



UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA
Unidad Iztapalapa

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
POSGRADO EN HUMANIDADES

“PERSONAJE E INGENIO EN EL PATRAÑUELO DE JUAN DE TIMONEDA”

TESIS

**Que para obtener el grado de
MAESTRO EN HUMANIDADES**

Línea académica: Literatura

PRESENTA

LIC. ALBERTO MENDOZA GUTIÉRREZ

Matrícula: 2223802624
ORCID: 0000-0003-3591-8762
Correo: mg.alberto122@gmail.com

DIRECTOR DE TESIS:

Mtra. Alma Leticia Mejía González

JURADO:

Presidente

Dr. Marcelo Serafín González García

Secretario

Mtra. Alma Leticia Mejía González

Vocal

Dra. Leonor Fernández Guillermo

Fecha: Iztapalapa, Ciudad de México a 01 de Abril de 2025

AGRADECIMIENTOS

A mi directora de tesis Mtra. Alma Leticia Mejía González por sus observaciones, tiempo y dedicación en sus comentarios hacia mi trabajo. Sin su guía y consejo la tesis no hubiera llegado a buen puerto. Por su inagotable paciencia y sus correcciones que, sin duda, mejoraron la presente investigación. Gracias por su continua guía que, desde la licenciatura, me ha acompañado.

Agradezco a mis profesores del posgrado que contribuyeron a mi formación, por sus enseñanzas y correcciones que me hicieron crecer. Asimismo, agradezco la labor de mis sinodales, el Dr. Marcelo Serafín González García y a la Dra. Leonor Fernández Guillermo, por su disposición y tiempo para aceptar este trabajo.

A mis amigos que me apoyaron en todo momento durante la realización del presente trabajo. Por su paciencia y contribución hacia la elaboración de mi escrito. A mi familia que con su la calma y amabilidad me acompañaron en cada momento del presente escrito; por su infinito amor y cariño.

Agradezco al Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT) por el apoyo económico otorgado durante la realización de la presente investigación. A la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM-I) por brindarme la oportunidad de continuar mis estudios.

ÍNDICE

Introducción.....	2
1. Estado de la cuestión	6
1.1. La búsqueda de las fuentes	7
1.2. Timoneda como precursor de la <i>novella</i> /patraña en España	16
1.3. La forma y composición en su escritura	23
1.4. <i>Corpus</i> elegido.....	29
2. La configuración del personaje en <i>El Patrañuelo</i> de Timoneda	32
2.1. A propósito del personaje en las colecciones de cuentos	33
2.2. La identidad del personaje en <i>El Patrañuelo</i>	39
2.3. El arquetipo en Timoneda.....	45
3. Propuestas para una definición de ingenio en la obra en prosa de Timoneda	49
3.1. Tipos de ingenio en Timoneda	58
4. El ingenio en los personajes del <i>Patrañuelo</i> de Timoneda: forma y construcción	61
Tabla 1 Propiedades divisorias de las Patrañas de Juan de Timoneda.....	62
4.1. La astucia de los personajes.....	65
4.2. Mentir y triunfar: el engaño como ruptura de la norma	77
4.3. El engaño y la artimaña para burlar a otros	93
4.4. La verdad como solución a las contrariedades	103
4.5. La honra y la restitución de valores.....	113
5. Conclusiones.....	127
6. Bibliografía.....	132

INTRODUCCIÓN

El Patrañuelo es una colección de cuentos del siglo XVI compuesta por Juan de Timoneda, que trata temas, motivos y personajes diversos a lo largo de sus veintidós patrañas. Dentro de la obra convergen varios personajes que propician mayoritariamente la risa en el interlocutor mediante el desarrollo de los hechos. La colección se caracteriza por cumplir la función de entretener a un público ávido de historias que le proporcionen un momento agradable. Como el mismo autor describe en su “Epístola al amantísimo lector”, la obra pretende ser “no más de algún pasatiempo y recreo humano” (1978: 79). Es así como el comienzo de la colección nos perfila la dirección que se tomará en cada uno de sus relatos. Sin embargo, surge una cuestión al respecto: ¿cómo se generan en la obra los enredos y mentiras que aparecen? Es a raíz de esta pregunta que surge la presente investigación.

Dentro de las patrañas presentadas por Timoneda (¿Valencia?, c. 1518 – Valencia, 1583) existen diversos personajes que propician el enredo, lo que genera (posteriormente) la ruptura a la norma dentro de la diégesis¹, y deberán ser otros los encargados de restablecer el orden. Esta estructura se repite continuamente a lo largo de la obra; así pues, vemos cómo a través de esta organización, en el planteamiento, los personajes crean el espacio ideal para mover el relato. Asimismo, son ellos quienes propician soluciones o problemas dentro de la historia por medio de un razonamiento agudo, presuroso e interesante. Por ello, el objetivo de la presente investigación estriba en estudiar la configuración del personaje y las resoluciones ingeniosas en *El Patrañuelo* de Juan de Timoneda. Con este fin atendemos a varias cuestiones al momento de acercarnos a los personajes, tales como: su caracterización, si representan un arquetipo que pueda generalizar su proceder, el contexto en el que se desarrollan, el objetivo por el cual se mueven a realizar ciertas acciones y el ingenio que impulsan el enredo.

De esta manera, el presente trabajo, por lo que promete el título, se divide en dos partes; por un lado, expone el significado de ingenio en la época en que escribe Timoneda – de acuerdo con la cultura de su tiempo– y, por otro lado, estudia a los personajes del

¹ Para los intereses del presente trabajo definimos el concepto de diégesis siguiendo los postulados de Gerard Genette: “la diégesis es el universo espacio-temporal designado por el relato [...] que se refiere o pertenece a la historia” (Genette; 1989: 334). En este sentido, representa la narración o el desarrollo narrativo que el relato plantea.

Patrañuelo con énfasis en las acciones y motivaciones que tienen dentro de cada relato; así como los recursos ingeniosos que se desarrollan en cada patraña. Para lograr los objetivos propuestos me centré en el estudio de un par de cuentos del *Patrañuelo*. Esto con el fin de mencionar los personajes y acciones ingeniosas más visibles. Con el propósito de estudiar al personaje, seguí los postulados de Adriana Azucena Rodríguez (*Caracter / Carácter. El personaje literario*, 2022) y de María del Carmen Bobes Naves (*El personaje literario en el relato*, 2018) de quienes tomé diversos conceptos, tipologías y enfoques para examinar al personaje. En cuanto al tema del ingenio, me remití a las poéticas y tratados que se publicaron en la época en la cual escribe Timoneda. Lo anterior se debe a un intento por comprender el significado de ingenio en el margen del siglo XVI, para así abarcar su significado y concepción.

El presente trabajo surgió por la necesidad de estudiar un punto particular en el *Patrañuelo* que no se ha abordado del todo por parte de la crítica. Lo cual ha limitado el enfoque que se da de la obra, ya que algunos de los estudios actuales se limitan a ofrecer trabajos comparativos donde los críticos resaltan las bases que toma Timoneda para redactar sus cuentos y no se enfocan del todo en los personajes que aparecen en la colección. Por ello, lo que se hizo con los cuentos y el tratamiento es estudiar la forma en la cual el autor construyó ciertos caracteres y temas a lo largo de sus narraciones. Si bien conocemos de dónde proceden los textos que reúne, deberíamos preguntarnos ahora cuál es la función que tiene cada cuento. Así como diversas herramientas que se emplean repetidamente a lo largo de la colección como los enredos realizados entre los personajes, los engaños o verdades a medias o la aparición de tópicos recurrentes en las patrañas (*fortuna mutandis, deus ex machina, mentira o verdad; sabiduría o ignorancia*).

Como veremos más adelante, el ingenio se representará por medio de los actos que los personajes emplean para solucionar conflictos (respuesta ingeniosa, ayudar a un personaje el cual se encuentra inmerso en un problema o para librarse de un crimen). Cada enredo ocurrido en la patraña se solucionará por medio de las acciones de los personajes.

Los puntos que aborda el presente trabajo engloban la construcción del personaje en *El Patrañuelo* a partir de su caracterización y relación con la idea de ingenio establecida en el siglo XVI. Para ello, estudiaremos cómo se construye el personaje atendiendo a algunas

particularidades como la forma de proceder, los medios aprovechados dentro del relato, así como los motivos que los mueven a realizar sus actos. Asimismo, veremos la relación que tiene con el concepto del ingenio y las maneras en las cuales se desarrolla en la colección de cuentos.

En el primer capítulo, presento un estado introductorio sobre la obra de Timoneda en la cual resalto algunos puntos en los que la crítica engloba al autor valenciano. Con ello, establezco una visión panorámica acerca de las características que suelen ser tema de estudio por parte de la crítica cuando se escribe sobre Timoneda. Asimismo, se elabora un somero comentario sobre la colección del *Patrañuelo* como posible primera colección de novelas cortas. Todo lo anterior contextualiza la posición que tiene el autor y su influencia en la literatura de la península ibérica. En el capítulo segundo desarrollo la concepción del personaje; asimismo realizo una clasificación de los mismos y sus características dentro de la obra, además de la función que cumplen en el relato. En este punto, parto de la idea de un juego dual donde se revelan personajes “astutos” que, por medio del ingenio se superponen a otros que terminan “burlados”. En esta concepción donde las patrañas entretienen y generan risa, es posible pensar que en cada relato suceden problemas y enredos que afectan a varios personajes. Este capítulo se relaciona con el tercer apartado donde se desarrolla la noción de ingenio; en éste se ofrece la definición y caracterización del ingenio atendiendo a sus posibilidades dentro de la narración. Es así como la aparición de este recurso en la narración se divide en dos: 1) la concepción ingeniosa del personaje y 2) el ingenio como recurso para complejizar la narración.

En el capítulo cuatro analizo una selección de patrañas donde los conceptos de personaje e ingenio aparecen visiblemente. El apartado se divide en subapartados donde englobo las colecciones atendiendo a un tema en específico perceptible en cada uno de los relatos. Si bien los cuentos se pueden reunir en temáticas diferentes, la clasificación realizada corresponde al punto que se estudia en el trabajo. En este capítulo se analizan las patrañas atendiendo a los personajes y sus acciones; se prioriza el estudio de la narración, sus partes y el desarrollo de los personajes dentro del relato. De esta forma se analiza la manera en la que el ingenio incide en cada cuento.

Cada uno de los capítulos que engloban el presente trabajo estudia un punto fundamental en *El Patrañuelo*, a saber, el personaje a través de un concepto que mantuvo relevancia durante el siglo XVI y que tuvo su punto culminante en obras posteriores. Es así como a partir del estudio del personaje (mediante el concepto del ingenio como medio generador del enredo) se propone una forma distinta de concebir los temas expuestos por Timoneda. Con todo ello, el estudio intenta aportar una perspectiva más sobre los trabajos hechos² a *El Patrañuelo* que no sólo atiendan a buscar las fuentes u obras de las que se sirve el autor valenciano para componer su colección.

² Algunos críticos como José Romera Castillo (“Notas Bernat Metge y Joan Timoneda (patraña segunda): el doble filo de la *imitatio*”), Antonio Sánchez Jiménez (“Machabelo y Maquiavelo: la patraña XX de *El patrañuelo* (1567), de Timoneda”) o José Fradejas Lebrero (*Novela corta del siglo XVI*) han comentado algunos aspectos sobre el personaje en *El Patrañuelo*, sin embargo, se limitan a compararlos con otras colecciones o a mencionar sólo un caso de las veintidós patrañas.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La vida de Juan de Timoneda (¿Valencia?, c. 1518 – Valencia, 1583) no está llena de viajes o travesías impetuosas, los pocos datos sobre el autor refieren a una vida tranquila, sin desplazamientos o trabajos peligrosos. Aunque no se conoce con seguridad el lugar donde nació, varios críticos han señalado a Valencia como un sitio probable debido a que algunos documentos tienen a este municipio como lugar fijado. Timoneda fue zurrador de pieles antes de ser escritor, es en 1547 cuando aparece su nombre junto con su nuevo oficio en los libros de registro para el pago de impuestos. En el ámbito de librero y editor se suele conocer su labor por la impresión de las obras de Lope de Rueda o de Alonso de la Vega (por mencionar algunas). Sin embargo, el editor valenciano también incursionó en el ámbito literario al publicar obras dramáticas, líricas y en prosa; aunque sus obras no tuvieron gran relevancia en épocas posteriores, como veremos a continuación.

El estudio sobre la obra de Timoneda ha tenido múltiples visiones desde los diversos géneros que cultivó. Su trabajo como editor lo llevó a estar pendiente de las novedades editoriales y de los gustos del público, así como a la facilidad de reunir y publicar sus propios textos.³ La producción del editor valenciano estriba en los tres géneros por antonomasia; no obstante, no todos han sido tratados de la misma manera por la crítica. Su obra dramática es una de las más arduamente estudiadas por parte de los investigadores, ya sea en torno a la búsqueda de las fuentes o ya por la relación con escritores coetáneos. De la misma manera, su producción lírica ha sido fuente para los especialistas; por el contrario, la obra en prosa de Timoneda ha sido comentada de diferente forma.⁴

Al contrario de lo que se podría pensar, la crítica ha comenzado a estudiar la obra en prosa del valenciano. A raíz de los estudios de algunos autores, que se han tomado un momento para abordar la narrativa de Timoneda, se ha comprobado la importancia del

³ No obstante, debemos recordar que Timoneda da a la imprenta de Joan Mey la publicación de *El Patrañuelo* en 1567.

⁴ No es de extrañar que la obra de Timoneda haya dejado de publicarse en el siglo XVI después del impacto de las novelas italianas y otro tipo de género hasta ser opacadas con la llegada de las *Novelas Ejemplares* de Cervantes. Lo interesante sobre el caso es que la publicación de *El Patrañuelo* fuera retomado a finales del XVIII.

escritor en el destino del género en España; aunque existen otros críticos que relegan su papel en el panorama literario, como expondré más adelante.⁵

Por lo que se refiere al estudio de la obra en prosa de Timoneda, la crítica se ha dividido entre los varios aspectos de su escritura. Para entender, al menos parcialmente, las líneas que los investigadores desarrollaron a lo largo de los años, me he planteado la siguiente pregunta: ¿cómo influye Timoneda en el destino de la novela corta en España? A partir de esta cuestión, considero diversos estudios sobre nuestro autor que se clasificarían de la siguiente manera:

- ☯ La búsqueda de las fuentes
- ☯ Estudios comparativos con autores italianos y del Medioevo español
- ☯ Timoneda como precursor de la *novella*/novela en España
- ☯ La forma y composición en su escritura

Puesto que los primeros dos son los antecedentes que tomó Timoneda para (re)crear su obra, los trataremos en conjunto. Sin embargo, es interesante resaltar la relación de cada aspecto entre sí, ya que esta ordenación responde al papel que tiene Timoneda al introducir la novela corta en el contexto español.⁶ Así como los ecos que tendrá la literatura italiana en los textos españoles. Si bien ya existían otros autores que se ocupaban de los temas y narraciones ocurridos fuera de España, creo ver en Timoneda un autor fundamental para la concepción de la cultura española en comparación con las otras lenguas vernáculas.

1.1. La búsqueda de las fuentes

Se ha vuelto un lugar común hablar sobre la búsqueda de las fuentes en la obra de Timoneda y no es para menos si recordamos que “gran parte de la investigación sobre la novela corta de los siglos XVI y XVII se dedica a rastrear las fuentes italianas del relato áureo” (Vélez-Sainz; 2018: 364), por lo que no es extraño ver este tipo de textos. Al respecto de Timoneda, varios críticos mencionan la influencia de la literatura italiana o latina en el valenciano; gran

⁵ Quiero dejar en claro que todos los comentarios y anotaciones aquí expuestas tienden exclusivamente al estudio de la obra en prosa de Timoneda. No pretendo analizar otros géneros (teatro y poesía). Cuando haga alguna anotación sobre éstos lo señalaré claramente.

⁶ Esto no significa que haya sido el único o el primero en hacerlo, puesto que había copias o reelaboraciones de narraciones italianas en colecciones de cuentos anteriores a Timoneda.

parte de esta línea temática tiene sus orígenes en Menéndez y Pelayo, quien en su obra *Orígenes de la novela*, comentaba que Timoneda:

No se contentó con ensayar el cuento en la forma infantil y ruda del *Sobremesa* y *Buen aviso*. A mayores alturas quiso elevarse en su famoso *Patrañuelo* (¿1566?), formando la primera colección española de novelas escritas a imitación de las de Italia, tomando de ellas el argumento y los principales pormenores, pero volviendo a contarlas en una prosa familiar, sencilla, animada y no desagradable (Menéndez y Pelayo; 1943: 80).

Estos últimos adjetivos serán el eje central en los comentarios posteriores de la crítica, ya que autores como Walter Pabs, José Fradejas Lebrero o José Romera Castillo —por mencionar algunos— hacen hincapié en la escritura de Timoneda al mencionar que: “se preocupó más de la temática que del artificio formal de los recursos estilísticos. Timoneda no fue un gran escritor, pero sí un gran cultivador de la literatura popular” (Romera; 1978: 28), y aunado a esto, Wolfram Krömer añadiría que “*El Patrañuelo* no contiene narraciones originales. Una inmensa mayoría tiene su origen en autores italianos” (Krömer; 1979: 206). Gran parte de la crítica menciona que la escritura del valenciano tiene un lenguaje llano, simple, sencillito, natural; lo cual sólo describe un punto de lo más evidente en su producción. Sin embargo, hay autores que llegan al punto de degradar la escritura del autor; como es el caso de Antonio Alatorre quien hace referencia al libro comunicando que “ni el más elaborado de los *racconti* de Timoneda es verdaderamente memorable” (Alatorre; 1998: 135). Con esto, se añade un tema presente alrededor de la obra del valenciano: la originalidad. Pero ¿por qué esta mención a la llaneza de su pluma? Quizá se deba a que gran parte de sus textos tienen origen en la literatura extranjera o en el folklore. Sin embargo, no era el único que tomaba como base dichas fuentes, pero sí quien hacía visible la relación con el texto original. Por lo que, atendiendo a lo *memorable*, el público receptor entendía las fuentes o los temas y gustaban de ello. Si aceptamos lo anterior, sería razonable creer que varios cuentos pasarían a formar parte de las conversaciones. De ahí que debiéramos de preguntarnos “¿cómo entendían los hombres del Siglo de Oro los libros que leían? ¿qué representaban para ellos dichos libros?” (Chevalier; 1971: 337). Si bien el tema permite una reflexión mayor, no es el objetivo del presente trabajo.

Si nos atenemos solamente a la relación que tiene Timoneda con los autores italianos notamos una falta de concordancia en la estructura, pues:

Falta en él más de una característica de la «novella» italiana: no da un marco a sus historias, no busca la armonía de un número redondo, pues cuenta con 22 «patrañas». Sin embargo, tiene conciencia de contar con un arte particular, ya que en la «Epístola al amantísimo lector» ruega a éste que transmita a otros lectores relatos del mismo modo que se han redactado (Krömer; 1979: 207).

Por esta última cita, notamos que Timoneda no seguía del todo las narraciones italianas, ya que su intención no era replicarlas —al menos en la estructura de los cuentos y la cantidad de las narraciones— pues en todo momento el escritor “se muestra consciente de que construye con materiales prestados, y aunque generalmente los recombina, buscando darles mayor coherencia y amenidad, considera que el destinatario del producto es un lector que a su vez volverá a manipularlos” (Carrasco; 2000: 94). De ahí que congeniemos con lo comentado por Gómez-Montero quien escribe que “sobre la obra literaria de Juan de Timoneda pesa el sanbenito de su falta de originalidad. Tanto en su producción estrictamente paremiológica [...] como en la de carácter más bien novelesco” (Gómez-Montero; 1991: 76). No obstante, la intención pudo bien ser otra, pues Timoneda escribe consciente de lo que hace y hacia dónde quiere llegar, sólo que el tema de la *imitatio* se vuelve un problema para el autor.

A pesar de todo ello, creo firmemente que la originalidad no estriba sólo en la estructura, ni mucho menos en la historia que nos narra, si no, más bien, en la propuesta que nos hace de reconstruir lo ya establecido y (re)acomodarlo en otro contexto. Pues no sólo imita un género o un tema, Timoneda (re)elabora los *racconti* y los adapta a su contexto, por si fuera poco. Es decir, y siguiendo a Carmen Rabell: “su mérito singular radica en haber reescrito a Boccaccio con el imperativo postridentino” (Rabell; 2007: 119). Sobre ello, Sean McDaniel apunta que su trabajo “will suggest that the negative criticism of Timoneda text has been based on a basic misunderstanding of the author’s intent and, by extension, its popular appeal” (McDaniel; 2005: 449). La intención del autor estaría encaminada a presentar los cuentos a un público que probablemente memorizaría los textos, añadiendo más o menos información según cada persona. Por lo que la inserción de dichas narraciones a una Valencia del siglo XVI —bajo el Concilio de Trento y la censura impuesta— juega un papel importante en el momento en que Timoneda redacta sus obras.

Volviendo al tema que nos atañe en este apartado, debemos cuestionarnos cómo influyen las fuentes en la concepción de la obra de Timoneda. Romera Castillo ya hace

mencción del influjo de las fuentes medievales en su producción. En su estudio leemos que textos como el *Calila e Dimna*, el *Disciplina clericalis* y el *Alphabetum exemplorum* fueron una base para el escritor. Enrico Cerulli y Fernando de la Granja han subrayado la importancia del elemento árabe de estas colecciones en la pluma de Timoneda (Sánchez-Blanco; 2014: 179); asimismo, “el procedimiento de encabezar cada uno de los relatos con el resumen, en una redondilla, de la historia tratada, aparece también, por ejemplo, en *El conde Lucanor* o en el *Libro de los exemplos por a.b.c.*” (Romera; 1993: 205). Asimismo, José Manuel Pedrosa ya hace referencia sobre otra posible fuente al afirmar que “muchos cuentos breves de Timoneda derivan de los *Apophthegmata* de Erasmo, posiblemente a través de la traducción que había publicado Francisco Támara” (2004: 60).

Es indiscutible que Timoneda haya hecho uso de los *exempla* medievales para la reconstrucción de sus relatos; sin embargo, y como apunta Walter Pabs: “algunos autores del siglo XVI habían hecho uso ya [...] de la posibilidad de exponer «cosas que sólo sirven al gusto» y «cosas semejantes» (esto es, lo erótico y lo incitante). Baste aquí con citar a Juan de Timoneda, quien desde luego renunció al encubrimiento de sus propósitos por medio del «ejemplo»” (Pabs; 1972: 208). De esta manera, el editor valenciano desplaza el acento de lo ejemplar (didáctico y moralizante) con sus patrañas de tono más bien burlesco (Pabs; 1972: 209). Del mismo proceder es Vélez- Sainz, quien escribe que “Timoneda, quien no tiene especial interés en utilizar la historia como *exemplum*, desarrolla algunos aspectos destacables en términos genéricos” (2018: 373). Aunque Timoneda tiene como antecedente la literatura aleccionadora del *exemplum*, es de señalar que “il fine didattico, pertanto, si limita all’arte del “novellare” e si esplicita tramite esempi concreti di argomenti elaborati con i dovuti accorgimenti per intrattenere gli ascoltatori” (Rosso; 2014: 487). Pese a que Timoneda usa sus fuentes, las reelabora y las presenta más cercanas a sus receptores, de ahí que el carácter de entretenimiento prevalezca en sus patrañas. En ese sentido, “es evidente el empeño de Timoneda de lograr el *decorum* adaptando el contexto de Boccaccio a un contexto legal español” (Rabell; 2007: 117). Con respecto al acento moralizante, es interesante el proceder de María Soledad Carrasco al proponer que Timoneda “no excluye el chiste escatológico ni el rasgo de humor que ridiculiza oficios, etnias o regiones” (2000: 92). Con esto, podemos decir que se deja a un lado el *prodesse* y se hace énfasis en el *delectare*. Al respecto, debemos traer a colación lo propuesto por Vélez-Sainz, quien afirma que Timoneda

es un “astuto autor con un buen sentido de lo que le gusta al público, la reconvierte en puro deleite narrativo” (2018: 373). Es así como la destreza de Timoneda al presentar obras cómicas, dentro de las posibilidades de su contexto, permita describir escenas particulares y agradables a su público.

En cuanto a la relación de su obra con los italianos es de resaltar la analogía del libro de Boccaccio por parte de la crítica. Aunque Timoneda no es el único que toma su materia de este autor, sí es de mencionar la deuda que tiene con el *Decamerón*. Ejemplo de ello es el estudio de Marcial Carrascosa quien compara la patraña quince con la *novella* II-9 de Boccaccio. En su artículo comenta que “el argumento de esta patraña quincena está tomado claramente de Boccaccio [...] aunque el autor no lo refleja en ningún momento. Es más, se atribuye a sí mismo la autoría de la historia, al igual que ocurre con los demás argumentos del resto de las patrañas, cuando es evidente que no las inventó” (2010: 44-45).

Por otra parte, Karina García nos presenta un estudio sobre la relación de Timoneda con otro autor italiano: Ariosto. Desde un enfoque comparativo, el tema *De ingenio mulieris adulterae* se compara entre *El Orlando Furioso* y la patraña VIII. El tema de la mujer adúltera se encuentra elaborado de manera diferente en ambos textos; así nos lo hace saber:

No obstante su sencillez, hay que resaltar que Timoneda con esta patraña también da toques cómicos y lances de ingenio que provocan humor y que los motivos se mantienen, incluso los más obscenos, como el de la reina con el enano. Otras sutiles gracias son la confusión sobre quien de los dos caballeros cabalgó a la moza [...] o la escena del esposo recogiendo la cruz sin hacer ruido para no despertar a su esposa y al amante (2014: 65).

Igualmente, José Romera Castillo nota en la patraña VIII un “problema” en su composición, pues la fecha de ambos textos es muy cercana (1567), por lo que no se puede concluir que el editor valenciano haya leído la obra de Ariosto.⁷ Si se acepta lo anterior, surge una pregunta: ¿cómo conoció Timoneda la historia? o ¿cuál fue la versión que cotejó? Para ello, Romera Castillo argumenta que por los errores presentados en las versiones y la cercanía entre los lugares de publicación —además de los años entre la composición de los textos— es seguro afirmar la versión de Barcelona como la base de la patraña VIII, así lo certifica Romera: “con toda probabilidad y siguiendo el proceder habitual del autor de la *Turiana*, el modelo utilizado fue la edición barcelonesa de la traducción de Jerónimo de Urrea. Algo que

⁷ La primera traducción a cargo de Jerónimo de Urrea publicada en Amberes hacia 1549 por Martín Nucio y la segunda impresa en Toledo de Hernando Alcocer por Juan Ferrer en 1550 (Romera; 1993: 450).

nadie hasta ahora había señalado y que, creo, merece la pena destacar” (1993: 453). Lo anterior demuestra la labor de Timoneda al momento de la composición, pues como lo menciona Romera Castillo no sólo importa conocer la fuente sino plantearse qué versión utiliza y cómo lo desarrolla —*ad pedem litterae*— en su patraña.

Al respecto, es conveniente hacer un breve comentario. No es un secreto que Timoneda aborda varias fuentes para la construcción de sus textos. Él mismo nos lo hace saber en su introducción al *Sobremesa*: “lo que yo en diversos años he oído, visto y leído, podrás brevemente saber de coro” (1990: 202). Además, al final de algunas patrañas, Timoneda nos informa de otros textos similares. Basta mencionar la nota al final de la patraña primera, donde hace hincapié en las versiones que hay sobre el mismo argumento: “Deste cuento pasado hay hecha comedia, que se llama *Tholomea*” (1978: 86) o al final de la patraña treceña: “Deste cuento pasado hay hecha una comedia, que se llama *La Feliciania*” (1978: 195). Por ello, es evidente que la crítica se haya volcado en este aspecto. Ejemplo de ello es la mención que hace Romera Castillo acerca del proceder de Timoneda con sus fuentes; el crítico apunta que “utiliza, con mayor o menor literalidad —con mayor casi siempre—, un solo modelo, sintetizando o añadiendo pequeñísimas modificaciones (nombres de personajes y lugares, alguna incrustación leve, etc.)” (1993: 447). De ahí que no puede negarse la influencia de otras obras para la creación de *El Patrañuelo*. Con esto claro, continuemos.

Por otra parte, Romera Castillo nos presenta un trabajo sobre la semiótica del texto en Timoneda. Tal es el caso de la patraña X. En su artículo vuelve sobre las características de la producción del valenciano; el crítico se encarga de resaltar la dramatización del relato “dando entrada, con varias intervenciones, a los personajes para agilizar o dinamizar la acción” (Romera; 1987: 39). Por otra parte, también se nota en esta patraña una estructura de causa-efecto que entra en concordancia con la organización general del texto: “la temporalidad del relato de Timoneda es lineal, su tipología es la del *resumen* de lo acaecido y por la frecuencia (tiempo real / tiempo del discurso) la narración temporal es singulativa, al evocar un discurso único unos hechos singulares” (Romera; 1987: 39). Asimismo, termina su trabajo con una afirmación sobre la importancia y posibilidad que tiene la semiótica textual en las narraciones de Timoneda.

Posteriormente, Romera Castillo nos presenta múltiples estudios donde compara la producción de Timoneda con la de Boccaccio y otras posibles fuentes. En su artículo sobre la patraña segunda, analiza la relación que el escritor valenciano tiene con la catalana Bernat Metge donde manifiesta que, probablemente Timoneda se haya servido de esta autora para la composición del cuento, y no de los escritores italianos como muchos críticos han pensado. Las modificaciones que presentan los textos son muestra de su independencia: “Por lo tanto, se puede afirmar que Timoneda no se basó en el texto de Boccaccio, ni en la versión de Petrarca, para la composición de la patraña segunda. Su modelo directo fue la versión catalana de Bernat Metge” (Romera; 2009: 215). Por lo que respecta a la búsqueda de las fuentes, vemos que se ha abarcado un amplio panorama, que va desde escritores extranjeros (Boccaccio, Bandello, Savonarola) hasta fuentes clásicas-medievales.

Dentro de las fuentes italianas, Timoneda no sólo se sirvió de los *racconti*, sino que también se apoyó en algunos nombres para resignificar a sus personajes y, con ello, darles más cualidades de las que probablemente tenían. El estudio de Antonio Sánchez y Emilio Blanco es un buen ejemplo de este aspecto, pues comentan que “la presencia de nombres parlantes (poner qué son) que, si no definen totalmente el carácter de los personajes, por lo menos lo sugieren y anticipan” (2014: 186),⁸ con lo que añadirlos a las patrañas modificarían la recepción. En su trabajo se marca la posibilidad de ver la influencia de Maquiavelo en Timoneda, no en el sentido de su obra, si no en el nombre y lo que esto llegara a significar. Ambos críticos mencionan que la relación del nombre Maquiavelo con el actuar del personaje “Machabelo” de la patraña XX estaría en consonancia y daría a revelar la influencia de la obra del italiano en la España contrarreformista. En este sentido, nos propone la hipótesis siguiente: “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 censura” (Sánchez- Blanco; 2014: 190). Por lo que la adición del nombre mostraría el panorama político-religioso. Asimismo, el nombre de Machabelo guardaría relación con la obra, pues la mentira (o patraña) de los cuentos estaría en

⁸ Siguiendo el estudio de Sánchez-Blanco debe entenderse por “nombres parlantes” aquellos nombres que por su significado caracterizan, en parte, al personaje. Es decir, los antropónimos de cada personaje (según sea el caso) utilizados por Timoneda en sus patrañas nos dicen algo de su aspecto, carácter o actitud dentro de la narración.

consonancia con los nombres de los personajes, con sus acciones, con la definición y el título (e intención) del libro que ya nos predispone sobre las narraciones.

