

Machabelo y Maquiavelo: la patraña XX de *El patrañuelo* (1567), de Timoneda¹

Antonio Sánchez Jiménez

Université de Neuchâtel
antonio.sanchez@unine.ch

Emilio Blanco

Universidad Rey Juan Carlos
emilio.blanco@urjc.es

Resumen

Este trabajo examina la posibilidad de que, a la hora de bautizar como Machabelo al personaje de la patraña XX, Timoneda tuviera en mente al escritor florentino Maquiavelo. Para ello, repasamos en primer lugar el estado de la cuestión sobre Timoneda y sus fuentes, especialmente las de la patraña XX. Tras ello se recuerda la difusión de la obra de Maquiavelo en la España áurea, así como la transcripción gráfica de su nombre en otros textos del momento, datos que sirven para evaluar la probabilidad de que el Machabelo de la patraña tenga algo que ver con Maquiavelo. Partiendo de la hipótesis de que la relación existe, se examinan las consecuencias para la interpretación de la patraña XX y de *El patrañuelo* en general, especialmente en lo que atañe a la disimulación y la apariencia.

Palabras clave

Timoneda; Patrañuelo; patraña XX; Maquiavelo; influencia; interpretación

Abstract

Machabelo and Machiavelli: the 'patraña XX' of Timoneda's El patrañuelo (1567)

This paper examines the possibility that, when it comes to baptise the character of the patraña XX as Machabelo, Timoneda had in mind the Florentine writer Machiavelli. In order to do this, we first review the question about Timoneda and his sources, especially

1. Este trabajo es resultado de una colaboración entre los autores facilitada por una «International Short Visit» financiada por Swiss National Science Foundation con referencia IZKOZ1_154239.

those of the *patraña* XX. After that, we will focus on the dissemination of Machiavelli's Works in the Spanish Golden Age, as well as the graphic transcription of his name in other texts of that time, data which will be used to assess the possibility that the *patraña* Machabelo has something to do with Machiavelli. On the assumption that this relationship exists, we will analyse the consequences for the interpretation of the *patraña* and *El patrañuelo* in general, especially in relation to dissimulation and appearance.

Keywords

Timoneda; *Patrañuelo*; *patraña* XX; Machiavelli; influence; interpretation

El librero e impresor valenciano Juan (o Joan) Timoneda ocupa un lugar de indiscutible importancia en la historia de la literatura española del siglo XVI, en la que desempeñó un papel intermedio entre el de transmisor o adaptador y autor propiamente dicho. Así, Timoneda fue esencial en la difusión del romancero con su *Rosa de romances* (1573), pero también en la del teatro prelopesco, con la publicación —y adaptación— de las comedias y pasos de Lope de Rueda, así como de la obra de Alonso de Vega. En este terreno teatral, Timoneda desarrolló una apreciable actividad de traducción y creación que fructificó en sus *Las tres comedias* (1559) y su *Turiana* (1565), aunque tal vez la contribución más conocida hoy en día sea la prosística, con tres compilaciones que se consideran esenciales en la historia del cuento español: *Sobremesa y alivio de caminantes* (1563), *Buen aviso y cuentacuentos* (1564) y, especialmente, *El patrañuelo* (1567). Según Marcelino Menéndez Pelayo, esta última fue la «primera colección de novelas escritas a imitación de las de Italia» (75)², opinión que pone de relieve el peso de Timoneda en la cultura literaria de su época.

La crítica ha examinado las *patrañas* del volumen de 1567, poniendo de relieve la procedencia del material —por lo general de los *novellieri*, Ariosto o los clásicos— y el grado de adecuación de la pluma de Timoneda a los gustos del público

2. Para más información bibliográfica sobre la obra de Timoneda conviene recurrir a los estudios de Pilar Delgado Barnes o Judith Farré. Esta última estudiosa considera que aún queda mucho por hacer en lo relativo a la transmisión textual de la obra de Timoneda (924), pese a las varias ediciones críticas que tenemos de libros como *El patrañuelo*.

del momento (Guarino 70)³. Sin embargo, los críticos se han preocupado menos por el estilo del valenciano, o por sus preocupaciones estéticas o, incluso, ético-políticas. El propósito de nuestro artículo es precisamente centrarnos en estas, analizando una importante adición de Timoneda a la materia de una de sus patrañas, la XX, en la que bautiza a uno de los personajes con el sugestivo nombre de «Machabelo». Nuestro trabajo examinará la posibilidad de que a la hora de nombrar al personaje de la patraña Timoneda tuviera en mente al escritor florentino Niccolò dei Machiavelli (Maquiavelo), el celeberrimo autor de *El príncipe* y los *Discursos*. Para ello, recordaremos en primer lugar el estado de la cuestión sobre Timoneda y sus fuentes en general, y sobre *El patrañuelo* y la patraña XX en particular. Tras ello repasaremos la difusión de la obra de Maquiavelo en la España áurea, así como la transcripción gráfica de su nombre en otros textos del momento, datos que nos servirán para evaluar la probabilidad de que el Machabelo de la patraña XX tenga algo que ver con Maquiavelo. A continuación, adoptaremos la hipótesis de que esa relación existe, y examinaremos qué consecuencias tendría para la interpretación de la patraña XX y de *El patrañuelo* en general. Para ello, repasaremos la trama y preocupaciones de la patraña XX, centrándonos en el tema de la disimulación y la apariencia, que relacionaremos con una frase recurrente en la compilación, que aparece en el «Prólogo» y en la patraña VII.

