

EL DISCURSO NARRATIVO EN *EL PATRAÑUELO*

Ángel Luis Luján Atienza

Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid

La crítica sobre *El Patrañuelo* se ha centrado fundamentalmente en el establecimiento de las fuentes de cada una de las patrañas o en la realización de estudios aislados de ellas¹. Por mi parte, creo que es necesaria una lectura unificadora de la colección que muestre no tanto los préstamos de Timoneda como su manera particular de construir el cuento, su retórica. De ahí que quiera poner en relación algunas de las técnicas empleadas por el autor valenciano con la preceptiva retórica, omnipresente en el ámbito literario de la época.

En primer lugar quiero dejar claro que son muchos los elementos que nos invitan a leer *El Patrañuelo* como un conjunto sometido a un trabajo retórico coherente más que como un añadido de imitaciones aisladas. Evidentemente,

1. Sobre *El Patrañuelo* puede verse la bibliografía que aparece en la edición de José Romera Castillo en Cátedra (2ª edición, 1986). En ella observamos efectivamente que destacan los estudios sobre las fuentes. Incluso en un trabajo sobre el conjunto de la obra de Timoneda, como es el de J.J. Reynolds, *Juan Timoneda*, Boston, Twayne Publishers, 1975, nos encontramos con que, cuando llega el momento de analizar *El Patrañuelo*, prácticamente se limita a resumir el argumento de cada patraña y señalar las fuentes (pp. 42-76). Hay un estudio más actual de la obra de Timoneda que no he podido consultar: A. Guarino, *La narrativa di Joan Timoneda*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1993.

no me refiero a la lógica de las acciones, sino a elementos más discursivos, más cercanos al nivel “verbal” del que habla Todorov en su *Gramática del Decamerón*². Para empezar, la forma de narrar que tiene Timoneda, simple y esquemática, sirve para dar unidad a toda la colección, técnica cuya importancia veremos después. Pero son sobre todo llamativas ciertas expresiones que ponen de manifiesto con su repetición que el autor da a sus cuentos un tratamiento unitario.

Por ejemplo, es de destacar la constante asociación de la palabra “maldad”, o cualquier sinónimo de “fechoría”, con la locución explicativa “y es que” o “y fue que”: “por encobrir su bellaquería y maldad grande, urdió otra peor, y *es que* fue a un hermano suyo...” (VII, 164)³. Otros ejemplos en XVII,262; XXI, 285; XX,280. Esto es así hasta el punto de llegar a crear un código propio dentro de *El Patrañuelo*. En una ocasión en que el sustantivo explicado no indica maldad sino un simple cambio de actitud sabemos, al ver usada esta locución, que se trata obligatoriamente de urdir algún plan perverso: “Viendo Falacio que por aquí ningún remedio tenía, volvió la hoja, y *fue que* le prometió...” (XVI, 247). Efectivamente, el personaje decide contratar una celestina. Lo mismo ocurre en otro caso: “Quiso probar por otra parte si alcanzaría aquello que tanto deseaba; y *fue que*...” (XIX,269).

Otro caso chocante de repetición, esta vez más cerca del nivel semántico, es el de la edad que tienen los niños cuando realizan una acción que les permita mostrar o conocer que son de nacimiento ilustre, acción que ocurre siempre en el desarrollo de un juego infantil: “Cuando ya fue de edad de diez años, jugando un día a la pelota...” (V,150); “Siendo ya de edad de diez años, jugando con otros mochachos...” (XVI,256). En otra ocasión en que la edad de un niño es irrelevante para la acción se toma la de diez años (XX,278), incluso contradiciendo a la fuente, a la que Timoneda sigue muy de cerca, y habla de doce años⁴.

2. Tzvetan Todorov, *Grammaire du Décaméron*, The Hague-Paris, Mouton, 1969, p. 18: “On distinguera d’abord trois aspects très généraux du récit, qui seront appelés: SÉMANTIQUE, SYNTAXIQUE, et VERBAL”.

3. A partir de ahora citaré los fragmentos de *El Patrañuelo* por la edición de José Romera Castillo en *Cátedra* (2ª edic., 1986). La cifra en números romanos corresponde al número de la patraña, mientras que la cifra en arábigos corresponde al número de página en la edición.

4. Véase José Romera Castillo, “Del hilo al ovillo textual: a propósito de la patraña veinte de Timoneda”, en Jesús Cañedo - Ignacio Arellano (eds.), *Edición y anotación*

Se pueden destacar otros puntos de coincidencia que dejo a la curiosidad del lector y que aquí sólo esbozo: el uso casi exclusivo del adjetivo “infinitísimos/as” como forma de ponderación⁵; especialización de la locución “¿qué es esto?”, seguida de otras interrogativas como forma de reproche; repetición del sintagma formado por un participio de pasado (ablativo absoluto): “mandó que lo prendiesen y pusiesen en la cárcel a Casiodoro. *Puesto*, viendo que por jamás...” (XVI, 252), etc.

La crítica se ha percatado de estas repeticiones pero casi siempre les ha dado una interpretación negativa: “no reparó (Timoneda) en repetir en diferentes patrañas situaciones sustancialmente semejantes”⁶. O en palabras de Eoff: “Esto resulta en una constante repetición y una falta de variedad. La frase *vista la presente*, por ejemplo, se convierte en una reverberación monótona y frase tras frase comienza con un participio, en presente o pasado. Esto hace que se tienda a dar al *Patrañuelo* más la apariencia de un sumario o catálogo que de una obra de arte”⁷.