Otro punto interesante sobre las fuentes es el que respecta a la tradición oral —ya sea el cuento tradicional, folklórico, el refrán, entre otros—. ⁹ El compendio del saber popular guarda singular importancia en la obra del editor valenciano, puesto que —como lo señalé al inicio del trabajo— Timoneda escribe en busca del gusto popular y no sólo eso, sino que su intención es presentar una colección de cuentos que sus contemporáneos conozcan y utilicen en un momento determinado. Cabe recordar que “en aquella época [s. XVI] todos los españoles, campesinos, artesanos, funcionarios, burgueses, clérigos y caballeros, poseen una cultura oral común, túnica sin costuras que ha de rasgar el Siglo de las Luces” (Chevalier; 1980: 7). Al respecto, cobra gran importancia lo comentado por Maxime Chevalier, quien menciona que “el hombre culto ha de saber referir «cuentos, fábulas y facecias»” (1992: 13). El cuento se presenta como una forma de escape o un momento de descanso entre las jornadas. Así pues, es sabido que “el cuento folklórico es una realidad familiar para los cortesanos y caballeros del siglo XVI y primeras décadas del siglo XVII” (Chevalier; 1992: 24). Sobra señalar que “la cultura popular de la España del Siglo de Oro, la que se alimentaba de las conversaciones mantenidas en veladas, en tabernas, o en el transcurso de los viajes a pie, era muy rica en canciones, en cuentos, en historietas graciosas que desempeñaron un cierto papel en la floración de la literatura «culta»” (Bennasser; 1983: 273). Sin mencionar la repercusión que tendrán ciertas características del cuentecillo tradicional a la novela del siglo XVI y XVII (Chevalier; 1980: 8).

Algunos de los autores que han dilucidado al respecto son Maxime Chevalier, Rafael Beltrán Llavado o José Manuel Pedrosa, por mencionar algunos. Este último hace referencia a la actualidad que tienen los chistes y sus posibles fuentes; el crítico enfatiza la reescritura del chiste de corte erótico en el cuento de los tres vecinos contenido en el libro segundo del *Portacuentos*. De la misma manera Rafael Beltrán nota en dos cuentos de Timoneda el juego humorístico en torno a la alusión de los órganos sexuales. Así pues, Beltrán menciona que en la obra de Timoneda cuando se hace referencia a esto, se suele emplear el eufemismo. De

⁹ Sobre el tema de si la obra de Timoneda corresponde a una de estas clasificaciones, requiere de un estudio específico al respecto, pues varias composiciones del autor mantienen rasgos de la tradición oral. Algunas cuentan con moraleja o con un remate burlesco.

esta manera, “tanto las uvas como huevos y nueces, aunque de distintos tamaños, remiten por sus formas esféricas a los órganos genitales masculinos” (2014: 29). No obstante, Beltrán destaca que la forma de presentarlos o aludirlos se debe a la censura que existió en la época. Con ello, resulta interesante cuestionarnos cuántas podrían haber sido las restricciones que existieron en el momento de la concepción de sus obras, pues a raíz de ello podemos entender el actuar del valenciano. Al respecto de la censura vivida en ese momento, González de Amezúa menciona que “las novelas españolas, a partir desde 1570, y en singular las del linaje cortesano, no pudieron librarse del tono rígido, de la severa inspección, de la austeridad y disciplina social que Felipe II imprimió a las generaciones de su tiempo” (1929: 69). Por esto, no debemos de perder de vista el panorama del siglo XVI. Volviendo al tema del folklore, Timoneda “extrajo los cuentos de una tradición popular [...] pero los transformó y pulió para la imprenta que suponía una lectura más amplia y culta, despojándolos del peligroso componente de venganza” (Beltrán; 2014: 41); por lo que no es de extrañar que el nombre de Timoneda se encuentre “unido a todos los géneros de nuestra literatura popular o popularizada” (Menéndez y Pelayo; 1943: 75), como bien lo recuerda el crítico santanderino; de modo que la habilidad del autor y su ingenio se encuentran en la (re)escritura de los argumentos, ya que “es sabido que no era importante, precisamente, la originalidad de los temas; lo que tenía verdadero interés era la forma de exposición” (Fradejas; 1985: 200). En la misma línea se encuentra Amaia Arizaleta quien afirma que “es necesario por supuesto contar con la originalidad del valenciano, con la reescritura de sus fuentes y, sobre todo, con la recreación de las patrañas” (2010: 9).

Por otro lado, la perspectiva del refrán como recurso en la obra de *El Patrañuelo* lo abarca José Álvarez García en sus variantes o características, desde la paráfrasis hasta la contrahechura. La utilización del refrán como recurso responde a “la conciencia de Timoneda en torno al habla de los personajes [...] que se vislumbra desde los diálogos más sencillos y desde uno de los niveles más básicos en el lenguaje, la palabra” (Álvarez; 2015: 44). Para Álvarez, el equívoco puede estar fundamentado en este recurso pues los medios expresivos legitiman un discurso, ya sea en favor o en contra de una persona o de una situación (44). Un ejemplo de la *amplificatio* de los refranes es el presentado por Horozco y desarrollado por Timoneda: “No ay cosa mas liviana que la muger”. Álvarez nos comenta que “es el mejor ejemplo de la variación de los refranes y de cómo se actualizan según la experiencia del

personaje que los enuncia. Este refrán se presenta en dos ocasiones en *El Patrañuelo*” (2015: 46): en la patraña VII y la XIX. También, se mencionan las variantes que pueden surgir de éste o varios refranes, así como la elaboración de propios. Igualmente, José Álvarez refiere sobre la producción del valenciano que “la importancia de la cultura tradicional en la obra de Timoneda es fundamental: no es posible entenderla sin comprender cabalmente el método de transmisión de ésta” (2015: 16), pues “las colecciones de Timoneda, fueron ante todo [...] repertorios para graciosos. Pero, a la inversa, también fueron receptáculos de cuentecillos orales preexistentes” (Chevalier; 1975: 21), con lo que queda clara la relación y la convivencia de ambos como punto de partida para la elaboración de los textos.

Como vemos en este somero panorama, las fuentes de Timoneda son de amplio alcance. Abarcan temas de corte italiano, de fuentes medievales o de sus contemporáneos; lo que nos hace pensar que el editor valenciano tenía un amplio conocimiento de la producción literaria de su tiempo y no es para menos si añadimos su tarea como editor, traductor o compilador. Estar al pendiente de las novedades editoriales era parte de su vida. Por esto mismo, se ha considerado a Timoneda como un simple compilador y no como un escritor consagrado. De ahí que la crítica, esta crítica que se encarga de exaltar la influencia de otros escritores en la producción de Timoneda, pocas veces lo redime de su papel dentro de la literatura española. Tema que nos lleva a cuestionarnos cuál fue la verdadera aportación de Timoneda a las letras españolas. La respuesta a dicha pregunta creo encontrarla en el siguiente apartado.¹⁰

1.2. Timoneda como precursor de la *novella*/patraña en España

Mucho se ha dicho sobre la aportación de Cervantes en la consolidación del género de la novela corta en España; tras la publicación de sus *Novelas Ejemplares* la crítica ha determinado la paternidad de la narración breve al autor y más al leer en su prólogo: “yo soy

¹⁰ El estudio de las fuentes es de suma importancia para conocer los orígenes de las patrañas, su repercusión en los escritos y actualidad para el momento en el que escribe Timoneda. Por lo que cada trabajo contribuye a ampliar los estudios del autor valenciano. No obstante, resulta poco fructífero quedarnos con las fuentes y no observar el trabajo que se hace con las mismas. Por ello, es conveniente reflexionar por qué Timoneda eligió cada fuente y saber la razón del tratamiento que otorga a cada obra. Sin embargo, este tema excede los propósitos de la investigación.

el primero que he novelado en lengua castellana” (Cervantes; 2001: 64). No obstante, debajo de la sombra del manco de Lepanto yacen varios autores que, como Timoneda, cultivaron el género mucho antes de su llegada.

La figura de Cervantes ha sido relevante para el estudio de la novela corta en España, pues críticos como Menéndez y Pelayo o Avelar-Arce han comparado la producción de Timoneda con este autor y se han cuestionado sobre la verdadera aportación de su obra. La pregunta sería por qué hacer una comparación entre obras y autores tan diferentes en cuanto al año de publicación, así como la intención y función que cumplían. Creo que la razón de esta dicotomía estriba en ver a Timoneda como el iniciador del género en Europa, tratando de desligar la estructura de los *racconti* italianos (como los contenidos en el *Decamerón*, *Il novellino* o *Il pentamerone*) y acercándolo a los gustos de un público nuevo: el español. Por otro lado, suele mencionarse a Cervantes como el fundador o gran escritor en la elaboración de un género como la novela corta. Sin embargo, tanto Timoneda como Cervantes tienen diferentes concepciones sobre el género; además, cada uno publica sus colecciones en un contexto distinto, con características muy diferentes. Por lo que comparar a ambos autores resulta equivocado. De ahí que la crítica errara sobre estudiar la obra de un escritor sobre otro.

Para profundizar en lo anterior es necesario mencionar lo expuesto por Avelar-Arce en la introducción a la edición de las *Novelas Ejemplares* de Cervantes:

en la obra del multifacético valenciano Juan de Timoneda destaca su labor como colector de cuentos [...] y dentro de este aspecto su libro de mayor importancia y envergadura es *El Patrañuelo* (1567). Pero sin tratar de quitarle méritos a esta obra, es del dominio público que sus fuentes italianas están perfectamente determinadas y analizadas: Masuccio, Boccaccio, Bandello, Ariosto, etc. Desde este ángulo no puede caber la menor duda de que Cervantes tiene toda la razón del mundo al estampar: “Todas son traducidas de lenguas extranjeras” (2001: 13).

Con esto, Avelar-Arce da las palmas a Cervantes sin que eso signifique que no reconozca a otros autores anteriores. El hecho de formar esta dicotomía entre un autor y otro provoca que se mire a un escritor superior sobre otro y no que se observen los aportes de cada uno. Avelar-Arce no pudo haber puesto a Timoneda en contraposición de Cervantes por una razón y esa es precisamente la labor fundamental de Timoneda en el terreno de la narración breve, él mismo lo comenta en un artículo anterior. Al referirse a la obra de Timoneda

propone que: “si la eliminamos, la literatura española no pierde casi nada desde el punto de vista de la realización estética, pero al mismo tiempo sería difícil de explicar la concepción de buena parte de las obras anecdótico-narrativas y dramáticas posteriores” (1957: 16). Con lo que se le reconoce la aportación de sus escritos al género de la novela corta en España. Así lo expresaba Carmen Rabell al comentar que “el camino, sin embargo, había sido emprendido en 1567 por Juan Timoneda, a quien la crítica ha considerado un imitador muy poco original de los italianos, en su empeño por singularizar la aportación de Cervantes” (2007: 97); sobre esto, coincido con lo expuesto por Rabell y Evangelina Rodríguez, quien comenta que con “los esbozos teóricos debidos a Timoneda en su *Patrañuelo* (1565) que va a construir la oficial escisión (pero también el reconocimiento de la tradición de continuidad) de la mezcla de oralidad y narración discursiva escrita en un género lábil” (1996: 37). Y más aún si recordamos las palabras de Gómez-Montero al cuestionarse si “¿Debemos considerar, por tanto, que la novela corta no existió en España antes de Cervantes más que intercalada en novelas pastoriles —y de caballerías, habría que añadir— y que hemos de limitar las formas de narración breve al *exemplum*, al cuentecillo tradicional, al cuento paremiológico y al cuento folklórico-popular en su expresión literaria?” (1991: 74).

Timoneda rompió con el esquema tradicional que los *racconti* italianos ofrecían y lo adaptó; modificó los procedimientos y optó por la brevedad. Con ello priorizó el gusto del público y optó por una escritura sencilla. Como lo menciona Vélez-Sainz: “la imitación del *Patrañuelo* es, abiertamente, dialéctica, pues nos muestra no solo el propio modelo imitativo [...] sino el proceso de cambio al que se somete a la fuente de modo que nos fuerza a reconocer la distancia entre el original y la copia” (2018: 373). En contraposición a Cervantes, Timoneda sacrifica la forma por el fin “ciencia y conciencia”, diría Avallé-Arce. La crítica suele señalar la falta del *prodesse et delectare* en Timoneda y con ello su falta de originalidad y estilo, no entendiendo que “para realizar un juicio crítico justo de Timoneda en el Renacimiento no residía necesariamente en la novedad del asunto narrado sino en el modo novedoso de narrar (*res vs verba*). Es precisamente en el nivel del discurso, en la estrategia narrativa, que Timoneda contribuye a adaptar la “novella” al terreno español durante el periodo de la Contrarreforma” (Rabell; 2007: 97). Al mismo tiempo, no se termina por aceptar que uno de los iniciadores de la narración breve tuviera una sencillez en su escritura y que las obras fueran más acorde al gusto del público en el que se inscriben textos

como *El Patrañuelo*. La realidad entre un autor y otro es distinta y por ello —considero— que su recepción debe de serlo también.

Por otro lado, resulta conveniente comentar, *grosso modo*, la situación general de España cuando Timoneda da a la luz sus colecciones (*Buen aviso y Portacuentos* y *El sobremesa y alivio de caminante*), pues la introducción del género en España comenzaba y, aunque Timoneda no es el único, sus colecciones de cuentos son las que gestionan un nuevo gusto por este género narrativo.

Considerar el origen y desarrollo de un género, y más el de la narración corta, en unas páginas es un trabajo inadmisible y sobrepasa los objetivos que se han planteado, por lo que sólo me limitaré a esbozar un somero panorama en el cual se insertan las obras de Timoneda —dejaré la explicación más detallada para el apartado correspondiente—.

Sabido es que en el siglo XVI la cultura popular se originaba y se difundía de manera oral más que escrita: “en el Siglo de Oro todo eso que hoy llamamos literatura entraba, pues, mucho más por el oído que por la vista y constituía un entretenimiento más colectivo que individual” (Frenk; 1980: 114). La imprenta comenzaba a tener un papel fundamental en la reproducción de textos, pero no sobre temas folklóricos. Se ocupaba primordialmente para la publicación de los sermones o *exempla* empleados durante el acto religioso. De ahí que las primeras colecciones se adaptaran a las normas morales y devotas; ya Walter Pabst menciona al respecto que “los *exempla* desempeñaron un papel muy importante en la tarea de despertar el sentido y el gusto por la narrativa en forma de novela corta” (1972: 22). Por lo que tuvo que pasar un tiempo en el que dicha norma pudiera modificarse y separarse de las cuestiones religiosas. Así que los autores publicaban sus obras de manera que no fueran amonestados y obtuvieran la licencia; siempre considerando que los temas se relacionaran con los gustos del público. Aun así, y después de las normas contrarreformistas, las patrañas de Timoneda “mantienen esa tensión entre la enseñanza y el entretenimiento, y la consiguiente tendencia a enmascarar aquella lectura primera que sólo se dirige al gusto” (Barella; 1985: 24).

Así pues, los relatos medievales fueron cambiando su estructura y su forma narrativa hasta llegar a las colecciones de cuentos con sus variantes y características. Sin embargo, algunos de los preceptos de la Edad Media seguían repercutiendo en las nuevas obras donde:

el poeta debía hallarse en posesión plena del “genio”, el “ars” y la “ciencia”; su obra debía someterse a las reglas inquebrantables de la verosimilitud y de la conveniencia u honestidad, así como a las unidades de acción, episodios, lugar, tiempo y estado de ánimo; todo poeta debía procurar la emulación de los “antiguos” mediante la imitación de la naturaleza (Pabst; 1972: 15).

Por ello, muchos de estos rasgos se hallaban en las nuevas colecciones y algunos otros ya se apartaban de estos parámetros. No hay que perder de vista que todos estos cambios responden a una evolución y a los gustos del público receptor, de ahí que Wolfran Krömer que comente: “a la función de responder a una determinada necesidad del público, que, por las razones que sea, se complace en que le cuenten una clase específica de historias, a esa función hay que considerarla como una posible cimentación del género” (1979: 13). La existencia de un público abierto a escuchar y recrearse con las narraciones breves lleva a los autores a enfocar su atención a este género. En este sentido, “al llegar el siglo XVI, el proceso de retroalimentación con el público al que estaban dirigidos los *exempla* cambia” (Álvarez; 2015: 6). No obstante, la estructura de la narración, en parte, enfatiza “situaciones cotidianas y de comportamiento público que buscan educar el comportamiento, por medio de sutilezas irónicas, la conducta del lector” (Álvarez; 2015: 8). Por ello, cuando comienzan las traducciones de textos italianos, los traductores preparan “un material en el que habían tratado de asear los textos originales de toda palabra picante o escena impúdica” (González; 2011: 1229). Como podemos apreciar, la moral cristiana seguirá repercutiendo en la transmisión y recepción de los textos. Por lo que autores como Timoneda tuvieron que “encubrir el fondo liviano de algunas obras, insistiendo en moralidades y sentencias en sus preliminares, y el presentar ejemplos «deshonestos» y luego decir que su ejemplaridad estriba en que «no deben imitarse»” (Barella; 1985: 23).

Por otro lado, el ambiente y las características sociales del siglo XVI se vuelven un kiosco de intereses donde confluyen las necesidades del público, el gusto por las historias y la recepción de cuentos italianos. Al respecto, Bartolomé Bennasser señala que: “en pleno Siglo de Oro existe, pues, una cultura popular muy rica, compuesta de refranes, de canciones, de historietas, de cuentos de procedencia lejana, que se acomoda más o menos bien con una tradición cristiana en constante mutación, que no queda fijada antes del concilio de Trento, es decir, precisamente antes del Siglo de Oro” (1983: 274). Con el advenimiento de las colecciones italianas el panorama cambia, “la recepción de los textos extranjeros contribuye

a enriquecer —o, incluso, a transformar— el sistema de géneros literarios configurado históricamente en la literatura receptora” (Gómez-Montero; 1991: 74). De ahí que la labor de traducción comience a tener un papel fundamental. Aunado a esto, David González menciona que “la labor de estos traductores, en el marco de una España que iniciaba la trayectoria de la narrativa breve del último cuarto del siglo XVI de manera titubeante, fue mucho más decisiva” (2011: 1223).

Una de las características de las colecciones de cuentos como las de Timoneda es la oralidad, pues “oírlo era percibirlo con los cinco sentidos, pues se estaba en contacto físico con el que lo leía, recitaba, contaba o cantaba; se palpaba su presencia de los demás oyentes. Leerlo era estar a solas con la «voz muerta» de las letras sobre la página; era leer solo y sólo leer” (Frenk; 1980: 122). A pesar de que las colecciones de cuentos se imprimían no dejaban de mantener sus rasgos; aunque gradualmente fueran perdiéndose; así pues, “el cuento oral no sufrió persecución ni represión; fue abandonado, naturalmente, a los que no sabían leer: analfabetos, gente de pocas letras y niños” (Chevalier; 1992: 404), por lo que la lectura se restringió a una minoría. Dicho tema es tratado por varios autores desde diferentes perspectivas; por ejemplo, Avallé-Arce comenta que “el cuento dada su naturaleza oral, inmediata, requiere unas dotes especiales por parte de un narrador quien debe poseer gracia necesaria para contarlos y ser capaz, por tanto, de amenizar con éstos un viaje, una velada o una simple conversación” (1957: 81). Cabe recordar que para “la gran mayoría de españoles, la cultura consistía en el resultado de adquisiciones realizadas lentamente a través de la tradición oral, en el seno del medio familiar, parroquial y profesional, desempeñando sin duda la vida religiosa un papel eminente” (Bennasser; 1983: 272). Por lo que las colecciones resultaban un medio más rápido del saber popular y, en este sentido, la novela se escuchaba y no se leía (Ferrerías; 1987: 87); era usual ver grupos de personas rodeando a un lector, escuchando atentamente el contenido de los libros. Para este momento las recopilaciones de cuentos ya circulaban por España, pero no con la libertad que requerían: “las novelas cortas necesitaron la libertad de expresión, y la España del siglo XVI no se la otorgó” (Pabst; 1972: 195).

Las colecciones de cuentos ya comenzaban a circular cuando Timoneda da a la imprenta sus recopilaciones. Así pues, compila sus textos con la intención de contener las

historias más gustadas de su momento. De esta manera, reúne los textos con la idea fundamental de transmitirlos tal cual se encuentran escritos, pero sin dejar de lado la posibilidad de que fueran reelaborados por otros. Así, publica sus libros y advierte que quien guste compartirlos deba de “contar[los] como aquí van relatados, para que no pierdan aquel asiento ilustre y gracia [con] que fueron compuestos” (1978: 79), ya que Timoneda tenía conciencia de la función que guardaban estos textos: “en realidad y ya desde muy antiguo, toda persona en España y Portugal sabía contar maravillosamente y “con buena gracia” en cuanto se ofreciese ocasión para dar ello” (Pabst; 1972: 202). Por lo que era de esperarse que dichos cuentos funcionaran como el punto de partida de conversaciones.

Para este momento, “España producirá novelas cortas, novelas muy distintas a las del Renacimiento italiano, aunque siempre sometidas a la fórmula mágica del “ejemplo”” (Pabst; 1972: 195). No obstante, eran un reflejo de la cotidianidad y de los gustos populares, así lo comenta María Soledad Carrasco: “a través de ellos [los cuentos] nos llegan ecos de la vida cotidiana, tanto en el ámbito familiar como en el del taller, la escuela o el viaje; y también se nos ofrecen esbozos de ambientes de delincuencia o marginalidad, y se nos revelan estimaciones y prejuicios sobre características regionales, linajes u oficios” (2000: 90). Igualmente “los personajes del cuentecillo tradicional son, con frecuencia, personajes folklóricos o bien son caracterizados por su pertenencia a un grupo social” (Gómez-Montero; 1991: 91). A estas particularidades habríamos de añadir las obtenidas de los escritores italianos: en resumen, los cuentos, recopilaciones, la paremiología de carácter oral y lo folklórico no es ajeno a Timoneda y mucho menos al público que se sirve de todo este saber popular, de ahí que, en obras de teatro, novelas o cualquier tipo de producción bastaba con mencionar el inicio de algún refrán conocido para que todos conocieran el contenido. Por lo que el cúmulo de información de la cual disponía Timoneda se ve reflejado en su obra.

Con ello, notamos la gran influencia de la tradición anterior y contemporánea de Timoneda al momento de dar a la imprenta sus recopilaciones. Por ello, debemos mencionar el papel que el editor valenciano tuvo en la introducción de un género que convergía en el siglo XVI a través de sus recopilaciones de cuentos como el *Sobremesa* y *Portacuentos* y, posteriormente, en *El Patrañuelo*. A partir de esto cabría preguntarnos de qué forma realizará

este papel y cuáles son los recursos¹¹ que aplica Juan de Timoneda, tema que se tratará en nuestro tercer apartado.

1.3 La forma y composición en su escritura

Dentro de todo lo expuesto con anterioridad surge la duda de cuál fue la manera de proceder de Timoneda al momento de publicar sus obras, es decir, la crítica –y coincido con ella– ha señalado la llaneza o simpleza en los textos de Timoneda sin dejar en claro las razones.¹² No pretendo comentar a fondo ni resolver esta problemática en este apartado, pero sí proponer posibles caminos a seguir. Algunas posibles serían: 1) el poco conocimiento del español como “lengua materna” de Timoneda; 2) el fin práctico de sus obras y 3) la importancia que tiene el contenido de los cuentos.

Sobre el primer aspecto recordemos que Juan de Timoneda no aprendió el castellano como lengua materna, sino que conocía el habla valenciana y el castellano llegó a él por diferentes medios. Podemos suponer que con el paso del tiempo y su cambio de oficio a editor lo llevó a relacionarse con el idioma paulatinamente. La publicación de obras en castellano y la adaptación que realizaba de algunos textos al latín le brindaron la posibilidad de conocer más ampliamente el idioma. Cabe recordar que “esta lengua [el castellano] progresaba rápidamente en el reino de Valencia, a causa de la influencia de la nobleza” (Bennasser; 1983: 271). Por lo que suponemos que las cuestiones políticas ayudaron al auge del castellano; a la manera de una cuña, el idioma se expandió por más zonas de España. De esta forma, Timoneda pudo adquirir su conocimiento en torno al idioma.

Si aceptamos lo anterior, implicaría que Timoneda intuía una mayor aceptación y recepción de su obra en otra lengua que no fuera la materna. Por ende, su escritura llegaría a

¹¹ Como veremos a lo largo del trabajo, los recursos empleados por Timoneda ayudarán a comprender el actuar ingenioso de los personajes. Para lograr estos fines, el autor se sirve de ciertas “herramientas” que emplea a lo largo de sus cuentos. En este trabajo, lo que entendemos, al menos de manera previa, como “recursos” son los medios o acciones que realiza un personaje dentro del relato; se sirve de sutilezas, artificios, burlas, perspicacias o de una facundia que permita engañar a otro personaje. Lo anterior, se encuentra en concordancia con el sentido general de la obra y su concepto (patraña, es decir, mentir).

¹² Sin embargo, no era tarea fácil. Walter Pabst ya señalaba que “la escritura de novelas cortas es un arte raro y nada fácil de aprender” (1972: 56), por lo que resumir un argumento complejo o más desarrollado tenía sus complicaciones. En este sentido, la intención de Timoneda por reelaborar las narraciones y presentarlas en su colección de cuentos requería de un arte por parte de quien escribía. Por otro lado, el trabajo de Timoneda por resumir en cuatro versos (al inicio de cada patraña) el argumento de cada narración resulta difícil y, en algunos casos, no alcanza a describir el contenido exacto de la patraña.

más lugares. Posiblemente escribir en castellano se deba a una intención de ampliar los receptores de su obra, pues había más personas que hablaban español como lengua materna que el valenciano. No obstante, en el *Sobremesa* tiene un par de textos en valenciano.

Gran parte de la crítica que se ha dedicado al estudio de Timoneda suele considerar el estilo del autor como simple. Ya hemos comentado algo cuando mencionamos a Menéndez y Pelayo y a Antonio Alatorre; no obstante, este lugar común también está presente en autores como Maxime Chevalier, José Fradejas Lebrero o José Romera Castillo, hasta los estudios más contemporáneos de Karina García o en José Álvarez García. Asimismo, aparece este rasgo en los breves comentarios de los estudios sobre el cuento o novela corta en España, ejemplo de ello lo encontramos con Walter Pabst y Wolfran Krömer, por mencionar algunos. Para ejemplo tómese lo comentado por José Fradejas cuando se refiere a *El Patrañuelo* de Timoneda:

Cada novelita comienza como un resumen en una redondilla, cuatro mediocres versos, pero luego se desarrolla rápido la narración, unas veces breve, otras algo más extensa, pero en una prosa familiar —mejor diríamos vulgar—, sencilla, animada y no desagradable. No tiene cualidades estilísticas como Don Fray Antonio de Guevara, ni la contención de Pero Mexía, la belleza de Fray Luis de León, la abundancia de Fray Luis de Granada o el ermitaño popularismo de Santa Teresa [...] Su importancia reside en haber sido un novelador popular, sin pretensiones ni selecciones: allá van las novelas donde va mi gusto para entretener al pueblo [...] Su cultura y sus estudios eran escasos, pero su tino novelesco era certero, a pesar de ser, como dice Eugenio Asensio «literato de *pane lucrando*» (1985: 201).¹³

Si bien no es un escritor como los mencionados en la cita anterior, sí tiene dos cualidades que lo distinguen del resto y lo colocan dentro del género de la narración corta: novelador popular con un tino novelesco certero. Dos de las cualidades que han caracterizado al editor valenciano y lo ponen en la mira del canon por su importancia. Aunado a esto, la forma de sus patrañas es similar a lo presentado por Fradejas, y si recordamos la estructura que propone Romera Castillo en su edición de *El Patrañuelo*, vemos que se mantiene a lo largo de su producción: “por ser, en general, de poca extensión, está estructurada en una sola secuencia, en un solo bloque narrativo” (1978: 52), a saber: presentación de los hechos, plasmación de los hechos o acciones tendentes a alterar la proposición inicial y el resultado

¹³ Cabe recordar que Timoneda, a diferencia de otros autores —y como menciona Sean McDaniel— no tuvo que buscar un mecenas para sustentarse, ni mucho menos tenía la necesidad de dedicar sus libros a alguien: “the second major difference in Timoneda was that, in addition to being a writer, he was also a publisher, and therefore he earned a profit from the sale of books” (2005: 453).

obtenido. Por otra parte, es de resaltar lo comentado por María Soledad Carrasco al señalar el carácter de las novelas:

hay que insistir en el carácter recreativo de esta colección, por mucho que en ella se trasluzca el sistema de valores contrarreformista. Como si el autor quisiese invitar al lector a un juego de adivinanzas, cada patraña se inicia con una cuarteta que encierra en capsula el tema. El rápido desarrollo de la acción y la claridad expositiva hacen fácil la lectura, aunque nos sintamos alejados por el truculento de algunos episodios y lo forzado de ciertas situaciones (2000: 95).

Nuevamente la brevedad de las patrañas se percibe como un tema primordial en su producción, así como la claridad de cada texto; sin embargo, resulta relevante un punto que conecta con el siguiente apartado: el carácter recreativo de la colección.

Por otro lado, un segundo aspecto de los comentados anteriormente es el fin práctico de sus textos. Como hemos visto, las narraciones breves solían utilizarse en los sermones o adquirirían un carácter moral. Pero en el editor valenciano el entretenimiento se vuelve el objetivo primordial, así pues, “Timoneda renuncia a encubrir o enmascarar sus propósitos, pero la elección del título no es fortuita” (Barella; 1985: 25). Igualmente, en la “Epístola al amantísimo lector” leemos que: “Como la presente obra sea para no más de algún pasatiempo y recreo humano...” (Timoneda; 1978: 79). Por otra parte, recuérdese que Timoneda busca que sus escritos sean repetidos tal cual se escriben. Es decir, los textos son cortos porque buscan memorizarse (Luján; 1998: 39), con el fin de iniciar una conversación o traer a colación un cuento que vaya acorde al tema. Si se acepta lo anterior, podríamos decir que una posible respuesta a la llaneza de la escritura es la finalidad de recordar el texto. De ahí que Ángel Luis Luján se refiera a la causa del por qué “la prosa de Timoneda está llena de torpezas constructivas: repeticiones enfadosas, anacolutos, concordancias *ad sensum*” (1998: 39); la causa de todo esto es la memorización. Ya que sería más fácil y rápido recordar un texto breve (sencillo) que uno más complejo y lleno información como la descripción detallada de los personajes, un amplio detalle del espacio donde ocurre la narración o la inserción de subtramas que extiendan el argumento de la obra.

El último punto dentro de este apartado guarda relación con el anterior, pues el fin práctico de sus obras trae como consecuencia la complejidad de fondo en su producción. De este modo, es conveniente que Timoneda se decante por una escritura sencilla ya que así se aleja de tropiezos en su narración; aunque, también trae consecuencias negativas, por

ejemplo: “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 no recibe ninguna sorpresa” (Luján; 1998: 44). La carencia de descripciones se equilibra con las estructuras dialogadas del género dramático, como ya lo comenté anteriormente. No obstante, cabría aquí señalar lo que expone Fradejas, quien afirma que Timoneda “escribe con soltura y sencillez, sin galanura, pero con efectividad; dialoga con rapidez y evita todo tipo de digresiones” (1985: 216).¹⁴ Si Timoneda da prioridad a la claridad del relato podríamos preguntarnos ¿renuncia la novela corta al desarrollo del carácter de los personajes? ¿puede ofrecer estudios psicológicos? (Krömer; 1979: 25) Estos temas son los que trataré de responder a lo largo del trabajo, ya que, si los personajes hacen uso del ingenio con diferentes propósitos, podríamos suponer que la caracterización de cada uno y la predominancia que tienen en las patrañas nos habla de una diversidad de posibilidades del concepto “ingenio”.

