en *El Conde Lucanor*- de una historia o cuento que, además de correr de boca en boca, había sido impresa, aunque con variantes, por Boccaccio. La crítica ha señalado como fuentes de la *patraña* las Fábulas de Pilpay y los paralelismos con la nov: VIII, de la Jornada VII, del *Decamerón*. También ha sido señalada como fuente un cuento del *Calila a Digna*. Pero nadie las ha puesto en paragón con un análisis de paralelismos.

En efecto en la Cuentística medieval en España (Lacarra: 1979), encontramos en el capítulo III, el cuento no. 7, de *El Libro de Calilia e Digna* (edo. de John E. Keller y Robert White Linker, 1967, 62-69) titulado *El carpintero (zapatero), el barbero y sus mujeres*. Los editores del libro señalan como la versión española del original *Panchatantra* sánscrito, a través de versiones árabes, hebrea, o la latina de Juan de Capua, influyó directa o indirectamente en diversos escritores de los Siglos de Oro. Sin entrar en el complejo proceso de las múltiples versiones que del libro se hicieron - analizadas magníficamente por Keller y Linker, así como por María Jesús Lacarra --centrémonos en ver las concomitancias del cuento 7 del *Calila* y el relato de Timoneda, estableciendo los cuatro segmentos secuenciales que el lector podrá cotejar con los del valenciano. Reproducimos la versión del manuscrito *B* del *Calila*.

S 1:

—Desy amanecio, e fuese el rreligioso a buscar el ladron a otro lugar, e ospedole un ome bueno carpintero, e dixo a su muger: “Onrra a este ome bueno, e piensa bien del, ca me llamaron unos mis amigos a beber, e non me tornare synon bien tarde.” E esta muger avia un amigo, e era alcahueta entre ellos una muger de un su vezino, e mandole que fuese a su amigo e que le feziere saber que su marido non tornaria synon beodo, e que se veniese para ella a la posada, e que se asentase a la puerta fasta que le ella llamase. E el vino e asentose a la puerta e atendiendo el mandado, tornose el carpintero del lugar adonde fuera, e vio el amigo de su mujer a la puerta suya, e aviendolo ya sospechado, ensañose con su muger e entro a ella e fyriola muy mal. Desy atola a un pilar de casa e echose a dormir.

Nos encontramos aquí, a diferencia del relato de Timoneda, con un marco estructural distinto del que tendremos luego ocasión de hablar. El religioso será el testigo mudo del *caso* del carpintero (marido a secas y sin oficio determinado en Timoneda), su mujer (Celicea en el valenciano), un amigo (Tancredo en la patraña) y la alcahueta (Marquina en *El Patrañuelo*). Hay un cambio importante en la óptica narrativa: en el *Calila* se parte de la historia cuyos protagonistas son el carpintero y su mujer; mientras que en la patraña la acción se origina con la explotación por parte de Tancredo de los deseos de Marquina. Pero en la estructura profunda las dos historias confluyen y son paralelas; tanto que hay ciertos paralelismos muy explícitos: “atola a un pilar de casa e echose a dormir” (C) [“la ató en un pilar que había en medio de la casa... Y él acostóse en su cama” (T).

S 2:

E despues que el fue adormido, e dormieron todos, torno a ella la muger de su vezino, el alcahueta. E dixole: “Mucho ha estado a la puerta, e ¿que me mandas?” Dixo la muger del capatero: “Sy tu quisieses fazerme tanto de bien, desatarme as, e yo atarte he en my lugar un poco, e yrme he para el, e desy tornarme ha para ty.”

—E la otra desatola, e ato ende a sy mesma en su lugar. E a poco rrato desperto el capatero antes que se tornase su muger, e cuydando que ella estava aun atada llamola, e la su vezina que estava atada non osava fablar con miedo que la conoceria [25r] en la boz, e el llamola muchas vezes, e non le rrespondio. E entonce ensañose el capatero e levantose e tomo un cuchillo, e cortole las narizes, e dixole: “Toma tus narizes e presentalas a tu amigo.” E despues que fue tornada la muger del capatero, e vio su compañera de aquella guisa, pesole, e desatola, e atose en su lugar. E la otra tomo sus narizes en su mano e fuese para su casa.