En cuanto a la pertinencia del estudio de *El Patrañuelo* según patrones retóricos, quiero dejar claras dos cosas⁸. La primera es que por el tiempo en que Timoneda escribía su obra existió en Valencia, en torno a la Universidad, un florecimiento de preceptivas retóricas. Es probable que Timoneda no tuviera ninguna relación con la Universidad ni con el mundo académico (aunque Andrés Sempere sí recuerde en su retórica “las farsas de nuestros días” en que muy bien se podían incluir algunas obras de Timoneda⁹). Sin embargo, Timoneda debía conocer la preceptiva retórica, bien por haberla

de textos del Siglo de Oro, Pamplona, Eunsa, 1987, números Anejos de RILCE, N° 4, pp 289-318. La disparidad de la edad de los niños está en concreto en la p. 303.

5. Resulta curioso que este uso llega a contagiar al discurso crítico y así leemos en José Romera Castillo, *En torno a “El Patrañuelo”*, Madrid, UNED, 1983, p. 54: “señalando las *infinitísimas* coincidencias”.
6. Giorgio Valli, “Las fuentes italianas de la patraña IX de Timoneda”, en *Revista de Filología Española*, XXX, 1946, p. 370.
7. Citado en Reynolds, *Juan Timoneda*, p. 44.
8. Para una visión general de la *narratio* dentro del discurso retórico con aplicaciones prácticas a textos del siglo de Oro puede verse Elena Artaza, *El ars narrandi en el siglo XVI español. Teoría y práctica*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1989.
9. Andrés Sempere, *Methodus oratoria*, Valencia, 1568, “qua hoc tempore solent uti qui fabellas quas vulgo farças appellamus...”, p. 170.

estudiado (al parecer sabía latín), bien porque los modelos que leía e imitaba usaban patrones retóricos y le llegaba así de manera práctica. En cualquier caso, la retórica estaba en el ambiente.

No obstante, debe quedar claro que no hay que entender la relación entre preceptiva retórica y práctica literaria como una influencia directa y determinante, y más si tenemos en cuenta que las retóricas de que estoy hablando, las que circulaban por Valencia, estaban pensadas para discursos en latín. Así, pues, el paradigma retórico me servirá, en principio, como un lugar de referencia para establecer mecanismos universales del discurso, aunque entiendo que cada época hace una selección de estos mecanismos y por tanto resultará más ajustado entender el quehacer de Timoneda a partir de la retórica que le es más próxima, la de sus contemporáneos y compatriotas.

Que Timoneda conoce las reglas retóricas que circulaban en el ambiente literario se hace evidente desde la apertura del libro. En el aviso al lector leemos: “patraña no es otra cosa sino una fengida traza, tan lindamente amplificada y compuesta que parece que trae alguna apariencia de verdad” (97). Se manejan aquí dos términos retóricos: amplificación y composición. La primera es una técnica que sirve tanto para magnificar los hechos como para dar amplitud material al discurso¹⁰. La composición, por su parte, puede hacer referencia a la manera de disponer la narración (*dispositio*, en términos clásicos), pero también a la *compositio*, que se encarga de ordenar rítmicamente la frase.

En cuanto a la apariencia de verdad que incluye Timoneda en su definición nos hace recordar la definición tradicional de la *narratio* retórica: “*narratio est rei factae aut ut factae*”¹¹.

Timoneda tiene claro, pues, con su tiempo, que la correcta utilización de los elementos de contenido (amplificación) y los elementos formales (composición) contribuye a hacer creíble y eficaz una historia y a persuadir al lector u oyente de la verdad de lo que se cuenta, esto es, es consciente de su propia retórica. De ahí que en este mismo aviso diga que los cuentos deben ser

10. Véase especialmente para la teoría de la amplificación en el terreno clásico, Quintiliano, *Institutio oratoria*, VIII,4; y para el lugar de la amplificación en la retórica del XVI, Andrés Sempere, *Methodus oratoria*, pp. 201-210.

11. Quintiliano, *Institutio oratoria*, IV,2,31.

reproducidos en sus propios términos para no perder su eficacia: “con tal que los sepas contar como aquí van relatados, para que no pierdan aquel asiento ilustre y gracia con que fueron compuestos” (97). Podemos ver en esta afirmación un paso que está dando también la retórica contemporánea: el paso del discurso oral al texto escrito (discurso fijado). Timoneda entiende sus relatos como texto y pide, en consecuencia, la memorización de éste, fin que se proponía la retórica contemporánea en su sección de *memoria*. De ahí, en parte, la simplificación en la narración que vemos en Timoneda y su lógica coherente.

A pesar de estas declaraciones iniciales, hay que decir que si algo caracteriza a los cuentos de *El Patrañuelo* es su falta de amplificación y de composición en el sentido que ambos términos tienen en la preceptiva retórica tradicional. Quizá Timoneda pretende que se llame amplificación a la expansión de los versos iniciales que abren cada patraña, y en este sentido es evidente que todo relato es la expansión de una secuencia narrativa mínima que constituye su resumen. Pero si comparamos los relatos de Timoneda con sus fuentes vemos que la labor del valenciano es por lo general la de simplificar y esquematizar las acciones, resumirlas. Tampoco hay amplificación en el plano afectivo, pues la narrativa que propone Timoneda se caracteriza por la impassibilidad. Los hechos son relatados aséptica y objetivamente, sin dar opción a magnificar delitos o heroicidades, que era tan propio de la retórica tradicional para mover los ánimos de los lectores.