Como avanzamos arriba, los estudiosos de la literatura áurea han examinado con cuidado el papel transmisor de Timoneda, que promovió «algunos de los productos literarios más innovadores de la época» (Farré 920). Además, uno de los aspectos más trabajados por los críticos que se han acercado a la obra narrativa de Timoneda ha sido la cuestión de las fuentes de sus cuentecillos o patrañas (Luján Atienza 35; Reynolds 43). Así, Enrico Cerulli y Fernando de la Granja han subrayado la importancia del elemento árabe, y J. Wesley Childers la del sustrato folklórico, que clasifica siguiendo la magna obra de Stith Thompson. Sin embargo, otros estudios sugieren que no debemos exagerar el peso de esas tradiciones, a las que habría que oponer fuentes cultas como Valerio Máximo o Aulo Gelio, transmitidas a través de la obra de Erasmo, en la que se basan muchas anécdotas del *Buen aviso* y la *Sobremesa* (Cuartero Sancho 77-101; 125-52). A estos estudiosos hemos de añadir una hueste de críticos que —esta vez solo centrándonos en *El patrañuelo*— han aclarado la procedencia de la materia de las patrañas (Eoff; Gasparetti; Menéndez Pelayo 75-91; Romera Castillo, «Bernat»; «El doble»; «Del hilo»; Valli), pese a que, como recuerdan Guarino (71) y José Romera Castillo («Bernat» 211; «El doble» 461), todavía queden patrañas como la I para la que no se ha señalado modelo alguno. Además de estos estudios de fuentes, algunos críticos se han preocupado por examinar el estilo del valenciano, comparando su estro con el de sus modelos. Al comentar su técnica,

3. En este sentido, el éxito de Timoneda fue notable, como recuerda Augusto Guarino, que subraya que *El patrañuelo* vio cinco ediciones en menos de treinta años (58-59).

los críticos suelen censurar las repeticiones en que incurre (Luján Atienza 37), y subrayar que «la labor del valenciano es por lo general la de simplificar y esquematizar las acciones, resumirlas» (Luján Atienza 39). Otros estudiosos se han centrado en analizar algunos detalles de esta supuesta simplificación, como hace Ángel Luis Luján Atienza, que examina *El patrañuelo* observando que Timoneda usa la preceptiva retórica. En esta línea estilística destaca especialmente la contribución de Guarino, que detalla cómo emplea Timoneda los mecanismos cómicos, tarea a la que el estudioso napolitano dedica toda la segunda mitad de su monografía sobre *El patrañuelo*, en la que describe con perspicacia las características generales de las patrañas (Guarino 60-68)⁴.

La pieza concreta que nos ocupa, la XX, no es precisamente una de aquellas para las que no tenemos todavía una fuente identificada. Al contrario, se han señalado varias: para empezar, hay estudiosos que han concluido que la narración de Timoneda contiene diversos elementos folklóricos del mencionado índice de Thompson (Childers 36; 37; 38; 42; 48; 52). Frente a este modelo general y popular, Sherman Eoff (147-51) y Menéndez Pelayo (81) propusieron una fuente concreta y escrita: la novela segunda, jornada veintitrés, de *Il Pecorone* (1558) de Giovanni Fiorentino. Sin embargo, una investigación más completa ha descubierto que tanto esta *novella* de *Il Pecorone* como la patraña de Timoneda se basan en realidad en una fuente común (Cuartero Sancho, «Introducción» 33)⁵. Se trata de un cuento incluido en el libro décimo de *El asno de oro* de Apuleyo, que Timoneda leyó en la traducción de Diego López de Cortegana⁶ (Guarino 144) y que el valenciano sigue hasta hacer de su cuento un «calco aderentissimo» de Apuleyo (Guarino 143), o, incluso, y según la hipérbole de Romera Castillo, una copia del modelo latino («Del hilo» 301). Lo cierto es que el caso de la patraña XX es uno en los que «Timoneda si è attenuto più strettamente alla sua fonte», hasta el punto de rozar la traducción literal (Guarino 143-44). Se puede comprobar por el cotejo del propio Romera Castillo («Del hilo»): Timoneda se limita a desplazar la acción de Atenas a Nápoles, a nombrar a los personajes (anónimos en el original) y a cambiar algunos pequeños detalles de la acción (Guarino 144).

Para resumir el estado de la cuestión, las contribuciones de los estudiosos sobre esta patraña XX se centran sobre todo en disquisiciones sobre sus fuentes, con la excepción de unas páginas de la monografía de Guarino, que analizan la estructura narrativa de la patraña y subrayan la forma en que potencia el efecto sorpresa (143-46). En cuanto a las fuentes de la patraña, tras presentar diversas

4. No faltan trabajos que adoptan posturas teóricas contemporáneas para examinar el estilo de Timoneda, como el ensayo semiótico de Romera Castillo («Un modelo»).

5. Esta concomitancia lleva a Federico Ruiz Morcuende a señalar que las fuentes de la patraña XX son dos: los textos de Apuleyo y de Fiorentino (XXV). El cuidadoso cotejo de Romera Castillo («Del hilo») ha demostrado que el único modelo es el latino.

6. Véase, sobre este célebre humanista, la reciente colectánea editada por Francisco Javier Escobar Borrego, Samuel Díez Rebozo y Luis Rivero García.

hipótesis la crítica ha concluido que Timoneda se basó en el *Asno de oro*, lo que explicaría tanto la presencia de elementos folklóricos —los adaptó Apuleyo en su obra— como las concomitancias con la *novella* de *Il Pecorone*, también basada en Apuleyo. López de Cortegana había traducido la célebre obra latina al castellano (Escobar Borrego; García Gual; Pejenaute Rubio; Pérez Custodio), en una versión que gozaba de varias reimpresiones y que por tanto estaba al alcance de Timoneda. El valenciano debió de consultar alguna de ellas, pues en la patraña XX siguió muy de cerca el libro décimo de Apuleyo. En ella el autor valenciano introdujo poquísimos cambios, y algunos de los más notables afectaron a la localización (de Atenas a Nápoles) y a los nombres de los personajes, que de ser anónimos pasaron a llamarse «Firmiano», «Cavina», «Modesto», «Ganejo» y, nada más y nada menos, «Machabelo». Hasta aquí la contribución de los críticos acerca de la patraña XX y sus fuentes.

Para evaluar la posibilidad de que haya una más, y que este Machabelo sea una referencia al secretario florentino, debemos dar dos pasos previos al análisis del texto en sí. En primer lugar, debemos comprobar que, en efecto, «Machabelo» era una transcripción posible del nombre de Maquiavelo, y que se usaba en otros textos del momento para referirse al autor de *El príncipe*. En segundo lugar, debemos demostrar que en 1567 los españoles conocían a Maquiavelo, como sin duda ocurría a finales de siglo o comienzos del siguiente. Es decir, conviene reseñar brevemente la recepción de la obra de Maquiavelo en la España del Siglo de Oro.