El segmento narrativo de la *secuencia* segunda sigue siendo el mismo en esencia, aunque las motivaciones sean diferentes: en Timoneda, el ansia de ganar el cadenón de oro; en el *Calila* no se explicita porqué actúa la alcahueta. También existe entre ambos cuentos una diferencia en el planteamiento de la acción: en la patraña es Marquina la que organiza el plan; mientras que en el *Calila* es la mujer del zapatero la que lleva la batuta. Pero todo confluye en el mismo resultado: la pérdida de las narices por la mujer metida a celestina.

S 3:

—E la muger del capatero penso en aquello en que era cayda, e de que era sospechada, e dixo ansy: ¡Ay Dios! Bien vees mi flaqueza e my poco poder, e quanto mal me ha fecho aqueste my marido a tuerto, e commo tu sabes que esto es verdat, torname mis narizes sanas, e muestra en esto commo so salva.” E desy llamo a su marido, e dixole: “Levantate e veras el juyzio e el poder de Dios, e maravillate ende, ca tornadome ha mis narizes sanas asy commo eran.” Dixo el marido: “Que es esto, fechizera mala?” E levantose e encendio la lumbre, e quando le vio las narizes sanas, tovo que le veniera de Dios e arrepentiose e pidiole perdon.

La similitud en la tercera *secuencia* es muy estrecha.

S 4:

—E desde que la otra su vezina llevo a su casa, penso en muchas maneras commo podria fallar arte con que saliese del peligro en que estava syn verguenca. E su marido era alhagel, e ella pensando commo se escusaria a su marido e a sus parientes de sus narizes que avia cortas, a esto era ya cerca de la mañana, e su marido despertose e dixole: “Dame mi ferramienta toda, ca me quiero yr de [25v] mañana, que tengo de yr a casa de un noble ome.” E ella non le traxo synon la navaja. E el marido dixole:

“Dame my ferramienta toda.” E ella traxole commo de cabo la navaja, e el ensañose e dixole: “Dame toda mi ferramienta.” E la muger traxole otra vez la navaja, e con esto tomo saña el alfajeme, e dixole: “¡Mal sea de ty!” E arrojole la navaja a ciegas. E la muger dexose caer en tierra, e dio grandes bozes deziendo: “¡Mis narizes! ¡Mis narizes!” E a las bozes que dava venieron los parientes della, e prendieron al marido, e levaronle al alcalde e el alcalde mandole justiciar.

La materia narrativa sigue siendo paralela, aunque hay un matiz diferenciador muy importante: en Timoneda el barbero es azotado; frente al cuento 7 del cap. III del *Calila* en que el alhagel (barbero) es ajusticiado.

Ahora bien la diferencia más significativa se produce en el final. En la patraña se llega al final con una síntesis-moraleja del relato muy breve: “así que, por codicia de una cadena de oro. fue la barbera desnarigada y el marido azotado”; mientras que el cuento del *Calila* el cierre se amplia más “a ojo del rreligioso”:

E todo esto a ojo del rreligioso, e sobre esto llegose al alcalde, e dixole: “Dios te salve, non seas en duda, ca el ladron non furto a my, nin los cabrones mataron a la gulpeja, nin la alcahueta la veganbre, nin a la muger del alfagen non le corto su marido las narizes, mas nos mismos lo fezimos.”

E rrogole el alcalde que ge lo departiese todo commo fuera, e el dixole toda la estoria fasta cabo.

E dixo Dina a Calilla: —Entendido he lo que me dexiste, e semeja a my fazienda, e por buena fe non me nuzio a my otro synon yo mismo; enpero, ¿que fare agora? —Dixo Calilla: —¿Que es el tu entendimiento a esto? —Dixo Dina: —Digote de mi que non me trabajare de cobrar mas dinydat nin de cobrar mas de lo que tenia; mas quiero tornar en my dinidat, ea tres cosas son en que deve todo onbre pensar e fazeles parar mientes: en son en que deve todo onbre pensar e fazeles parar mientes: en el daño [26r] e en el pro que ovo; en el tiempo pasado; e catar otrosy en tiempo las cosas. E otrosy en el tiempo que es por venir deve ome parar mientes por esperar el pro, e fuyr el daño e el mal. E yo, parando mientes en mi fazienda e en las cosas que he esperanca que tornare en mi dinidat de que so quitado, e non fallo cosa que mejor me sea que guisar commo

muera Senceba; e sy lo podiere guisar, cobrare my estado en que era con el rrey. E esto le sera mejor por ventura, ca este amor sobejano que el le ha le fara ser despreciado e aviltado de sus vasallos.