Por medio de lo expuesto anteriormente, se han señalado algunas características sobre las patrañas de Timoneda. No obstante, considero que es necesario precisar algunos puntos antes de continuar. La estructura del *Patrañuelo* es diversa si tomamos en cuenta las colecciones de cuentos italianos o medievales, pues hay varias características que no cumple la obra de Timoneda en cuanto a las compilaciones previas. La falta de un número cerrado de cuentos, de un marco narrativo donde se inserten las colecciones o de una estructura dialógica que permita la inserción de relatos dentro de una historia principal son algunas de las características que la obra de Timoneda no posee. Por lo que la estructura del *Patrañuelo* se diferencia de manera notable de otros textos. Ejemplo de ello lo encontramos en las colecciones medievales, obras como el *Calia e Dimna*, el *Sendebär* o el *Conde Lucanor* se construían con base en una estructura dialógica, lo que permitía la inserción de cuentos a medida que los personajes entablaban una conversación y donde las historias explicaban un suceso o intentaban dar una respuesta a un tema. Por otro lado, colecciones italianas como el *Decamerón* ofrecen un relato marco donde los personajes insertos en esta estructura narran cuentos en un lugar apartado de la sociedad.

¹⁴ En cuanto a las digresiones es interesante ver una dicotomía por parte de la crítica. Fradejas ve una linealidad en la estructura de las patrañas; no obstante Ángel Luis Luján ve en la patraña IV un continuo uso de la digresión en cada momento como si Timoneda quisiera dejar bien planteado el argumento de la patraña.

A diferencia de lo anterior, la colección de Timoneda posee características propias. *El Patrañuelo* contiene veintidós relatos¹⁵ que se intitulan de forma particular: “patrañas”; concepto que el mismo autor nos define en la “Epístola al amantísimo lector”: “Patrañuelo deriva de patraña, y patraña no es otra cosa sino una fengida traza, tan lindamente amplificada y compuesta, que parece que trae alguna apariencia de verdad” (Timoneda, 1978: 79). Desde el comienzo Timoneda orienta el carácter que tendrá su obra. Asimismo, entendemos que su intención no es enseñar, pues la patraña se interpreta como “fingida traza”, es decir, mentira. Lo anterior se confirma con la “apariencia de verdad” que tienen los cuentos. Por ello, la colección se centra en entretener, donde el tema inicial de cada patraña es burlar, no importa el relato, lo importante es el engaño.

Aunque no sabemos completamente la intención de Timoneda al definir sus cuentos¹⁶, sí nos comunica su objetivo, contar historias que fueran capaces de divertir a la audiencia. Lo anterior se conseguiría a partir de diferentes recursos, personajes, lugares y construcción (o elección) de los temas de cada patraña. Ahora bien, aunque *El Patrañuelo* no contiene un número cerrado de cuentos, sí comparte aspectos comprendidos en las colecciones italianas, es el caso de la estructura o esquema de cada relato. Las patrañas se organizan de la siguiente manera: Se distribuyen de manera numérica (“Patraña primera”, “Patraña segunda”, “Patraña tercera”, ...); además, a cada cuento lo precede una estrofa de cuatro versos donde se pretende sintetizar el contenido general del texto (forma que probablemente se tomó de obras como el *Decamerón*)¹⁷. Por lo que se refiere a la disposición del argumento, sigue una estructura general: introducción (presentación de los hechos, personajes y problemática), desarrollo

¹⁵ La única edición (de la que se conoce hasta ahora) más antigua es la impresa en Valencia en 1567. El libro se intitula *Primera parte de Las Patrañas de Ioan Timoneda: en las quales se tratan admirables cuentos, graciosas marañas y delicadas inuinciones para saber cotar el sabio y discreto relator: agora compuesto*. Dentro de la *editio princeps* existe un error que se relaciona con una distracción en el conteo de las veintidós patrañas. En el f. 42 inicia la “patraña octava”, al termino de esta comienza la “patraña décima” en el f. 48 lo que refleja un error en la numeración. Un descuido en la impresión que dará como resultado 23 patrañas, aunque en total sean 22 de las que tenemos noticias. Dicho error será corregido hasta las ediciones impresas en Alcalá de Henares (1576), Barcelona (1578) y Bilbao (1580).

¹⁶ Algunos críticos como Fradejas Lebrero, Walter Pabs o Luján Atienza proponen que la falta de una definición precisa sobre el género de la “novela corta” (traída desde Italia) sería la causa por la cual autores como Timoneda hayan decidido nombrar los relatos cortos de manera distinta. Además, el término “patraña” proporcionaría una noción acerca del contenido de los cuentos de Timoneda.

¹⁷ Sin embargo, la presentación del resumen sobre el argumento del cuento en cada caso es diferente. Mientras que en el *Decamerón* se ofrece un epígrafe acerca del contenido del texto de forma narrada y un poco más extensa, en *El Patrañuelo* se presenta la información aún más resumida y en verso. Por lo que es muy probable hacer la relación sobre ambos textos.

(acciones o actos que marcan una ruptura en el argumento) y conclusión (resolución de la problemática inicial y cierre del relato). La estructura es muy similar a la de cualquier otro texto; sin embargo, los detalles como el epígrafe en verso, la brevedad de las composiciones o algunas características antes mencionadas, otorgan una distinción a la colección de Timoneda.

Por otro lado, la disposición de las patrañas no sigue una línea específica, pues no se ordenan los cuentos de acuerdo con el tema que tratan o el tipo de personajes que aparecen en ellas. Lo anterior nos habla de que Timoneda no contemplaba su obra de forma global, sino, más bien pretendía colocar las historias o textos que le resultaban más convenientes o aquellas que le llegaran primero. La carencia en cuanto a una organización adecuada resalta la simpleza de la colección y la soltura del escritor valenciano por darle prioridad a la inserción de más cuentos y no a la relación que contenía cada relato.

En cuanto a los temas de la colección, podemos decir que es variado y no existe un orden de aparición o desarrollo dentro de cada relato. Los temas aparecen en un cuento o en varios. De entre los más recurrentes tenemos: la avaricia, el adulterio, la venganza, la envidia, la solidaridad, el robo o hurto y el equívoco. Algunos temas suelen surgir en diferentes momentos de la narración; sin embargo, se abordan desde perspectivas diferentes. Por ejemplo, en cuanto al tema del adulterio podemos mencionar la patraña X donde Marquina (personaje con cualidades de alcahueta) pone en marcha un plan para que Tancredo se acerque a Celicea (mujer casada) y logre yacer con ella. El adulterio aquí traerá consecuencias para personajes externos a los implicados. Caso contrario ocurre con la patraña IV, en esta historia Arsenio se aprovecha sobre la supuesta muerte de Cepión para llegar a Sabelina, quien cede ante su persuasión. Al comentar el tema del robo se pone de ejemplo la patraña XII donde un personaje planea un hurto a un ciego y termina despojando a dos personas de su dinero sin recibir un castigo. Un tema común como el robo arrojará rasgos de ingenio para planear la manera de conseguir el dinero sin que los ciegos se percaten.

Como vemos, existen algunos temas presentes en la obra que desencadenan resoluciones y argumentos donde se debe persuadir y convencer para avanzar en la narración. El ingenio funcionaría en estos casos por medio de la destreza mental, de una resolución ingeniosa o al momento de crear un embuste para que los personajes puedan conseguir sus

fines. Para determinar en qué momento y cómo surge el tema del ingenio es importante marcar las partes y estructuras de las cuales se compone cada patraña con el fin de establecer los momentos más relevantes de la narración.

1.4 Corpus elegido

A pesar de que Timoneda compuso sus tres colecciones en prosa para un público que pretende recrearse leyendo (o escuchando) las historias, no todas tratan los mismos temas ni desarrollan personajes del mismo estrato social. Por ello, para estudiar la configuración del personaje en *El Patrañuelo* y abarcar la mayor cantidad de variantes posibles he seleccionado algunas de las historias.

Con ello, se estudian los motivos que mueven a un personaje a realizar ciertas acciones. De esta manera, el ingenio de los personajes en cada una de las narraciones nos mostraría una manera de actuar o de resolver diferentes problemas, ya sea causados por un personaje ajeno al enredo o no. Por todo lo anterior, la elección del material se encuentra encaminada a responder las inquietudes surgidas en este trabajo. Para el caso de *El Patrañuelo* se han trabajado 11 patrañas: I, II, IV, VIII, X, XII, XIV, XV, XVII, XVIII, XXI.

Para la elección de los cuentos se ha atendido a diversos factores que puedan arrojar datos sobre la colección y sus variantes. De esta manera, los personajes y temas que desfilan por la obra son parte importante de la concepción general del mundo que presenta Timoneda. Algunos de los aspectos tomados en cuenta para la elección son: abarcar la mayor cantidad de casos diversos, ya que se analizaron personajes pertenecientes a diferentes estratos de la sociedad con el fin de observar similitudes entre una persona del vulgo y un rey. También se buscó que cada patraña presentara diversas situaciones donde se apreciaran las acciones de los personajes. Al tener caracteres variados, los temas y situaciones donde el ingenio se pone en marcha toma caminos y situaciones que nos aportan información sobre el concepto “ingenio”. Es así como los personajes del *Patrañuelo* ofrecen una idea de la sociedad en la que cumplen papeles fijos.

El desarrollo de un tema posiblemente permitió una familiaridad del receptor con el texto. Además, la brevedad de los cuentos otorga la posibilidad de volver a ellos cuantas veces sea necesario, por lo que se retomaron narraciones ampliamente conocidas. Por otro

lado, es interesante observar cómo temas tan generales admiten la posibilidad de desplegar una herramienta como el ingenio, pues los enredos en los que un personaje se involucra proporcionan las bases para el razonamiento ingenioso y respuestas agudas. Un claro ejemplo surge cuando el tema que se expone es el adulterio con el amante (Patraña IV y X), en este caso el ingenio debe resolver el problema de ocultar al tercero sin que el marido o la comunidad se entere. Para ello, los amantes deben pensar agudamente una solución para salir librados. Bajo este panorama, cada cuento presenta varias posibilidades dependiendo del estado del personaje (si es rey o vasallo), pues las herramientas con las que se cuenta propician una solución que resulte en su victoria o pérdida.

Por todo esto, la elección de las patrañas responde a una necesidad por conocer (al menos de manera panorámica) las diferentes formas en las que se presenta y resuelve un problema. Es así como los personajes, las situaciones, las entidades o figuras de autoridad forman parte importante del análisis, pues a través de estas se da a conocer el motivo que impulsa a un personaje a realizar un acto ingenioso y el resultado obtenido. Por último, es de mencionar los espacios descritos en las patrañas, pues cada lugar está condicionado por el tipo de personajes que participan en la narración; asimismo, se determina el proceder de ciertos personajes y las medidas que toman en cuenta para llevar a cabo sus planes. Es el caso de la patraña XXI en la cual el lugar y la condición del personaje (pasar de reina a desconocida) propician que se tomen ciertas iniciativas para volver a su estado.

De entre los distintos puntos que debemos tomar en cuenta en cada relato son:

- La caracterización de los personajes
- Los momentos en los cuales surge el ingenio.
- Las soluciones que aparecen para solucionar el conflicto.

Los puntos anteriores pretender tomar en cuenta rasgos que nos ayudaran a determinar cómo se emplea el ingenio y en qué momentos aparece. Si bien son nociones generales, se irán refinando a lo largo del trabajo. Mediante el análisis de los recursos mencionados se busca señalar el lugar en el que aparece el ingenio y la forma en la cual funciona en la narración. De entre estos puntos debemos ampliar el comentario concerniente a la configuración de los personajes, pues es el tema del cual parte el análisis. Por otro lado, la evolución y caracterización de cada uno se encuentra relacionado con la función del ingenio,

puesto que la forma en la cual actúan los personajes se determina por los intereses que persiguen y, por ende, por los medios que utilizan para alcanzarlos. Es así como en las patrañas encontraremos personajes que burlan o engañan a otros mediante ciertos recursos.

2. LA CONFIGURACIÓN DEL PERSONAJE EN *EL PATRAÑUELO* DE TIMONEDA

A lo largo de los relatos del *Patrañuelo*, Timoneda nos presenta una diversidad de personajes que rondan los diferentes estratos sociales y aborda temas que engloban cuestiones muy similares entre sí, como la burla, la mentira o el engaño; aunque cada una de las patrañas mantiene sus características y su propio tratamiento. Si bien cada relato que comprende esta colección es una historia que el propio escritor recoge de su entorno, la elección de los temas le permite adaptar los cuentos a los gustos e intereses del público. Por ello, Timoneda “no se preocupaba por ser autor original de sus obras, para él las historias ni siquiera pertenecen a un autor individual, sino a la colectividad” (Álvarez; 2015: 18). Existía, entonces, un punto de anclaje entre el contenido del texto y el gusto del público. De ahí que el autor valenciano caracteriza personajes de una clase particular porque ya tiene un estigma social significativo de a quién va dirigida la obra (McDaniel; 2005: 462).

Asimismo, es interesante notar que cada patraña contiene personajes tipo; es decir, las descripciones y acciones de cada ser en la narración son motivadas por la conciencia y por la búsqueda de un objetivo, por lo que adquieren un mayor grado de individualidad y son fácilmente reconocibles (Rodríguez; 2022: 29). De esta manera, es común encontrar a personajes similares en acciones u oficios, lo que incentivaría a cuestionarnos si existe un patrón o una intención específica por parte de Timoneda para hacerlo; además de recordar que la onomástica utilizada en varios personajes resignifica sus nombres para dotarlos de características específicas. A lo largo del *Patrañuelo* podemos encontrar personajes tipo como el avaro, el hechicero, el gobernante, el inocente, entre otros (cada uno de estos se comentará más adelante).

Por otro lado, en el tratamiento de temas violentos o viles que se pueden ver en las patrañas se presentan personajes de todos los estratos. Esto nos podría arrojar alguna información acerca de que ningún personaje puede estar exento de vivir algún peligro, burla o vituperio. En la mayoría de las ocasiones vemos como los personajes suelen utilizar estratagemas para beneficio propio; sin embargo, el ingenio o destreza mental de los mismos revela sus intenciones y concepciones para obtener, en ocasiones, un beneficio general. Por ello, es usual hallar en las patrañas personajes con cualidades negativas o viles; es decir,

personajes que actúan de manera envilecida en contraposición con aquéllos que proceden de forma correcta. Esto aumenta el carácter violento del libro, puesto que los personajes buscan aprovecharse de las situaciones. Sin embargo, no todos los relatos presentan este tipo de temas, pues en algunas patrañas lo que se busca es el equívoco e, incluso, la burla de unos a otros. Con lo cual podemos decir que el abanico de situaciones y acciones permite una variedad de ambientes para que cada personaje se desarrolle y se desenvuelva de forma particular, dependiendo de sus intereses.

En cuanto a la presentación de los personajes considero necesario detenernos a comentar cuál es la función que cumplen en la narración y cuáles fueron los lineamientos que posiblemente siguió Timoneda a la hora de elegir sus escenarios y personajes. Sobre lo anterior, cabe preguntarse si existe algún patrón en la elección del tema o de sus figurantes, puesto que como se señaló anteriormente, la obra del autor valenciano no fue creación suya de manera directa, sino que tomó como referencia las producciones literarias de su entorno.

Por ello, cuestionarnos sobre la estructura de la colección y, en específico la de los personajes, nos podría arrojar información sobre la concepción que tenía un autor como Timoneda de su contexto social, así como presentarnos una visión panorámica acerca de los personajes que tuvieron mayor relevancia o más popularidad en su momento. Para identificar los caracteres que aparecen en los cuentos, es necesario hacer una clasificación atendiendo a su apariencia, caracterización o función dentro de la obra.

2.1. A propósito del personaje en las colecciones de cuentos

La intención de conceptualizar al personaje dentro del discurso literario ha generado múltiples estudios que abordan el tema desde diversas aristas.¹⁸ Por lo general suelen dividirse en estudios sobre su tipología, su función actancial o jerarquía (por mencionar algunos); sin embargo, los estudios en torno a una serie de personajes, no por el papel que desempeñan, sino por el concepto que representan ha sido estudiado en obras específicas. Igualmente, los arquetipos como figuras representativas de una obra o de un autor son

¹⁸ En este trabajo entendemos el concepto de personaje tal cual lo define Adriana Azucena Rodríguez, como “una paradoja entre la imitación del ser humano y su naturaleza ficcional [...] El personaje recrea la amplia gama de emociones humanas a las que el lector desea acceder, en las que se cifran los conflictos que dan sentido a los acontecimientos que conforman la historia” (2022: 56).

ampliamente conocidas y muy elaboradas.¹⁹ No obstante, la caracterización de los personajes en colecciones de cuentos deja entrever un campo prolífico en la literatura.

En este apartado no pretendo estudiar la historia o evolución del personaje, pues existen publicaciones al respecto a las cuales remito. Lo que me interesa resaltar de todo ello son ciertos puntos que me ayudaron a clasificar a los caracteres del *Patrañuelo*, para ello me serviré de algunos textos esenciales para esta investigación.

Uno de los primeros autores que definen al personaje es Aristóteles en su *Poética*, en la que encontramos una distinción sobre los diferentes tipos:

Puesto que los que imitan a hombres que actúan, y estos necesariamente serán esforzados o de baja calidad (los caracteres, en efecto, casi siempre se reducen a éstos solos, pues todos sobresalen, en cuanto al carácter, o por el vicio o por la virtud), o bien los hacen mejores que solemos ser nosotros, o bien peores o incluso iguales, lo mismo que los pintores” (II, vv. 1-5: 131).

En el pasaje anterior, Aristóteles pone de relieve que la imitación debe ser de dos tipos, por un lado, se personifica a hombres mejores que nosotros y, por otro lado, pueden ser una imagen de los peores. Sin embargo, se habla del concepto de imitar como eje fundamental en este proceso; por lo que se intentaría crear un reflejo del hombre que personifica. Este punto es muy importante pues depende del sujeto al que se esté interpretando, lo que daría lugar a las características y comportamientos que pudiera desarrollar una persona. Es decir, si se representa a un ser mejor que nosotros, las cualidades que posee deberán ser superiores, dignas de alguien sobresaliente; mientras que si personifica a un ser inferior sus cualidades deben menospreciarse o evadirse. Aunado a esto, la imitación como punto de partida genera un problema cuando nos referimos a las razones y las formas por las que y en las que se imita, ya que caracterizar a un personaje conlleva un estudio de las cualidades esenciales que permitan decodificar la identidad de un ente y que esto se consiga reflejar en un texto. Lo anterior resulta de interés, ya que en el *Patrañuelo* vemos mayormente personajes peores que nosotros, pero no sabemos si se encuentran imitando a una persona o sólo a su carácter.

¹⁹ Tal es el caso de personajes tipo como don Juan, don Quijote, Lazarillo o Celestina que mantienen rasgos diferenciados y particulares, los cuales se han convertido en un punto de partida para estudiar o diferenciar alguna característica en particular.

Con respecto a lo anterior, la cuestión no es si se imita a un personaje peor o mejor, sino a quién o a qué se imita. Al respecto Adriana Azucena Rodríguez comenta que “el personaje no parece una imitación de un individuo real, sino de un carácter, una especie de modelo, con dos variantes –los mejores y los peores–, establecidos a partir de la noción de nobleza dominante en la época” (2022: 19). La distinción sobre “personaje” y “carácter” genera que el resultado de la imitación se base sólo en una de las dos cuestiones, atendiendo al objeto que se pretende imitar; es decir, mientras el personaje simboliza factores externos, el carácter se revela como la interioridad del ser e incluso como una parte o forma de personificarse. Por lo que, al imitar, el autor utiliza una de las dos cualidades dependiendo lo que desea reflejar. Con respecto al carácter, Angélica Tornero nos menciona que “el carácter (*ethos*) configura un modo de ser, justo, rudo, valiente, bueno, etcétera” (2011: 55), correspondiente a la parte interna del ser. De ahí que el personaje sea un modelo que sintetiza un comportamiento y acciones correspondientes del ser. Con ello, al imitar (a mejores o peores) el autor pretende describir a un ente a partir de un ser real transmitiendo así particularidades que nos hagan pensar en un arquetipo. Sin embargo, el proceso de imitación en la narrativa dista de lo propuesto por Aristóteles para el teatro ya que, mientras en una caracterización se encarnan ciertos caracteres de manera visual, en un texto se recrea cada parte del individuo por medio de descripciones verbales (Rodríguez; 2022: 54), lo que resulta en una idea decodificada por el autor acerca de una imagen, no siempre acertada o descrita con precisión.

Por otro lado, la división hecha por Aristóteles entre personajes mejores, peores o iguales sirvió como punto de partida para que múltiples escritores comenzaran a reflexionar sobre la función y concepción del personaje, pues no sólo se debía de poner en escena un ente que representara ciertas acciones, sino que significaba decodificar signos que pudieran ser relacionados con alguna persona del entorno. Al respecto, es interesante la propuesta de María del Carmen Bobes Naves al momento de hablar sobre el proceso creador de un personaje, cuando menciona que:

El autor creará sus personajes de acuerdo con las ideas que tenga sobre el conocimiento empírico, el recuerdo del mundo ideal, la capacidad de copia, las posibilidades de conocer la realidad y técnica para copiarla por medio de la palabra y darle forma en el relato. A lo largo de la historia de la cultura no solo cambia la persona, cambia también el modo en que el personaje la representa en la obra literaria y cambia la técnica con que el autor alcanza a

copiarlo o crearlo en el texto: admitiendo que el modelo está fijado y es posible reproducirlo hay un tercer paso, reproducirlo y construirlo, para lo cual es necesario tener un conocimiento técnico del sistema semiótico verbal y literario (2018: 31).

A través del comentario de Bobes Naves podemos distinguir algunos puntos que reafirman la idea de la imitación como eje fundamental para la construcción del personaje. Al mismo tiempo, se menciona otra característica para su elaboración, me refiero al contexto o conocimiento previo que el autor debe tener sobre su entorno, pues es la imagen preconcebida de diversos signos y será la base que tome como punto de referencia. De esta manera, se resalta, en parte, la imitación como reflejo del entorno. Si se acepta lo anterior, cabría la posibilidad de ver en el *Patrañuelo* un reflejo por parte de Timoneda de su contexto social e histórico, ambiente que se lograba ver a través de los personajes o caracteres más significativos de su época. En este sentido, la obra no se encuentra alejada de su realidad, sino que es de allí de donde se extraen diferentes puntos. Así, el concepto de imitación tan latente en Aristóteles se percibe en la creación de un texto.

Por otro lado, los personajes cumplen una función no tanto en su papel dentro de la narración sino en cuanto a la caracterización de una idea moral o de ciertos caracteres referidos en el ente que se mueve dentro de la historia. De esta manera, los personajes que aparecen en los relatos se componen desde dos perspectivas; por un lado, los signos que el autor ocupa al momento de perfilar su narración y, por otro lado, el juicio o percepción con el que el lector se acerca a la obra, ya que la información que se le otorga al receptor se complementa con su propio conocimiento del tema. La razón de incluir al receptor dentro de este parámetro estriba en la finalidad que cumple el texto, a saber, entretener. Además de tener las bases para entender la obra por su cercanía a los temas o figuras presentes.

Como mencioné en el primer apartado, la novela corta en España sufrió cambios continuamente. La transición del relato (*exempla*) como fuente de enseñanza impulsado en la Edad Media a un tipo de narración con un fin de entretenimiento se produjo de manera paulatina en la península ibérica. Por ello, la posición de la novela corta se movía entre tradiciones estético-literarias mediadas por la Iglesia, de ahí que los textos de corte erótico, burlesco o de simple entretenimiento procuraban desenvolverse en el terreno de la enseñanza ejemplar y moralizante (Pabst; 1972: 41). Esto afectó a diversas recopilaciones de cuentos, las cuales tenían como modelos narraciones que procuraban el entretenimiento por encima

de la enseñanza moral, ejemplo de ello fueron las colecciones de cuentos italianas como el *Decamerón* (1351) o *Il Novellino* (1476) que sirvieron como base para posteriores escritos en España y que después (muchas de estas ideas) funcionaron como modelo dentro de algunas poéticas. Un ejemplo de ello es López Pinciano, quien comenta la importancia del deleitar como parte del texto:

[Fadrique] –Los filósofos antiguos quisieron enseñar y dieron la doctrina en fabulosa narración, como quien dora una píldora.

–Ya lo entiendo, respondió el Pinciano, que el oro de la sciencia los antiguos philosophos figuraron con la fábula, y al útil de la doctrina añadieron el deleite de la imitación poética. Pero pregunto yo agora una dificultad: ¿cómo puede ser que sean dos fines de una cosa misma? [...]

–Vos habéis dudado muy bien –dijo Fadrique–, y si estuviera averiguado cuál de los dos, el deleite o la doctrina, era el fin ultimado, no hubiera dificultad en lo que decís; mas hay cuestión cuál sea el fin último y principal, y así ponen dos fines mientras se averigua esta causa; porque si el poeta imita con deleite para enseñar la doctrina, esta será verdadero fin; mas si, como otros dicen, imita con doctrina para deleitar, el deleite se quedará con nombre de fin (1894: 120).

De esta manera, la intención del *prodesse et delectare* que enunciaba Horacio continúa vigente en la concepción española del siglo XVI. Sin embargo, no en todas las colecciones se pudo percibir esta noción, tal es el caso de nuestro autor valenciano, puesto que en ningún momento se pretende la enseñanza en sus textos, sino sólo el entretener. Lo anterior resulta relevante si tenemos en cuenta que las patrañas tratan temas concernientes a la burla, el engaño o la astucia de un personaje sobre el otro, tal y como se veía reflejado en la literatura que arribaba a España. Por lo que muchos textos dejaron en un segundo plano la enseñanza o ejemplaridad en las obras.

Por su parte, las colecciones de cuentos que llegaron a la península, como las mencionadas anteriormente, son importantes para la concepción del personaje, puesto que pasamos de textos que pretendían moralizar a su receptor a representaciones de la vida en tono jocoso o burlón que buscaban sólo entretener. De esta manera, a medida que las colecciones cambiaban, lo hacían también los personajes. Esta innovación en el texto se vio reflejado en las diversas teorías que se gestaban en ese momento. Sin embargo, algunos autores priorizaban la moral y el correcto proceder, por lo que la caracterización de los personajes buscaba responder a las normas que se imponían en el momento.

Uno de estos autores que comenzaron a dilucidar sobre los nuevos modos de ver al personaje es Francisco Cascales en sus *Tablas poéticas*. Si bien el autor sigue a Aristóteles cuando habla de los aspectos morales que modifican los caracteres, presenta una definición importante sobre el personaje y su función en la obra. La premisa de la cual parte para definir a un personaje es la costumbre y, con ello, las prácticas de cada uno:

Colegimos los hombres ser buenos o malos por lo que su naturaleza los inclina al vicio o a la virtud. Y como estas costumbres se echan de ver sólo en dos cosas, en las obras y en las palabras, de aquí viene que la fábula aya de ser morata (digo), que expresse y pinte la tal costumbre del malo o bueno; y que las palabras ni más ni menos sean moratas, digo significativas de aquella costumbre (I, 3).²⁰

Si bien la definición se inicia en las cuatro partes esenciales de la poesía y se centra en las costumbres, sí podemos observar la relación que mantiene Cascales entre personaje y los hábitos de una persona. Es decir, cómo Cascales sigue a Aristóteles y éste a su vez se centra en las acciones (virtuosas e imprudentes) de una persona, al momento de imitar en la literatura, se copian los actos y las decisiones del modelo en los caracteres. Por ello, cuando un personaje comete una acción, ya sea buena o mala, es porque imitó a un carácter que por naturaleza lo lleva al bien o al mal, esta decisión mueve la trama y la dirige hacia un rumbo específico; no obstante, en la mayoría de los personajes de *El Patrañuelo*, constatamos que gran parte se inclina hacia el vicio y el yerro. Por lo que la costumbre, o lo que se considera común es impulsar el peso de las acciones hacia el lado negativo.

Por otro lado, es importante señalar que: cada acción puede ser buena o mala a causa de la naturaleza de la persona, por lo que podemos concluir que esos aspectos son inherentes al ser y, como se comentó anteriormente, lo que se imita en la caracterización del personaje no es a una persona, sino a un carácter. Por ello, los personajes que vemos en el *Patrañuelo* tienden a imitar este tipo de costumbres que provienen desde el interior del ser que imitan. Así pues, al momento de imitar se refleja el aspecto de la persona a tal grado de poder identificarlo en la narración.

²⁰ Para las citas de Francisco de Cascales se ha tomado la versión digital de la obra que se encuentra en la página de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, por lo que me remito a colocar sólo el número de la tabla poética que corresponde a cada cita. Remito a mi apartado bibliográfico para ver la ficha completa.

Con todo ello, es necesario mencionar el influjo de la literatura que llegó a España en el periodo que hemos comentado, pues las colecciones de cuentos italianizantes ofrecieron una visión sobre los alcances en cuanto a los temas que se podían presentar y los medios que podían ocuparse. Con el referente italiano, varias de las colecciones de cuentos españoles siguieron las propuestas y adaptaron sus obras al contexto de la península (incluido el *Patrañuelo* de Timoneda). La inserción de temas nada moralizantes, la presentación de personajes ajenos a la cultura española o el formato de cada colección formaron una base en la escritura española.

Es innegable que las colecciones de cuentos que llegaron a España incidieron significativamente en concretar un género. Como mencionamos anteriormente, las obras italianas como el *Decamerón* de Boccaccio propusieron una literatura que entretuviera a un público, así como ampliar los temas y personajes que se podían presentar en los relatos. La posibilidad que este tipo de obras otorgó a la literatura española se refleja de manera contundente en los personajes presentados y las acciones que realizan. Así pues, los caracteres que analizaremos más adelante reflejarán modelos que toma como base.

2.2. La identidad del personaje en *El Patrañuelo*

Con lo anterior apreciamos la dirección en la cual se perfilaba la construcción de los personajes desde la tradición aristotélica. Sin embargo, y gracias a la influencia de diversas producciones literarias, la idea del carácter (con especial énfasis en el sentido moral como lo presenta Cascales) se difumina y prevalece la figura con una función diferente, a saber, entretener. La literatura italiana con sus colecciones de cuentos denominados *novella* impactó gran parte de la cultura y concepción al momento de producir nuevas obras literarias. No obstante, la tradición del texto ejemplar en la Edad Media pervivía con sus características; entre éstas es de mencionar el papel y desarrollo de algunos personajes, pues: “en los *exempla* desfilan el hombre viejo, el hombre rico, la mujer infiel, la madre ambiciosa etc. Estos personajes son, así, prototipos de situaciones y sólo existen a través de ellas” (Bollo-Panadero; 2007: 135). Lo anterior cobra relevancia para la producción del Renacimiento, ya que muchos de estos tipos se relacionan con el tema que abordan y otorgan una mayor fuerza narrativa a cada relato.

Por otro lado, es posible asegurar que la obra funciona como un espejo de la sociedad donde las jerarquías y los estratos son representados a manera de burla o mofa (Carrascosa; 2010: 64), pues a pesar de estar controlados, existía la posibilidad de escribir sobre dichos temas y el medio adecuado para hacerlo era a través de la literatura y, en específico, de la novela corta. Sobre esto, María Jesús Zamora apunta que “la novela puede ser ejemplo positivo o negativo de cómo se aprende a vivir mediante la experiencia” (2014: 112), tema que podemos comprobar a lo largo de *El Patrañuelo* y de las narraciones que ahí se encuentran.