Por lo que toca a la *compositio* tampoco se observa un cuidado especial en la elaboración armoniosa de la frase, más bien se puede decir que la prosa de Timoneda está llena de torpezas constructivas: repeticiones enfadosas, anacolutos, concordancias *ad sensum*. Incluso cuando intenta crear periodos plenos se enreda en anacolutos injustificables: “A ti, el rey de Dinamarca, a quien salud y vida por infinitísimos años deseamos, hacémoste saber cómo la bondad de tu única hija y señora nuestra y falsedad y atrevimiento de Palestino, ha sido servido Dios por su dispensación divina, al duque de la Rosa y señor nuestro privarnos de la vida” (VII,166-167).

Ante la evidencia de que éstas son las características que marcan el tono general de la narrativa de *El Patrañuelo*, hemos de preguntarnos entonces cuáles son los mecanismos que Timoneda cree que hacen efectivas sus narraciones hasta el punto de convertir sus textos en monumentos dignos de ser memorizados literalmente.

En primer lugar creo que el uso de una prosa esquemática y un tanto desmañada se debe a una elección voluntaria del autor. De otro modo no se entiende que algunas veces sí haya verdaderas amplificaciones y se cuide más la construcción periódica. Así, tenemos una digresión (en el sentido más puro del término dentro de la retórica) bastante extensa en el principio de la patraña IV para explicar el origen y función de la boca de la verdad que desempeñará después un papel importante en el cuento. También asoma algunas veces la ampliación a través de adjetivos y superlativos¹²: “ejemplo único de malicia de las malas madrastras” (XX,280). Un ejemplo de ampliación emotiva lo tenemos en el monólogo que sostiene el caballero Ricardo antes de venir a luchar con su hermano en defensa de su amada (XIX,274). Un claro exponente de ampliación, además siguiendo punto por punto el patrón retórico de la alabanza de personas (virtudes del cuerpo, de fortuna y del ánimo), es la extensa descripción de Griselida (II,112-113).

En cuanto a la construcción de periodos, vemos que Timoneda no es descuidado en todas las ocasiones. Construye algunas similitudines: “a veces llorando, a veces maldiciendo y muchas desmayando” (VIII,173). Abundan las bimebraciones que para Ramón Menéndez Pidal son un signo de cuidado en la prosa¹³, en concreto cuando se trata de bimebraciones sinonímicas: “quiso su buena suerte y ventura que en un tiempo y sazón” (I,99). Se dan también paralelismos: “que toda su ocupación era correr monte, volar aves” (II,110), uso de antítesis: “viendo que había lugar para curar el cuerpo y enfermar el alma” (XX,279).

Resulta curioso observar que donde más se atiende al cuidado de la prosa y se respeta la ampliación es precisamente cuando aparece algún discurso codificado por la retórica, es decir, cuando los personajes se someten a un género retórico marcado, como una carta o una petición, siendo este último tipo el que más abunda. Sirva de ejemplo la manera que tienen los vasallos del marqués Valtero de pedirle a su señor que se case (II,111).

En otro caso encontramos el exordio de un discurso perfectamente construido según la estructura de *propositio et redditio* de la tradición hermogenea-

12. Véase Quintiliano, *Institutio oratoria*, VIII,6,40: “Tum autem efficitur, si sine illo, quod dicitur, minus est”; Palmireno, *Secunda pars rhetoricae*, Valencia, 1567, pp. 22-24.

13. Ramón Menéndez Pidal, *La lengua de Cristóbal Colón*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947, pp. 65-68.

na¹⁴, con captación de la benevolencia a través del deber (*officium*), y uso de un proverbio:

[*propositio*] Muy amada y querida mujer: saben los dioses cuánta pasión, pena y tormento llevó mi triste y afligido corazón y ha pasado en todo este tiempo quede vuestra presencia he estado ausente; y aún de nuevo agora se me recresce en esta tornada que mes forzado de volver al campo y ejercitar mi oficio y gobierno según que por el Senado me es encomendado [mención del deber para con la patria (*officium*)]. Y porque, según el común proverbio dice, que no hay mejor medicina para curar cualquier llaga que está escondida que es manifestalla, [*redditio*] yo, señora mía, he determinado de manifestaros una que, por sospecha, lastima en grandísima manera mi corazón (IV,136-137).

El caso más llamativo lo tenemos en la patraña XX donde “Timoneda siguió muy de cerca (copió)” la traducción del *Asno de oro* de López de Cortegana¹⁵. Esto es verdad sobre todo en lo que se refiere a los discursos en estilo directo, como demuestra el cotejo que hace Romera. Así, si la acción de la patraña XX aparece reducida y esquematizada en relación con su fuente no ocurre lo mismo con los diálogos, que se copian íntegros, especialmente los discursos judiciales, que caen plenamente en el campo de la retórica.