Etc.

*En síntesis podemos afirmar que Timoneda, como mediador literario rehace a su manera la materia narrativa de este relato tan difundido por la tradición oral. Pero en cuanto a la estructuración del mismo hay una notable diferencia: en el valenciano el relato es autónomo frente a las restantes patrañas: por el contrario en el *Calila* se opera desde otra óptica.*

Pilar Palomo (1973) estudió con tino los cuentos 4 (“El religioso robado”), 5 (“la zorra aplastada por cabrones monteses”), 6 (“La alcahueta y el amante”) y el número 7 del cap. III del *Calila*. Para María Jesús Lacarra (1979: 62-64) estamos ante un procedimiento estructural de *ensartado neutro* —según la denominación de V. Sklovski— en el que “el religioso asistirá como testigo mudo a las distintas historias sin participar en la acción. Sólo protagoniza el primer cuento (no. 4), aunque esté narrado desde la tercera persona. A continuación parte en persecución del ladrón... (cuento 5). El narrador recordará, al terminar la historia, la presencia del testigo en el lugar de los hechos con una frase que se repite en cada ocasión “e esto a ojo del rreligioso”. Prosigue su viaje y “fuese para la cibdat a buscar al ome, e poso con una muger mala”. Esta noche la alcahueta trata de asesinar a su manceba “a ojo del rreligioso” (cuento 6). Al día siguiente continúa su persecución y esta vez se aloja en casa de un carpintero. Aquí asiste a una historia de mayor complejidad narrativa (cuento 7)... La unidad entre todos los relatos viene dada por la presencia de un mismo personaje-testigo, el religioso, a lo que se añaden similitudes temáticas y la frase conclusiva (“e todo esto a ojo del rreligioso”)... Las tres escenas (cuentos 5, 6 y 7) no están subordinadas a la primera (no. 4), pero explican su desenlace. El religioso comprende, a través de ella, cuál fue su error. Los sucesos “presenciados” le harán sentirse culpable de la pérdida de los paños”.

La historia también se encuentra en el cuento octavo (Novela VIII) de la Jornada VII del *Decamerón*, aunque con algunas diferencias (Boccaccio: 1979, volumen II, 511-518). Tras la narración de Filomena de la malicia de Beatriz al engañar a su marido, el rey pide a Neifile que narre su relato y ésta comienza su hermosa historia: la del rico mercader Arriguccio Berlinghieri que para ennoblecerse casó con la noble Sismonda, enamorada del joven llamado Ruberto que la había cortejado antes de casarse. El celoso marido, olvidando sus negocios, espiaba de continuo a Sismonda, la cual resolvió el artilugio para poder verse con su joven amante y fue el de atarse un hilo al dedo gordo del pie y llevarlo, por el balcón, a la calle. Si estaba el marido dormido ella desataría el hilo e iría a abrirle, y en caso contrario ella tiraría del hilo. Pero el truco no funcionó y el marido se dio cuenta del enredo, persiguiendo al amante. Sismonda convenció a la criada para que, metida en la cama, simulase ser la infiel esposa, recibiendo la paliza del furioso marido quien --como testimonio público de su infidelidad-- cortó la hermosa cabellera a la mujer

infame. Ido Arriguccio, Sismonda recompensó espléndidamente a la sufrida criada y volvió a su alcoba. El airado marido fue a contar a la madre y los tres hermanos de Sismonda lo sucedido. Venidos a la casa encontraron a la hábil esposa toda fresca y con sus bellos cabellos, acusando al marido de borracho y de haber hecho lo que decía con otra mujer. Los hermanos, al fin, perdonaron a Arriguccio, quién “rimaso come uno smemorato, seco stesso non sappiendo se quello che fatto avea era stato vero o se agli avea sognato, senza piú farne parola, lasciò la moglie in pace; la qual non solamente, con la sua sagacita fuggi il pericolo soprastante, ma s’aperse la via a poter fare nel tempo ovvenire ogni suo piacere senza paura alcuna piú aver del marito”.