Como lo mencionamos anteriormente, existen diversos personajes a lo largo del *Patrañuelo* que cumplen funciones particulares dentro de la narración. Algunos son motivados por un fin negativo, otros buscan recuperar algo e incluso vemos que varios son inculpinados sin razón. Cada uno de estos temas genera que los personajes deban tomar decisiones para avanzar en la narración, por lo que realizan acciones dependiendo de su posición y el método más adecuado para lograr su fin. En este sentido, “en un mismo tema puede haber variados tipos de protagonistas. El caso de la mujer es el único -la infiel-, pero el marido puede ser el inocente panarra [...], el desconfiado [...], el necio [...], el ignorante” (Fradejas; 1985: 41). Lo anterior depende del objetivo, pues no siempre la mujer aparece como “la infiel”, sino que en muchos casos es el hombre u otro personaje el que busca afectar a la figura femenina. Ahora bien, la conclusión de la obra depende del grado de complejidad, pues si es un fin benéfico y de fácil acceso, la narración se resuelve de manera parcial, como es el caso de la patraña XIV donde se pretende ayudar a alguien que ha sido inculcado. Mientras que, si la empresa resulta negativa o con un argumento más desarrollado, como en la patraña XI, el cuento requerirá de un desenlace más estructurado.

En lo que respecta a los personajes, los podemos clasificar en dos grupos: astuto y burlado. Esta división corresponde a la función que cumple cada una dentro de las patrañas. Mientras que en algunos casos la mujer resulta ser la embaucadora, en otros el hombre consigue alterar la norma. Por lo que no existen personajes netamente honestos, sino una presentación de todas las aristas posibles. De ahí que, en *El Patrañuelo*, cada patraña refleje un aspecto característico que lo diferencia del resto. Ahora bien, los personajes no son solamente de un estrato social bajo o alto, sino que se encuentran mezclados en la narración.

Así pues, podemos encontrar patrañas donde los estratos convergen, se apoyan continuamente o se separan para desarrollar el relato. Además se presentan personajes con intenciones contrarias que propician el enredo.

Algunos de los aspectos que debemos considerar en cada narración con relación al personaje son los siguientes:

- La estructura de los cuentos
- El espacio en el que se representan los hechos
- La función que cumple el personaje dentro de la patraña
- Los recursos que emplea cada personaje

El objetivo de analizar los relatos es en comprender de forma más profunda el contenido de la obra junto con los personajes que aparecen. Con ello, se busca responder a preguntas como: ¿quién comete el acto que altera la norma? ¿La acción dañó a un personaje o resultó en un beneficio? ¿Quién es el burlado y quién el personaje astuto? ¿De qué nivel o estrato social son los personajes que se presentan en las patrañas? ¿Los personajes son castigados por sus acciones? Todas estas preguntas tienen la intención de responderse mediante el estudio de las acciones de los personajes dentro de las patrañas, pues determinan la forma del relato. Asimismo, “las novelas están construidas a partir del correcto entramado entre los personajes, las acciones (situaciones humanas) y el cronotopo (tiempo y espacio)” (Zamora; 2014: 110).

Como comentamos anteriormente, el Concilio de Trento marcó un momento importante para la presentación de ciertos temas en las patrañas y las descripciones que se podían mostrar, por lo que algunos aspectos no eran posibles de abordar o debían ser eludidos con el fin de evitar una sanción. Esto es importante, puesto que determina la manera en la cual Timoneda escribió su obra y el tratamiento que dio a los temas. Ejemplo de ello es la caracterización de las mujeres dentro de la obra. Al respecto, comenta María Soledad Carrasco que: “mientras algunas patrañas levantan sobre un pedestal la figura de la perfecta esposa, otras se han calificado de misóginas, pero aún en tales casos, a los personajes femeninos de Timoneda, si les sobra malicia, no les falta ingenio e iniciativa” (2000: 95). Por lo que resalta otro aspecto de la figura femenina: el carácter astuto; así pues, la mujer no se

presenta como un personaje ambiental²¹ o genérico, sino que adquiere cualidades distintas en el relato. En algunos casos, usan el ingenio para poder librarse de cualquier vituperio. Con respecto a lo anterior, un ejemplo lo encontramos en las patrañas IV y X donde se muestra a la mujer astuta, aquella que se libra de algún mal y que busca obtener un beneficio al burlar a otra persona. Estas mujeres se guían por sus intereses y no son castigadas; por lo que sus acciones no se ajustan a la ideología, la cual pretendía que la mujer obedeciera a su marido y se mostrara sumisa (Vigil; 1986: 98). Sin embargo, la mujer también se manifiesta como un ente rendido al hombre, tal es el caso de la patraña II donde Griselda en todo momento resulta burlada por su marido, no obstante, el relato sigue los designios que el Concilio de Trento colocó como norma para el momento.

Ahora bien, a lo largo del *Patrañuelo* podemos distinguir tres tipos de mujeres: la mujer astuta, la mujer sumisa y la mujer burlada. En lo que respecta a las dos últimas, sus características suelen relacionarse entre sí, pues como veremos, la mujer en las patrañas XV y XXI resultan burladas por su marido, los cuales actúan de forma negativa y sin prestar atención a su opinión. En estos casos, la dama no se opone a los designios del esposo, ni siquiera discute su autoridad o no tiene la oportunidad. No es hasta que es agraviada cuando su postura cambia. A través de estos ejemplos, notamos cómo la figura masculina se delinea en contraposición con la femenina. Por ello, el esposo se perfila como prepotente y con un carácter irracional, ya que no discute e impone su voluntad. Frente a este panorama, la astucia de la mujer debe servir para limpiar su honra y castigar a los personajes que cometieron el vituperio, además de modificar su conducta frente a la sumisión primera de su marido; para ello, el ingenio y las herramientas de las cuales dispone ayudarán en su propósito.

Si bien hemos comentado que la figura femenina se desenvuelve en tres tipos, también debemos resaltar que la astucia de la mujer es propia de personajes de un estrato social bajo. Es así como Marquina (esposa de un barbero) cumple el papel de alcahueta y ayuda a que se cometa un adulterio a costa de su nariz (patraña X), o el caso de Sabelina quien se libra del castigo de adulterio antes de llegar a la “piedra de la verdad” (patraña IV). Así pues, vemos una constante que se repite en algunas patrañas donde la mujer de un estrato social menor

²¹ Con respecto al “personaje ambiental” nos limitamos a seguir la definición propuesta por Adriana Azucena Rodríguez, quien lo define de la siguiente forma: “su función es casi de utilería, para crear el ambiente de la ficción” (2022: 27).

suele ser quien burla a un tercero. No pasa así cuando en la patraña aparecen reinas o princesas, pues éstas tienden a sufrir de abusos, engaños y hasta violaciones por parte de personajes masculinos cercanos a ellas (patrañas II, V, VII, XI, XV, XXI), por lo que deben recuperar su honra. En este tipo de relatos la mujer es dócil, pues es el hombre quien se muestra injusto (patraña II); en palabras de María Soledad Carrasco: “a la mujer, se la ensalza por la sumisión, tanto como por la fidelidad al marido. La calumnia de adulterio es resorte frecuente de la acción y da lugar al episodio” (2000: 95) dentro de las patrañas, pues algunos textos toman como base la burla y el engaño ocasionado por el amante (patrañas III, IV). En esos casos la figura masculina se configura como el ente negativo y cruel que daña y burla mediante diversos artificios a las damas. Ejemplo de ello ocurre en las patrañas donde reyes y nobles están presentes (XV, XXI).

Sobre lo anterior, también se manifiestan algunas mujeres que burlan a reyes, tal es el caso de la patraña VIII donde un rey sufre el adulterio por parte de su esposa y, posteriormente, por la hija de un ventero dentro del mismo cuento. Lo que nos habla de un personaje (rey) que se creía astuto y terminó burlado por personajes de una condición menor. En este caso dos veces resulta engañado un personaje que encarna una autoridad en la sociedad. Si bien no podemos afirmar que exista una crítica directa sobre la percepción de un grupo sobre la corona, sí podemos percibir la forma en la que una colectividad se burlaba o se divertía al ver en temas bajos o menores a personajes de un estrato mayor.

Con respecto al papel femenino en la obra quiero dejar en claro dos puntos importantes: 1) la mujer cumple varias funciones dentro de la obra, pues no solamente es el personaje sumiso que se pretende forjar por la sociedad y las reglas del momento; 2) la mujer incide sobre las diferentes estratagemas con las cuales se construye la narración, ya que no sólo cumple un papel establecido sino que también se resalta su astucia y el ingenio para conseguir sus fines. De esta manera, la función de la mujer se describe desde diferentes perspectivas y se muestra con algunas cualidades que la representan más allá de los papeles que desempeñaba en el siglo XVI, pues transgrede las normas que se tenían en la Edad Media y es ella quien se mueve en espacios diferentes y engaña a varios personajes masculinos; así pues, “el papel que juegan las mujeres en este espacio utópico se nos revela, además, como elemento de crítica social al presentarnos curiosas y subversivas alternativas a las

convenciones y estructuras dominantes” (Galván; 2007: 89). Es así como la mujer se muestra con diferentes aristas que complementan este nuevo proceder de la novela corta y, en cierta medida, de los cambios que trajo consigo la narrativa de otros países.

Por su parte, el personaje masculino también se desarrolla en estas dos vertientes del burlado y el astuto. En algunas ocasiones él se burla de la mujer, aunque suele presentarse mayoritariamente de un personaje masculino a otro. Lo interesante radica en el móvil que incita a la burla, puesto que ocurre por tres razones: por un fraude en cuestiones monetarias, por el engaño a la mujer del otro o por la destitución de una posición social. El hurto de dinero aparece al momento en que dos hombres pugnan por una restitución del valor perdido (patrañas VI, XII). En este tipo de patrañas, el personaje que creía ser astuto termina burlado por otro que resulta más ingenioso; sin embargo, la narración concluye con una suerte de moraleja que ayude al primer personaje. Por su parte, en la colección hay varios momentos donde la pugna por el tema de la mujer incita a que el marido desconfíe de la esposa o termine burlado por el personaje que le miente. Así pues, la burla y el engaño se unen para castigar u obtener un beneficio económico, como es el caso de la patraña XV donde un desafío lleva a dos hombres a apostar la honra de la dama, es así como el daño a terceros ocurre (patrañas III, XV, XXI). En cuanto al tema del engaño, se produce de diversas formas a lo largo de la colección. Las patrañas XIV, XVII y XVIII son ejemplos de esto, pues la mentira de otros personajes ocasiona un castigo que debe ser afrontado. En estos casos, salen victoriosos aquellos que han sido vituperados y logran anteponerse a la situación.

A diferencia de lo que ocurre con los personajes femeninos, cuando nos detenemos a estudiar la figura masculina vemos que el engaño sucede en los diferentes estratos sociales, al igual que se desarrolla en espacios diversos. Esto nos lleva a suponer que en el ámbito de la mentira y la burla el personaje masculino siempre se encuentra inmerso, no importa la posición en la que se encuentre, pues “son especialmente «marañas» las complicaciones y enredos que los personajes urden en la historia” (Luján; 1998: 50). Asimismo, su ingenuidad suele ser el motivo por el cual las mujeres engañan a los personajes sin importar la condición; además, el engaño suele estar relacionado con lo pasional o amoroso.

En cuanto a la configuración del personaje masculino podemos ver una clara relación con los postulados aristotélicos, puesto que se nos presentan caracteres de un nivel igual o

menor al del receptor. Es decir, las burlas, riñas por el poder, pérdida de dinero o recuperación son temas que podrían acontecerle a los receptores de la obra sin necesidad de pertenecer a un estrato social determinado, por lo que cualquiera puede identificarse con los acontecimientos que se narran. Igualmente, abordar estos temas supondría una relación más estrecha entre la realidad y la ficción presentada en la colección de cuentos. Por último, la conexión de los personajes entre sí propicia que el relato se cargue de un mayor significado, pues las tretas se realizan a personas conocidas y cercanas; así pues, se cumplen los postulados de Aristóteles en su *Poética* ya que intensifican la relación de los personajes y su peso sobre el relato.

Por otro lado, el concepto de la moral o la enseñanza de las anteriores colecciones de cuentos se desvanece en *El Patrañuelo*, puesto que las artimañas y engaños desarrollados no dejan ninguna moraleja. Es así como la colección de Timoneda se escapa de lo que posteriormente escribiría Cascales o lo que Aristóteles escribió acerca del concepto de la moral. Lo anterior no significa que en *El Patrañuelo* no exista ningún atisbo de moral o conductas positivas entre los personajes, sino que se encuentran opacados por otras acciones en la narración. Por ejemplo, la patraña con la que inicia la colección, donde Pantana intercambia a los hijos de dos mercaderes para que estos no pierdan su relación; igualmente, el personaje del cocinero en la patraña XIV tiene la intención de ayudar al abad aunque no sea él quien resulta afectado por las injusticias del Rey. En ambos casos, la moral de los personajes los mueve a participar en la acción con el fin de generar un bien a otros personajes. Caso particular ocurre con la patraña XI donde Apolonio libera a la hija de Antioco a pesar de que esto le cause problemas, en este cuento la moral del joven permite acciones positivas por otros.

2.3. El arquetipo en Timoneda

El uso del folklore para la composición de las patrañas se refleja, en parte, a través de los personajes o arquetipos²² que aparecen en la colección; de esta manera, los chistes, temas y

²² Existen diversas definiciones sobre el concepto de “arquetipo” a partir de las escuelas y corrientes científicas. En el terreno de la literatura Kurt Spang lo define como “la idea o el concepto primario, el modelo original, base de actualizaciones diversas” (s.a.: 1). Sin embargo, la definición propuesta por María del Carmen Bobes nos parece más conveniente para este trabajo. La investigadora comenta que el arquetipo es “un ser de una sola pieza, inalterable en toda la obra, de donde derivaba su fuerza y su verosimilitud” (1998:149). Por lo que el

enredos quedan prefijados por la tradición. Un ejemplo de esto es el personaje del campesino. Sobre ello, nos dice Chevalier que:

el rústico, casi constantemente despreciado y mofado en los textos literarios del Siglo de Oro, aparece en el cuento folklórico lo mismo que en el cuentecillo tradicional como redomado socarrón [...] auténtico patán, eso sí, pero al mismo tiempo ser tan astuto y sagaz que consigue burlar de un soldado, de unos mercaderes, de su cura y hasta de unos hidalgos” (1980: 7).

Lo anterior lo podemos constatar en la patraña VI donde aparece este tipo de ente que provoca la risa, pero que burla a otros.

Dentro de los personajes que aparecen en *El Patrañuelo* podemos encontrar algunos arquetipos comunes en los relatos. Los que más resaltan en las patrañas son el personaje tipo²³ del avaro o codicioso, el amante, el mago y el inocente. La aparición de cada uno marca el rumbo que ha de tomar la narración y el posible final. Las características enunciadas apenas logran esbozar algunas cualidades que los definen, pues lo que realmente describe al personaje es su actuar o conducir. El proceder de cada uno manifiesta su participación dentro de la obra al mismo tiempo que delimita su influencia dentro de cada patraña.

Uno de los arquetipos más comunes y de los que hemos comentado a lo largo de este apartado es la figura del “inocente”. Si bien en cada patraña encontramos a un personaje que rompe con la norma, asimismo existe uno que resulta perjudicado; por ello, la presencia de un personaje que sufre las consecuencias de las acciones de otro se vuelve importante en cada narración. Por lo general el inocente siempre aparece como despistado o falto de agudeza. No mantiene rasgos físicos específicos, pues cualquiera puede sufrir de un engaño. A lo largo de la colección encontramos que el inocente lo desempeña en mayor medida personajes femeninos de un estrato social alto, por lo general se relaciona con temas de adulterio (patrañas II, VII, XV, XXI); mientras que cuando el hombre es el personaje inocente, suele ser burlado por una persona de su condición (patrañas VI, IX, XI, XII, XIV, XVII, XVIII) o, en menor medida por una mujer (patrañas VIII, X, XX). Así pues, la constante se repite en las patrañas logrando así un juego entre el personaje que es señalado y aquél que busca

arquetipo adquiere cualidades que permanecerán de manera constante en la obra; así como características fijas que resumen su caracterización.

²³ En cuanto a la definición y concepción del “personaje tipo” nos suscribimos a la postura de María Jimena Schere, quien postula que es: “una figura o personaje con determinadas características estereotipadas” (2017: 68). Además de desempeñar “un efecto literario intertextual porque conectan al personaje de la obra con otros personajes tipificados anteriores e inscriben la pieza en la esfera discursiva literaria” (Schere; 2017: 68).

librarse de cualquier problema. Lo que nos interesa saber son los métodos que se logran con ese tipo de engaños.

Hay dos arquetipos que se mueven en conjunto dentro de *El Patrañuelo*: el avaro y el amante, si bien son personajes que aparecen de forma recurrente no siempre llevan a cabo sus cometidos; es decir, existen ocasiones en que la figura del amante (por ejemplo) aparece en la patraña como una mera alusión o como tema que dará pie al problema; no obstante, también aparece desde el inicio como el causante del inconveniente. Por su parte, el avaro que esconde su tesoro o dinero para no compartir o guardar sus bienes es un tema usual en la narrativa, y en Timoneda no pasa inadvertido. Por lo que respecta a este arquetipo, es recurrente que quien resguarde sus bienes termine perdiéndolo todo; de ahí que la astucia desarrollada por el personaje del avaro, al preservar su dinero, concluya el relato sin dinero y burlado. En este sentido, el personaje ha cambiado a lo largo de la narración (pierde su herencia), motivo que lo lleva a presentarse como derrotado frente a la astucia del burlador.

En contraposición a los arquetipos mencionados, el mago sólo aparece una vez en *El Patrañuelo*. Me refiero a la patraña IV donde dos amantes buscan ayuda de un nigromante para ocultar el adulterio al marido. Si bien este personaje aparece sólo un momento en la obra, funciona como el personaje clave que determina la manera en la cual concluye la narración. Es así como mediante el ingenio del personaje se lleva a término la obra. En este caso y como veremos más adelante, la patraña no finaliza castigando a las personas que transgreden la norma, sino que (incluso) celebran la forma de engañar al marido. De esta manera, la patraña y los personajes se presentan como un anti-ejemplo al no castigar a los personajes que cometieron una injuria. En este ejemplo, vemos que la función principal del mago es aconsejar, no actuar; además, los rasgos físicos del personaje no se presentan pues no son relevantes para la narración de Timoneda, lo que sí cabe mencionar es la necesidad de relacionarlo con los demonios.

Con este último comentario es como debemos prefijar el estudio del personaje en *El Patrañuelo*, pues no encontraremos en la obra ejemplos de bien actuar ni personajes que reciban un castigo por haber transgredido a la norma; sino todo lo contrario. Aunque a veces el bien logre anteponerse a los problemas que presenten otros entes, es común encontrar en

la obra una inclinación por los actos negativos. Con ello, Timoneda determina el rumbo que tendrán sus narraciones y la intención que persigue en todo momento: entretener.

Con lo anterior, hemos comentado algunas similitudes y diferencias que mantienen los personajes entre sí. Sin embargo, debemos cuestionarnos cómo es la forma de proceder de cada uno y cuáles son los motivos que los llevan a actuar. Si bien nuestra intención es ver la forma en la cual se caracterizan los personajes en la obra, es de suma importancia analizar las herramientas y artimañas que emplean para conseguirlo. Por ello, y para alcanzar este fin, consideramos importante estudiar un aspecto común en las acciones de los personajes: el ingenio. Este concepto aparece en varias de las patrañas, ya que en todo momento se necesita de una agudeza y agilidad al momento de responder o crear artimañas para burlar a otros. La manera por la que unos personajes ceden o son engañados se debe a las mentiras empleadas. Por ello, el estudio del concepto “ingenio” y su implementación por parte de Timoneda nos permite (re)construir el proceder de cada ente. Debemos añadir que, en la fecha de publicación de *El Patrañuelo*, en España se comenzaba a estudiar este aspecto desde diversas perspectivas (Vives, Huarte de San Juan) hasta llegar a su culminación con Gracián. Por lo que es probable que nuestro autor conociera acerca de este concepto y sus alcances dentro del relato.

Es así como consideramos comentar brevemente sobre el ingenio partiendo desde su concepción clásica hasta la posible definición que llegó a la España del siglo XVI. Con este panorama y entendiendo qué es el ingenio y el pensamiento ingenioso es que podremos acercarnos a dilucidar su empleo en la colección de cuentos de Timoneda.

3. PROPUESTAS PARA UNA DEFINICIÓN DE INGENIO²⁴ EN LA OBRA EN PROSA DE TIMONEDA

Si bien en la tradición griega y latina ya encontramos un intento por definir el concepto de ingenio, debo señalar que no es mi intención tratar estos autores a profundidad, puesto que pretendo enfocarme en la concepción de ingenio desde el punto de vista de la España de Timoneda; por lo tanto, sólo describo de manera somera el panorama desde el cual se puede estudiar el fenómeno del ingenio en los tratados y poéticas clásicas. De esta manera, me enfoco en asimilar las teorías de los tratadistas españoles.

Dentro de los alcances de este trabajo se encuentra discernir qué se comprendía cuando se hablaba de ingenio en el siglo XVI, cuáles eran sus principales rasgos y el lugar de aplicación. Así como entender los cambios y rectificaciones que tuvo el concepto en cada autor y obra donde se tratara el tema. Si bien sabemos que es difícil definir de forma tajante el significado de cualquier palabra, su clasificación y limitaciones dentro de un marco específico de tiempo, es necesario atender a una definición que aminore la brecha temporal y cultural. Esto con el fin de acercarnos a percibir el contexto en el que se encontraba. Por ello, es ineludible hacer un repaso por las poéticas que influyeron en la concepción literaria de varios autores del Siglo de Oro —en particular el caso de Juan de Timoneda—. Es dentro de este entendido que propongo una definición que se acerca a las necesidades y funciones que dicho concepto pudo significar para las obras del autor valenciano y para la concepción cultural de la España de Felipe II.

¿Qué es lo que nos lleva a determinar una obra como ingeniosa? ¿Cuáles son sus parámetros? Estas son algunas preguntas que han movido la investigación hacia el intento por determinar qué se entiende por ingenio. A pesar de que la cultura española del siglo XVI tuvo continuas influencias de la literatura clásica y del Renacimiento italiano —por mencionar algunas—, ya se apreciaban diversos intentos (entre los autores) al momento de proponer y aplicar el concepto de ingenio a las letras españolas. Desde el siglo XV, el tratamiento del ingenio ya se concebía como un recurso que generaba novedad en la producción literaria; su aplicación (si se quiere inconsciente) ya estaba en diversas obras

²⁴ Sobra señalar que el estudio o definición de la palabra ingenio no se encuentra dissociada de otros conceptos clave como agudeza, entendimiento, perspicacia, artificio, sutileza... por lo que el presente apartado trata ingenio y agudeza (principalmente) de manera conjunta.

como una parte innovadora que se desarrolló de forma paulatina hasta su culminación en los principios del XVII (Casas; 1994: 80). En la península ibérica era común encontrar tratados o poéticas que versaran sobre el tema del ingenio —ejemplo de ello es el *Examen de ingenios para las ciencias* (1594) de Juan Huarte de San Juan o el *De ratione dicendi* de Juan Luis Vives—. ²⁵

El concepto de “ingenio” no ha sido fácilmente encasillado, pues posee características particulares dependiendo la época en la que se aborde su estudio. En el caso de los autores clásicos se observa el concepto desde la *Poética* y la *Epístola a los Pisones* como una relación artística entre el poeta y la exaltación que la naturaleza provoca. Por su parte, en los tratados de retórica de Cicerón, Quintiliano, Demetrio y Séneca “el retórico” —por mencionar algunos— se destaca la importancia de la metáfora como materia esencial de la agudeza, usualmente relacionada con la *inventio*. Dentro de los tratados de retórica, es interesante la función del ingenio ya que, si bien se entiende como una forma de persuasión, el discurso ingenioso generaría técnicas para vencer en la discusión. Aunque no es inverosímil observar una limitación en la especificación del concepto; como ya menciona Emilio Blanco: “Cicerón y Quintiliano censuraron los excesos verbales de la ingeniosidad para el discurso, se comprende fácilmente la contención del pensamiento acerca del discurso ingenioso” (2022: 25).

Ahora bien, sobre la idea de agudeza (y por ende ingenio) es de resaltar un punto importante. Juan Casas menciona que “ningún tratadista clásico habla abiertamente de la oscuridad discursiva como técnica de lo sutil, pero ya desde Aristóteles se considera que la agudeza implica cierta dificultad conceptual, no hermetismo sino perspicuidad” (1994: 87). Esto quiere decir que, dentro de la concepción de la agudeza se encuentra inmersa la *ambiguitas* que propicia la complejidad del entendimiento —tema que posteriormente rectificará Gracián—. De esta manera, una de las claves que ya se encuentran presentes en la noción de los retóricos es la formulación que debe tener la idea representada. Con esto quiero

²⁵ Uno de los puntos que giran alrededor del concepto de ingenio es la relación o comunicación que los autores tuvieron con los tratadistas. Es decir, ¿hasta qué punto los autores leían las poéticas o preceptivas que se escribían en la época? e ¿influirían en su escritura? Si existieran vasos comunicantes entre una y otra parte sería interesante ver hasta qué grado se complementaban y reduciría la brecha ideológica de creer que los autores desconocían las preceptivas, por lo que veríamos una interrelación más completa sobre el tratamiento de diversos temas.

decir que la complejidad (oscuridad) y presentación de las imágenes exigen al receptor el manejo total de su agudeza (comprensión) ligada al entendimiento (razonamiento) con el fin de descodificar el mensaje que se encuentra inserto de manera sutil dentro de la exposición de un tema.

Lo anterior forma parte del panorama (al menos parcialmente) en el cual se encontraba el concepto de ingenio dentro de la tradición clásica. No obstante, como lo comenté anteriormente, el Renacimiento italiano y los estudios de la Humanística influyeron en parte en el cultivo de dicho tema. De ahí que: “en el siglo XVII (y también antes, ya en el siglo XVI), las palabras «concepto» y «concetto» aparecen con frecuencia en España y en Italia” (Blanco; 2022: 40). Dentro de la España del siglo XVI encontramos al menos dos antecedentes sobre los tratados de ingenio, me refiero al *De ratione dicendi* (1532) de Juan Luis Vives y el *Examen de ingenio para las ciencias* (1594) de Juan Huarte de San Juan. Como plantea Emilio Blanco:

el siglo XVI, en ese sentido, supondrá una revolución, porque la búsqueda de nuevos caminos y la exploración de otros antiguos pero abandonados franqueará el paso a nuevos autores (por ejemplo: Plutarco) y nuevos géneros como el dicho, el apotegma, la facecia, la anécdota..., géneros todos donde la risa, lo irracional, la gracia y la *ingeniosidad verbal* saltan en cuanto se transitan sus páginas (2022: 25, cursivas mías).

De ahí que los recursos surgidos a través del concepto de ingenio propician una herramienta para los autores por sus aplicaciones dentro de las obras con enseñanza moral.

Al respecto de lo comentado por Blanco, es de mencionar esta tendencia por la narración breve y el sentido jocoso que se encuentra en este tipo de obras. Si el auge del ingenio es debido a un interés por parte del lector hacia temas más donosos podríamos interpretar esto como un motivo que impulsó a los autores a interesarse por lograr un efecto de asombro con giros ingeniosos y novedosos. Si a esto le agregamos la brevedad del formato,²⁶ es elemental que el escritor tuviera una habilidad para atraer al lector en pocas líneas. En este sentido, los intereses literarios se conectan con la tradición clásica en uno de los puntos que se mencionan en la *Epístola a los Pisones*. Me refiero a los conceptos de la

²⁶ Por otro lado, debemos mencionar que la estructura de las colecciones de cuentos y su tratamiento de temas profanos se contraponía al *art praedicandi* de donde tenían su origen. Por lo que el gusto y aceptación que tuvo en su público, así como el ingenio para renovarse y adaptarse a los nuevos intereses que se creaban formarían parte de la inventiva de cada autor.

res y la *verba* (fondo y forma), que se vuelven un lugar común y necesario para la presentación de las narraciones y su efecto en los lectores oyentes —hablaré de ello más adelante—. De esta manera, no parece incomprensible el gusto y aceptación que tuvieron las narraciones de Timoneda. Lo que nos conduce nuevamente a las preguntas iniciales: ¿qué se entiende por ingenio? ¿qué es lo que nos lleva a determinar una obra como ingeniosa? Y ¿cuáles son sus parámetros? Para reflexionar al respecto, comencemos analizando cada uno de los tratadistas españoles antes mencionados.

Con respecto al *De ratione dicendi* de Juan Luis Vives es interesante la propuesta que nos plantea al momento de concebir el significado de lo ingenioso, puesto que una de las características que el humanista valenciano añade al ingenio es la relación con la verdad. En el libro primero, capítulo II leemos: “la búsqueda de la verdad corresponde a la facultad del ingenio” (Vives; 1782: 29). Es decir, una de las funciones que debe realizar el ingenio es descodificar la información con el fin de hacer más entendible su recepción. La comprensión de un pasaje oscuro debe ser resuelta a través del ingenio de una persona. Entonces, el objetivo del artificio o complejidad con que fue hecho un mensaje determina el nivel de agudeza que posee (o necesita) alguien para entender el contenido de un pasaje. Asimismo, el ingenio se presenta como un elemento inherente al entendimiento humano, que puede ser perfeccionado a medida que lo requiera un argumento.

Por otra parte, aunque su obra tiende más a los fines retóricos, no deja de verse un intento por ampliar los alcances del concepto. Además, para el momento en el cual se escribe el *De ratione dicendi*, el humanismo ya había definido la función de la agudeza, en parte influido por los italianos y, en parte por la larga tradición que conservaba el concepto; por lo que Juan Luis Vives debió de relacionarlo al dedicarle un capítulo completo en su libro sobre la “Agudeza y sutileza”. En el libro segundo, capítulo VI leemos que “la oración es aguda cuando sus palabras o sus significaciones penetran en el interior de la cosa tratada, con cierta semejanza al ingenio humano, que por este motivo se denomina agudo” (Vives; 1782: 147). Lo que me interesa resaltar de este pasaje es la afinidad que debe existir entre lo que se expresa del objeto y la forma de enunciarse. Es decir, para que un enunciado se pueda considerar como agudo, necesita llegar a la esencia misma de lo que se quiere explicar; en contraposición, si nos encontramos ante una explicación superficial que no lleva sino al

contenido elemental de una cosa, tiende a convertirse en un pasaje falto de ingenio. Esta cualidad expresada por Luis Vives nos permite observar una característica esencial al momento de presentar una idea o un texto. Igualmente, sobra decir que la relación de lo agudo con el entendimiento se logra a través de una trasposición que tiene el ingenio con la capacidad de una persona. Lo que, en otras palabras, significa que el concepto de agudeza se encuentra dentro de las facultades humanas, sólo que necesita asimilarse con la práctica y el estudio de este arte. De esta manera, la agudeza se convierte en una cualidad adquirida. En este sentido, surgen algunas preguntas: ¿Cuáles son los métodos que llevan a concebir un ingenio agudo y hasta dónde es capaz de llegar la agudeza, esto es, sus límites? Ambas cuestiones, se esclarecerán con los tratados siguientes.