En cuanto al primer punto, no cuesta comprobar que, en efecto, «Machabelo» o alguna variante muy cercana era uno de los modos en que los españoles del momento transcribían el apellido del célebre escritor florentino. Así, en 1540 Pedro Mexía cita como una de sus fuentes la *Vida de Castruccio Castracani*, obra que atribuye a «Machabello» y que confiesa haber seguido de cerca (II, 517), aunque con cierta lima (Saralegui). Diez años después volvemos a encontrar el nombre, pues entre los libros que don Fernando de Aragón, duque de Calabria, donó en 1550 al monasterio de San Miguel de los Reyes, en Valencia —retengamos el dato—, estaban «los discursos de Machabello, en toscán» (*Inventario* 67). Por último, el nombre aparece, ya como «Machabelo», en una comedia de Lope de Vega, *El galán escarmentado* (en principio de entre 1588-98, según Morley y Bruerton, 46, quienes limitan finalmente el margen a 1595-98), en la que Celio nombra al florentino en una lista de escritores «políticos»:

CELIO:	Lo que aquí falta, Roberto, es experiencia eficaz; pero trátase de paz, de policía y concierto, porque es como la cabeza que rige los pies y manos, siendo aquí los cortesanos gobierno, ejemplo y nobleza.
--------	--

Mas contigo no es bien, no,
 tratar materia de estado.
 ROBERTO: ¿No soy yo un lacayo honrado?
 ¿Quién más de estado que yo?
 CELIO: ¡Qué Tácito o Machabelo,
 qué Juan Bothero o Bodino! (117)

Por tanto, vemos que la grafía es plausible.⁷ Tanto en obras difundidas como la *Silva* de Mexía, como en un catálogo valenciano y en obras literarias como la comedia lopesca citada, el apellido de Maquiavelo se transcribía como lo hacía Timoneda, «Machabelo», o con una variante mínima, «Machabello». Veremos en breve que hay más apariciones de esta variante del nombre del florentino.

Sin embargo, rastreando estas transcripciones también hemos dado con un personaje de *romanzo* llamado Machabello, que aporta una nueva posibilidad: que Timoneda bautizara al protagonista de la patraña XX atraído por ese nombre, y no por el del autor de *El príncipe*. Por desgracia, carecemos de posibilidades para explorar esa alternativa a fondo. Y es que este Machabello aparece en dos *romanzi*, pero siempre con un papel secundario, sin caracterización alguna. Así, al comienzo del canto XXIV del *Antifor di Barosia* (1546) nos encontramos con que «uno che Machabello se chiamava» (s.p.) parte a dar un mensaje. De modo semejante, otro *romanzo* carolingio, *La Spagna* (1553), de Sostegno di Zenobi, da entrada a un Machabello que actúa, de nuevo, de mensajero, pues en esta ocasión es un caballero cristiano que en el canto XX le trae malas nuevas a Orlando (226). En suma, poco podemos decir sobre este Machabello aparte de que es un caballero cristiano que desempeña un pequeño papel de nuncio. Las fechas de los *romanzi* en que aparece son relativamente cercanas a las de la redacción de *El patrañuelo*, por lo que bien podría ser que Timoneda hubiera encontrado el nombre y que, por su eufonía, lo hubiera elegido para bautizar a uno de sus personajes, el protagonista de la patraña XX. Bien podría ser, repetimos, pero no encontramos modo alguno de evaluar el grado de probabilidad de esta hipótesis.

Nos queda, pues, la hipótesis maquiavélica, que es la que vamos a apurar en el resto del trabajo. Como avanzamos arriba, para ello debemos examinar en primer lugar cómo se recibió la obra del florentino en la España áurea, con el fin de evaluar la posibilidad de que Timoneda la conociera y, de ser así, de saber cómo la habría interpretado.

La penetración e influencia real de Maquiavelo en la España del Renacimiento sigue siendo, de algún modo, una cuestión pendiente. Sabemos que

7. Ya en el siglo xvii, la grafía Machabelo sigue siendo de algún modo habitual, pues la emplea, por ejemplo, Juan de Salazar en su *Política española* (1619), cuya proposición tercera intenta probar que el fundamento de la monarquía «no son los documentos de Machabelo» (Sainz Rodríguez 1919, 20).

se le citaba mucho, de forma explícita o implícita (Puigdomènech 7) y que tanto en el siglo xvi como después, los políticos e intelectuales españoles lo leyeron de primera mano, utilizando siempre que fue posible la parte «recuperable y operativa de su pensamiento» (Forte Monge 29).

El caso es que, para lo que nos interesa ahora, averiguar el posible conocimiento de Maquiavelo por parte de Timoneda resulta más sencillo y más complejo a la vez. Más sencillo, porque el autor de *Il Principe* no estuvo prohibido durante buena parte de la vida del librero valenciano: como se recuerda desde el siglo pasado, el autor italiano no entra en el Índice romano hasta 1559, donde se mantendrá hasta el siglo xviii, por más que la prohibición no haya sido realmente efectiva, y ni sus obras dejaron de existir *de facto* ni se dejaron de leer, ni de citar aunque fuese cobijadas bajo el disfraz de Tácito (Maravall, Tierno). Si fijamos la atención en los Índices españoles, no se menciona al florentino en los catálogos de 1547, 1549, 1551 o 1559, lo que ha llevado a sospechar que la censura española desconocía la concepción negativa que sobre Maquiavelo se tenía en Roma, o bien se le consideró indiferente hasta el Índice de Quiroga en 1583-84. En definitiva: que desde la publicación de su primer libro en 1518, pasaron 62 años en que se pudo leer tranquilamente a Maquiavelo en España (Puigdomènech). O lo que es lo mismo, casi toda la vida de Timoneda. En este sentido, pues, no habría tenido problemas para leer o conocer a Maquiavelo.