Sin embargo, este tipo de preciosismos (repito) no es lo habitual en Timoneda, de lo que tenemos que concluir que el autor hace una elección voluntaria, para sus cuentos, de un tono medio de llaneza y economía expresiva. Para entender esta elección hay que situarse en la realidad lingüística del siglo XVI. La lengua del estilo elevado, de las verdaderas amplificaciones es el latín, como producto de un reparto de registros. El latín es el lenguaje de los hombres cultos para tratar asuntos elevados, conciencia que la introducción al libro III de *Los nombres de Cristo* de Fray Luis de León condena como la habitual en la época¹⁶. Sin embargo, existe en este mismo tiempo un intento de llevar el vernáculo a una altura similar a la del latín, de hacerlo apto

14. Pedro Juan Núñez, *Institutionum rhetoricarum libri quinque*, Barcelona, 1585, pp. 165-166.

15. José Romera Castillo, “Del hilo al ovillo textual...”, p. 301.

16. Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1986, p. 493-494: “porque unos se maravillan que un theólogo, de quien, como ellos dizen, esperavan algunos grandes tratados llenos de profundas questiones, aya salido a la fin con un libro en romance; otros dicen que no eran para romance

para temas cultos y elevados; de ahí el empeño de Ambrosio de Morales en su “defensa de la lengua castellana”, donde señala, como Fray Luis, que la manera de conseguir esta elevación pasa por adoptar una *compositio* similar a la del latín¹⁷. Sin embargo, hay quienes creen que la lengua vulgar debe enriquecerse en su propio medio, es decir, en el de los temas humildes y la cercanía del pueblo y del uso corriente; es el “escribo como hablo” de Valdés. El mismo Valdés critica el *Amadís* porque intenta imitar en vulgar la sintaxis latina¹⁸. Está claro que unos autores ponen en primer plano la forma (*elocutio*) y otros el contenido (*inventio*), anuncio de las posturas culteranas y conceptistas del siglo XVII. Timoneda lleva a su extremo la posición anti-cultista y no importa la razón por la que lo haga (adaptación al público, necesidad de éxito editorial, etc.) sino el hecho de que haya tomado una decisión sobre el tipo de prosa que quiere realizar. Es significativo en este sentido que no aparezcan referencias cultas (por ejemplo, mitológicas) que tanto abundaban en la época en los *novellieri* italianos. Igualmente significativa es la huida de los metricismos en que era fácil caer cuando imita un romance¹⁹. Es evidente que el principio rector que sirve a la prosa narrativa de Timoneda es el del uso hablado.

Se puede decir que Timoneda pretende establecer un fondo de discurso que sea un *sermo purus*, esto es, el uso de palabras comunes y propias, sobre el que se superpongan algunas figuras a modo de adornos; estas figuras pueden ser las que hemos visto (ornamentaciones diversas) pero sobre todo se trata de los discursos brillantes y bien contruidos de los personajes.

las cosas que se tratan en estos libros, porque no son capaces dellas todos los que entienden romance; y otros ay que no los han querido leer porque están en su lengua, y dizen que, si estuvieran en latín, los leyeran”.

17. Véase la edición del *Discurso sobre la lengua castellana* hecha por Valeria Scorpioni en *Collana di Testi e Studi Ispanici. III. Studi Ispanici*, 1977, p. 184: “¿Y quién avrá que diga que el cuydado que se pusiere en assí adornar nuestro hablar Castellano, no lo ha de desviar mucho del común uso? No en los vocablos ni en la propiedad de la lengua (que sería gran vicio) sino en el escogerlos, apropiarlos, repartirlos y suavemente y con diversidad mezclarlos para que resulte toda la composición estremada, natural, llena, copiosa, bien dispuesta y situada”.
18. Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. de Cristina Barbolani, Madrid, Cátedra, 1987, p. 250.
19. Me refiero a la patraña XVI, donde imita el “Romance de Ciro”, que puede consultarse en Lorenzo de Sepúlveda, *Cancionero de Romances (Sevilla, 1584)*, edición, estudio, bibliografía e índices por Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia, 1967, pp. 233-237.

Encontramos una justificación de esta postura en la retórica de otro valenciano. Se trata de Furió Ceriol, que pide que el fondo del discurso esté constituido por un lenguaje que pase casi desapercibido y lleve directamente a la percepción de las cosas. A este lenguaje neutro y usual se pueden superponer figuras, pero con una condición: que sean reconocibles por el lector, es decir, que hayan sido utilizadas ya por autores canónicos, figuras que de alguna manera estén ya catacretizadas y sean estructuras fijas²⁰. Esto es a mi parecer lo que hace Timoneda cuando sobre su lenguaje desenvuelto y coloquial introduce registros retóricos ya muy codificados y fijados.

Con todo ello lo que consigue es colocar en primer lugar la virtud retórica de la claridad (que también es una virtud narrativa), esto es, el *docere*. Lo que significa que la *inventio* o nivel de contenido pasa a primer plano. A la vez, la forma elegida (“asiento ilustre y gracia”) debe ser la mejor para mostrar su contenido (el decoro, o *aptum* en términos clásicos). Si el discurso (*oratio*) se define como expresión del pensamiento o la realidad, como un instrumento para la mostración²¹, el discurso en Timoneda tiene que adaptarse a su propósito: evidenciar la historia.

Vamos a ver entonces algunas de las técnicas discursivas que ponen en primer plano la historia misma.

La forma de mostración más inmediata del contenido se da cuando el propio discurso señala su referente. Así, tenemos que a menudo el narrador cierra sus relatos diciendo dónde se puede encontrar otra versión de la historia. Por ejemplo: “Deste cuento pasado hay hecha comedia, que se llama Tholomea” (I,108). Lo mismo ocurre en las patrañas VII, XIII, y XV. Con esta técnica consigue el autor convertir el relato en “historia” al aislar sus elementos de contenido.

Dos virtudes tradicionales de la *narratio* retórica están en relación con el intento de poner la historia en primer plano: la claridad y la verosimilitud.