Si bien, Luis Vives nos presenta una posible definición de la agudeza por medio del razonamiento y las bases de la retórica, Huarte de San Juan nos indica las posibilidades del concepto mediante las cuestiones fisiológicas. Desde la publicación del *Examen de ingenios para las ciencias* (1575) Huarte de San Juan se convirtió en el punto de referencia para los estudios de la tradición clásica con relación en las aptitudes individuales y los trabajos que una persona podía desarrollar a partir de sus cualidades. Tres cosas me interesan de la propuesta de Huarte de San Juan: 1) la definición de ingenio; 2) el ingenio como un producto ligado a la divinidad y 3) los estados del hombre que alteran la capacidad del ingenio. Con respecto al primer apartado, Huarte de San Juan comienza sus estudios desde la explicación etimológica de la palabra ingenio; para el médico, el “*ingenio*, descende de uno de estos tres verbos latinos; *gigno*, *ingigno*, *ingeniero*; y de este último parece que tiene más clara su descendencia, atento a las muchas letras y sílabas que de él vemos que toma, y lo que su significación diremos después” (1989: 186). La búsqueda por encontrar las bases de la palabra y, con ello, su significado son el principal motivo de Huarte de San Juan antes de comenzar a analizar su aplicación con base en los humores.

Por lo que respecta a su funcionamiento o aplicación, Huarte de San Juan sigue de cerca los postulados de Platón al proponer que “en la invención de este nombre, ingenio, que para descubrirla fue menester una contemplación muy delicada y llena de filosofía natural” (Huarte; 1989: 186). Con lo que se otorga al ingenio la capacidad natural de las cosas y una relación, posteriormente, con la divinidad. Así pues, la reflexión (añadida implícitamente) al

concepto de ingenio podría significarnos el estado de serenidad y paz que debe tener la persona que aspira al ingenio. Así como una visión “delicada” (o aguda) de las cosas. Más adelante se nos comenta que existen “dos potencias generativas [en las personas]; una común con los brutos animales y plantas, y otra participante con las sustancias espirituales, Dios y los ángeles” (Huarte; 1989: 187). En este sentido, Huarte pone en evidencia los únicos dos extremos que existen en la concepción de una persona y, con ello, la innegable relación entre ambas. Sutilmente, Huarte de San Juan nos cuestiona sobre el tipo de persona que somos y que aspiramos a ser. Así pues, “el conocimiento ingenioso, a diferencia del saber racional, atiende a la distinción individual y al análisis perspicaz de los conceptos” (Hidalgo-Serna; 2016: 447).

Al relacionar el ingenio con la divinidad, Huarte de San Juan nos coloca a la altura del Dios creador y, por ende, ingenioso (Suárez; 2020: 19). Por medio de una suerte de reversibilidad de conceptos vemos que, el ser humano al tener una mirada detenida y calmada de las cosas es capaz de entender las complejidades de la naturaleza, naturaleza hecha por el Dios creador de las cosas y gran engendrador de ingenio por lo que, si puede entender el genio y creación de Dios, puede imitarlo. Es decir, puede ser un pseudo-Dios. Si se acepta lo anterior, el ingenio expresa la creación de conceptos e identidades que sobrepasan la superficialidad de las cosas, tema antes expresado por Luis Vives. Así pues, la realización del ingenio se encuentra en el entramado de las sutilezas del discurso.

Por último, un pasaje más que me gustaría comentar sobre lo expuesto por Huarte de San Juan son los diferentes tipos de ingenio que recorren gradualmente la comprensión de una persona. Si bien el ingenio absoluto es capaz de encontrar la relación aguda entre los conceptos y las cosas por sí mismo, el apoyo de éste por diferentes medios marca una división en el entendimiento de cada uno. Así pues, Huarte de San Juan distingue tres tipos de ingenio: *docilitas*, *optimum ingenium* y el *ingenium excellens com mania*. El primero se relaciona con el apoyo que necesita el individuo por medio de diferentes elementos para comprender un objeto. El segundo está relacionado con la persona capaz de entender todo por su propia cuenta y el último término hace referencia a un entendimiento relacionado con la divinidad. No obstante, y para fines del presente estudio, encuentro una mejor relación con el segundo término propuesto por Huarte de San Juan que los otros dos, ya que la brevedad de las

narraciones presentadas por Timoneda, así como la intención existente en cada una permiten que los personajes comprendan de forma inmediata el significado de las cosas sin detenerse tanto, ni mucho menos entrar en cuestiones tan profundas.

Si bien, dentro de los tratados ya encontramos algunas propuestas sobre lo que significa agudeza e ingenio, es conveniente observar cómo se entendió posteriormente en los diccionarios de la época. En el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) Covarrubias define ingenio de la siguiente manera:

Vulgarmente llamamos ingenio una fuerza natural de entendimiento investigadora de lo que por razón, y discurso se puede alcanzar en todo género de ciencias, disciplinas, artes liberales y mecánicas, sutilezas invenciones y engaños [...] finalmente cualquier cosa que se fabrica con entendimiento y facilita el ejecutar lo que con fuerzas era dificultoso y costoso, se llama ingenio (1611: 1099).

Por lo que Covarrubias nos transmite, el ingenio se describe como la posibilidad de interpretación de un discurso. Lo interesante de su propuesta es el origen de este mecanismo, puesto que se asocia al entendimiento de la persona, como elemento interno (del inconsciente). Además, al final declara que el ingenio sirve, no sólo para la decodificación de un mensaje, sino que existe la capacidad de crear objetos; es decir, es posible una inventiva inherente al ser humano para fabricar, ya sea en el plano físico o anímico, de ahí la acepción de “sutilezas invenciones y engaños”, importante para nuestro tema. De esta manera, el ingenio no se encuentra dissociado de otros conceptos clave como entendimiento, perspicacia, artificio o sutileza, pues percibimos estos recursos como parte esencial para comprender qué se entiende por ingenio y cuáles son sus alcances.

Por otra parte, dentro de la concepción de ingenio se marca como punto fundamental la “fuerza de entendimiento” para llegar al significado “esencial” del objeto –tema que se relaciona con la *ambiguitas* mencionada anteriormente–. Si bien el entendimiento se muestra como parte fundamental, deberíamos conocer las razones por las cuales se asocia con el ingenio. En el mismo *Tesoro...* leemos que el entendimiento es “una de las potencias del ánima. Entendimiento a la ley; es declarar lo que verdaderamente quiso disponer” (Covarrubias; 1611: 860). Como vemos, el concepto se encuentra asociado, igualmente, al estado anímico del ser; es decir, se crea y reformula dentro de la persona.

Por otro lado, sobre la entrada de agudeza leemos lo siguiente:

Dicese principalmente del hierro con que cortamos, o punzamos y de cualquier otra cosa que corte en esta manera transfierese al alma, y decimos agudo al que tiene ingenio sutil y penetrante. También llamamos agudo al inquieto que anda de aquí para allá bullendo [...] Dar de agudo, lastimar con palabras, que penetran hasta el corazón; como el que hiere de punta. Agudeza, sutilidad (Covarrubias; 1611: 60).

Es interesante la primera entrada que Covarrubias proporciona al concepto, pues se relaciona a una cualidad externa. La característica de agudo se relaciona primero con cortar o afilado (Suárez; 2018: 12); de ahí que la función primordial que se “transfiere al alma” tenga un uso perjudicial como lo dirá más adelante Covarrubias. En este sentido, la agudeza y el ingenio se complementan en la práctica, aunque se originen de forma diversa. Dentro de la segunda acepción notamos que el adjetivo de afilado se relega “al que tiene ingenio sutil y penetrante”. La adjetivación del concepto aplicado al ingenio determina dos cualidades más a tomar en cuenta para su uso: “sutil” y “penetrante”. En cuanto al primer adjetivo, debemos señalar que, para provocar un pensamiento agudo, este —al igual que la forma de un objeto puntiagudo— tiene que ser etéreo a una primera recepción, pues no hay que olvidar el “concepto oscuro” inserto en el mensaje. Por lo que se refiere a “penetrante” es de suponer la intención por llegar a la esencia misma del mensaje. De esta manera, la delimitación que se le otorga al concepto ayuda a comprender el proceso de decodificación. Por otro lado, es de resaltar la segunda parte de la definición de Covarrubias; puesto que la intención de herir o lastimar jugarán un papel importante en las patrañas.

Por lo que se refiere al vituperio es interesante la trasposición realizada sobre la actividad de infligir daño que puede realizar un objeto agudo y el alcance que tiene en las palabras, es decir, la voz y la intención en la cual se emite un mensaje. En este sentido, la agudeza no sólo implica una manera para llegar a la esencia del mensaje, sino que también puede dañar y lastimar al interlocutor.²⁷ La agudeza, entonces, adquiere la posibilidad de herir sutilmente a través de las palabras.

²⁷ Es interesante resaltar la importancia que se le otorga a las palabras y el mensaje que estas transmiten. La descripción de Covarrubias nos marca las implicaciones en las que convergen los textos, así como el medio de transmisión y recepción. Relevante si tenemos en cuenta que las palabras no sólo llegan al oído, sino que penetran en el corazón, es decir, las emociones. Por lo que la agudeza se mueve en estas dos posibilidades dicotómicas de llegar a la verdad y vituperar.

Con ambos conceptos de por medio, vemos las implicaciones que conlleva utilizar un tema como el ingenio en la transmisión del mensaje, así como las diversas funciones a las que puede aspirar la agudeza. Mediante la definición que nos arroja Covarrubias observamos dos cualidades que no aparecían anteriormente. Por otra parte, y en relación con el ingenio, Emilio Blanco comenta: “el ingenio, en fin, es un método de conocimiento que permite penetrar la realidad, porque descubre relaciones entre elementos diversos de aquella, pero también faculta a sobrepasar lo real, dado que posibilita al entendimiento superar el nivel lógico-racional para explorar nuevas facetas que van más allá de la lógica” (2022: 28). Por ello, creo, es común la utilización de figuras como la metáfora para explorar y asimilar la relación intrínseca que guardan los conceptos entre sí.

Hasta el momento, podemos entender el ingenio como la forma en la cual se estructura el mensaje, tanto en su utilidad como en la belleza con la que se escribe. De esta manera, el ingenio se relacionaría con la agudeza en cuanto al método o forma de descodificación del lenguaje. A pesar de que son conceptos diversos, funcionan en conjunto tanto en su proceso de transmisión como en la recepción que tendría para el que escuchara o leyera el mensaje. De esta manera, para que exista el ingenio una obra debe poseer agudeza, debe ser compleja, no tener símbolos si no conceptos; por último, apela al desengaño y la duda. Para entender la agudeza de un pasaje se debe conocer el concepto implicado o el tema en el que gira la conversación para responder.

Con lo anterior, podemos acercarnos a proponer una definición con los temas tratados hasta ahora. El ingenio puede precisarse como una forma que se encuentra ligada a la creación artística —consciente o inconsciente por quien enuncia— que ocupa diferentes figuras como la metáfora, la metonimia o la sinécdoque (entre otros) que propician en una idea (concepto o diálogo) una suerte de complejidad (o ambigüedad) en el mensaje, generando así una oscuridad discursiva que propicia una carga simbólica y conceptuosa que requieren de su descodificación. Para ello, la agudeza forma parte del proceso gnoseológico que libera el mensaje de su oscuridad para llegar a su verdadera esencia, esto es, a su significado. Dicho mensaje, entre los interlocutores puede ser productivo o generar vituperio. Un rasgo importante en la concepción de ingenio es la capacidad de respuesta y la rapidez entre los diálogos; asimismo, el ingenio se presenta como una cualidad adherida de quien emite un

mensaje. A diferencia de la agudeza que es una cualidad externa, según explica Covarrubias, un “hierro con el que cortamos”, una herramienta que nos brinda la posibilidad de refinar el pensamiento. De esta manera, el artificio sutil del mensaje llega a comprenderse y a resignificarse en la respuesta.

A raíz de esta propuesta sobre el ingenio hay algunas cuestiones a las que volveremos más adelante, ya que su estudio y análisis podrían arrojar datos importantes al momento de concebir el ingenio en cada texto, así como los personajes que desarrollan discursos o acciones ingeniosas. Todo lo anterior, nos proporcionaría información acerca del uso que Timoneda hizo respecto al ingenio y la importancia del recurso en la composición de dicha obra, pues (como se verá más adelante) en algunas patrañas será solo un personaje el que se sirva del ingenio dentro del desarrollo narrativo. Igualmente, habrá momentos donde el ingenio aparezca en la misma situación, lo que nos llevaría a marcar un patrón de uso a lo largo de *El Patrañuelo*.

3.1. Tipos de ingenio en Timoneda

Dentro de las multiplicidades y diversificaciones que tiene un concepto como el ingenio, es interesante observar la ductilidad que alcanza en cada una de las narraciones presentadas por Timoneda. Para establecer un orden en cada uno, he dividido en dos grandes grupos el ingenio en la obra del editor valenciano: por un lado, el ingenio utilizado con fines benéficos (o favorables) y el ingenio empleado con intenciones perjudiciales o desfavorables. Estas categorías a su vez se dividen en otros tipos. Primeramente, tenemos el ingenio utilizado para fines benéfico que pueden: desarrollar el relato, solucionar, aclarar, recuperar la honra, rematar el problema, de juego verbal. Asimismo, se puede usar el ingenio para dañar o agredir, lo que propicia: la mentira, la ambición, la venganza, el misterio o el juego verbal. Cada uno se encuentra presente en las patrañas para complejizar o solucionar los sucesos como veremos más adelante.

Ahora bien, hemos desarrollado una definición sobre el ingenio, así como una posible división en su estudio. Sin embargo, debemos precisar en qué momentos y mediante qué medios el ingenio se manifiesta dentro de la obra. Para el presente trabajo el ingenio consiste en dos cosas: la primera, en recrear los temas que Timoneda conoció por medio de autores

extranjeros y adaptarlos a un contexto particular como lo es el español nacido del concilio de Trento. Dicha perspectiva engloba extratextualmente las posibilidades del escritor que se perciben en la “Epístola al amantísimo lector” y en las notas a pie de página que Timoneda menciona. En cuanto al segundo momento donde el ingenio se revela tenemos los actos que los personajes emplean para solucionar los conflictos en los que se encuentran inmersos. Esto último se representa mediante: una respuesta ingeniosa, los actos ayudan a que el personaje se libre de un castigo o sea exculpado de su crimen, los enredos que una decisión provoca. En este sentido, el ingenio consiste en las respuestas que los personajes dicen, plantean o proponen dentro de una conversación. Dicha réplica da como resultado que exista un enredo o equívoco dentro de la obra; lo que propiciará que los personajes cometan acciones risibles, estratagemas ingeniosas o soluciones agudas. Por otro lado, el ingenio se muestra en la complicidad que existe entre algunos personajes, los cuales propician el problema dentro de la obra. Todo en conjunto concluye en el divertimento del receptor. Pareciera que el ingenio, ligado a la patraña (mentira, embuste), encuentra en los cuentos el tema esencial para utilizar al máximo las capacidades del concepto. Por ello, las acciones que se presentan en la obra determinarán la utilización del ingenio con fines benéficos o dañinos.

Un ejemplo de lo anterior lo encontramos en la patraña XVIII donde Claudino ingenia una respuesta para afirmar que le ha dado a Filemo todo lo que le ha pedido; dicho acto es posible por los recursos y objetos de ese pasaje. Claudino consigue burlar a su vecino por sus actos, lo que demuestra el ingenio en las acciones del personaje y refleja la posición de ambos actantes (burlado y astuto). Estos actos marcan el ingenio y una estructura o artimaña que se implementará en textos posteriores.²⁸ Asimismo, el ingenio en las respuestas se presenta en la patraña XIV, donde un abad y un cocinero deben darle solución a unas preguntas que aparentemente no tienen solución. Aquí el ingenio se manifiesta con fines benéficos para ayudar a dos personajes, sin embargo, el único recurso que se emplea es el ingenio del cocinero por buscar una respuesta que pueda satisfacer al rey. La destreza mental del personaje junto con las soluciones que marca la obra dirigen el desenlace del relato.

²⁸ Un ejemplo de esto lo encontramos en el *Quijote* (Cap. XLV), cuando Sancho se encuentra en la Ínsula Barataria debe solucionar un conflicto en el que dos vecinos disputan un dinero. Uno de ellos jura que no le ha devuelto nada y, el otro, por medio de un recurso (un báculo donde se encuentra el dinero), afirma darle y quitarle el dinero a su vecino.

Si bien este acercamiento del ingenio es tentativo, considero oportuno presentar un análisis donde estos aspectos se reflejen de manera amplia en los relatos; lo anterior con el fin de estudiar la manera en la cual Timoneda plantea el uso del ingenio, además de señalar los momentos donde los personajes hacen uso de estos elementos para obtener un beneficio. Como se observa, las acciones de los personajes responden a un escenario y una problemática concreta, esto los guía a buscar una solución ingeniosa con la cual logren excusarse de cualquier riesgo.

4. EL INGENIO EN LOS PERSONAJES DEL *PATRAÑUELO* DE TIMONEDA: FORMA Y CONSTRUCCIÓN

Ya he comentado en el apartado anterior las bases y conceptos que conciernen a una posible definición del ingenio. Ahora bien, es oportuno proponer un acercamiento a las patrañas a través de dichas nociones. Para ello, es conveniente señalar la estructura de los cuentos para profundizar en el análisis de los textos y así determinar en qué momento el ingenio se manifiesta, por parte de qué personaje y qué recurso se utiliza. Así pues, se puede proponer una estructura capaz de replicarse (en la medida de lo posible) a lo largo de la composición de las narraciones. De esta manera, expondremos la función que cumple el ingenio en la obra.

Uno de los autores que se han encargado de estudiar este aspecto ha sido Romera Castillo. En su estudio introductorio a la edición de *El Patrañuelo* el crítico menciona que las patrañas se organizan “como una serie de acciones relacionadas entre sí de modos diferentes, pero que tienen una lógica básica que las agrupa en *secuencias*, que, a su vez, están integradas por una serie de *funciones*” (1978: 52, énfasis en el original). Para el caso de cada patraña, Romera Castillo marca una secuencia con un solo bloque narrativo, éste, a su vez, dividido en tres (proceso inicial, proceso medio y proceso final). En el proceso inicial da a conocer el argumento; en el proceso medio se trasgrede a la norma y, finalmente en el proceso final la norma siempre se cumple (Romera; 1978: 52). Si bien la secuencia descrita por Romera Castillo se aplica a las patrañas, considero que es en el segundo apartado donde surge el ingenio que deriva en el desarrollo de la narración y, con ello, la recuperación de la norma.

Para estudiar los momentos donde aparece el ingenio he decidido desarrollar un cuadro donde se puedan apreciar las partes descritas por Romera Castillo. Esto con el fin de determinar la estructura de los cuentos y señalar el momento exacto donde el ingenio aparece por parte de los personajes. De esta manera, se representa el orden de los cuentos, así como los puntos que marcan el momento del ingenio en cada relato.

Tabla 1 Propiedades divisorias de las *Patrañas* de Juan de Timoneda

CUADRO DIVISORIO DE LAS PATRAÑAS			
	Proceso inicial	Proceso medio	Proceso final
Patraña I	Nacen ambos Tolomeos. El personaje de pantana intercambia a los infantes para conseguir que los mercaderes se reencuentren posteriormente.	Un mercader pierde todo su capital y decide marcharse. Se comete un supuesto “incesto” entre Tolomeo y su hermana. Pantana se marcha con un mancebo, quien le roba.	Pantana regresa para solucionar el enredo. Se explican los altercados y la estratagema que ingenió Pantana al inicio del relato.
Patraña II	Valtero es requerido por sus allegados para casarse; sin embargo, decide contraer nupcias con una mujer a la cual pueda someter.	Valtero realiza dos embustes con el fin de conocer el grado de sumisión de Griselida. En todo momento, se nota la mansedumbre de la dama.	Griselida pasa por las pruebas de Valtero, el cual decide revelar la verdad sobre todas sus empresas en contra de ella.
Patraña IV	Cepión deja a Sabelina por ir a la guerra, lo que permite que Arsenio se acerque a ella y la corteje. Sin embargo, los rumores llegan hasta Cepión.	Al creer muerto a Cepión, Sabelina comete adulterio. Sin embargo, Cepión vuelve tras saber que su esposa lo engaña. Sabelina y Arsenio recurren a un nigromante para solucionar el problema	Arsenio y Sabelina burlan a la piedra de la verdad, a Cepión y a aquellos que los acompañan. El esposo es engañado frente a la piedra. La verdad se conoce después de que Cepión muere.
Patraña VIII	Un Rey se decía el más hermoso hasta que oye nombrar a Octavio, por ello pide traerlo. Al separarse Octavio de su esposa, éste se percata de que ella lo engaña con un criado. Por lo cual, llega en las peores condiciones frente al Rey.	La infidelidad también se vive en el reino y es el mismo Rey quien sufre de adulterio por parte de su esposa. El engaño de las mujeres provoca que el Rey y Octavio busquen una respuesta ante las acciones de las damas.	En el camino, ambos personajes vuelven a sufrir del engaño de las mujeres, por lo que concluyen que su intención es absurda y alaban el ingenio de la figura femenina.

Patraña X	Tancredo desea a Celicea por lo que recurre a una alcahueta (Marquina) para conseguirlo. Ésta, movida por el interés de la recompensa, convence a Celicea para que ambos se junten.	El marido de Celicea llega cuando ambos amantes se reúnen, por lo que castiga y amarra a la mujer en la casa. Marquina ayuda a Celicea e intercambia su lugar para que salga. Por esta acción, la alcahueta termina sin nariz.	El engaño de las mujeres propicia que los maridos no se enteren sobre sus acciones y no sean castigadas. Asimismo, la sanción la reciben los personajes masculinos
Patraña XII	Un ciego, cada vez que regresaba a su casa, hacía un ritual para asegurarse que no hubiera nadie que observara dónde escondía su dinero. Sin embargo, un vecino suyo lo mira y se percató del dinero.	El vecino planea robarle el dinero al invidente. El hurto del dinero genera que el ciego entre en cólera y decida buscar al criminal. Una vez decepcionado, decide contarle a otro ciego su pérdida.	Al ir con su otro amigo ciego, el vecino se percató de que hay otra bolsa con dinero y decide hurtarla. Lo que provoca una riña entre los invidentes, mientras que el vecino se marcha con la bolsa.
Patraña XIV	Un rey quiere deshacerse del Abad que se encuentra en su reino, por lo cual le hace tres preguntas con el fin de desterrarlo si falla al responder.	El Abad se preocupa, pues no conoce la respuesta correcta. Sus dudas desaparecen cuando le cuenta a su cocinero. Este personaje decide ayudar al Abad, por lo que intercambia su atuendo y se dirige con el Rey.	Después de responder las cuestiones, el Rey se asombra, permite que el Abad continúe y deja sus intenciones de sacar al Abad. El ingenio en las respuestas del cocinero soluciona el conflicto.
Patraña XV	El mercader Casiodoro se casa con Finea y presume de lo buena mujer que es; conoce a Falacio quien jura que todas las mujeres son livianas. Casiodoro no lo cree y apuesta con	Al no corroborar la mentira de Falacio, Casiodoro decide abandonar a su esposa en una isla. Sin embargo, Finea logra salir de la isla y oculta su identidad. Por medio de sus habilidades	Una vez conocida la mentira de Falacio, Finea se presenta ante todos con su verdadero atuendo. De esta manera, se conoce la verdad sobre su persona y recupera su honra.

	Falacio que su mujer no es así. Hecha la apuesta Falacio intenta acercarse a Finea; sin embargo, no lo logra, por lo que obtiene información de Crispina para engañar. Con dicha mentira Casiodoro decide abandonar a su mujer.	conseguirá que Falacio confiese. Al mismo tiempo aumentará su estado hasta presentarse con su esposo y así recuperar su honra.	
Patraña XVII	Se presenta al rey de Tracia, quien está perdido en el bosque y conoce al joven Julián. Se describen las cualidades que los definen. Ambos personajes se conducirán a palacio.	Al llegar Julián al palacio, Estancio se molesta e ingeniará varias artimañas para sacar al joven sirviente. Sin embargo, sus intereses lo ciegan a tal grado de no razonar sus acciones.	El rey se percata de la mentira que había creado Estancio y de la inocencia de Julián. Por lo que la verdad despeja las dudas que existían en los personajes.
Patraña XVIII	Claudino siempre advierte a su vecino Filemo que se cuide de los peligros que existen en las personas. Sin embargo, llega un momento en el que Filemo se cansa de las advertencias de Claudino y le reprocha por las mismas.	Frente a la negativa de Filemo, Claudino comienza a idear un plan para que su vecino se percate de las advertencias que le había señalado. Por ello, decide pedirle dinero sin devolvérselo. Lo anterior llevará a ambos frente a un juez.	La estratagema de Claudino sale perfecta. Sin embargo, decide devolverle las cosas a su vecino, no sin antes mencionarle que hizo todo para enseñarle del peligro del cual lo intentaba proteger.
Patraña XXI	El rey debe abandonar el palacio para cumplir con un voto, por lo que deja a su esposa y a su hermano Pompeo al mando. Este último comienza a cortejar a la reina, pero solo consigue ser encarcelado.	El rey condena a la reina por traición, pero sólo la destierran, ahí ocultará su identidad. En una playa descubrirá unas hierbas curativas, con las cuales saldrá de sus problemas.	Al llegar nuevamente a su reino, Pompeo se lastima y solicitan a la reina quien pedirá que el hermano del rey confiese cualquier pecado antes de ser salvado. De esta manera, consigue librarse de

	Cuando llega el rey, Pompeio afirma haber sido encarcelado sin razón.	Al curar a una persona, les solicita que comenten sus pecados y se disculpen.	culpas y restituir su honra.
--	---	---	------------------------------

Tabla elaborada por el autor

Como vemos, la forma en la cual se presentan los cuentos en el cuadro responde a una intención por ordenar estructuralmente cada patraña y observar puntualmente la división de cada relato. Por lo que el cuadro nos permite representar las patrañas comentadas de forma más distribuida. A partir de este momento, desarrollé de forma más extensa cada patraña contenida en el cuadro anterior con el fin de demostrar la distribución presentada y mencionar cómo se manifiesta el concepto de “ingenio” en la colección. Por ello, he dividido el comentario de las patrañas en cinco partes, las cuales se agrupan siguiendo un tema en particular.

4.1. La astucia de los personajes

El argumento de la patraña I se puede resumir de la siguiente forma: dos mercaderes viven en Alejandría donde nacen sus hijos, apropiadamente para la historia deciden llamarlos de la misma forma: Tolomeo²⁹. Tras el parto, las mujeres de ambos mueren y sus esposos deciden dejar al cuidado de sus hijos a Pantana por quien surgirán varios enredos y equívocos a lo largo de los cuentos. Es interesante la construcción de esta primera narración, puesto que la estructura argumental gira a partir de un solo personaje: Pantana; de ahí que el inicio del enredo, con todo lo que acontece después, sea provocado por el ama. Sin mencionar que ella es la única capaz de solucionar el conflicto (ampliaré esto más adelante).

Por otro lado, es posible dividir la estructura del cuento en las tres partes descritas por Romera Castillo; tenemos la presentación de los hechos donde ocurre el nacimiento y cuidado

²⁹ Sobre este cuento algunos autores han opinado acerca de la forma de actuar de Pantana. Entre ellos está Ángel Luis Luján quien argumenta que: “el principio de la patraña I está formado por un cúmulo inverosímil de causalidades que solo pueden alcanzar credibilidad por las bimebraciones y paralelismos que introduce el narrador” (47). Además, Luján señala algunos recursos retóricos en la narración que ayudan a estudiar la estructura de los cuentos. Véase: Ángel Luis Luján Atienza, “El discurso narrativo en *El Patrañuelo*”, *Lexis: Revista de lingüística y literatura*, 22 (1998), 35-52.

de los dos Tolomeos por parte del ama. En una segunda etapa, el momento de ruptura se genera tras la huida de Pantana con un mozo joven y la separación de Cosme Alejandrino y Marco César. Por último, en el desenlace las cosas se resuelven por la intervención de Pantana, quien revela la verdad.

I. El planteamiento del problema no genera inconvenientes sino hasta el nacimiento y nombramiento de los hijos. Cuando las dos esposas mueren, el ama pide licencia para cuidar a ambos recién nacidos: “habiendo el ama sentimiento dello, que Pantana se decía, por importunación de su marido Blas Carretero, de improviso, arrodillada delante de sus presencias, hizo la siguiente petición: “[...] soplico cuan encarescidamente sea que me los den a mí a criar tan solamente, si servidos fueren” (Timoneda; 1978: 82)³⁰; razón por la cual consigue cuidar de ambos: “pues como el ama los criase, eran tan semejantes en estatura y gesto, que si el ama no, nadie sabía determinarse de presto cuál su hijo fuese, por lo cual, siendo grandecillos, tuvieron necesidad diferenciarlos de vestidos” (82). El utilizar el nombre de Tolomeo en los dos niños y recibir la misma educación propicia un enredo en el relato y una oportunidad para Pantana de aprovechar las similitudes de ambos a su favor. Además, la semejanza hace imperceptible la diferencia entre ambos, por lo que la vestimenta será el único recurso viable para distinguirlos. Un punto por resaltar en este momento es el conocimiento absoluto del ama al reconocer a cada uno, pues será importante más adelante.

II. La trasgresión de la norma se suscita por dos actos: por un lado, la disminución de los bienes de Marco César y, con ello, la ruptura de la compañía entre él y Cosme Alejandrino; por otro lado, el desacierto de Pantana al seguir a un mancebo por amor también modifica la obra. Por lo que respecta al primer punto, la disolución entre ambos mercaderes termina con la compañía, obligando a separar a los hijos, esto traerá como consecuencia la primera muestra de ingenio e inventiva en la historia llevada a cabo por Pantana; ella, al enterarse de la separación decide hacer lo siguiente: “por el amor que a los niños tenía, usó desta maña, y fue que mudando los vestidos trastocó los hijos y dio a cada cual padre el que no era su hijo” (83). Esta acción determina el curso de la patraña, pero la pregunta es ¿por

³⁰ La edición utilizada a lo largo del trabajo de *El Patrañuelo* corresponde a la elaborada por José Romera Castillo para la editorial Cátedra (1978). A partir de este momento, y para aligerar la escritura, sólo me limitaré a colocar el número de página que corresponde a cada una de las patrañas utilizadas. Para conocer la ficha completa, remito al lector al apartado bibliográfico.

qué Pantana concibe este enredo? La respuesta se plantea en el texto: “a respecto que Cosme Alejandrino cuando viniese a saber, siendo grande, que no era su hijo aquel, no dejaría, por habelle algún bien, y a su hijo mucho más” (83). Por otro lado, aquí se desarrolla el primer tipo de ingenio. Siguiendo nuestra clasificación considero que el ingenio se emplea para solucionar conflictos; pues tiene fines benéficos en la historia. Si bien, no existe problema que resolver en este momento, sí se definen las bases que solucionarán el enredo.

La intención de Pantana por mantener unidos a los padres a través del intercambio de los hijos genera un engaño entre los dos mercaderes para que puedan reunirse nuevamente en el futuro; así pues, el destino se presenta determinado por el ama. De esta manera, la ruptura generaría la astucia del ama para desarrollar la artimaña, que se limita a acciones definitivas; pareciera incluso que son tomadas de forma repentina, aunque en el texto no hay información que sostenga esta hipótesis. Por otro lado, vuelve a surgir la pregunta: ¿qué gana Pantana con ello? Si bien el acto del intercambio influye en la vida de los mercaderes y sus descendientes, no se percibe algún beneficio para Pantana, lo único que muestra es el lado compasivo del ama. Por otro lado, es interesante que el primer momento de ingenio aparezca hacia el final de la presentación de los hechos propiciando los acontecimientos siguientes.