Atestiguada esa posibilidad, resulta mucho más complejo demostrar la lectura real, porque la información de que disponemos sobre la difusión de la obra del italiano en la España del primer Renacimiento es mucho más limitada que la que manejamos para el siglo siguiente. Solo dos obras de Maquiavelo fueron publicadas en vida del autor, *La mandragola* en 1518 y el *Arte della guerra* en 1521. Tras su muerte fueron estampándose el resto de sus libros: los *Discorsi sulla prima deca di Tito Livio* en 1531 y el resto durante el año siguiente (las *Istorie Fiorentine*, la *Vita di Castruccio Castracani*, a los que hay que añadir el inevitable *Il Principe*). A través de cualquiera de estas ediciones pudo llegar el nombre de Maquiavelo hasta Timoneda, sobre todo si tenemos en cuenta tanto su oficio de librero como que durante la primera mitad del siglo xvi Valencia se convierte en un importante foco cultural, con relación continua con Italia. Como ha señalado Puigdomènech, en el caso de Maquiavelo no hace falta recurrir a las traducciones, pues cualquier español de la época podría leer sin dificultad textos italianos. Pero es que, además, Maquiavelo se tradujo en España antes de su prohibición.

En mayo de 1536 salía de las prensas complutenses de Miguel de Eguía un *Tratado de re militari*, anónimo. Siguiendo la estela de los antecedentes medievales de este tipo de libros, en la portada se etiqueta como *Tratado de caballería*, y acogíendose a los nuevos modelos renacentistas, se agrega que está hecho «a manera de diálogo» entre dos grandes nobles, el Gran Capitán, don Gonzalo Fernández de Córdoba, y el duque de Nájera, don Pedro Manrique de Lara. Lo curioso es que desde el mismo prólogo, el ignoto autor declara su proceder

y sus fuentes, y asegura haber compuesto el libro «imitando a muchos autores antiguos y modernos, siguiendo más que a los otros el parecer de Machavelo que imita él a Vegetio» (*apud* Puigdomènech, p. 87). La fuente es, pues, el *Arte della guerra*, pero lo relevante es que ya tenemos aquí una posibilidad efectiva de conocimiento, en donde el nombre del personaje de la patraña de Timoneda aparece transcrito, además, de la misma manera en que lo hace Timoneda.

Quince años después, la obra del florentino sigue atrayendo a todo tipo de personajes nobles en la España carolina. En 1550, el Emperador firma el privilegio para publicar en Castilla la primera traducción al castellano de los *Discorsi*, y en medio del texto legal el mismo monarca reconoce lo siguiente: «Nós para nuestra recreación leemos algunas veces en un libro intitulado los *Discursos* de Nicolao Maquiaveli» (*apud* Puigdomènech 42). El texto, traducido por Juan Lorenzo Ottevantí, será estampado en Medina del Campo en 1552, y no podemos descartar –aunque tampoco probar– que un librero como Timoneda se haya interesado en algún momento en este paratexto legal. Desde luego, no se encuentra entre los libros que se inventariaron a la muerte del autor de la *Turiana*, aunque entre aquellos sí aparece «hun llibre de re militari en quart en sis sous» (Serrano Morales, 550). Es una pena que la indicación del tamaño nos impida pensar en el tomito *in folio* en letra gótica publicado por Eguía en 1536, al que hemos aludido anteriormente: en esta ocasión parece tratarse casi con seguridad del volumen en cuarto que con el mismo título había publicado en Barcelona Claudio Bornat en 1567 y que recoge varios tratados de arte militar.⁸

Las obras de Maquiavelo circularon, pues, por la Península en el segundo cuarto del siglo XVI, ya que si el rey leía los *Discorsi* en 1550, antes de su traducción, tuvo que hacerlo por fuerza en italiano. No sorprende, porque en 1547 habían entrado en lo que más tarde sería la Biblioteca de El Escorial cuatro volúmenes de diversas ediciones de obras de Maquiavelo en italiano, como atestigua el catálogo de la «Librería rica» de Felipe II (Forte Monge 30). Y ya hemos recordado que, a la muerte del Duque de Calabria, en Valencia en 1550, sus libros pasan al convento de San Miguel de los Reyes, entre los que destacan «Los discursos de Machavello en toscano» (*apud* Puigdomènech 139), donde la grafía vuelve a ser, una vez más, idéntica a la empleada por Timoneda. Grafía que coincide de nuevo con «un libro que se llama Machavelo en 100 maravedíes», y que se vende a la muerte del Duque de Béjar en 1544. Finalmente, de don Francisco de Mendoza y Bobadilla, Cardenal de Burgos, sabemos que en 1566 tenía entre los títulos de su biblioteca dos que nos interesan: un «Nicolao Machiavello dela arte del guerrear» y los «Discursos de Machiavello» (Puigdomènech 145).

Estos son los casos documentados fehacientemente, que prueban que Timoneda pudo conocer la obra de Maquiavelo tanto directa como indirectamente,

8. Lo que sí quedaba en el almacén de Timoneda a su muerte son varios ejemplares de la *Silva de Mesía* (pp. 550, 551).

bien en su actividad lectora o como profesional del mundo del libro, pues la forma elegida para castellanizar el nombre del florentino coincide con la solución adoptada por traductores, censores, editores y varios de los escribanos que prepararon los distintos inventarios de libros. Falta analizar, pues, el uso concreto que Timoneda da al nombre del personaje, determinar si se trata solo de un hallazgo feliz o si realmente la actuación del protagonista de la patraña desvela algún sentido procedente de las propuestas políticas del autor de *La mandragola*.

Como hemos indicado, la patraña XX se basa en un cuento narrado en el *Asno de oro* de Apuleyo (libro X, 1-2) (Guarino 71). Timoneda lo sigue muy de cerca, con mínimos cambios que hemos señalado arriba, y entre los que destacan la traslación de la acción de Atenas a Nápoles y los nombres de los personajes, anónimos en la fuente latina. Como de costumbre en *El patrañuelo*, Timoneda resume el argumento del relato con unos versos iniciales:

La mala madrastra hizo
que culpasen su entenado,
y tuviesen por finado
su hijo con un hechizo. (194)

En efecto, la patraña cuenta cómo Cavina, mujer de Firmiano, se enamora de su hijastro (alnado) Machabelo, a quien, tras fingirse enferma, le expone sus deseos. Machabelo siente repugnancia ante la proposición, pero opta por no rechazar directamente a su madrastra, y le da largas, haciéndole creer que accederá a su petición: «Machabelo, cuando aquesto oyó, turbado de tan repentino mal, como quier que se espantase, y aborresciese tan gran crimen, no le pareció responder con la severidad presta de su negativa, antes le prometió, diciendo que se esforzase hasta que su padre se fuese a una heredad que tenía» (195). Esta treta le hace ganar muy poco tiempo, pues Cavina convence a Firmiano para que se vaya a esa quinta y corre a solicitar de nuevo los prometidos favores de Machabelo:

Partido que fue, Cavina, con su locura apresurada, viendo que había lugar para curar el cuerpo y enfermar el alma, llamó a Machabelo, y demandole con mucha instancia que cumplierse con ella lo prometido. Pero Machabelo, escusándose, diciendo agora una cosa y después otra, apartándose de su abominable vista, viendo ella manifestamente que le negaba la promesa, en un punto mudó su nefando amor en odio mortal. (195)

A tal punto llega esta inquina que Cavina decide matar a su alnado: hace que un infame esclavo «llamado Ganejo, aparejado para toda maldad y engaño» (195), compre un veneno y lo prepare para administrárselo a Machabelo. Sin embargo, antes de que este lo tome el pequeño Modesto, hijo de Firmiano y Cavina y, por tanto, hermanastro de Machabelo, vuelve de la escuela con sed y se bebe la ponzoña, cayendo «muerto sin vida» (196). La pena de Cavina no embota su astucia

ni aminora su odio, pues la malvada madrastra «no dejó de procurar sobre un daño otro peor» (196): acusa a Machabelo de haberla intentado forzar y luego de haber envenenado a Modesto para vengarse. Firmiano cree a su mujer y el caso llega a juicio, en el que, estando Machabelo a punto de ser condenado merced a la influencia de su airado padre, un sabio médico revela la traición de Cavina y Ganejo, que le había comprado el supuesto veneno. «Supuesto» porque el médico, sospechando de las intenciones del vil criado, decidió no venderle ponzoña, sino un somnífero, por lo que resulta que Modesto no estaba muerto, sino solo dormido, «bueno y sano» (199). Tras esta peripecia, los jueces ahorcan a Ganejo y destierran a Cavina, y Firmiano vuelve a casa con sus hijos.

La patraña forma parte de una serie que versa sobre el tema de la acusación de adulterio (VII, XV, XIX, XX, XXI) (Guarino 108) y, en concreto, de la falsa acusación, materia que aglutina otro grupo de patrañas del volumen (VII, XV, XVII, XIX, XX, XXI) (Guarino 114)⁹. Además, y pese a basarse en la citada fuente latina, la patraña XX contiene varios motivos folklóricos del índice de Thompson que la relacionan con otras patrañas. Son los siguientes, siempre siguiendo la clasificación de Childers: K1613.3 («Poisoner's own son takes the beverage intended for stepbrother»), K1852 («Sleeping potion substituted for poison»), K2111 («Potiphar's wife»), N332.4 («Youth accidentally drinks "poison" intended for his stepbrother»), S31.3 («Stepmother attempts to poison stepson when he rejects her advances»), T418 («Lustful stepmother») y S31 («Cruel stepmother») (36; 37; 38; 42; 48; 52). Estos motivos remiten a textos que estarían activos en las mentes de los lectores, como quizás la historia de Fedra e Hipólito y, especialmente, la de la mujer de Putifar y el casto José. La patraña de Timoneda (y su fuente, Apuleyo) presenta dos notables diferencias con estas narraciones: la aparición del hermanastro inocente y, sobre todo, la actitud de Machabelo. Como se puede observar en las citas que hemos incluido arriba, el alnado de la patraña XX no rechaza abiertamente la propuesta de incesto, como hicieron Hipólito y José¹⁰, sino que finge consentir y compartir los deseos de la madrastra.

Otro elemento que esta narración tiene en común con patrañas anteriores, y que habrá llamado la atención de los lectores, es la presencia de nombres parlantes que, si no definen totalmente el carácter de los personajes, por lo menos lo sugieren y anticipan. Estos nombres son siempre de la cosecha de Timoneda, como ocurre por ejemplo en la patraña XIX, la inmediatamente anterior a la que nos ocupa, en la que el personaje llamado «Falacio» es, efectivamente, mendaz. En la patraña XX los antropónimos resultan igualmente sugerentes: el

9. De estas, la más típica del modelo, según Guarino, es precisamente la XX (143). Romera Castillo ha estudiado una de estas patrañas de acusación falsa (la XVII) en relación con otras obras sobre ese mismo motivo («El tema»).

10. Por supuesto, en el caso de José lo que proponía la mujer de Putifar no era incesto, sino fornicación adulterina.

severo viejo que usa su influencia ante los jueces para que condenen a su hijo se llama «Firmiano» (de «firme»); la infausta mujer, «Cavina» (tal vez de la Cava, Florinda, o del latín *caveo*, ‘cuidar’ o ‘tener cuidado’); el despreciable criado, «Ganejo» (nombre que sugiere un vil amor a la «ganancia» y que lleva un sufijo despectivo); el inocente niño, «Modesto» (quizá también de alguna de las posibles acepciones latinas: ‘reservado’, ‘honesto’, etc.). Tan solo el nombre del protagonista, «Machabelo», nos resulta misterioso: ¿alude al oscuro personaje carolingio, al secretario florentino, o a nada en particular? Desde luego, siguiendo la serie de nombres parlantes y la lógica de la hipótesis que hemos decidido poner a prueba, el nombre de Machabelo sugeriría la característica principal del personaje: su disimulación, que los europeos del momento consideraban propia de los análisis de Maquiavelo.