20. Fadrique Furió Ceriol, *Institutionum Rhetoricarum libri tres*, Lovaina, 1554, p. 196: “Porro autem nolim ego exornationes fusas esse aequaliter per omnem orationem, sed ita distinctas, ut sint quasi emblemata in vasis aureis et argenteis. Etenim in his magis opus commendatur magisque conspicuum est, ubi materiae purae aliquid appareat”.

21. Lorenzo Palmireno, *Rhetoricae prolegomena*, Valencia, 1567, p. 6: “Oratio est mentis index quae nominibus et verbis sensum animi et tacitam cogitationem exponit”.

Empecemos por la claridad. Ésta se alcanza, entre otras cosas, marcando bien las transiciones²². Lo cual realiza Timonedá de dos modos:

- a) De manera directa. Ejemplos:
“Dejemos agora a Rosina en hábitos de hombre y vamos a Ceberino” (IX,183); “volviendo a Ceberino” (IX,185); “volviendo al príncipe Apolonio” (XI,195).
- b) Por medio de elementos redundantes que establecen una clara compartimentación de las acciones, sobre todo gracias a la construcción de ablativo absoluto, a la que me he referido antes. Ejemplos:
“Y así, se despidieron del marqués con gran contentamiento. *Idos*, el marqués...” (II,112); “envió el marqués a Lucio (...) con cartas de su mano (...). *Recebidas* las cartas, el conde...” (II,123); “determinó (...) de llevarlo a cuestras a la puerta de la dicha señora (...). *Llevado, pues, y dejado a su puerta...*” (III,128); “avisándole que mirase en el peligro que estaba puesta (...). *Avisado*, pues, el doctor...” (IV,141). Podrían multiplicarse los ejemplos porque son abundantísimos.

Otro de los preceptos de la retórica para obtener la claridad es el respeto a la sucesión temporal y al orden cronológico de los acontecimientos²³. En *El Patrañuelo* vemos que los hechos se nos relatan tal y como suceden en el orden de la historia. Esto tiene un efecto importante en el relato y es el de la falta de *suspense*: el lector sabe en cada momento qué ocurre con cada personaje, así que cuando el desenlace se produce (cosa habitual) por medio de una anagnórisis el lector no recibe ninguna sorpresa. Podemos ver un ejemplo de esto en la patraña XIX. En ella Ricardo se tira al mar porque cree que su amada es infiel. En Ariosto, que constituye la fuente de esta patraña²⁴, un mensajero trae a la corte la noticia de que “s’era in mar summerso Ariodante / di voluntaria sua libera morte”²⁵, así que cuando al final el caballero descono-

22. En esto insiste sobre todo Núñez, siguiendo a Hermógenes, al hablar de la virtud de la claridad del discurso (*oratio distincta*). Pedro Juan Núñez, *Institutionum Rhetoricarum libri quinque*, p. 365-366: “fit autem transitio cum brevi concludimus quod antea disputatum est, et proponimus quod deinceps explicandum est”.

23. Andrés Sempere, *Methodus oratoria*, p. 190: “Aperta et dilucida fiet (narratio) verbis propriis et usitatis; tum servato ordine temporum ut quae ante rem, quae in re, quae post rem acciderunt exponamus”.

cido se da a conocer hay una sorpresa tanto para los personajes como para el lector, que lo creía muerto. Sin embargo, en la patraña de Timoneda al momento sabemos que Ricardo no muere y que es el caballero que se enfrenta a su hermano. También en la historia de Apolonio se ataja todo *suspense* cuando se marca la distinta perspectiva que tienen el lector y los personajes: “y tuvo el parto tan mortalísimo (la reina) que se traspasó de tal manera que teniéndola por muerta, todos los de la nava lloraban” (XI,210).

Esto tiene otro importante efecto: el de eliminar la perspectiva subjetiva que puede aparecer en todo relato, es decir, la anulación del punto de vista. El lector es invitado a presenciar la historia en bruto, objetivamente, y asiste a ella sin mediaciones. Sólo existe la voz y la visión del narrador, garante de la verdad.

La verosimilitud, la otra virtud narrativa en que me quiero fijar, se consigue principalmente mediante la justificación de las acciones. Resulta abrumador la cantidad de veces que aparecen locuciones con valor causal, sobre todo: “a respecto que”. En el mundo de Timoneda todo tiene su porqué y, además, se trata de causas puramente humanas, no hay intervención de dioses ni fuerzas sobrenaturales, por más que aparezca la casualidad. Tenemos, no obstante, dos patrañas en que aparece la figura del nigromante, la IV y la XIII, aunque en ambos casos su presencia es prescindible, pues la solución otorgada por el nigromante está al alcance de las fuerzas humanas (compárese la patraña XIII con la XXII, en que también hay un cambio de apariencias físicas).

Un ejemplo de esta falta de hechos maravillosos y del espíritu racionalista que preside los relatos lo tenemos en la patraña XXI donde la protagonista descubre una hierba de gran potencia curativa, no por prodigio, sino por pura observación, empíricamente (290). En la misma patraña, un cuchillo pendido del techo cae sobre el asesino que lo ha usado, pero de una manera poco maravillosa: “con el grande ímpetu del aire que corría, cayó y le dio en mitad de la cabeza” (290).

24. Se trata en concreto del canto V de *Orlando Furioso*. Cito por la edición de Cesare Segre, Milano, Arnoldo Mondadori, 1982, 2 vols.