El segundo momento de trasgresión a la norma lo encontramos en la huida de Pantana. El narrador nos comenta: “Pero como las mujeres sean frágiles, el ama, que Pantana se decía, ya que destetado hubo a Tolomeo, por tener marido viejo, rencillosos, y conceder a los lisonjeados requiebros de cierto mancebo, y puespuesto el amor que tenía a la casa de Cosme Alejandrino, se fue con el dicho mancebo” (83). Cabe señalar este cambio tan repentino en la actitud del ama, pues se contrapone con la presentada previamente en su decisión de trocar a los hijos. La prontitud y perspicacia en la determinación del enredo se remplaza por causa del enamoramiento que siente. En un juego dicotómico donde la razón es vencida por el amor, el ama termina perdiendo; en el texto leemos: “siendo a una jornada de la ciudad, a la halda de la sierra de Armenia, la robó el mancebo que la llevaba” (83). La *fortuna mutandis* vivida por Pantana la orillan a crear otra inventiva: “viéndose sola, sabiendo que en la cumbre del monte había una ermita y necesidad de ermitaño para ella, cortóse de la saya que llevaba un hábito mal cortado y peor cosido, y llamándose Fray Guillermo, se puso en ella, y por su buena condición y vida, la tenían en gran reputación por todos aquellos lugarejos” (83).

Nuevamente, la agilidad y destreza en el pensamiento de Pantana logran remediar la situación en la que ha caído, pero con un objetivo particular: la diferencia de temas que se abordan acelera abruptamente los acontecimientos permitiendo que los personajes se desenvuelvan en otros espacios (necesarios) para la conclusión. En este momento de la patraña el ingenio sirve para recuperar (o mantener) la honra del ama. Aquí, la capacidad de respuesta lleva al personaje a la acción nuevamente, pues no es sólo un cambio de nombre, sino también de hábito y de vestimenta los que ayudan al personaje a desarrollarse en un espacio distinto. Una vez planteados los hechos comienzan a derivarse los problemas que ocasiona la inventiva de Pantana.

Una de las primeras dificultades presentadas en la patraña es el incesto entre Tolomeo y Argentina: “siendo ya de edad proporcionada, Argentina y Tolomeo, por la mucha familiaridad y conversación que se tuvieron, sin tener respeto al deudo aquellos pensaban tener, se ayuntaron los dos, del cual ayuntamiento se hizo ella preñada” (83). Aunado a esto, vuelto Marco César con el que pensaba ser su hijo Tolomeo le pide la mano de la hija de Cosme Alejandrino, quien acepta el matrimonio. Lo anterior deriva en la huida de los hermanos postizos. Tolomeo para solucionar el conflicto dejó “encomendada Argentina a una parienta suya, en que en ser nascida la criatura, secretamente le diese recaudo; y él, como a culpado que se pensaba ser por haberse ayuntado con su hermana no lo siendo, se fue a las sierras de Armenia para aconsejarse con Fray Guillermo” (84). Los personajes se conectan en todo momento al grado de que Fray Guillermo reconoce a Tolomeo y decide ayudarlo.

Para complejizar la narración, aparece la peripecia dentro del relato: “viniedo a parir la congojada y triste Argentina sin haber nadie sentimiento, no fue tan secreta en este negocio que al sacar la criatura una moza de casa lo hubo de sentir Cosme Alejandrino, y por allí vino a saber de quién y cómo se había engendrado” (84). El reconocimiento del “incesto” cometido lleva al padre a realizar una crueldad: “airado de semejante caso, mandó a Blas Carretero, un criado de quien mucho se fiaba, que, vista la presente, tomase aquel niño y le echase en el río de Armenia” (84). El cambio producido en la narración se intensifica cuando Argentina: “por ruegos y promesas que hizo a Blas Carretero, lo indució que lo echase en las sierras de Armenia, con cierto joyel que le puso al cuello” (84). Por lo que respecta al recurso del joyel como intento de anagnórisis dentro de la patraña no es explotado lo suficiente, pues

apenas se menciona (lo comentaré más adelante). En el siguiente pasaje leemos: “echado el niño, hallóle Fray Guillermo entre unas matas, el cual llevó a su ermita, y a ciertos pastores, con leche de ovejas y cabras mandó que lo criasen” (84). Como vemos, los acontecimientos llevan a los personajes de vuelta con Pantana. En este sentido, el ama aparece como el eje central en donde recaen las consecuencias de los personajes; quizá esto se deba, en parte, a que ella es la causante del enredo al intercambiar a los hijos de los mercaderes. Aunado a esto, debemos resaltar que la forma en la cual se presentan los hechos se debe a la acción realizada por Pantana, quien conduce (indirectamente) a las problemáticas que viven todos.

III. El proceso final de la patraña resuelve paulatinamente los hechos. El primer caso es en el reencuentro de Argentina con Tolomeo.

[Ella] se fue derecho allá [a Armenia] escondida y secretamente, y venida a los pies de Fray Guillermo, conocida la inocencia de su pecado y cómo, por las señas que dio, quel niño se criaba era su hijo, se dio a Tolomeo y a ella a conocer, dándoles clara y distinta razón cómo no eran hermanos ni por tal se tuviesen, y que el hijo suyo ella lo tenía bien guardado, y que diesen a Dios loores y gracias de todo... (84-85)

Como lo comenté anteriormente, el recurso del joyel no se menciona de forma expresa salvo la alusión de “las señas que dio”. De ahí que sea un recurso que pudo haberse aprovechado mejor. Por otra parte, la decisión de Fray Guillermo/Pantana de mencionar la verdad los conduce nuevamente al inicio del problema: “les suplicaba de su parte que fuesen juntamente con ella a casa de Cosme Alejandrino” (85), ello con el fin de remediar los altercados de cada uno. La presteza de la descripción narrativa nos conduce al problema entre los mercaderes: “Como Marco César viniese a pedir la palabra a Cosme Alejandrino que le diese a Argentina por mujer de su hijo Ateniense, y no la hallase, era tanta la contienda de los dos que no había quien los averiguase” (85). En este pasaje, por segunda vez se pretende solucionar el enredo. Al llegar Fray Guillermo y ver el estado de los mercaderes comenta: “¡Paz, paz, honrados señores, y Dios sea con ellos! Sosieguen y óiganme, por caridad, si son servidos, que *podrá ser que yo sea el remedio con que se atajan sus tan trabadas y marañadas pendencias*” (85, cursivas mías). Las palabras del ama apaciguan el conflicto y señalan sutilmente que ella es portadora de la solución, tanto física como anímica. A partir de este momento se mencionan las tres faltas que fueron *in crescendo* en la patraña y que se

desarrollaron gracias al ingenio de Pantana. A su vez, todos los acontecimientos se resuelven correctamente. De esta manera, llegamos al desenlace del relato donde las normas triunfan.

Estos tres momentos (o trasgresiones) donde el ingenio resulta determinante para el desarrollo de la obra son: 1) el intercambio de hijos entre Cosme Alejandrino y Marco César; 2) la transformación en la apariencia de Pantana para encubrir su yerro y 3) la venganza de Cosme Alejandrino al mandar a matar al niño de Argentina. Nótese que en cada circunstancia la figura de Pantana prevalece, es decir, el personaje en todo momento influye; en los primeros dos puntos aparece como la causante y, en el último, como el medio para el desenlace. Tras sosegar a los mercaderes, Pantana comenta: “Señor Cosme Alejandrino, tu hija Alejandrina y Tolomeo bajo de mi poder y dominio están, y el niño que mandaste echar en el río también” (85). Por lo que la ofensa del mercader se exhibe frente a todos, pero no con intención de agraviarlo. En el texto se sigue la gran revelación que soluciona la aparente “deshonra”: “no te fatigues, que sin perjuicio de tu honra ni ofensa de Dios, pueden ser casados, porque Tolomeo, el que piensas que tu hijo, no lo es, sino aquí de Marco César, y el de Marco César es el tuyo” (85). Este momento es determinante, puesto que se revela la verdad; asimismo, hay que notar que los enredos hechos por Pantana no fueron descubiertos sino hasta que ella misma los declara, esto nos demuestra la agudeza de la ama para encubrir todo el ardid hasta el momento de la revelación.

No obstante, para cobrar credibilidad y terminar por resolver la tercera trasgresión, la ama declara: “y porque crédito me des y tú quedes satisfecho de lo propuesto, has de saber que yo soy Pantana, mujer de Blas Carretero, que tuve por bien trastocaros de hijos al tiempo que deshecisteis la compañía, porque los niños, siendo tú próspero, fuesen bien librados” (85). Con lo anterior se resuelven dos cosas; por un lado, Pantana expresa la verdad del engaño y se remedia la problemática de los dos Tolomeo; por otro lado, el ama se despoja de su hábito y vestimenta; sin mencionar que su agravio se desconoce entre los presentes. A pesar de solucionarse el problema, la forma y los medios carecen de alguna inventiva que resignifiquen el pasaje, lo que sí importa es la conclusión del enredo. Por último, y para prevenirse, Pantana busca indulgencia por sus actos: “si desto que hice te parece que merezco culpa, te suplico me perdones, y asimismo me lo alcances de mi marido” (85). Como mencioné arriba, el desconocimiento sobre el “amorío” de Pantana permite que, si no es

perdonada por su voluntad, consiga al menos el favor en nombre de su esposo, el cual se presentó fiel ante Cosme Alejandrino al seguir las órdenes de tirar al recién nacido.

Al conocerse los hechos y el propósito de Pantana los problemas se solucionan, por lo que culmina en una boda con un final feliz, esta forma y resolución sigue las normas tradicionales, que, en palabras de Rafael Ferreres: “todas las patrañas tienen el desenlace que el público sencillo deseaba. El bueno triunfante y el malo castigado, el terminar bien” (Ferreres; 1971: 25). Por otro lado, no hay castigo para nadie, la única que llega a sufrir (de forma injustificada) es Argentina al desprenderse de su hijo y creerlo muerto; tampoco hay reclamo al padre por pretender matar al recién nacido de Argentina. Por su parte, Pantana se libera de cualquier culpa a pesar de haber ocasionado todo el enredo. Por lo que respecta a Tolomeo, ninguno comete agravio.

En cuanto al tema que nos concierne, notamos la función del ingenio en el personaje de Pantana a través de los planes, las acciones y su proceder en el relato; podríamos pensar que la primera patraña se desarrolla en torno a las adversidades que pasan Tolomeo y Argentina, pero los hechos y altercados giran siempre alrededor de Pantana. Ella mueve y dirige el enredo, en todo momento los personajes vuelven a la ama. De ahí que el ingenio empleado por Pantana de intercambiar a los hijos continúe presente hasta ya avanzado el relato. Aunado a esto, el ingenio se presenta de dos maneras, por un lado, impulsa la narración y la mayor parte de los inconvenientes; en este sentido el ingenio se aplica con el fin de ayudar a un tercero como lo son ambos Tolomeos. Por otro lado, Pantana se aprovecha del ingenio para ocultarse y salvaguardar el honor. En esta línea el ingenio de esconderse y entrar en hábito resulta favorecedor sólo para ella, por lo que se torna individualista e inmoral, pero efectivo al momento de encubrirse y de aplicar correctamente los artificios del ingenio. Es interesante mencionar la connotación que lleva el concepto de ingenio dentro de esta patraña, pues es posible relacionarlo con la creación de mentiras y embustes. El personaje de Pantana ocupa su ingenio para pensar en una manera de mantener la conexión entre los dos mercaderes por medio del intercambio de hijos. Asimismo, cuando cambia su nombre y hábito para ocultar su yerro demuestra su capacidad de responder ante las dificultades que se le presentan. Por último el nombrarse como Fray Guillermo e informar de todos los sucesos

demuestra la habilidad del personaje para revelar el origen y causa de las acciones ocurridas entre ambos Tolomeos.

A lo largo del escrito, las artimañas que usa Pantana tienen ese fin. Así pues, el conocimiento de la verdad como la solución a los problemas se contrapone con el ingenio. Si se acepta lo anterior podemos aventurarnos a decir que falta agudeza en los personajes para descubrir el enredo de Pantana, pero sobra perspicacia y sutilidad por parte del ama para ocultar todo. Igualmente, y como señalaba Juan Luis Vives, el ingenio es capaz de llevarnos a la verdad, ya que será a través del reconocimiento en voz de Pantana/Fray Guillermo el único modo en el que se nos transmita la veracidad del asunto.

Ahora bien, debemos señalar el juego de la duplicación temática existente en la patraña, ya que es el eje que permite el engaño y el ingenio que Pantana va a desarrollar en toda la historia. El recurso se enfatiza en toda la obra, ejemplo de ello es el juego de duplicidad desde el comienzo del cuento: dos mercaderes (Cosme Alejandrino y Marco César), dos esposas que dan a luz a dos hijos con el mismo nombre (Tolomeo), hay dos trasgresiones que modifican la acción (la separación de los mercaderes y la huida de Pantana), una doble identidad de la ama (Pantana-Fray Guillermo). El tema desarrollado en la patraña por Timoneda permite que el ingenio se desdoble hacia el equívoco (a causa de los nombres y el intercambio de Tolomeo) y el enredo (disputa entre Cosme Alejandrino y Marco César; Tolomeo y Argentina), apoyado gracias al empleo de la duplicidad que se muestra en todo el texto. Como vemos, al menos en esta primera patraña, el ingenio se plantea a partir de las acciones del ama para mantener en conexión a las dos familias, así como la forma en la cual soluciona el error de fugarse con un personaje. La rapidez mediante la cual piensa y realiza sus acciones nos demuestran el ingenio de Pantana para salir librada de un problema mayor.

Con respecto a las veintidós patrañas es de sumo interés cuestionarnos si Timoneda tenía planeado el orden de cada una, ya que el cuento con el que inicia la colección pudiera orientar al lector sobre el contenido de todo el libro. Al respecto, la elección del tema (o refundición por parte de Timoneda), el equívoco y las herramientas necesarias para lograr la mentira (de la cual se compone el cuento) se convierten en la presentación del libro; de esta manera se guarda relación con lo expresado en su “Epístola al amantísimo lector” donde se refuerza el carácter recreativo de la colección y los temas que tratará cada patraña.

En la primera narración vemos el ingenio puesto en práctica por un ama (Pantana), por lo que el recurso es empleado con fines sinceros y morales al intentar reunir a los mercaderes pasado el tiempo. Aunado a esto, se desenvuelve en un espacio más abierto; aunque limitado por el contenido de la historia. La estructura del relato es mayoritariamente narrativa por lo cual, los diálogos aparecen en casos muy precisos como la glosa que hace Pantana para resolver el problema entre los mercaderes. Asimismo, vemos en esta primera patraña que el ingenio desarrollado en las tretas del ama provoca el enredo y será ella la única capaz de resolverlo. Lo que refuerza nuestra hipótesis sobre el papel principal de Pantana como el eje de la patraña.

Por último, hay que mencionar el cambio entre el planteamiento de los hechos y las acciones transgresoras, pues siempre ocurre a partir del uso del ingenio como recurso que mueve la acción en cada una de las patrañas. Lo anterior lo intentaré demostrar en las demás narraciones. Pasemos ahora a comentar la patraña XIV.

La posible relación entre la patraña primera con la decimocuarta es el fin que persiguen los personajes: ayudar a un tercero. En la primera patraña Pantana crea su embuste para unir a los dos mercaderes, mientras que (como veremos) en este cuento, el cocinero socorre al abad. Desde el comienzo, la redondilla de esta patraña describe algunas características de los personajes, al igual que plantea de forma general el asunto del relato: “A un muy honrado abad / sin doblez, sabio, sincero, / le sacó su cocinero / de una gran necesidad” (196). Las características del abad son presentadas al inicio del texto y precisan la configuración de este personaje en comparación con los demás.

I. Dentro del planteamiento del argumento conocemos el motivo principal del relato: “queriendo cierto Rey quitar el abadiado a un muy honrado Abad y dar a otro, por ciertos revolvedores, llamóle y díjole” (196). La intención del rey perfila su posición y el papel que va a desarrollar dentro de la patraña: rige de forma injustificada apoyado de malos consejeros. En la disertación leemos: “Reverendo padre, porque soy informado que no sois tan docto cual conviene y el estado vuestro requiere, por pacificación de mi reino y descargo de mi consciencia, os quiero preguntar tres preguntas” (196). En todo momento se deslinda de sus propósitos al argumentar que es forzado por otros de cometer sus actos, pero (dentro de su objetivo) pondrá a prueba la capacidad del abad en una suerte de intento para ayudarlo a

demostrar la facultad que posee. Si es capaz de responder según su hábito, el rey perdonará la falta que se le adjudica: “las cuales [preguntas], si por vos me son declaradas, haréis dos cosas: la una hacer que queden mentirosas las personas que tal os han levantado; la otra, que os confirmaré para toda vuestra vida el abadiado; y si no, habréis que perdonar” (196). El Abad sin oponerse inquiere las preguntas, a lo que el rey responde: “Pues ¡sus! –dijo el Rey– ; la primera que quiero que me declaréis es que me digáis, yo cuanto valgo; y la segunda, que a donde está el medio del mundo; y la tercera, qué lo que yo pienso” (196). El ingenio aparece en estas tres preguntas con dos objetivos en particular: 1) busca una manera de justificar la destitución del abad y 2) plantea un desafío con el que se demuestre el genio y destreza del abad. Así pues, el ingenio por ambición del rey comienza el cuento y coloca en un problema al Abad. La formulación de las preguntas aprehende el entendimiento del Abad aparentemente; sin embargo, es un método para cometer un acto cruel.

Las interrogantes no tienen aparente solución, pues son ambiguas y amplias en la respuesta. La primera cuestión remite a lo monetario, es decir, poner precio a una vida; la segunda hace referencia a un aspecto geográfico (externo) que exige de un conocimiento muy particular; por último, entramos en el terreno de lo interno, la mente y sus implicaciones. Todas y cada una con posibles respuestas dada la subjetividad de las preguntas.

II. El abad cree encontrar las respuestas en el conocimiento de los libros; sin embargo, veremos que no es así: “vuelto el Abad a su monasterio, por bien que miró sus libros y diversos autores, por jamás halló para las tres preguntas respuesta que suficiente fuese” (197). La preocupación mostrada por el Abad hace que varios de sus allegados noten su estado, por lo que el cocinero se atreve a preguntarle la causa de su preocupación; por esta razón el Abad decide contarle el problema en el que se encuentra; una vez conocida la causa, el cocinero responde: “Vuestra paternidad haga una cosa; y es que me preste sus ropas, y rapareme esta barba, y como le semejo algún tanto, y vaya de par de noche en la presencia del Rey, no se dará cuenta del engaño, así que, teniéndome por su paternidad, yo le prometo de sacalle de trabajo, a fe de quien soy” (197). La perspicacia demostrada por el cocinero en este pasaje revela la rapidez y la capacidad de solución. La similitud entre ambos aparece aquí como en la patraña I, pero con un fin diverso. El intercambio que planea el cocinero prevé solucionar

el conflicto que el Abad se muestra incapaz de resolver, no obstante, se mantiene en secreto lo que propicia mayor tensión para el interlocutor de la patraña.

Por otro lado, lo que mueve al cocinero a arriesgar su vida y la suerte del abadiado se desconoce al igual que en la primera patraña. Sólo el intento de vencer mueve al personaje, aparentemente. La historia presenta el cambio de vestimenta: “concediéndoselo el Abad, vistióse vuestro cocinero de sus ropas, y con su criado detrás, con toda aquella ceremonia que convenía, vino en presencia del Rey” (197). Una vez realizado el intercambio, el espacio (nocturno) y la semejanza en el hábito y apariencia crearán la *ambiguitas* necesaria para ocultar la verdadera identidad. El cocinero/Abad está dispuesto a responder: “vengo delante de Vuestra Alteza para satisfacer por mi honra” (197). Por lo cual el rey de forma incrédula y soberbia responde: “¿Así? –dijo el Rey–; veamos qué respuestas traéis a mis tres preguntas” (197). A partir de este momento, el cocinero demuestra su destreza mental para responder:

–Primeramente, a lo que me preguntó Vuestra Alteza que cuánto valía, digo que vale veinte y nueve dineros, porque Cristo valió treinta. Lo segundo, que dónde está el medio del mundo, es a do tiene su Alteza los pies; la causa que como sea redondo como bola, a donde pusieren el pie es el medio dél, y esto no se puede negar. Lo tercero, que dice Vuestra Alteza es que diga qués lo que piensa, es que cree hablar con el Abad y está hablando con su cocinero (198).

Ahora bien, debemos comentar la relación entre las preguntas y el argumento de cada respuesta, ya que inciden en campos diferentes y tienen diversos fines. En la primera vemos una relación con los temas bíblicos, pues el Rey, no puede estar (ni valer) por encima de Cristo; en la segunda pregunta, inferimos una suerte de burla hacia el Rey y su aspecto físico, pues el sujeto en la oración “que como sea redondo como bola” no se especifica, lo que daría pie a una interpretación doble: el Rey es redondo como bola y la tierra también es redonda. Asimismo, al ser una esfera, el marco de referencia puede ser cualquier punto. Por último, el reconocimiento presente tras revelar la verdadera identidad del cocinero termina por trasgredir al rey, pues consigue engañarlo. De esta manera, se enfatiza su ingenuidad y se responde a todas las preguntas. Si se acepta lo anterior, vemos que el cocinero insulta en tres niveles al rey: espiritual, físico y mental, pues las preguntas que realiza son simples, a comparación de las respuestas que revelan el entendimiento y agudeza del cocinero. Así pues, se demuestra la rusticidad del Rey, pero ocultándolo por medio de su astuta solución.

Las respuestas implican una argumentación ingeniosa, pues la *ambiguitas* en las preguntas obligan al Abad a utilizar todo su ingenio. Por su parte, las resoluciones

proporcionadas por el cocinero manifiestan un razonamiento agudo, en el cual se busca una respuesta a partir del entendimiento que el receptor tiene sobre el tema. Ahora bien, lo interesante es que no lo consigue el Abad, quien se proclama docto es el cocinero. En este sentido, el texto podría presentarnos una sutil crítica desde dos aristas: por un lado, el poder y autoridad por parte del Rey de disponer sobre los demás y, por otro lado, apreciamos una crítica a la ignorancia de los clérigos sobre un conocimiento fuera de los libros, pues desconoce el sentido común y sutileza del artificio en las preguntas. Es decir, el cocinero triunfa sobre las dos formas de dominio, ya que su conocimiento sobrepasa el adquirido por los libros del Abad. El argumento se torna ingenioso, pues se necesita de un conocimiento amplio para hilar las ideas y estructurar la respuesta.

III. El cierre de la patraña se logra a partir del asombro del Rey: “¿qué eso pasa en verdad?” (198). No concibe la manera en la que fue vencido y burlado por el cocinero. Sin embargo, se refuerza la veracidad con la contestación del cocinero: “—Sí, señor, que soy su cocinero, que para semejantes preguntas era yo suficiente, y no mi señor el Abad” (198). La respuesta del cocinero vence una vez más al argumentar que las inquisiciones del Rey no eran suficientes para el intelecto del Abad y, por ello, cualquiera podía responder. De esta manera se termina la patraña: “Viendo el Rey la osadía y viveza del cocinero, no sólo le confirmó el abadía al Abad para todos los días de su vida, pero hízole infinitísimas mercedes al cocinero” (198). El Rey acepta su derrota y reconoce el ingenio del cocinero, por ello, se señalan las mercedes otorgadas. El regreso a la norma ocurre al final de la historia cuando se logra el triunfo del cocinero y la restitución del Abad. Al igual que en la patraña I, en este relato también se soluciona todo por medio de un personaje quien demuestra su capacidad y razonamiento frente a una adversidad, sólo que en esta ocasión no fue causado por el mismo personaje, ya que la formulación de cada pregunta obliga a quien responda de un razonamiento sutil y profundo con el fin de solucionar cada cuestión.

Por otro lado, inferimos en la patraña un contraste entre dos conceptos o estados que se contraponen en el relato: la pugna entre la Iglesia y la Monarquía. El juego dicotómico entre ambos estatutos permite el inicio de la narración, pues trasgreden las normas con las preguntas injustas del Rey (el poder) al confrontarse con la sabiduría e integridad de la Iglesia. A la manera de una disputa entre el bien y el mal, triunfa el bien. Aunado a esto,

existe un interés en la patraña por enfatizar la descripción de los caracteres de cada personaje, ya que resulta imprescindible para la composición del relato. El contraste entre los diferentes atributos de cada uno influye incisivamente en establecer la actitud y el modo de actuar de los personajes. Así, el Abad se describe en la estrofa como “muy honrado Abad / sin doblez, sabio, sincero” (196), en contraste con la actitud que demuestra en toda la patraña. Por su parte, las acciones del Rey definen su función en la obra; al igual que el cocinero (por medio de sus actos) representa la figura del ingenio y astucia.

Por último, vemos implicado el ingenio de dos formas: de manera positiva a través de la ayuda del Abad y las respuestas que el cocinero le da al Rey para favorecer la abadía; por otro lado, de forma negativa en el comienzo de la patraña con las preguntas y malos consejos que toma el Rey para despojar al Abad, pues implican un razonamiento general de la situación. Así pues, las preguntas están fundamentadas en causar un mal. De ahí que el ingenio se proyecte desde dos perspectivas en la misma patraña. La intención, por un lado, es solucionar y aclarar la disputa para volver a la norma y se pretende (también) atravesar un espacio que no le corresponde al Rey. Es así como el ingenio entra en conflicto a diferencia de la primera patraña donde sólo era un personaje quien dirigía a los demás. En esta patraña coexisten dos personajes que utilizan el ingenio para sus propios fines; no obstante, la figura del cocinero predomina sobre la del Rey, ya que la estructura de las respuestas es más ingeniosa.

4.2. Mentir y triunfar: el engaño como ruptura de la norma

Por otro lado, dentro de *El Patrañuelo* existen otras narraciones donde también se manifiesta el tema del ingenio, pero ahora con el objetivo de burlar a una persona. Dentro de la historia algunos personajes realizan acciones con el fin de obtener algo a cambio, por esta razón hacen uso del ingenio para conseguir sus objetivos. La búsqueda por obtener una recompensa incita a diferentes actos que culminan con la burla y el engaño por parte de un personaje hacia otro. Este es el caso de las patrañas II, VIII y X donde, para lograr la artimaña, se requiere del ingenio en cada narración, aunque con características y fines diferentes.

La patraña II guarda una relación similar con los cuentos comentados anteriormente pues es un personaje quien realiza la acción y dirige el desarrollo de los acontecimientos.³¹ El texto nos relata la historia del Marqués Valtero, quien vive una vida holgada y sin preocupaciones por el futuro (tópico del *tan largo me lo fiais*). No obstante, sus vasallos le inquietan a casarse para tener descendencia, por lo que Valtero decide seguir sus sugerencias a cambio de elegir a la mujer que mejor le parezca: “forzáisme, amigos, a pensar en cosa muy ajena de mi pensamiento, porque holgaba vivir con entera libertad, la cual en los casados es muy rara; pero yo quiero someterme a vuestras voluntades, con tal condición que vosotros prometáis y guardéis una cosa, y es que la que yo escog(i)ere por mujer, sea quién fuere, con toda honra y reverencia la sirváis” (88). Al aceptar la demanda de sus servidores lo hace con una condición que le permita cierta libertad. Como vemos, desde el inicio de la patraña encontramos el motivo que impulsa la narración: el matrimonio, pero al ser una actividad que él no tenía contemplada decide alterar la norma contrayendo nupcias con una pastora, la cual es descrita en voz de Valtero: “le pasó (a él) por la memoria los servicios y bondad y gentileza de Griselida, sabia, graciosa pastora” (89). La descripción de los rasgos y características del Marqués en contraposición con la presentada por Griselida indican la dicotomía de condición entre ambos, al igual que una oposición en cuanto al estilo de vida. Al respecto de la pastora se nos dice que: era “harto hermosa y de buen parecer cuanto a la disposición y presencia. Pero en la verdadera hermosura de ánimo y noble crianza tan excelente hembra era, que

³¹ Sobre el influjo que tuvo la historia de Griselida en España hay diversos trabajos. Uno de los primeros trabajos donde se analiza la patraña II es bajo el estudio de José Romera Castillo “Como comentar un texto en prosa: La estructura de un relato. Análisis de la patraña segunda” (1980). El crítico también proporcionó un trabajo comparativo con la obra de Boccaccio, posible fuente para el cuento de Timoneda “Un tema boccacciano (D, X-10) en Lope de Vega y Joan Timoneda” (1981). En un trabajo posterior amplía el tema de Griselida con relación a la patraña II de Timoneda en el artículo: “El doble filo de la *imitatio*: la patraña segunda de Juan Timoneda” (1990), donde se hace una descripción de las características que el cuento tiene y las diferencias que guarda con la obra original. Aunado a esto, Romera Castillo posteriormente ahondará en las fuentes de esta obra en un trabajo donde sitúa el posible texto que ocupó Timoneda para escribir su versión del tema de Griselida: “Bernat Mete y Joan Timoneda (patraña segunda): El doble filo de la *imitatio*” (2009). Por su parte, José Fradejas Lebrero estudia la posibilidad de una realidad histórica y fechar el suceso de Griselda entre los años 1003 o 1025, véase: José Fradejas Lebrero, *Novela corta de siglo XVI*, vol. 1, Barcelona: Plaza y Janes, 1985. Sobre la tradición que propició la historia de Griselida véase: “Un espejo para las mujeres: el romance de Griselda (del medievo al siglo XVIII)” (2006) de Juan Gomis Coloma donde se nos presenta el texto como un ejemplo de la forma en que debían de proceder las mujeres, al mismo tiempo, se marcan las diferencias entre el cuento base y su rescritura de Timoneda. Con respecto al tema de la figura femenina en el cuento tenemos a Carmen Rabell “Juan de Timoneda y la adaptación española de la “novela” italiana” (2007) que aborda la problemática de la sumisión del personaje femenino. Asimismo, véase Francisco José Rodríguez Meza “La tradición griseldiana y las innovaciones en la segunda patraña de Timoneda” (2016). Por último, el estudio más reciente con respecto a este tema es presentado por Julio Vélez Sainz “Las jornadas de Griselda: “*imitatio*” y “*cornice*” de Boccaccio a Timoneda” (2019).

ninguna de aquel tiempo igualar no se le podía...” (89). Las descripciones nos ayudan a distinguir características entre los personajes.

I. Al llegar a casa de Janícola y pedirle la mano de su hija notamos el poder del Marqués sobre los demás, pues ningún personaje se niega o contradice a sus decisiones. Valtero se dirige a la pastora diciendo:

virtuosa y dichosa doncella, tu padre y yo por el consig(ui)ente, somos contentos que seas mi mujer; creo que no querrás contradecirnos, pero yo quiero saber de ti una cosa, y es que cuando nuestro casamiento fuere concluido, el cual será luego, placiendo a Dios, me desengañes, si estás prompta para hacer de buena gana todo cuanto yo te mandare, de suerte que nunca vengas contra mi voluntad y pueda hacer de ti lo que bien me paresciere, sin que por ello conozca en tu cara tristeza o en tus palabras contradicción alguna (91).

Al igual que Valtero fue convencido para casarse, de la misma manera condicionará a su esposa para unirse a él, por ello, antes de continuar, le es necesario el conocer la determinación de Griselida, a lo que ella responde:

temblando de vergüenza y de la sobrada alegría que su corazón había concebido: —Señor mío, bien sé que este tan alto favor es mucho mayor que mi merecimiento, pero si vuestra voluntad y mi dicha es tal, no digo hacer cosa contra tu parecer, pero ni pensalla en mi pensamiento, ni aún de cuanto vos hiciéredes contradeciros, si pensase recibir mil muertes por ello (91).