Boccaccio simplifica la acción y sólo hace partícipes de la historia al trío: marido-esposa-amante; y el corte de nariz se cambia en corte del cabello. Timoneda, por tanto, aunque tuviese presente la *novella ottava* de la *Giornata settima* del *Decamerón*, sigue más fielmente la narración del *Calila*. Pero eso sí, dándole a la narración un *ductus* propio y haciendo gala de lo que *El Patrañuelo* fue: una recopilación de historias ampliadas, adaptadas y manipuladas por el librero valenciano. La narración de Boccaccio, con otras variantes, sigue unos cauces en parte coincidentes y en parte diferenciados (Romera: 1980a y 1981a).

Un tercer aspecto lo ocupa el *tiempo* de la narración. La temporalidad del relato de Timoneda es lineal, su tipología es la de *resumen* de lo acaecido y por la frecuencia (tiempo real/tiempo del discurso) la narración temporal es singulativa, al evocar un discurso único unos hechos singulares.

La patraña, como todo relato, está contada desde un punto de vista determinado que el autor ha adoptado para presentar al receptor la historia. Nos encontramos con un narrador *omnisciente* que maneja, como marionetas, todos los hilos del relato.

Finalmente será necesario estudiar los *modos del relato*, esto es, la forma discursiva que emplea el autor para presentar su historia. En primer lugar hay que resaltar la *sencillez* estilística del relato de Timoneda. Y ello debido a la finalidad buscada por el valenciano: llegar a numeroso público con historias que sirviesen a la vez de deleite y de enseñanza (*prodesse et delectare* de los clásicos). Otro recurso estilístico es la hábil utilización del diálogo. Frente a las historias contadas por el narrador que suelen resultar monótonas, Timoneda *dramatiza* su relato dando entrada, con varias intervenciones, a los personajes para agilizar o dinamizar la acción. El narrador que conduce el argumento esboza y sintetiza los rasgos del argumento y, a veces, sobre todo al principio, no quiere inmiscuirse y sintéticamente da la palabra a los personajes con “respondió”, “dijo”, “dijo Tancredo”, etc... La adjetivación, como corresponde a un texto: interesado más en la información que en el ornato, es escasa: “gentil hombre”, “cama sahumada”, etc.; frente a la abundancia de sustantivos y verbos. La prosa de Timoneda, carente de artificiosidad, responde al criterio estético de la época, plasmado en *El Cortesano* de Castiglione o por Juan de Valdés: “el estilo que tengo-afirma éste último- me es

natural y sin afetación ninguna escribo como hablo; solamente tengo cuidado de usar vocablos que signifiquen bien lo quiero dezir, y dígolo quanto más llanamente me es possible, porque a mi parecer, en ninguna lengua stá bien el afetación". Naturalidad que viene mejor con el tipo de relato practicado en *El Patrañuelo* y que no está reñida con la fluidez de lenguaje. La narración, las descripciones y muy especialmente los diálogos son escuetos como muy convenía a una narración típicamente cuentística o de escasa extensión. Expresión llana para conseguir vivacidad en lo narrado, ganando así mayor número de receptores (hecho siempre muy tenido en cuenta por el comerciante Timoneda).

En la patraña décima se encuentran rasgos característicos de la lengua del XVI (Lapesa: 1980): asimilaciones como *vella*, *pedilla*; arcaismos como *teniades*, *do*, *agora*, *destos*, *deseo*, etc.; leismos como *le azotaron por la ciudad*; vacilación entre tener y haber como *codiciosa de haber cadenón*; formas verbales arcaicas como *paresce*, *paréceos*, *meresce*, *reconosció*, *reconoscerte*, etc.; y expresiones ya desaparecidas como *no me volvéis respuesta*, *a cabo de rato*, *había mucho menester*, *no te halle menos*, "*dejada, fue su camino*", *atarme has a mí*, *de presto*. En el tratamiento se emplean las formas *vuesa merced* y alternan el *tú* y el *vos* como, por ejemplo, hace el marido de Celicea al dirigirse a ésta: "Perdonadme, señora mujer, por el falso testimonio que os he levantado" y "¿Parésceos bien no estando vuestro marido en la ciudad hacer estas putañerías?"; frente a "¡Esa será tu cama sahumada, bellaca, traidora, y ahí dormirás esta noche!".