25. *Orlando Furioso*, ed. cit., estrofa 57, 4-5, p. 95.

Esta justificación humana y enteramente racional se hace de diversos modos:

a) El modo más habitual es el explícito

Los móviles que justifican las acciones son los tradicionales. Abundan aquí la ambición, el amor, el odio, el dinero (sobre todo). Pero hay un tipo de justificación bastante peculiar en *El Patrañuelo* que consiste en explicar la actuación de un personaje por la importunación de otro. Así, encontramos muchas expresiones del tipo: “por importunación de su marido” (I,100), “viendo la importunidad de su hermano...” (VIII,172); “tanto se lo importunó que se lo hubo de decir” (XIV,242). Se ve igualmente cómo este tipo de sintagmas tienden a cristalizar en una forma fija.

En su afán explicador, hasta las acciones nefandas, como el incesto, tienen su causa racional: “por la mucha familiaridad y conversación que tuvieron, sin tener respeto al deudo que ellos pensaban tener, se ayuntaron los dos” (I,103); “Fue tanta la conversación de Fabio con su hermana Fabela que se enamoró della” (V,147-148). Aquí también el uso de sintagmas fijos da credibilidad a la posibilidad del incesto.

Son interesantes sobre todo los casos de hiperjustificación, que no faltan. Veamos el más llamativo: “vino a aportar (el niño) en una isla que eran salidos a pescar unos pescadores a respecto que el abad de un rico monesterio, que estaba muy cerca tierra, les había rogado que trabajasen para ciertos convidados que tenía” (V,149).

A tal punto llega el empeño de justificación que hasta se justifican los nombres de los personajes. En los cuentos toda nominación y todo bautismo es motivado: “y le bautizó llamándole Gregorio, que era el mesmo nombre del abad” (V,149); “y determinando de se llamar Ceberino, el nombre propio de su amado marido” (IX,182-183); “y le puso por nombre Zarcina, pues entre zarzas la halló su marido” (XIII,234).

b) Cuando las acciones son más difícilmente justificables desde un punto de vista racional, el autor pone en marcha algunos mecanismos retóricos, más sutiles y menos directos. Espigaré aquí sólo algunos ejemplos.

El principio de la patraña I está formado por un cúmulo inverosímil de casualidades que sólo pueden alcanzar credibilidad por las bimembraciones y

paralelismos que introduce el narrador, esto es, por el equilibrio de la *compositio*: “los cuales, con sus tratos y mercancías, hacían compañía y habitaban en una propia casa. Quiso su buena suerte y ventura que en un tiempo y sazón engendrasen sus mujeres y pariesen en un mismo día dos hijos, los más hermosos y agraciados que formar pudo Naturaleza” (I,99). La coincidencia llega hasta tal punto que las mujeres mueren también el mismo día.

En la segunda patraña resulta extraño que el narrador, después de haberlos alabado tanto a la protagonista (“mostróse en poco tiempo después en la pobre ya hecha nueva marquesa tanta gracia y divinal favor, que no mostraba en alguna cosa ser nascida ni doctrinada en la aspereza del monte”, II,116), nos diga que aún es necesario “probar su fertilidad y paciencia” (II,117). Esta afirmación se explica porque toda la patraña es una explotación del tópico del linaje (*genus*), como el marqués se encarga de recordarle a Griselda tras cada una de las pruebas. Hay que tener en cuenta que este tópico era uno de los más importantes en la retórica y sociedad de nuestro siglo de Oro²⁶.

A veces se usan tesis o planteamientos generales (sentencias en sentido amplio) para justificar acciones que no se siguen de la lógica del relato. Por ejemplo, cuando el ama (que tan buenas intenciones había mostrado) se fuga con un galán se nos dice: “pero como las mujeres sean frágiles” (I,103). Igualmente, la patraña III acaba de una manera abrupta cuando una pelea entre marido y mujer (que no está en la fuente²⁷) destapa el crimen. La justificación está hecha también en términos de planteamiento general: “En este discurso de tiempo, como riñesen Tiberio y Patricia, enojos que suelen acontecer entre marido y mujer” (III,129). Y toda la patraña VIII se monta en torno a la demostración de una premisa general: “probemos nuestra ventura por diversas provincias y veremos si está sólo el daño en nuestras mujeres o en el sexo femenino” (VIII,176).

La patraña IV se inicia con una digresión sobre “La boca de la verdad” en Roma que no sólo sirve para situar y explicar una parte posterior de la trama, sino también para introducirnos en un mundo extraño de gentilidad donde es

26. Sempere usa precisamente este tópico para ejemplificar la técnica de la amplificación; *Methodus oratoria*, pp. 205-209.

27. La fuente de esta patraña es la novella I de Masuccio Salernitano, *Il novellino*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1940.

posible la existencia de espíritus (demonios). Todo este distanciamiento justifica, además, que sea el único cuento en que el adulterio es premiado, como corresponde a otro tipo de costumbres.

En la patraña VII, el mayordomo infiel decide reafirmar su credibilidad matando a su propio hermano, alegando que éste comete adulterio con la reina. Para ello se sirve del argumento retórico de lo más a lo menos (*a maiore ad minus*), que es también un modo de amplificación: quien es capaz de matar a un hermano por su rey, es capaz de cualquier cosa por él. También en la patraña XIX se usa la figura del hermano como término de comparación para la amplificación emotiva: “para librar a Brandiana has de vencer o matar a su propio y carnal hermano” (XIX,274).