Al aceptar las condiciones del Marqués se procede a la celebración de las nupcias. Después de realizada la boda, el personaje decide poner a prueba a su esposa y determinar si ella está dispuesta a seguir sus peticiones.

II. En este punto se van a desarrollar dos artimañas que requerirán del ingenio por parte de Valtero para llevarse a cabo. Al haber concebido a una hija, Valtero comienza su plan y decide

una cosa digna de maravillar y no cierto de loar entre sabios, y es que mandó a su ama, por ser muy sagaz y de quien se podía muy bien fiar, que tomase una niña que había habido del hospital recién fallecida, y estando durmiendo de noche en su cámara la Marquesa, le tomase su hija y le pusiese la muerta con los mismos pañales (93).

Con esto Valtero pretende evaluar el grado de sumisión de su esposa y, para ello, requiere la ayuda de su ama, quien ocultará a la niña y la llevará a criar con el Conde de Bononia. Es importante mencionar que el engaño del Marqués lo lleva a realizar un plan para acreditar la obediencia de su esposa; por ello todo el procedimiento que se lleva a cabo resulta

ser una invención del mismo personaje que podríamos denominar como ingeniosa, pues requiere de una planeación y ejecución.

Para lograr sus objetivos, Valtero se sirve de la ayuda del ama y la simpleza de Griselida. Debemos resaltar que el ingenio (en este caso) se emplea con un fin cruel en comparación con las patrañas anteriores, igualmente, el objetivo que pretende alcanzar carece de valor moral o, más bien, se encuentra infundado, puesto que Griselida no da motivos para que Valtero deba realizar ese tipo de acciones. Asimismo, el recurso utilizado en este plan es la mentira de Valtero, quien se apoya en la sumisión de todos sus vasallos y la nula oposición a sus acciones.

Después de ocurrido el engaño, Valtero se reúne con Griselida para alegar y reforzar su poder en la relación, por lo que manipula a la Marquesa para que cambie su estado de ánimo y no perciba su duelo: “—Ya sabéis, Griselida, porque no pienso que la presente prosperidad os haya hecho olvidar de lo que antes fuiste, de qué manera veniste a mis palacios y os tomé por mujer; y a la verdad , yo os he siempre amado y estoy de vos bien satisfecho” (94); sin embargo, el Marqués aumenta el grado de complicación del engaño añadiendo el disgusto de los subordinados por la pérdida de la criatura: “mis caballeros y vasallos están de vos malcontentos, y les parece cosa áspera tener por señora una mujer plebeya y de rústica generación. Yo, como deseo tener con ellos paz, querría volveros a casa de vuestro padre” (94). Al respecto, es interesante la reiteración sobre la dicotomía de condición entre ambos, puesto que resulta conveniente para el Marqués incluir esta diferencia para aumentar la mentira; además de las supuestas inconformidades de los súbditos. Por el contrario, Griselida se mantiene estoica ante los comentarios de Valtero y responde “Vos sois mi señor y marido, y podéis hacer de mí lo que bien os pareciere. Ninguna cosa hallo yo que a vos os agrade que a mí no me contente. Esto es lo que asenté en medio de mi corazón cuando os di palabra de ser vuestra mujer en casa de mi padre” (94). Con esta contestación el Marqués queda satisfecho de momento sobre la fidelidad y obediencia de su esposa. Por ello, 12 años después realiza otro engaño para rectificar la sumisión de Griselida.

Pasado el tiempo, ambos conciben otro infante y el Marqués vuelve a poner en práctica otro embuste: en un día de caza le pide a su criado Lucio que tome al niño y lo lleve con el Conde de Bononia, por lo que espera el momento apropiado para cometer el acto:

después de haber almorzado, la Marquesa por haber madrugado a causa del Marqués, se puso a dormir sola con su hijo a la sombra de unos mirtos floridos, a do luego fue adormida, aunque no el niño, sino que levantado del lado de su madre iba jugando con unas pedrezuelas. En esto, el criado Lucio, que no dormía, viendo que ninguno le podía ver, apañó de vuestro niño y lo llevó donde el Marqués le tenía mandado (96).

De esta manera, y por segunda ocasión, Valtero hace creer a Griselida que a causa de su distracción había extraviado al niño, con esto “la pérdida de los dos herederos es culpa de ella [...] no del marqués” (Vélez-Sainz; 2018: 372). Igualmente, el segundo engaño determina el grado de subordinación de la Marquesa: “Señora, grande ha sido la desdicha mía en haberos tomado por mujer, pues tan desastradamente y por vuestra culpa haya perdido dos herederos, que yo lo tenía a muy buena dicha en que poseyesen mi estado, y mis vasallos mucho más” (96). Como vemos, la insistencia que se presentaba en el primer reclamo del Marqués se reitera en este segundo momento con el fin de enfatizar los rasgos que dividen a un personaje de otro; en relación con el engaño se observa cómo va *in crescendo* al proponerle a la Marquesa fingir su muerte y hacerse pasar por la ama. A lo cual Griselida comenta: “Señor, si con mi muerte son vuestros vasallos y vos servido, no digo una que debo tan solamente a mi Dios y criador, pero mil recibiría en solo ser vos dello contento y pagado” (96). De esta manera, el rendimiento que muestra la Marquesa es absoluto y deja en claro que ha mantenido su palabra aun después de todo lo acontecido. Por otro lado, es de señalar la puesta en práctica del ingenio en esta patraña, pues el engaño no consiste en el intercambio de cuerpos sino en el abandono y descuido del infante.

III. Con ello, el Marqués da por terminado su experimento con una última prueba que es presentarle a Griselida la supuesta nueva esposa, así pues aumenta el artificio para aprovecharse de la situación y ver la reacción de la Marquesa: “volvióse el Marqués a Griselida, y casi medio burlado delante de todos le dijo: —¿Qué te parece desta mi esposa? ¿No es agraciada y hermosa?” (98). De una manera ridícula intenta extender su embuste al burlarse de Griselida. No obstante, al recibir una respuesta favorable, llena de generosidad y paciencia por parte de la Marquesa, Valtero decide solucionar todo el embuste que ha creado y revelar a Griselida el por qué inició todo: “¡Oh, mi noble y amada mujer! Harto me es ya notoria y clara vuestra lealtad. No pienso haber hombre debajo del cielo que tantas experiencias del amor a su mujer haya visto como yo” (99). Posteriormente, el Marqués declara que los hijos nunca murieron, así como su idea de llevarlos a criar con el Conde de

Bononia: “Alegraos, pues juntamente lo sobraís todo, y sabed, señora mujer, que fui curioso probador y no iracundo matador” (99). Con esta frase final el Marqués intenta solucionar y aclarar todos sus actos, pues él piensa que fueron con un fin positivo, sin embargo, las vivencias que le hizo pasar a Griselida demuestran el yerro y descenso del Marqués, así como el ascenso de la Marquesa al haber soportado todas las pruebas, es así como “Griselida aparece como prueba de virtud vertical que, en oposición a la horizontal, permite a los personajes de estamentos bajos comportarse noblemente” (Vélez-Sainz; 2018: 366). Es decir, la diferencia de niveles entre ambos no se compara con las cualidades honestas (internas) de los personajes.

A lo largo de esta patraña apreciamos la utilización del ingenio en las dos ocasiones en que el Marqués le miente a Griselida. Ambas invenciones tienen como fin probar a su esposa, quien por tener una diferencia de clases con Valtero es el blanco de sus artimañas. En cada momento del embuste, el ingenio del personaje pretende medir la sumisión de su esposa y para ello requiere de quebrarla anímicamente para conocer su verdadera reacción ante acontecimientos específicos, como lo es el perder a un hijo. Cabe mencionar que el recurso ingenioso en esta patraña es la mentira, la cual tiende a aspectos negativos encubriéndose en un fin legítimo. De ahí que la mentira sirva para el personaje como un medio en la elaboración de su plan y en la obtención de sus objetivos. No obstante, y como veremos en la patraña X, el engaño puede intensificarse aún más, puesto que el embuste no sólo daña a una persona, sino que repercute en varios personajes.

El argumento de la patraña X procede de una amplia tradición³² y, por ello, el tema narrado debió de ser conocido entre los diversos receptores de la obra.³³ Por otro lado, la estructura del cuento (así como el tema) se percibe desde el inicio, por lo que la narración es clara sin ningún detalle en las descripciones de los personajes o el espacio. Así pues,

³² Al respecto Romera Castillo ha publicado un trabajo donde comenta el cuento “Un modelo de análisis semiótico sobre la patraña décima de Timoneda” (1988). Posteriormente, hará un comentario sobre la influencia de la producción Medieval en los cuentos del autor valenciano “Ecos de la literatura Medieval en *El Patrañuelo* de Timoneda” (1993).

³³ José Romera Castillo en su edición comenta que el tema se encuentra también en la obra *Calila e Dimna*, así como en la reelaboración que hace Boccaccio en el *Decamerón*. Sin embargo, debemos añadir una fuente más (entre todas las que traten un tema similar), me refiero al *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso de la Huesca; en la narración se presentan datos y el desarrollan de forma similar a la que aborda Timoneda. Por lo que no debería ser difícil encontrar rasgos y particularidades en común.

encontramos un motivo que mueve a la obra y un castigo por obrar de manera incorrecta; aunque no se condena al verdadero infractor.

I. Desde el inicio de la narración se nos presentan los personajes que van a influir en el desarrollo de la historia. El tema central de la patraña es muy simple: Tancredo quiere estar con Celicea (mujer casada) y para ello decide ofrecerle a Marquina (mujer de un barbero) el dinero suficiente para que pueda comprarse un “cadenón de oro”. La presentación de los hechos se nos da a conocer mediante una conversación entre Tancredo y Marquina, la cual le informa la razón por la que se encuentra decaída: “[mi marido] no me quiere dar treinta ducados que me ha prometido para un cadenón de oro destos que se usan. / Dijo Tancredo: —¿Y de eso se ha de fatigar, señora? Yo se los prometo de dar con tal que recabe vuesa merced con la señora su vecina, Celicea, haga lo que por diversas veces le tengo rogado” (149-150). Con esto, vemos cómo el propósito de ambos se soluciona si trabajan en conjunto. De ahí que: “Marquina, codiciosa de haber cadenón, prometiéndoselo, dióle parte a Celicea de la pasión que Tancredo por ella pasaba, importunándola que no dejase de hacer por él, sabiendo quera hombre de bien, y que le podía socorrer en muchas necesidades” (150). Hasta aquí el comienzo del problema, pues Marquina (la alcahueta) deberá buscar la manera de que Celicea acepte estar con Tancredo.

II. Con la base presente lo que sigue es poner en marcha el plan de Marquina, quien decidió hostigar a Celicea como recurso para conseguir su objetivo. Por lo que, a pesar de cumplir un papel de alcahueta, Marquina se vuelve una tercera entre ambos; es decir, no necesita de algo externo, sólo emplea su facundia y la posible liviandad del otro personaje para convencerlo: “Fue tanta la importunación de Marquina, que Celicea le dio palabra de hacer lo que mandase, y que sería desta suerte” (150).

El uso del ingenio comienza a partir de este momento cuando Marquina le informa a Celicea la manera de proceder para que pueda unirse con Tancredo: “sería desta suerte: que su marido de allí a dos días se había de ir de la ciudad, y que ella le daría entrada, pero con tal condición que fuese por su casa por más guardar su honestidad” (150). A pesar de que es un plan simple, el éxito depende en que todos los factores respondan de la misma manera en cómo se ideó; por otro lado, el objetivo de todo el trabajo tiene fines perniciosos y movidos por dos pecados capitales: la codicia y la lujuria, que a su vez son impulsado por un personaje

que sólo recibirá los beneficios de los acontecimientos. Llegado el momento de cometer el hecho, ocurre un suceso que diferencia la patraña de Timoneda con los cuentos que tratan el mismo argumento: “el marido de Celicea, ya recelándose de Tancredo, antes de que partiese pidió a Marquina una navaja, diciendo que la había menester” (150). Aunque el dato parece sin importancia, será relevante para el desarrollo del relato. Al marcharse el esposo y tras esperar el momento adecuado, sucede el embuste: “a la noche, entrando Tancredo en casa de su señora Celicea por el tejado del barbero, a cabo de rato tocó a la puerta el marido, por do presto se volvió a salir. El marido, viendo la cama sahumada, reconoció toda la casa, y vuelto a su mujer le dijo” (150). Cuando el marido regresa y ve todo el concierto determina amarrar a su esposa en un pilar de la casa, pues cree que le ha sido infiel y decide quedarse a dormir. Con el plan arruinado Marquina planea otra idea movida por la codicia de la recompensa:

—Señora, el mejor remedio del mundo tienes agora si tú quieres hacer por Tancredo, pues tu marido está sin lumbre y duerme.

Respondióle

—¿cómo o de qué manera?

—Desta —dijo Marquina—; que yo te desataré de donde estás, y tú atarme has a mí, porque si viniere a reconocerte tu marido no te halle menos, y vete corriendo, que en mi terrado hallarás a Tancredo que te está esperando (150-151).

De esta manera, el ingenio aparece para resolver los problemas que impiden la reunión entre Celicea y Tancredo. Los recursos verbales y la facundia de la alcahueta son otro ejemplo del ingenio y astucia del personaje al usar estas herramientas para obtener un beneficio. Como vemos en este diálogo, ambos personajes están motivados a realizar el engaño, pues las pasiones los ciegan. Es por esta razón que deciden llevar a cabo el plan elaborado de improviso que tiene Marquina. Al hacer el intercambio y pasado el tiempo el marido baja, pues su esposa no le responde por lo que se enoja y termina cortándole la nariz: “¡Qué! ¿soy algún loco yo por ventura, mujer, que no me volvéis respuesta? ¡Espera, que yo os haré que hagáis mal gozo a quien bien os quiere! En esto tomó la navaja, y acercándose a ella le cortó las narices y volvióse a acostar” (151). Como podemos observar, el marido utiliza la navaja que Marquina le dio con anterioridad y la castiga sin saber que es otra persona, por lo que termina sin nariz. Como vemos, este será el único castigo o perjuicio que recibirá; asimismo, será un problema adicional que deberá resolver para justificar su herida.

III. Cuando regresa Celicea e intercambian los lugares, Marquina le comunica todo lo acontecido a la mujer para que esté avisada sobre el suceso. Este hecho le servirá a Celicea para impulsar la acción e intensificar la burla hacia su marido, pues se va a mostrar como una santa frente a las calumnias de su esposo: “¡Señor Dios! pues Vos sois testigo si tengo culpa o no de lo que me ha levantado mi marido, mostrad agora milagro en mí en curarme de mis narices. / De allí a poco, dijo: —¡Gracias os hago, Señor, que estoy buena y sana, sin mirar a las demencias de mi marido!” (151). Con esta acción, el marido observa a su mujer y se admira de que todo fue verdad. Cabe resaltar que la rapidez de la solución que plantea Celicea nos transmite el ingenio y astucia que tiene el personaje para resolver un problema y salir beneficiada con la respuesta: “¡Perdonadme, señora mujer, por el falso testimonio que os he levantado!” (151). De esta manera, el marido queda burlado y la dama termina triunfante, pues ha engañado al marido y conseguido que él no se entere. Así pues, la historia de esta pareja termina con un final satisfactorio para la mujer; sin embargo, Marquina aún tiene el problema con su nariz cortada. Lo interesante de esto es la acción que va a tomar para solucionar el caso. Como su marido debía de salir a afeitarse le reclama a su esposa por la navaja faltante: “y como ella le diese mala respuesta, tiróle el estuche, por do ella empezó a gritar y dar voces: —¡Ay, el traidor, ay, el mal hombre, que me ha cortado las narices!” (152). Aunado a esto, un alcalde que pasaba por ahí escucha el alarido y ve a la mujer sin nariz por lo que apresa al hombre y lo castiga. Igualmente, Marquina se libra de la reprimenda y de sus crímenes a través de una respuesta rápida; así pues, su marido es quien termina atormentado. De esta manera la patraña finaliza con una burla, es decir, castiga a quien no comete ningún crimen y perdona a quienes realizan actos ilícitos.

En todo el cuento se muestran algunos momentos donde el ingenio está presente para salvar a diversos personajes, aunque varios de ellos hayan cometido un acto deshonesto. La astucia y destreza en las acciones de los personajes permite apreciar el ingenio que posee cada personaje femenino para burlar a otros. Por otra parte, el ingenio no se usa con un fin benéfico, sino que busca solucionar los problemas surgidos a medida que avanza la narración; de esta manera, los personajes evitan el castigo gracias a las estratagemas que utilizan.

A lo largo de toda la narración podemos constatar que los criminales no reciben una sanción por trasgredir a la norma, salvo Marquina (la alcahueta) a quien le cortan la nariz.

Por otra parte, terminan burlados ambos maridos de las mujeres, uno castigado por la ley y, el otro, engañado (de forma literal con el adulterio de su mujer y moralmente, pues le hacen creer que su esposa es una santa y que él cometió un error al castigarla). Ahora bien, si se acepta lo anterior, cabría preguntarnos cuál es el objetivo de la patraña, puesto que se aparta de convertirse en un ejemplo de conducta. Quizá la intención estriba en una suerte de advertencia sobre los engaños de las mujeres, al ser el caso, el ingenio dentro de la obra tendría una doble finalidad, pues no es presentar una historia con elementos diversos sino, también manifestar una forma de pensar latente en la concepción del momento. Así pues, el ingenio se manifiesta en la estratagema de Marquina para cumplir los deseos de Tancredo (y a su vez los suyos), además de las dos artimañas y engaños que comenten las mujeres para librarse del castigo por sus acciones; es decir, el ingenio se emplea con un fin perjudicial, a la vez que se desarrolla rápidamente a través de las respuestas de los personajes femeninos.

Siguiendo esta línea, otra historia que utiliza el ingenio de un personaje para obtener algún beneficio aparece nuevamente en la patraña VIII³⁴. A través de la redondilla que da comienzo a la historia se nos presentan algunos temas recurrentes a la obra: “Un rey, por ser muy agudo / y tenerse por hermoso, / vido que un truhán giboso / lo acentaba por cornudo” (135). La vanidad del rey y el engaño de su esposa son cualidades desarrolladas en el relato y llevadas al punto más álgido. Así pues, conocemos gracias a estos versos dos de los temas que impulsarán el texto, además de perfilar la figura de un personaje (el rey), quien resulta agraviado y descrito de una manera injuriosa. Con ello, el relato se vuelve más ameno y adquiere un carácter jocoso.

I. La narración comienza con la vanidad de Acrio, rey de Polonia, quien asegura estar “dotado de hermosura”, cosa que más le complace: “[el rey] vivía muy alegre y regocijado y contento, por haber casado con la hermosa Infanta Olimpa, y *mucho más de verse dotado de hermosura*” (135, cursivas mías). Redulfo, criado suyo, escucha esto y le responde: “En

³⁴ Algunos estudios que versan sobre la patraña VIII de Timoneda son: José Romera Castillo, “Otro asalto a El Patrañuelo: la patraña octava” (1993) donde se menciona el carácter misógino de la patraña. Además, se aluden a obras donde se presenta el mismo tema (*Las mil y una noches* y el *Orlando Furioso*). Asimismo, Helmut Meter en “Timonedas patraña octava und der achtunzwanzigste Gesang des Orlando furioso. Ein Aspekt des Imports der Renaissancenovelle in Spanien” (1993) comenta aspectos que relacionan el cuento de Timoneda con la obra de Ariosto, en específico el *canto ventottesimo*. El estudio más reciente que tenemos de esta patraña lo encontramos en el trabajo de Francisco Calero Calero, “El origen de las ideas claras y distintas” (2020) donde se analiza la patraña octava con relación en el *Quijote* y el *Persiles*.

hermosura, crea Vuestra Alteza que tengo yo un hermano, que se llama Octavio, que se podría igualar con él, y aún podría ser que le aventajase en algo” (135). Con lo anterior, la vanidad del rey resulta alterada y le pide a Redulfo ver a su hermano para corroborar su historia: “al necio del Rey, crecióle tanto el apetito y deseo de velle, que le rogó a Redulfo, dándole dineros y joyas, que trajese a su corte a Octavio” (135). A través de esta acción se nos revela otra cualidad del rey como un ser necio, esto es, falto de inteligencia o de razón para tomar una decisión o de tener premura por las cosas. Por esta razón, Redulfo determina ir con su hermano para probar al rey que no miente. Hasta aquí quiero resaltar la descripción del rey, pues no se presenta como ser digno de gobernar, con cualidades necesarias para ello, sino como un ser ligado a sus pasiones y al arrebató por parecer superior a los demás y por vanidoso. Quizá el objetivo de Timoneda, al presentarnos un personaje alto, sea generar una crítica hacia los nobles, ya que en este caso el Rey se deja guiar por sus pasiones y no se percibe como una persona serena y reflexiva. Por ello, la falta de razón podría traer graves consecuencias.

II. Cuando Redulfo le pide a su hermano Octavio que vaya con él y deje a su esposa, éste primero debe de convencer a Brasilda. Ella decide dejarlo ir no sin antes darle un joyel: “yéndose acostar la víspera de la partida Octavio y su mujer, se quitó ella del cuello un riquísimo joyel con una cruz de piedras preciosas, el cual había tocado en las más reliquias de Roma, y dióselo a su marido, con todo aquel encarescimiento que las mujeres suelen hacer, para que lo trujese consigo en señal de amor” (136). Esto desencadenará el comienzo del problema, pues a la salida Octavio recordó “que debajo de la almohada había dejado la cruz que su mujer con tanta eficacia le dio. Determinando él solo en persona volver por ella, dijo a su hermano que no dejase de seguir su camino paso a paso” (136). Por lo general los objetos, como cadenas, collares, joyeles o anillos han sido parte fundamental para lograr el reconocimiento de un personaje en una historia, no obstante, aquí sirven para todo lo contrario, pues afectan el estado y condición del personaje por el contexto en el que se presenta el joyel: entró Octavio “muy de quedo en la cámara por respecto que si dormía su mujer no la despertase, alzando la cortina vio lo que nunca pensara ni creyera, y es que vido estar abrazada su mujer Brasilda durmiendo con un siervo, el más ínfimo y tonto de su casa” (137). La escena nos muestra la despreocupación de la esposa al cambiar el lugar y posición del marido con un ser inferior a Octavio, a saber, un criado, lo cual genera asombro en el

personaje. No obstante: “Suspenso estuvo de ver semejante caso, y por dos o tres veces vacilando si con su espada daría fin a sus vidas; pero *el amor de Brasilda le convenció*, que no hizo sino bonitamente tomar su joyel, que estaba debajo de la cama, y sin ser sentido de nadie volvió cabalgar y proseguir su camino” (137, cursivas mías).

A raíz de esto, la revelación que tiene no sólo afecta el lado anímico del personaje, sino que también se refleja en su apariencia física. De esta manera, estamos frente a un uso particular de un objeto como el joyel, puesto que sirve para revelar a Octavio la condición de su esposa. Igualmente, la acción del personaje y su decisión de marcharse sin decir nada muestran el carácter de Octavio, ya que a pesar de poder utilizar su espada no lo hace por el amor que tiene a Brasilda. Es así como vemos que las pasiones son las que mueven al personaje y lo hacen tomar una postura frente a esta situación.

De esta forma es como Octavio y Redulfo llegan con el rey. No obstante, Redulfo pide tiempo para que su hermano descanse y mejore su estado antes de verlo. Por ello, Acario decide darle un cuarto, pero “el pensamiento de cómo había dejado a su mujer, [provocaba que sus días] se los digería en todo pesar y tristeza” (138). El estado melancólico de Octavio continúa hasta que cambia a causa de otra acción que ve en palacio y mueve su pensamiento:

Estando un día solo Octavio en su aposento, le vino el remedio, sin que le buscase, a la mano, y fue que la estancia adonde él habitaba, venía a conferir en el íntimo aposento de la Reina, y como sintiese quejas de mujer celosa, mirando por la sala, vio en el rincón della, en lo más oscuro, una abertura de pared, y acechando por ella, vido cómo la Reina y un enano, medio monstruo, estaban retozando, pasando sus amorosos efectos (138).

Ante la situación a Octavio se le revela que no es él el único que ha sido burlado por el ingenio de las damas, sino que esto acontece en todos los niveles y estratos. De esta manera, se generaliza y engloba (dentro de la concepción misógina) el papel de la mujer como liviana y adúltera y del hombre como burlado. Es necesario puntualizar que ambas ocasiones donde Octavio descubre las infidelidades femeninas han sido por casualidad. En este pasaje, observamos cómo por medio del oído y la vista reconoce la situación, es decir, los sentidos están presentes para darle veracidad al suceso. La reacción de Octavio es común por la revelación que se le presenta: “atónito y atordido de ver semejante caso, se puso entre sí mismo a considerar [...] ¡válame Dios! ¿Y esta Reina, teniendo un tan gentil hombre por marido, se viene a someter a una fantasma como ésta?” (138). Es importante señalar que los

burlados son sustituidos por personas inferiores, en el caso de Octavio por un siervo “ínfimo y tonto” y por parte del rey por un monstruo. La dicotomía entre los amantes y los maridos se presenta en sus extremos y mantiene la burla en su punto más alto. En el texto leemos la ironía del caso, pues “[Octavio] vido en el otro día siguiente que en el mismo lugar y a la misma hora, el enano y la Reina no dejaban de celebrar los cuernos reales” (139).

Además, percibimos la burla y molestia de la misma Reina hacia su amante, ya que “entre otros días vido en uno que la Reina estaba muy enojada, porque el enano, estando jugando, no había querido acudir a la asignada hora, habiéndole enviado a llamar con un criado por dos o tres veces” (139). Por ello, se comprueba que la burla no sólo aparece por parte del amante, sino también de quien es el tercero en la relación.

Con esto de por medio, Octavio cambia su parecer y se reconforta para ver al rey. Hecha la competencia y aceptada la belleza de Octavio, el rey le pregunta cuál había sido su enfermedad y cómo restauró su salud. Ante las interrogantes, Octavio promete decirle al rey la verdad si mantiene el secreto, por lo que “le contó todo lo que le había acontecido con su mujer; replicándole el Rey que de qué suerte había cobrado la salud, respondió que de ver en su palacio otro semejante caso como el suyo” (139). En este momento la verdad se comienza a revelar, aunque también se pone en juego el honor y la honra del rey. De esta manera, Octavio “a la hora que él sabía el concierto de la Reina y del enano, hízole ver por la abertura de la pared a la Reina en brazos del enano” (139). Con la verdad descubierta, el rey reconoce la burla que ha tenido por parte de su esposa, por lo que su reacción se aleja de la tomada por Octavio, así “loco y fuera de sí estuvo el Rey de ver lo que no quisiera y en punto de quebrar el juramento por vengarse de tamaña afrenta; más volviendo en sí y pensando que el juramento que había hecho le hacía volver atrás” (139). Aquí hay dos cosas importantes que señalar, puesto que la acción del rey se contrapone a la de Octavio como ya mencionamos, pero también el valor del juramento, por la palabra, hace que el rey se detenga y no acreciente el agravio. Así, se da a conocer cómo los dos, recién casados, son fácilmente intercambiados por amantes.

Por otro lado, es interesante resaltar que ambos personajes son descritos como cornudos, además de mantener las mismas condiciones, pues ambos son recién casados y personajes hermosos. No obstante, la razón por la cual son cornudos se debe a diferentes

causas, puesto que Octavio permite que su esposa realice el acto al ir a ayudar a su hermano; mientras que el rey no se da cuenta de las acciones que comete su esposa. De ahí que los motivos por los cuales cada uno es burlado por su esposa difieren entre cada personaje, aunque eso no borra el agravio hecho por las mujeres. En cuanto a esto, es interesante ver cómo en el cuento se vuelve a presentar a la figura femenina astuta frente a los hombres, así como enfocar su carga negativa. En el texto, al ser la mujer la que goza y daña, se refleja la misoginia y el carácter peyorativo hacia su figura. Con ello se propone ver a la mujer de forma negativa y peligrosa, pues ha dejado que otra persona entre a la casa mientras el marido sale y, por otro lado, comete adulterio. Por lo que toda la carga negativa se queda fijada en un lado y se presenta a la figura masculina como la agraviada.

Con la verdad descubierta, Octavio le recomienda al rey que “dejemos [a las esposas] para quien son, así la mía como la vuestra; y pues somos mancebos, que hermosura ni riqueza no nos falta, que con estos tres efectos podemos derribar a la más encumbrada mujer del mundo probemos nuestra ventura [...] y veremos si está sólo el daño en nuestras mujeres o en el sexo femenino” (140). Por medio de esta respuesta, podemos entrever la arrogancia y el complejo de superioridad que tienen ambos frente a la figura femenina. Igualmente, las tres cualidades que poseen, reflejo del tópico *tan largo me lo fiáis*, los ciega a buscar en las cosas superficiales. De esta manera, el viaje que se proponen busca probar a las mujeres. Así, tras perder frente a la astucia de sus esposas, en una suerte de *casibus principum* comienzan su travesía.

En el camino se encuentran con diversas mujeres que tienen intereses distintos. Sin embargo, dentro de la patraña se enfatiza el carácter despectivo que ambos personajes perciben en la figura femenina: “pero con lo que más a todas éstas [mujeres] les convencieron, fue con sola la riqueza, porque las más dellas son vencidas con el interés” (140). Y más adelante leemos: “cada día hallasen en las urnas sobrada liviandad, y en las otras soberbia y vana locura, y en las otras tiranía, y en las demás infidelidad, y por este respecto se viesen en muchos rieptos y desafíos, y a veces en peligros de perder la vida” (140); como vemos, la rápida clasificación que se encuentra en este pasaje nos permite observar la visión y concepción en la que tenían a la figura femenina. El texto señala la misoginia presentada por la visión masculina para darnos una perspectiva negativa del

carácter femenino al centrarse en las cualidades que ambos personajes poseen en exceso: dinero y belleza. Nuevamente, el texto refuerza el tema que ha movido la patraña a lo largo de la diégesis y enmarca no sólo el carácter de la mujer, sino también el del hombre al retratarnos, a través de sus comentarios y acciones, la configuración de los dos personajes.

El ingenio se manifiesta en esta patraña en la última interacción que tienen ambos con la hija de un mesonero. Al llegar al sitio, el rey le propone a Octavio tomar a la mujer convirtiendo al personaje en un objeto: “esta moza la tomásemos para nuestro servicio, de la cual pienso yo que seremos bien servidos y nos manterná lealtad, pues vemos que tarde, las más dellas, según habemos probado, se contentan con un solo potro, y está claro que más verán cuatro ojos que dos. Pidámosla al huésped, ofreciéndole su dote” (140). De esta manera consiguen tomar a la joven e idean un plan para que no resulten burlados: la metían “en la cama en medio de los dos, y entre día, el uno o el otro que no la guardase” (141). Con esta estratagema ambos continúan su viaje a otros mesones. En uno de ellos un joven pide a la muchacha acostarse con ella con la promesa de casarse por lo que “contentísima y deseosa de no estar tan sujeta, ordenó que, por cuanto dormía entre aquellos gentiles hombres que la llevaban, que la noche siguiente se entrase en su cámara, y si tocando en medio del lecho hallase su pie descubierto, que se metiese desnudo por él sin miedo” (141). Con esta inventiva la mujer engaña a los dos y goza del mozo justo enfrente de ambos. El ingenio de la dama al saber utilizar las condiciones que ambos crearon para vigilar a la mujer es el mismo medio con el cual son burlados. La acción del personaje femenino al momento de burlar a ambos muestra la astucia que posee al aprovechar las circunstancias y la simpleza de ambos.