Resulta casi imposible calibrar en qué grado es probable esta hipótesis, por mucho que tenga sentido interno en la patraña y que se apoye en pruebas circunstanciales como la difusión de las ideas de Maquiavelo en la época y el contexto de los nombres parlantes en el texto. Solamente podemos aseverar que, si es cierta, responde a una preocupación muy presente en *El patrañuelo*: el papel de la novela corta en la España del momento. Como han avanzado varios estudiosos, la narrativa breve era un género muy polémico en la época (Ife 11-15), pues había un clima de sospecha que rodeaba la *novella* italiana y que hay que contextualizar en el giro censorio que ha detectado María José Vega (24-27)¹¹. En particular, la materia escandalosa de estas narraciones, muy centrada en casos de adulterio, atraía la ira de los censores. No debe extrañar por ello que Timoneda estuviera preocupado por la reacción de los moralistas ante su obra, pues ya hemos visto que, al adaptar la materia de los *novellieri* y otras fuentes igualmente escabrosas, el valenciano había optado claramente por escoger temas que serían considerados inmorales: la *novella* era sospechosa, y Timoneda sigue «con una fedeltà ai limite del plagio» (Guarino 56) varias de ellas¹², por lo que sus patrañas serían tan censurables como los originales. En ello insiste Guarino al señalar que, además, el atractivo de *El patrañuelo* se basaba mucho más en lo escandaloso de la temática que en el estilo del libro, algo de lo que Timoneda sería perfectamente consciente: «Anche la tendenziale monotonia dei procedimenti narrativi (per esempio la scarsa articolazione dell’intreccio) rivela il carattere di una narrativa propensa ad affidare quasi tutto il suo effetto estetico alla suggestione della materia» (69).

Esta preocupación por la censura se evidencia en algunos aspectos centrales de la obra, comenzando por su título, es decir, por el nombre que Timoneda le

11. Sobre la censura y sus efectos en las prácticas de lectura y escritura conviene consultar el reciente volumen de Eugenia Fosalba y Vega, así como las colectáneas editadas por Vega, Julian Weiss y Cesc Esteve, Vega e Iveta Nakládalová, y Esteve.

12. El tema de la problemática originalidad de Timoneda es recurrente entre los críticos (Guarino 70).

da al género que practica. El valenciano evita el de «novela», que luego adoptaría Cervantes, tal vez para poner de relieve las bases orales y folklóricas del género, pero sin duda también para evitar la atención de los censores. Es decir, con el nombre de «patrañas» «Timoneda sta cercando in parte di confondere el acque, al fine di non attrarre i sospetti della censura» (Guarino 58)¹³. Además, la crítica ha demostrado cómo *El patrañuelo* se adapta a las preocupaciones morales del momento en otros aspectos, especialmente en lo relativo al matrimonio, punto en el que Timoneda adaptó sus modelos para seguir las flamantes disposiciones trentinas (Guarino 215-16). Incluso en la patraña XX se ve la influencia de la nueva moral: el desplazamiento de la escena de la «resurrección» del niño de la tumba a su cama se puede deber a que Timoneda consideró la posible «censura inquisitoriale» de la escena original, que podría haber sugerido un falso milagro (Guarino 144). De modo semejante, Carmen Rabell ha estudiado *El patrañuelo* en el contexto de la censura del momento, demostrando que «mediante la utilización de la retórica del caso ficticio, Timoneda abrió la posibilidad de reescribir el género italiano durante la atmósfera represiva de la España contrarreformista» (97). Según la citada estudiosa puertorriqueña,

su mérito singular radica en haber reescrito a Boccaccio con el imperativo posttridentino de validar la doctrina católica del libre albedrío, utilizándola como base para articular un imaginario social desde el cual repensar el ejercicio del poder estamental en un contexto contrarreformista. Su rearticulación ejemplar del género contestatario italiano, permitió la adaptación de la *novella* a la cultura de control de la Contrarreforma. (119)

La de Rabell es una lectura acertada porque enfatiza el papel de la fuente italiana y de la preocupación por la censura que esta sin duda atraería. Sin embargo, nos parece desviada en lo relativo a la posición ideológica del autor, pues, salvo en los casos muy concretos que apuntara Guarino (215-16), en *El patrañuelo* Timoneda no actúa como domador del «género contestatario italiano» ni como vocero de la «cultura de control» trentina. En esa opinión Rabell se deja llevar por la influencia de las ideas de José Antonio Maravall, que ha afectado perniciosamente a muchos estudiosos de *El patrañuelo*. Y es que al comentar la «ideología» del libro varios críticos han resaltado en el cuidado con que Timoneda favorece el final feliz, con castigo de los malvados y recompensa de los inocentes (Ferrerres 25; Romera Castillo, *En torno* 23; Ruiz Morcuende xv), e incluso han propuesto que el valenciano practica un tipo de narración empedrada de «mensajes ideológicos» que reflejan la ideología de la clase dominante (Romera Castillo, «Introducción» 64; 65-66). Guarino ha denunciado esta visión estrictamente maravalliana de *El patrañuelo* con datos textuales: en primer lugar, destaca que en la colección no todos

13. La palabra «novelas» aparece en el prólogo (41), aunque ciertamente en una posición mucho menos relevante que la expresión «patrañas», que ocupa el título del libro.

los finales son felices y, en segundo lugar, que los supuestos «mensajes ideológicos» de Timoneda no son tales, pues, más bien, el valenciano muestra un notable desinterés en extender el sentido de la acción al comportamiento general de los lectores (216). Es decir, no solo es que el valenciano presente una materia escabrosa con ocasionales finales sin justicia poética, sino que además se muestra particularmente parco en las expresiones que delatan la mano de un moralista áureo, esto es, las sentencias. Ni por su contenido ni por el estilo del volumen podemos colocar a Timoneda la etiqueta de moralista.

Ahora bien, si no podemos hablar de la ideología de *El patrañuelo* (o, al menos, de ideología tridentina) y si además Timoneda actúa como un traductor particularmente lacónico, ¿cómo podemos examinar la relación entre el inquietante «Machabelo» y la temática de la patraña XX y de la colección en general? Resulta posible porque en *El patrañuelo* Timoneda expresa evidentes preocupaciones, aunque no las debemos buscar ni en los finales felices ni en supuestos mensajes tridentinos, sino más bien en el prólogo (la «Epístola al amantísimo lector») y en una expresión que encontramos en él y en la patraña VII: «apariencia de verdad». En el citado prefacio, Timoneda define la patraña como «una fengida traza, tan lindamente amplificada y compuesta, que parece que trae alguna apariencia de verdad» (41). La expresión llama nuestra atención por su lenguaje aristotélico, pero su relación con la teoría literaria de la época no es el único elemento que deba despertar nuestro interés. Mucho más llamativo resulta que la frase aparezca *verbatim* en una patraña, por demás, relacionada con la XX: la VII.