En la patraña VIII el consuelo de Octavio se produce por dos razonamientos combinados. El primero es de lo más a los menos: su mujer, perteneciente a la burguesía urbana se acuesta “con un siervo, el más infimo y tonto de su casa”; pero esto no es nada en comparación con lo que hace la reina con un “enano, medio monstruo” (VIII,174). A esta razón se añade la del mal común: “en fin, no soy yo solo herido de este mal en el mundo” (VIII,175).

Al final de la patraña XIV surge un personaje que es hijo de otro sin que tengamos ninguna noticia anterior. Esta aparición brusca está suavizada por la creación de un paralelismo en el nivel de la *compositio*: “En esto Corineo vino a descubrirse cómo era hijo de Erasistrato, que habían pasado diez años que no le había visto. Así que, todos alegres y regocijados, ordenaron las bodas y fueron casados hermano y hermana con otro hermano y hermana” (XIV,239).

Al final de la patraña XV sorprende que el marido no sea acusado de homicidio por haber intentado matar a su mujer. Una construcción paralelística explica esta omisión: “se vino a descubrir cómo ella era Finea, hija de Herodiano y mujer de Casiodoro” (XV,253). Esta información, a todas luces redundante, explica cómo la mujer sólo cobra su entidad en relación con sus lazos familiares, y su felicidad (ganada por su solo esfuerzo) consistirá en mantener estos lazos.

La patraña XVII se articula, como la segunda, en torno al nacimiento bajo del protagonista, lo que da credibilidad a la acusación que lanza el maldiciente: “Porque conozca vuestra alteza cuán poco hay que fiar en hijos de villanos” (XVII,263). Aquí, cuando el rey decide matar a Julián porque, según el

maldiciente, va diciendo que el aliento del rey apesta, nos parecería desproporcionado motivo si no existiera el agravante de linaje y no se hiciera una congeries o acumulación de argumentos, como aconseja la retórica cuando éstos de por sí son débiles: “Teniendo sentimiento el rey de lo que Julián hacía y que Estacio le había enseñado, lo que él no se daba acato, vista la presente, determinó de hacerle matar” (XVII,263).

En la patraña XIX se enfrentan dos hermanos en duelo sin que ninguno quede vencedor. Para evitar un segundo encuentro, que sería trágico, el narrador se encarga de que sea posible que en un solo párrafo y en un tiempo acelerado se descubra todo el enredo. Esto se hace mediante el polisíndeton, sobre el que está construido todo el párrafo (XIX,275). El polisíndeton acelera el tiempo narrativo y da verosimilitud a la idea de que todo se puede resolver en muy poco tiempo.

Hasta aquí hemos visto varios ejemplos de cómo el discurso trata de poner en claro la historia, y cómo Timoneda emplea distintas técnicas para este fin. Sin embargo, el modo más usado para evidenciar la historia consiste en la repetición de hechos e informaciones, muchas veces innecesaria y enfadosa. Estas repeticiones y redundancias pueden adoptar dos formas, una más breve, que podríamos llamar aclaración, y otra más extensa que incluye verdaderas repeticiones de la historia.

Algunos ejemplos de informaciones redundantes por consabidas, sacadas de la patraña I, pero que pueden encontrarse en abundancia en todos los relatos: “el ama, que Pantana se decía” (I,100 y 103). Aunque el lector sabe que Argentina y Tolomeo no son hermanos, el narrador insiste: “sin tener respeto al deudo aquellos pensaban tener” (I,103). Del mismo modo: “trajo consigo a Tolomeo el cual pensaba que su hijo fuese” (I,104); “y él, como a culpado que se pensaba ser por haberse ayuntado con su hermana, no lo siendo” (I,104).

Estas aclaraciones superfluas sirven para poner la historia en primer plano desde un punto de vista objetivo, sobre todo cuando hay una discordancia, como pasa en la mayoría de los casos, entre lo que realmente ocurre y lo que los personajes creen que ocurre. En ocasiones, es la distancia misma entre lo que la historia es y la percepción que de ella tienen los personajes lo que se explota ingeniosamente: en la patraña XIV un cocinero se hace pasar por el abad de su convento para contestar las preguntas capciosas del rey, de manera que a la última pregunta sobre lo que el rey piensa puede responder: “cree hablar con el abad y está hablando con su cocinero” (XIV,243).

En cuanto a las repeticiones más extensas, Timoneda no tiene reparo en contarnos varias veces la historia, y a menudo no de una manera resumida. Es corriente encontrar en las patrañas que un personaje (normalmente el que guarda el secreto de lo que ha pasado) vuelva a contar la historia que ya conocemos por el narrador y que el discurso podía haberse ahorrado, resumiéndola.

Me limitaré a señalar dos casos extremos. En la patraña IV, después de que el narrador nos cuente cómo el médico Arsenio consigue el amor de Sabelina, el marido de ésta vuelve a relatar lo mismo como si se tratara de un sueño y de nuevo otra vez según se lo han narrado sus parientes. El caso más llamativo lo tenemos en la patraña VII donde tras de la muerte del duque y de su mayordomo se introduce una carta dirigida al rey de Dinamarca para volverle a contar por extenso todo lo ocurrido (VII,166-168).