He aquí la significación que Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* da a algunos vocablos empleados por Timoneda. *Jubón*: "...Y de juba se dixo jubón, que es vestido justo y ceñido, que se pone sobre la camisa y se ataca con las calcas. Jubón de acotes, porque se los ajustan a las espaldas"; *sahumada*: "*Bolver una cosa a su dueño sahumada, es bolverla más bien tratada que él la dio*"; *porquerón*: "El ministro de justicia que prende los delincuentes y los lleva agarrados a la cárcel. Díxole *a perquirendo*, porque éstos andan siempre buscando delincuentes que denuncian a la justicia"; *holgar*: "Holgarse de una cosa, tomar plazer della"; etc.

El análisis podía continuar... Sirvan estos apuntes para poner de manifiesto como un método, el semiótico, puede servir de pauta para desentrañar un texto literario. Hecho, por otra parte, nada nuevo. Mas una playa consta de muchos granos de arena. Y la literatura es un signo (Romera: 1981b).

José Romera Castillo
Universidad Nacional de Educación a Distancia
Madrid (España)

BIBLIOGRAFIA CITADA

1. Boccaccio, Giovanni: *Il Decameron*, a cura di Carlo Salinari, Roma-Bari, Laterza, 1979, 7a edo, II vols.
2. Bremond, Claude: *Logique du récit*, París, Seuil, 1973.
3. Fokkema, D.W. y Ibsch, Elrud: *Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1981. Traducción y notas de Gustavo Domínguez
4. Greimas, A. J.: *Semántica estructural. Investigación metodológica*, Madrid, Gredos, 1971. Versión española de Alfredo de la Fuente.
5. Hernadi, Paul: *Teoría de los géneros literarios*, Barcelona, Antonio Bosch: 1978. Traducción -muy mala- de Carlos Agustín.
6. Jakobson, Román: "La lingüística y la poética", en el vol. col. ed. por Thomas A. Sebeok, *Estilo del lenguaje*, Madrid, Cátedra, 1974, pp. 123-173. Traducción de Ana María Gutiérrez Cabello.
7. Keller, J.E. y Linker, R.W., edición de *El libro de Calila e Digna*, Madrid, CSIC, Clásicos Hispánicos. 1967.
8. Kromer, Wolfram: *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*. Madrid, Gredos, 1979. Versión española de Juan Conde, pp. 206-208.
9. Kuhn, Thomas S.: *La estructura de las revoluciones científicas* México, F.C.E., 1972.
10. Lacarra. María Jesús: *Cuentística medieval en España: Los orígenes*, Universidad de Zaragoza, Departamento de Literatura Española, 1979.
11. Lapesa, Rafael: *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1980, 8a edición.
12. Morris, Charles: *Signos, Lenguaje y Conducta*, Buenos Aires, Losada, 1963.
13. Palomo, Pilar: "De como Calila dio enxemplo del arte de narrar", *Prohemio*, IV,3 (1973), pp. 317-327.
14. Propp, Vladimir: *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1971, Traducción de María Lourdes Ortiz.
15. Romera Castillo, José: *El comentario semiótico de textos*, Madrid, SGEL, 1977. 2a edición corregida y aumentada, 1980.
16. : "Teoría y técnica del análisis narrativo", en el vol. col., *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1978a, pp. 111-152. 2a edición, 1980.
17. : edición de *El Patrañuelo* de Juan Timoneda, Madrid, Cátedra (Colección *Letras Hispánicas*, no. 94, 1978b, pp. 149-152).
18. : "Cómo comentar un texto en prosa: La estructura de un relato. Análisis de la patraña segunda", en el vol. col., *Comentario de textos literarios*, Madrid, UNED-Departamento de Filología Hispánica, 1980a, pp. 67-83.
19. : "Bases para un estatuto científico de la literatura", en *Cuadernos de Investigación Filosófica*, VI, fasc. 1 y 2, mayo y diciembre (1980b), pp. 129-141.
20. : "Un tema boccacciano (*D*, X-10) en Lope de Vega y Joan Timoneda", en *Notas a tres obras de Lope, Tirso y Calderón*, Madrid: UNED-Departamento de Filología Hispánica, 1981a, pp. 9-27.
21. : "*La literatura como signo*, vol. col. ed. por J. Romera, Madrid, Playor, 1981b.
22. Todorov, Tzvetan: *Gramática del Decamerón*, Madrid, Taller de Ediciones J. Betancor, 1973. Versión española y prólogo de María Dolores Echevarría. Para nuestro relato, pp. 77-79.
23. Varios autores: *Théorie de la Littérature*, París, Picard, 1981.