La patraña VII cuenta las aventuras de la duquesa de la Rosa, que entre otras tribulaciones tiene que sufrir una acusación de falso adulterio como la que padeció Machabelo. En esta ocasión, un cortesano sin escrúpulos, el mayordomo Palestino, se enamora de la duquesa y le requiere sus favores, proposición que ella rechaza indignada amenazando con contárselo todo al duque (91). Ante ello, el mayordomo «por encobrir su bellaquería y maldad grande, urdió otra peor» (91), que consistió en orquestar una diabólica trama para acusar a la duquesa de adulterio: Palestino convence a su hermano de que se esconda en la habitación de la duquesa y luego llama al duque para, alega, mostrarle al amante que esconde la señora. Al llegar con el duque a los aposentos de la duquesa, Palestino se dirige al lugar donde se esconde su hermano y le apuñala sin darle ocasión de decir palabra (92), usando este asesinato para obtener ante el duque un testigo mudo con que «más acreditar su mentira» (95). Impresionado, el duque hace arrestar a la duquesa y la somete a juicio. Tras varias vicisitudes, la duquesa consigue salvarse de la acusación y el malvado Palestino es castigado; pero más que esas peripecias nos interesa una carta al padre de la duquesa en la que se explica así lo ocurrido: el duque y los jueces fueron momentáneamente convencidos de la culpabilidad de la duquesa por la treta de Palestino, que supo presentar «tan cierta, con apariencia de verdad, la falsa acusación» (95). La expresión es importante porque conecta las patrañas de Timoneda con la que urde el vil Palestino, relación que nos debe recordar otra que habrán notado los lectores: al presentar la reacción de Palestino cuando la duquesa

se niega al adulterio (91), Timoneda usa una frase análoga a la que apareció en un lugar semejante en la patraña XX, cuando el personaje en cuestión (Cavina) decide pasar de una mala acción a una peor (196). Las dos conexiones estilísticas —entre el prólogo y la patraña VI, y entre la patraña VII y la XX— resultan de suma importancia para el análisis de la colección. Nos indican que la patraña VII tiene elementos metaliterarios, pues incluye una patraña en una patraña; además, revela que existe una conexión temática y estilística de la patraña VII con la que nos interesa, la XX.

Podemos interpretar estas conexiones en el contexto de la preocupación por la censura a que aludíamos arriba. Timoneda es perfectamente consciente de que está practicando un género, la *novella*, que los censores consideran sospechoso, y de que ha elegido su material precisamente privilegiando la temática escabrosa que irritaba a los moralistas. El valenciano expresa esa preocupación de modo juguetón, adoptando en parte el lenguaje de los censores: sus cuentos son patrañas, es decir, mentiras, palabra que constituye una invitación a no tomarlas en serio. Además de mediante la adopción de la palabra «patraña», Timoneda expresa su preocupación con referencias metaliterarias, que equiparan sus cuentos (sus «patrañas») con las mentiras de personajes como Palestino, que también cuentan patrañas (literalmente) que el autor describe con el vocabulario que empleara para definir su propio arte. En este ambiente de reflexión en torno a los problemas de la ficción, su moralidad y su relación con la mentira y la disimulación, la aparición de Maquiavelo tendría perfecto sentido. Si el Machabelo de la patraña XX alude, en efecto, a Maquiavelo, su presencia en *El patrañuelo* sería un síntoma de que Timoneda estaba considerando al escribirla los peligros de la disimulación y la censura, peligros que compartían dos productos italianos de última generación en la época: la *novella* y Maquiavelo.

Por desgracia, no podemos asegurar que nuestro Machabelo aluda al secretario florentino, por lo que nos resulta imposible ir más allá de las siguientes conclusiones: 1) Timoneda empleó varios nombres parlantes de su propia cosecha en la patraña XX, y uno de ellos podría ser una referencia a Maquiavelo, que podría encarnarse en un personaje que adopta la disimulación como método; 2) si Machabelo se inspira en Maquiavelo, el dato sugeriría que en la patraña XX Timoneda estaba reflexionando sobre la mentira, lo que estaría acorde con una preocupación por la censura que revelan diversas relaciones estilísticas que hemos puesto de relieve a lo largo de este trabajo. En cualquier caso, evoque a Maquiavelo o no, el nombre resulta llamativo, tanto como la coincidencia estilística que hemos señalado, y que une la terrible mentira de la patraña VII con el género que practica Timoneda, y este con la disimulación que recomendaba Machiavelo y que hace suya Machabelo en la patraña XX.

Bibliografía

- Antifor di Barosia*. Venetia: Vavasore, 1546.
- APULEYO, Lucio. *La metamorfosis o el asno de oro*. Trad. Diego López de Cortegana. Sevilla: ¿1513?
- CERULLI, Enrico. Il patrañuelo *di Juan Timoneda e l'elemento arabo nella novella italiana e spagnola del Rinascimento*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1955.
- CHILDERS, J. Wesley. *Motif-Index of the Cuentos of Juan Timoneda*. Bloomington: Indiana University, 1948.
- CUARTERO SANCHO, María Pilar. *Fuentes clásicas en la literatura paremiológica española del siglo XVI*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981.
- , «Introducción». *El patrañuelo*. De Joan Timoneda. Madrid: Austral, 1990. 3-49.
- DELGADO BARNES, Pilar. «Contribución a la bibliografía de Juan Timoneda». *Revista de literatura* 16 (1959): 24-56.
- EOFF, Sherman H. *The Patrañuelo of Juan de Timoneda: An Edition with Introduction and Notes*. Tesis doctoral inédita. University of Chicago, 1929.
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier. «Textos preliminares y posliminares de la traslación del *Asinus aureus* por Diego López de Cortegana: sobre el planteamiento de la traducción». *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Latinos* 21 (2001): 151-75.
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier, Samuel DÍEZ REBOSO y Luis RIVERO GARCÍA, eds. *Las metamorfosis de un inquisidor: el humanista Diego López de Cortegana (1455-1524)*. Huelva: Universidad de Huelva, 2012.
- ESTEVE, Cesc, ed. *Las razones del censor. Control ideológico y censura de libros en la primera Edad Moderna*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2013.
- FARRÉ, Judith. «Juan de Timoneda (¿Valencia?, ¿? – Valencia, 1583)». *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVI*. Ed. Pablo Jauralde Pou. Madrid: Castalia, 2011.
- FERRERES, Rafael. «Introducción». *El patrañuelo*. De Juan Timoneda. Madrid: Castalia.
- FORTE MONGE, Juan Manuel, «Un lector de Maquiavelo en la tradadística ibérica del finales del siglo XVI: Bartolomeu Filipe», *Quaderns d'Italia* 15 (2010): 27-43.
- FOSALBA, Eugenia, y María José VEGA, eds. *Textos castigados. La censura literaria en el Siglo de Oro*. Berna: Peter Lang, 2013.
- GARCÍA GUAL, Carlos. «Sobre la versión española de *El asno de oro* por Diego López de Cortegana». *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*. Ed. Marta Cristina Carbonell y Adolfo Sotelo Vázquez. Vol. 1. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1989. 297-308.
- GASPARETTI, Antonio. «Sulle fonti italiane della Patraña VI di Juan de Timoneda». *Letterature moderne* 2 (1951): 70-81.