Podemos observar también este empeño de poner el discurso al servicio de la historia en el uso que hace Timoneda del término “maraña”. En principio “maraña” es la denominación que corresponde al discurso en cuanto relato, según la definición de “patraña” vista antes (“Epístola al lector”, 97). Pero son especialmente “marañas” las complicaciones y enredos que los personajes urden en la historia: “y declarándoles la siguiente *maraña* y a qué respecto se había hecho aquello y notificando a Corineo que estaba fuera de trabajo, se vinieron a abrazar” (XIII,238); “en esto, Febea, como se diese acato de la *maraña* pasada” (XIX,275). Según esto, el discurso se puede describir en términos de una maraña (ficción) que intenta desvelar y reducir otra maraña (la que crean los personajes en la historia). El fin del discurso es, pues, fijar, poner en claro la distancia entre lo que ocurre y lo que los personajes creen que ocurre, es decir, la construcción de la historia (*inventio*).

Tal intento de fijación es evidente sobre todo en los principios y finales de los cuentos, que aparecen como fórmulas rígidamente establecidas. Por lo general, los comienzos responden a la fórmula que incluye el lugar, nombre y condición del personaje con sus hijos: “En la ciudad de Alejandría habitaban dos prósperos y ricos mercaderes, casados muy a su contento, el uno llamado Cosme Alejandrino y el otro Marco César” (I,99), fórmula que con variantes se repite en casi todos los cuentos. Por lo que respecta a las fórmulas de cierre, al descubrimiento de la verdad sigue un regocijo general que normalmente toma la forma de boda entre dos amantes desventurados, y una fórmula en que se certifica los largos años de felicidad: “Concediéndoselo y venidos Argentina y Tolomeo en su presencia fueron muy bien recibidos

y los padres muy contentos y alegres que fuesen casados, y así se hicieron las bodas muy solemnes y regocijadas, como a sus estados y honra pertenescían”(I,108); “vivieron después de esto marido y mujer largos años, con mucha paz y concordia” (II,125).

La importancia de las fórmulas y de las expresiones hechas en la narrativa de Timoneda puede verse con mas claridad en su *Portacuentos* y *Sobremesa*, muchos de cuyos capítulos se basan en la explotación de fórmulas, refranes, proverbios, o en la indagación de su origen²⁸. El fenómeno de la fórmula tiene también bastante presencia en *El Patrañuelo*, ya que varias de sus historias giran en torno a la explotación de la ambigüedad de una fórmula, ambigüedad que en seguida el narrador se ve obligado a reducir a sus términos propios. En la patraña IV una matrona romana jura ante la boca de la verdad que ningún hombre la ha tocado excepto su marido y el rústico que le acaba de sacar una espina (en realidad, éste es su amante disfrazado), y al momento dice el narrador: “Y como esto era la verdad, que este mesmo villano era el doctor, la Piedra o ídolo no hizo ningún movimiento” (IV,145). En la patraña XX una madrastra intenta envenenar a su hijastro, pero por error toma el veneno su propio hijo, por lo que la madrastra dice que “su hijo Modesto era muerto con la ponzoña de Macabelo”, y el narrador apostilla: “Y la mentirosa en este caso no mentía, porque Modesto había prevenido la muerte que estaba destinada y aparejada para Macabelo; pero ella fingía que Modesto era muerto por maldad de Macabelo” (XX,280). Otras patrañas relacionadas con fórmulas son la XIII, la XVI y sobre todo la XVIII, donde la fórmula se convierte en el tema del cuento.

Este tipo de juegos con las fórmulas está relacionado constantemente con el ingenio. Y de hecho, el ingenio se ve premiado en la patraña IV incluso con la conmemoración del hecho a través de la construcción de cuatro estatuas. También se premia el ingenio en la patraña VIII, donde una mujer a la que guardan dos hombres logra yacer con su amado haciéndoles creer a cada uno de sus guardianes que es con el otro con quien retoza. Cuando el ingenio no es tema de la patraña se muestra simplemente en la ingeniosa construcción de la trama, y el mismo Timoneda dice de sus cuentos que son “graciosos y asesados” (“Epístola al lector”, 97), esto es, inventivos e ingeniosos.

28. Tenemos una edición moderna de estas obras: Juan Timoneda y Joan Aragonés, *Buen Aviso y Portacuentos. El Sobremesa y Alivio de Caminantes. Cuentos*, ed. Pilar Cuartero y Maxime Chevalier, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

Si trasladamos esto al plano de la ficción, vemos que entre los dos momentos estables y fijos (formularios) del principio y final de cada cuento, se desarrolla un enredo, una maraña. Esto ocurre gracias a la intervención del ingenio, que introduce una distorsión entre las situaciones reales y las situaciones que viven los personajes; distorsión que el propio discurso intenta estabilizar y aclarar. Si en el plano lingüístico hablábamos de un *sermo purus* (lenguaje común y usual) al que se añadían unas figuras que eran igualmente reconocibles y formularias, pues se incluían en una tradición, en el conjunto del discurso encontramos que a unas situaciones normales de estabilidad, expresables mediante fórmulas, se añaden situaciones anormales (marañas) que el discurso intenta reducir a fórmula, por las técnicas que hemos estado viendo (justificaciones, explicaciones, redundancias en el contenido). En definitiva de lo que se trata es de hacer claro el ingenio, la invención en términos retóricos, y fijarlos, hacerlo tan memorables que los cuentos se tengan que memorizar en sus propios términos.

Muchas veces se puede dudar de si la verdadera finalidad de Timoneda es la de ofrecer “algún pasatiempo y recreo humano” (“Epístola al lector”, 97), o si en realidad lo que pretende es mostrar cómo se hace y cómo se explica una historia, enseñar (*docere*), en resumidas cuentas.