- GRANJA, Fernando de la. «Cuentos árabes en *El sobremesa* de Timoneda». *Al-Andalus* 34 (1969): 381-94.
- GUARINO, Augusto. *La narrativa di Joan Timoneda*. Napoli: Instituto Universitario Orientale, 1993.
- IFE, Barry W. *Reading and Fiction in Golden Age Spain. A Platonist Critique and Some Picaresque Replies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Inventario de los libros de don Fernando de Aragón, duque de Calabria*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1875.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis. «El discurso narrativo en *El patrañuelo*». *Lexis* 22 (1998): 35-52.
- MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1996.
- , «La corriente doctrinal del tacitismo político en España», en *Estudios de Historia del Pensamiento Español*, III, Madrid: Cultura Hispánica, 1984, 75-98.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Orígenes de la novela. 2. Novelas sentimentales, bizantina, histórica y pastoril*. Madrid: CSIC, 1943.
- MEXÍA, Pedro. *Silva de varia lección*. Ed. Antonio Castro. 2 vols. Madrid: Cátedra, 1989-1990.
- MORLEY, S. G. y BRUERTON, C. *Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*. Madrid: Gredos, 1968.
- PEJENAUTE RUBIO, Francisco. «La traducción española del *Asinus aureus* de Apuleyo hecha por Diego López de Cortegana». *Livius: revista de estudios de traducción* 4 (1993): 157-68.
- PÉREZ CUSTODIO, María Violeta. «La intención de Cortegana al traducir a Apuleyo: deleite versus doctrina». *Estudios de la Universidad de Cádiz ofrecidos a la memoria del profesor Braulio Justel Calabozo*. Ed. Antonio Javier Martín Castellanos, Fernando Velázquez Basanta y Joaquín Bustamante Costa. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1998. 163-70.
- PUIGDOMÈNECH, Helena. *Maquiavelo en España*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988.
- RABELL, Carmen. «Juan de Timoneda y la adaptación española de la *novella italiana*». *Ficciones legales. Ensayos sobre ley, retórica y narración*. Ed. Carmen Rabell. San Juan: Maitén III, 2007. 97-123.
- REYNOLDS, John J. *Juan Timoneda*. Boston: Twayne, 1975.
- ROMERA CASTILLO, José. «Bernat Metge y Joan Timoneda (patraña segunda): el doble filo de la *imitatio*». *eHumanista* 13 (2009): 210-18.
- , «El doble filo de la *imitatio*: la patraña segunda de J. Timoneda». *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*. Ed. Jesús Cañedo Fernández e Ignacio Arellano Ayuso. Madrid: Castalia, 1991. 459-92.
- , «Del hilo al ovillo textual: a propósito de la patraña XX de Timoneda». *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano y Jesús Cañedo. Pamplona: Universidad de Navarra, 1987. 289-318.

- , «Introducción». *El patrañuelo*. De Juan Timoneda. Madrid: Cátedra, 1986. 13-89.
- , «Un modelo de análisis semiótico sobre la patraña décima de Timoneda». *Revista de Estudios Hispánicos* 14-15 (1987-1988): 29-41.
- , «El tema de la Cantiga 78 y sus secuelas en la traducción catalana de un cuento francés y en Timoneda (P. 17)». *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X*. Ed. Fernando Carmona Fernández y Francisco José Flores Arroyuelo. Murcia: Universidad de Murcia, 1985. 491-518.
- , *En torno a El patrañuelo*. Madrid: UNED, 1986.
- RUIZ MORCUENDE, Federico. «Prólogo». *El patrañuelo*. De Juan Timoneda. Madrid: La Lectura, 1930. i-xxix.
- SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro, *Las polémicas sobre la cultura española*, Madrid: Imprenta Fortanet, 1919.
- SARALEGUI, Miguel, «El *Castruccio Castracani* de Pero Mexía», *Ingenium*, 7 (2013), 115-125.
- SERRANO MORALES, José Enrique, *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del arte tipográfico en España hasta el año 1868 : con noticias bio-bibliográficas de los principales impresores*, Valencia: Imprenta de F. Domenech, 1898-99.
- THOMPSON, Stith. *Motif-Index of Folk Literature*. 6 vols. Bloomington: Indiana University, 1932-1936.
- TIERNO GALVÁN, Enrique, «El tacitismo en las doctrinas políticas del siglo de oro español», *Anales de la Universidad de Murcia* VI (1948): 895-988.
- TIMONEDA, Juan. *El patrañuelo*. Ed. Rafael Ferreres. Madrid: Castalia, 1971.
- VALLI, Giorgio. «Las fuentes italianas de la patraña IX de Timoneda». *Revista de Filología Española* 30 (1946): 369-81.
- VEGA, María José. *Disenso y censura en el siglo XVI*. Salamanca: SEMIR, 2012.
- VEGA, María José e Iveta Nakládalová. *Lectura y culpa en el siglo XVI. Reading and Guilt in the 16th Century*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2012.
- VEGA, María José, Julian WEISS y Cesc ESTEVE, eds. *Reading and Censorship in Early Modern Europe*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2010.
- VEGA CARPIO, Lope de. *El galán escarmentado. Obras de Lope de Vega*. Vol 1. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid: Real Academia Española, 1916. 117-52.
- ZENOBI, Sostegno di. *La Spagna*. Venezia: Francesco Locatelli, 1783.