III. Al momento en el que el mozo se marcha y la mujer logra engatusar a los dos, nadie se entera de lo que realmente pasó, pues “el Rey y Octavio, habiendo sentimiento del regocijo, por pensar el uno que el otro fuere, callando entrambos fasta que fue de día; y levantándose” (141). Después de preguntarse por lo sucedido esa noche y tras escuchar la negativa: los dos “corridos y pensando que la burla procedía de la moza, apechugaron con ella, y a puro miedo le hicieron decir la verdad; los cuales, de oír el engaño de risa no se pudieron tener en pies” (141). La reacción de ambos (la risa) libera del estrés y la inquietud por conocer la verdad del caso, no obstante, dicha revelación los ridiculiza aún más.

La patraña termina con una breve moraleja por parte de los dos, puesto que no lograron atrapar a la mujer y evitar ser burlados a pesar de estar al lado. Así pues “visto por ellos clara y distintamente que aunque tuviesen más ojos que Argos, no eran bastantes a guardar a media mujer” (142). Con ello, concluye la obra tocando un tema latente en la cultura del siglo XVI, a saber, el cuidado y encarcelamiento a la dama.³⁵ Como vemos, la patraña no sólo cumple la función de presentarnos los excesos de la vanidad y la soberbia que ambos personajes (Rey y Octavio) pregonan, sino que también tiene un carácter aleccionador que promueve a pensar en la liviandad de la mujer. Esto último refuerza la misoginia característica en este apartado y en gran parte de las patrañas donde la mujer resulta más sagaz e ingeniosa para burlar y así obtener un beneficio; al igual que presentar la ineptitud de los hombres al ser engañados. Aunado a esto, la soberbia y vanidad desarrollada en la figura masculina también forma parte de la causa por la cual son ridiculizados. A diferencia de las otras patrañas, aquí la figura masculina se vuelve incompetente e ingenua, cegado en parte por las ideas que ya comentamos.

La burla y el engaño que los personajes masculinos pasan se debe a la figura femenina. El adulterio que Octavio y el Rey pasan es causado por un descuido o abandono del espacio donde habita. Asimismo, la astucia de la hija del mesonero se logra a partir de la confianza de ambos personajes. El plan trasado por el personaje surge al conocer la rutina que los dos hombres llevan; aunque no se menciona de manera directa, se deduce por medio de las instrucciones que da la manceba al joven que quiere estar con ella. El ingenio se plasma aquí con el objetivo de escapar de la vigilancia de los personajes. De ahí que el plan de la manceba muestre el ingenio del personaje.

Como vemos, el ingenio utilizado para conseguir un beneficio se presenta en cada relato por medio de mecanismos distintos y objetivos en particulares. Algunas veces se pretenden cosas monetarias, otras ponen a prueba a una persona e, incluso, en este último caso se busca el goce del amante con el amado. Asimismo, cada patraña tiende a la misoginia y la infamia de la mujer. Por lo que corresponde al ingenio, cambia dependiendo los intereses

³⁵ Este tema ha sido ampliamente tratado y desarrollado por varios autores a lo largo del siglo XVI y XVII, no obstante, ya se encontraba en textos anteriores como el *Disciplina Clericalis*, el *Libro de los ejempos* por A. B. C. o en el *Gesta romanorum* por mencionar algunos. Aunque autores posteriores a Timoneda como Zayas o Cervantes también trataron estos temas ampliamente en sus colecciones de cuentos.

de los personajes y de los elementos con los que cuentan. Es así como el ingenio y en particular los distintos personajes de diferente estrato social hacen uso de elementos (mayoritariamente orales) para burlar a los demás.

Por su parte, podemos englobar otro tipo de patrañas donde el ingenio se manifiesta para recuperar la honra perdida a causa de alguna mentira o calumnia de un personaje a otro. En este caso, como se puede observar, la mujer es la que resulta engañada y afectada por las invenciones de otros personajes que buscan atacarla, obtener un beneficio o, simplemente, afectar a otros sin la necesidad de agredirlos de forma física, sino sólo por medio de la palabra. La patraña II y la X son un claro ejemplo de esto. En el caso del último relato (VIII), el ingenio busca engañar a partir de la rutina y conductas de otros personajes.

4.3. El engaño y la artimaña para burlar a otros

Un tema presente en las patrañas anteriores es el adulterio. Para este apartado he decidido colocar dos patrañas donde el ingenio y la destreza de los personajes mueven la narración para conseguir burlar al otro. Es decir, el intento de adulterio mueve a ciertos personajes a emplear todo tipo de recursos y estrategias para alcanzar su objetivo; sin embargo, no siempre resultan victoriosos en sus pretensiones. Las patrañas que aquí coloco son un ejemplo de cómo el intento de adulterio produce todo tipo de mentiras y sutilezas, aunque (como veremos) no siempre lo consiguen. El primer cuento dentro de este apartado es la patraña IV.

En el comienzo de la redondilla se presenta el tema que abordará todo el relato: “Arsenio, por ser amante / de Sabelina nombrada, / fue de adúltera culpada / y libróla un nigromante” (104). A través de estos versos podemos deducir el motivo y fin del texto sin haberlo leído, puesto que el tema que mueve la obra es el engaño que, al parecer consigue triunfar por ayuda de un nigromante. Esto quiere decir que la patraña tratará temas relacionados con la magia negra. Podemos suponer que una introducción como ésta debió haber captado al público para seguir de cerca la obra.

Con respecto al inicio del texto, vemos que la patraña abre con una breve nota acerca de una locación que aparecerá en la historia: “Para entendimiento de la presente patraña, es de saber que hay en Roma, dentro de los muros della, al pie del monte Aventino, una piedra a modo de molino grande, que en medio della tiene una cara, cuasi la media de león y la

media de hombre, con una boca abierta, la cual hoy en día se llama la Piedra de la Verdad” (104). Después de esta aclaración, la patraña da inicio. Ya que Timoneda considera necesario hacer mención del lugar, es importante tenerlo en cuenta. En principio, podemos afirmar que el objetivo del autor es otorgar cierta verosimilitud al relato, puesto que señalar a Roma como lugar donde se dará a conocer la verdad, además de mencionarse el medio (*boca della verità*), implica colocar espaciotemporalmente la historia. Con ello, el autor logra cautivar a su receptor y, también, acercar el relato para hacerlo más creíble. Sin embargo, la introducción de elementos maravillosos y de temas como los oráculos aleja la historia de la verdad: “Es el caso, pues, que en el tiempo que en tan famosísima ciudad reinaba la gentilidad y en sus oráculos y templos se regían y gobernaban para caracteres y respuestas de demonios que encerrados en ídolos a sus propósitos y envinciones tenían dedicados” (105). La convivencia de ambos temas contrapone la idea que quiere expresarse en el texto.

I. El planteamiento del problema es el siguiente: a causa de una guerra ocasionada entre los Danubio y Transilvania en contra de los romanos, Cepión Torcato debe dejar a su mujer Enea Sabelina y marcharse a la guerra a pesar de no quererlo. Por lo que se refiere a la presentación de los nombres y cualidades de los esposos, es de notar la intención por detallar todo: “Cepión Torcato, de la línea Cesaria. Este tenía por mujer una matrona romana, la más afamada en virtudes y gentileza que había en Roma, de la casa Sabela, llamada Enea Sabelina, de edad de veintitrés años, en toda perfición mujeril según naturaleza” (105). Por la presentación tan particular de cada personaje, podemos deducir que Timoneda tenía en mente mostrar a los personajes en su estado más alto para después ver la forma en la que caen. Igualmente, al describirnos las cualidades de Enea Sabelina advertimos la razón por la que cometerá el adulterio. Al mismo tiempo en el que se marcha Cepión llega a la ciudad un mancebo doctor llamado Arsenio Rufo, “hombre de muy gentil gracia y afable conversación, y sabio, que por tal era tenido en toda Roma” (106).

II. El motivo por el cual se genera el adulterio se debe a las múltiples noticias que llegan acerca de la muerte de varios capitanes: “En esta coyuntura vino nueva cómo el ejército de los romanos, que había ido sobre los de Danubio y Transilvania, era casi roto y muchos de los principales capitanes muertos” (106). Ante esta noticia, Arsenio comenzó a frecuentar a Sabelina hasta que un día decidió contarle sus intenciones, pues cada “día iba

más empeorando en su ciega codicia y vano pensamiento; y con la frecuentación de las visitas y menudas pláticas, estando ya buena, tuvo el doctor lugar de manifestarle el secreto de su afligido corazón” (106). La dama, al considerar la posibilidad de que su esposo hubiera muerto, acepta las peticiones de Arsenio con la condición de que sea secreto, pues no se había confirmado la muerte de Cepión: “vínole también al pensamiento que, si su marido en la guerra fuese muerto, que no podía casar con otro que mejor le cuadrara que con él; y por otra parte se le ponía delante de cuán abominable y vituperable cosa era a las matronas romanas caer en semejantes delitos” (106). Aunque Sabelina acepta, el texto nos recuerda que, por su linaje, el adulterio era la peor ofensa que podía hacer.

Sin embargo, las pretensiones de Arsenio se imponen y logra “con muchos juramentos y promesas vanas, como hoy en día suelen hacer los mundanos hombres en semejantes casos a las mujeres livianas, vino a ponerse por obra lo que los dos tanto deseaban” (107). Sobre esto hay que mencionar dos cosas; en todo momento se enfatiza el agravio que pretenden ambos, al mismo tiempo que se reitera la malicia masculina al hacer caer a la mujer. Esto, a diferencia de las patrañas anteriores, es de sumo interés, pues la mujer resulta agraviada y convencida por el hombre, pero es ella quien recibe toda la culpa; aunque Arsenio haya sido el responsable, la mujer (siguiendo la concepción del siglo XVI) faltó al hogar, a su casa, al marido y a la honra.

En cuanto a Cepión, éste buscaba la manera de volver a su casa; aunque no le era del todo fácil consiguió regresar, por lo que “fue muy bien recibido, así de su mujer como de todos sus parientes y amigos, aunque no del señor doctor Arsenio Rufo [...] ni tampoco de su mujer en lo intrínseco y secreto de su corazón, por el amor que ya tenía puesto en el doctor y temor de lo hecho” (107). Vemos que la llegada de Cepión no resulta conveniente para todos, puesto que eso significaba el término de los amores de los amantes. Sin embargo, el problema se acrecienta cuando Cepión fue “informado de sus parientes del caso y de los indicios, y apariencias” (107). A pesar de que no se mostraba alguna razón por la que Cepión dudara de su mujer, decidió decirle la verdad, pues el tiempo de su estadía se acababa. Ante las preguntas que preveía de su marido, Sabelina comienza a ingeniar una forma de poder apaciguarlo sin mostrar físicamente su estado. De esta manera, “la astuta romana, con gran disimulación, en el momento fue al cabo de su proposición, y con toda serenidad y audacia,

proveyendo a todos sus sentidos que estuviese sobre aviso porque no diesen ninguna señal de alteración con que se pudiese tomar algún conocimiento de su yerro y culpa” (108). A través de este pasaje conocemos el estado anímico (o interior) en el cual la mujer se encuentra, así como de la astucia del personaje que se percibe en la rápida respuesta y la capacidad de acción que tiene el personaje; lo anterior con relación a la réplica que le dará a su marido:

Por cierto, mi señor y marido, que ya sabéis vos lo que tenéis en vuestra Enea Sabelina, que vuestra pena y pasión y trabajo o fatiga es mía propia [...] Por eso, señor mío, os suplico que no me pongáis en términos que de vos algo sospeche [...] mucha razón es quentre nos no haya cosa celada ni fatigada sino un corazón, una voluntad y un querer, como las leyes lo amonestan y los dioses lo mandan (108).

La respuesta de la dama logra convencer y persuadir por el momento a Cepión. Asimismo, es de reconocer el ingenio y rapidez en la contestación con la que Sabelina construye su discurso, puesto que busca enaltecer su imagen y figura quitándose de todo vituperio, pues su discurso está dirigido a las emociones de su marido a quien obliga a confiar en ella y a amonestar todo intento de calumnia. Así pues, nos da a conocer la importancia que tiene la voz y la palabra de una persona. Ahora bien, no sólo las palabras, sino también el *performance* del personaje ayuda a intensificar y aumentar la credibilidad de su discurso: “En todo cuanto decía esta astuta romana no dejaba de derramar algunas lágrimas fingiendo palabras cariciosas de muy grande amor” (109). Ante la respuesta de su esposa, Cepión decide ir más allá y continúa sus intenciones contándole la causa de su venida:

soñé que estábades, señora mía, mala de una enfermedad de que muy poca esperanza se tenía de vuestra vida; aunque visitada de los más principales médicos de toda Roma, ninguna hallaba el remedio en vuestra salud, sino tan solamente un pelegriño doctor, aunque patricio de Roma, que dio remedio a vuestra aflicción dándoos salud, quedando él en amores, y que vos, señora mía, conociendo el beneficio recibido de su mano, por gratificalle en algo [...] condescendiendo a sus importunas peticiones, se violaba el vaso y se perdía la laureola corona de la continencia de que tanto se precian las matronas romanas (109).

Lo interesante de este pasaje es la inserción del elemento onírico para reforzar el comentario y petición de Cepión, así como los motivos que obligaron al personaje a volver. Con ello Cepión aclara el asunto sin señalar a ninguna persona, ocultando la identidad de quien le contó sobre falta de su esposa. La introducción de lo onírico mantiene una correspondencia con el tema maravilloso de los hados, por lo que es el mejor recurso para lograr sus objetivos. Por otra parte, los detalles con los que llena la información que le

presenta a Sabelina se mantienen en consonancia con los datos de los personajes, por lo que el diálogo se carga de significados más allá de lo literal. Con ello, Cepión da a entender a Sabelina que conoce sobre el caso, pero que prefiere escuchar su versión “y no he hallado ningún indicio ni muestra para poner mácula en vuestra honra y fama. Y a esta causa yo todavía estoy con algún recelo y no puedo echar de mí esta imaginación” (110). Así pues, las referencias al doctor y el vaso, así como la corona perdida se exponen como la causa y la consecuencia del adulterio.

A partir de este momento, surge la forma de desaparecer todo indicio de duda: utilizar la piedra de la verdad para solucionar este asunto. El marido la apura: “yo os suplico y os conjuro por aquel verdadero amor que me tenéis que no recibáis pena de, un día [...] vamos juntos a esta peregrinación y templo, pues no es muy lejos de aquí, y hagáis señora, la prueba y salva de vuestra persona, y sea conocida vuestra limpieza” (111). La introducción del elemento verídico en este momento acrecienta la validez de la sentencia que se pueda hacer sobre el caso. Por ello, Cepión decide confiarle a un lugar como la piedra de la verdad la veracidad de la injuria. De esta manera, la honra de ambos quedaría limpia por los personajes que han visto a Sabelina con Arsenio. Ante las pretensiones del marido, Sabelina responde manteniendo la calma, “aunque el caso era arduo porque tocaba tanto a su honra y fama, de la cual por ser romana mucho se preciaba, y era muy gran razón que ella se sintiese dello, que era muy contenta de hacer la prueba porque fuese conocida su bondad y limpieza” (111). La respuesta de Sabelina refleja la posición del personaje y hasta dónde es capaz de llevar la mentira y su yerro. Asimismo, hace referencia a la astucia que posee para construir una idea que sostenga el engaño, por lo que el ingenio se refleja a través de la destreza mental al responder las preguntas de su esposo.

Es de resaltar aquí el juego de diálogos y la disposición con que el discurso se presenta, puesto que cada uno aporta argumentos y razones que apoyan su propio punto de vista. Aunado a esto, los adjetivos utilizados por parte de la voz narrativa dibujan la capacidad de Sabelina por construir un diálogo en favor de su causa de manera improvisada; así pues, se comprueba la agilidad mental y el ingenio presente en Sabelina.

Terminado el discurso, Sabelina corre para buscar una solución con Arsenio, el cual acude a un nigromante para que le diga la forma de salir del problema. Al llegar con Padulio,

el nigromante, es informado del plan para pasar la prueba que tienen, por lo que el nigromante hace “sus ceremonias y conjuros con sus familiares, apremiando que le diesen consejo y remedio con questos dos amantes no peligrasen” (112). De esta manera, el demonio Zelbin acude al nigromante y le declara la forma en la cual se podrían liberar de todo el enredo: todos deben de llegar al monte Celio, entre la calle que va al Coliseo y la vía Hostiense:

Yo a la hora, llegaré allí y la haré tropezar y caer y cuando se levante de la caída finja mucho quejarse de un pie como se le ha entrado alguna espina en él, y en ninguna manera se mueva de allí por más que la importunen que camine [...] el villano [Arsenio] se parará, y sintiendo el caso, como quien hace burla, con palabras groceras se llegará a la señora demandando dónde le duele [...] [Arsenio] tomándole el pie entre las manos, aprovechándose del sentido del tocar o palpar, como buen médico y cerurgiano que tanto le va en ello, se aproveche de todo lo que pudiere tocar (113-114).

Nuevamente aquí, la respuesta ingeniosa que da el nigromante revela la estratagema perfecta que debe hacer la pareja de adúlteros. Una vez conocido el medio por el cual pueden librarse del problema, Arsenio le hace saber a Sabelina las acciones a representar y los detalles de cada paso. Hasta aquí es interesante el cambio que ha tenido la esposa desde el inicio de la patraña a este punto, pues su visión de lo correcto se corrompe al cometer adulterio y ha cambiado su perspectiva en beneficio propio. En este sentido, la configuración del personaje evoluciona y se somete a la de Arsenio, quien de un momento a otro comienza a trazar el desarrollo de la historia. Por otro lado, es interesante el detalle con el que se da cada la parte de la estratagema, así como señalar todos los lugares por los que deben pasar, pues el tema amerita todas las previsiones.³⁶

III. Llegado el día acordado, todos cumplen cabalmente las instrucciones del nigromante, por lo que Arsenio llega vestido de “villano médico” para auxiliar a Sabelina: “se hizo ni más ni menos que como arriba está relatado” (114). Una vez que se ha llevado a cabo la resolución maravillosa, proceden a llegar ante la piedra de la verdad sin temor a sufrir ninguna pena, por lo que Sabelina dice: “Yo juro que después que soy casada con mi señor y marido, Cepión Torcato, ni antes, como él bien sabe que me hallo, que ningún hombre nescido no ha llegado a mí ni ha tocado mis carnes, sino aquel pobre y rústico villano que en

³⁶ Es de resaltar que existe el lugar que describe Timoneda en esta patraña. Las descripciones son precisas y aún continúan en pie en Italia.

el camino me ha sacado la espina” (115). Cuando todos observan que la piedra no se mueve, aseguran el honor de Sabelina y Cepión regresa, burlado, al campo de batalla.

Mentir diciendo la verdad es un recurso recurrente en las patrañas y en la presente no es la excepción. Aquí Sabelina dice la verdad y, ante el auditorio, lo que ha dicho es cierto pues todos han visto al villano médico, sin embargo, sus palabras se interpretan de manera distinta para el receptor. Así pues, el tacto de Arsenio para curarle la lesión se revela como verdad. Además, es interesante el peso que adquiere un lugar como la boca de la verdad para solucionar conflictos; de esta forma, la ideología del momento persuade a los personajes y sus acciones.

Lo interesante de la patraña es que poco tiempo después, Cepión muere en batalla y Arsenio logra casarse con Sabelina. Con ello, se revela ante los demás personajes lo que previamente estaba oculto como una verdad que ni la piedra pudo adivinar. El ingenio que cada personaje desarrolla permite a la obra avanzar hasta el desenlace del que somos partícipes. Como hemos visto hasta ahora, cada uno emplea el ingenio con distintos fines y con técnicas o medios diferentes, no obstante, la mentira funciona como punto de unión en cada caso. Es así como el motivo maravilloso con el nigromante, la piedra de la verdad y el ingenio confluyen para presentarnos una patraña completa y con todos los componentes de un adulterio. Al mismo tiempo, los personajes resultan beneficiados de su enredo y salen airoso, pues consiguen gozar sin ser aprehendidos o castigados. En cuanto al destino y la fuerza de los hados, es necesario comentar que influyen de forma determinante en la obra, ya que el nigromante les ha dicho la manera por la cual podrían librarse del problema; por lo que el destino o el hado revestido de demonio en el texto ha sido la causa de su victoria. Asimismo, se presenta en el texto el éxito de la burla que le han hecho a Cepión, pues no se percata de que ha sido engañado.

Como vemos, el adulterio en esta patraña no se castiga, pues se oculta de todos y es exhibido cuando no hay peligro. De ahí que concluyamos que el ingenio se manifiesta con fines contradictorios, ya que el nigromante favoreció a los amantes; en ese sentido, no es castigado el adulterio. Lo mismo pasa en la patraña X donde la alcahueta hace todo el enredo ingenioso para conseguir su paga, no importándole que los otros resulten castigados a causa de su avaricia. Ambas patrañas corresponden al tema del adulterio, pero la diferencia entre

una y otra radica en dos cosas; por un lado, en la patraña X la presencia de Marquina y los recursos utilizados corresponden al oficio de la alcahueta, por lo que hay un intermediario para que se produzca el adulterio, así como el empleo de estrategias retóricas. Por otro lado, en esta patraña IV no hay una recompensa que incite a alguno, más allá del goce personal, por lo que no existe un intermediario que lleve el rol de alcahueta. A lo anterior, debemos agregar la dicotomía entre los personajes, pues el nivel económico y moral es diferente. Por último, el castigo no está presente en esta patraña, a diferencia de la otra, donde la alcahueta pierde su nariz y castigan a su esposo. Igualmente, en ambos textos es burlado el marido y engañado al pensar que su esposa no ha cometido el adulterio.

Aunque ambas obras tratan el tema del adulterio, no me he propuesto colocarlas en el mismo apartado por el objetivo que cada patraña persigue; además de mencionar los distintos mecanismos que se emplean en cada texto. Como podemos ver, en este tipo de historias los personajes no son castigados por sus actos; en varios casos, ni siquiera se exhibe que hayan cometido algún acto injurioso, por los que la verdad no siempre resulta vencedora. Ejemplo de lo anterior es la patraña XII, donde se nos presenta un acto de inmoralidad que no es reprendido por nadie frente a personas vulnerables.

En la redondilla que abre esta patraña leemos el motivo que moverá la historia: “A un ciego de un retrete / hurtaron cierto dinero, / y a otro su compañero / diez ducados y un bonete” (187). El tema del dinero como móvil para actos deshonestos es mencionado desde el inicio para cautivar al receptor de la obra; asimismo, se deja en claro el personaje que será hurtado: un ciego. El juego presentado por Timoneda incrementa la burla y el engaño, pues al ser un personaje que no se puede defender por su capacidad visual genera un acto más risible en el texto.

I. La introducción de la patraña nos presenta el modo de vida del personaje, al mismo tiempo que resalta una cualidad negativa en su carácter: “era un ciego tan avariento, que por su sobrada mesquindez iba solo por la ciudad, sin llevar mozo que le guiase, y al comer comía donde le tomaba el hambre, por ahorrar de costa y no comer tanto” (187). La avaricia en contraposición con la mezquindad (y el dinero que pronto perderá) incrementan la burla y la ironía de la narración. Aparte de ser avaro, se añade la desconfianza que tiene el ciego, pues “cerradas las puertas, desenvainaba de una espadilla corta que tenía, y por reconocer si había

alguno, daba cuchilladas por los rincones y bajo la cama” (187). La personalidad del ciego se complementa con esta cualidad dejando una visión del personaje negativa y sin pesadumbre de lo que le pueda suceder.

Tras terminado su ritual, el ciego proseguía a contar su dinero: “Y viendo que no había nadie, sacaba de una cajuela que tenía un talegón de reales, y hacía reseña, por retozar y regocijarse con ellos y ver si le faltaba alguno” (188). La avaricia y la necesidad de tener su dinero propiciaban un gozo en el ciego, aunque se muestra precavido.

II. La rutina del ciego llegó a ser observada por un vecino, quien no desaprovechó la ocasión para hurtarle. En este caso, aunque la estratagema no sea del todo ingeniosa, consigue el objetivo que se propone y burla al ciego: “[un vecino] hizo un agujero en la pared para ver lo que podía ser aquello de dar cuchilladas por casa; y como viniese la noche y el ciego siguiese su nescia y acostumbrada costumbre de acuchillar en el aire, y él no pudiese ver ninguna, a causa que estaba a oscuras, estúvose quedo y escuchando, y a cabo de rato sintió contar reales, y después cerrar una cajita” (188). Es interesante la importancia que adquieren en este cuento los sentidos, pues a falta de vista, el oído se agudiza e impera en la obtención del robo. Con la determinación y avaricia del dinero decide entrar y saquearlo: “determinó por la mañana, no estando el ciego en casa, de entrar por el terrado y hurtarle los dineros. Quitados que se los hubo, la noche venidera estuvo acechando, por ver lo que haría el ciego” (188). La obtención del dinero y la intriga por saber la reacción del personaje imperan sobre el vecino, el pecado de la avaricia se muestra presente en ambos personajes haciendo que pague el invidente por esconder y no usar su dinero.

La respuesta del ciego remarca el contraste entre el pecado que tiene el dinero, es decir, la avaricia, con la forma en que obtuvo sus monedas: “¡Ay, dineros míos de mi corazón! ¿y dónde estáis vosotros ahora? Habiéndoos ganado en oraciones por lo cual os llamaba benditos, no habíades de sufrir me maldijese” (188). De esta manera, la limosna que obtuvo desaparece, quizá por la avaricia y ambición, quizá por falta de precaución; de cualquier forma, el lamento del personaje intenta generar compasión y lástima al perder todo lo que tenía. Al buscar desahogar su pena, va con otro ciego para contarle el agravio. Visto por su vecino, decide seguirlo para robarle más. En este pasaje, vemos como la obtención del dinero hace avaro al vecino y deja al invidente; en una suerte de traspaso, el dinero sirve

como moneda de cambio donde el portador se vuelve más ambicioso. Cuando el personaje que no ve le comenta a su amigo su desgracia e intenta advertirlo, ocurre otro suceso:

– ¡Acusadas, compadre, que no me los hurten a mí como a vos!

Dijo el otro:

–¿Por qué?

Respondió:

–Porque los traigo conmigo.

Y en oír que el ciego decía que los traía consigo juntó más con ellos el ladrón para oírlo mejor. El otro, importunándole que dijese dónde, díjole:

–Compadre, habéis de saber que los llevo en el aforro de mi bonete (188).

Como vemos, nuevamente el oído sirve como herramienta para el vecino, ahora ladrón, para escuchar atentamente dónde está el dinero y poder robar al otro ciego. La imagen del vecino se vuelve deshonesto y baja, pues hurta a las personas que menos se pueden defender: “No lo hubo acabado de decir, cuando el ladrón apañó del bonete y dio en huir” (189). Con esta acción se termina por describir la caracterización del vecino y los invidentes quedan sin dinero y peleados: “[ambos personajes] vinieron a tal competencia que se dieron de palos, y el ladrón se fue con los dineros de los dos ciegos” (189). El final jocoso de la obra deja entrever la intención de la patraña, a saber, reprender la avaricia y alertar sobre los daños que se encuentran alrededor. La codicia del vecino lo incita para buscar más dinero; por lo que comete actos deshonestos y sale librado de cualquier sanción. De igual forma, el tópico de la *fortuna mutandis* impera en esta obra, pues el dinero cambia constantemente de propietario. Asimismo, la falta de nombres de todos los personajes quizá sea intencional por parte de Timoneda para hacer más general el tema y enfatizar que estos actos pueden acontecerle a cualquiera.

Como vemos aquí, el ingenio sirve preferentemente para fines viles, pues se necesita de una sutileza en las acciones y en la forma de actuar para que el plan se lleve a cabo de manera correcta, es así como en la mayoría de los cuentos el ingenio tiende a usarse más para actos bajos que para obtener un provecho. Así, en la patraña IV y XII no hay un castigo para los personajes que comenten los engaños. No obstante, es común ver este tipo de finales y las acciones de los personajes, pues el objetivo de los relatos, como señala Timoneda al

inicio, tiende a un carácter de entretenimiento, aunque sí se pueden obtener algunos ejemplos y previsiones de los males que acechan en la sociedad.

Dentro de los cuentos, hemos visto que desfilan un sinfín de personajes de diversa índole. Gran parte de ellos actúan en beneficio propio sin observar o pensar en terceros, es decir, a aquellos que dañan para conseguir sus metas. A causa de esto, los relatos que se desarrollan en la obra toman distintos rumbos y culminan, en ocasiones, favoreciendo a unos y socorriendo a otros. No obstante, los personajes padecen perjuicios por salir airoso y, al paso, se presentan los obstáculos que surcan para obtener sus recompensas. Así pues, en algunas narraciones ganan los personajes peores y los mejores resultan castigados.

Con todo lo anterior podemos ver que Timoneda presenta en su *Patrañuelo* una diversidad de casos donde cada historia tiende a acercarse más a la vida, es decir, expone la *miseria hominis* y la *faber fortunae suae* en el cual las historias muestran la fortuna de cada personaje. De esta manera, el bien y el mal aparecen de forma continua; es así como se intenta acercar más a la realidad y sus vicisitudes.

4.4. La verdad como solución a las contrariedades

Hasta el momento hemos visto cómo los personajes (en particular los peores) actúan y consiguen sus recompensas, ahora bien, debemos hablar de los casos donde el bien resulta vencedor y se castiga a quienes que cometen un daño. Las patrañas que he englobado para ejemplificar esto son las patrañas VI, XVII y XVIII.

En la patraña VI se presenta la historia de un tiratierra, personaje rústico que por su simplicidad suele sufrir por la malicia de los demás. Timoneda nos presenta en la redondilla el tema de este relato, a saber, la fortuna variable y cambiante: “A causa de cien cruzados, / que halló un hombre en un saquillo, / fue servido en un asnillo / y más de veinte ducados” (123). Debemos notar que en ningún momento se menciona la descripción del personaje como sí ha ocurrido anteriormente; además, los versos nos proporcionan elementos clave que moverán la narración, es decir, el saco con dinero y el asno.

I. Los hechos se desarrollan desde el inicio de la historia: “Un tiratierra, habiéndose levantado muy de mañana para ejercitar su pobre oficio, yendo cargados sus asnos vido en

medio de la calle un talegón; dándole con el pie, vido que eran dineros, y que a gran priesa venía uno de a caballo en busca dellos. Para mejor cogerlos a su salvo echóle la tierra encima” (123). La codicia lo ciega, por lo que intenta guardar la bolsa para sí mismo. Es interesante la forma en la cual se muestra la caracterización del personaje, pues es a través de sus acciones y no de una descripción como descubrimos al tiratierra. Aunado a esto, la respuesta del tiratierra al mercader sobre si ha visto un talegón cerca de ahí nos proporciona otra cualidad más, la mentira: “¡Dejádme, cuerpo de tal, con vuestra talega talegón, que harto tengo de ver en volver a cargar esta tierra que me ha echado el asno!” (123). Al mismo tiempo que niega (y miente) sobre el objeto, ocupa el mismo para crear un juego de palabras y denominar perezoso al mercader.

Con esta presentación de los personajes y de las acciones se muestra el camino de la diégesis y el motivo que va a mover todo el relato. En el texto leemos: “ido el mercader, cargó el astucioso hombre su tierra con el talegón, y llevado a casa, él y su mujer, de muy regocijados se pusieron a contar los dineros” (123). El narrador otorga otra cualidad al tiratierra, pues lo llama astuto por haber logrado su embuste y haberse hecho con la bolsa. No obstante, al contar el dinero “se les cayó uno detrás de la caja que estaban contando” (124). Caso singular que les causará problemas posteriormente. Asimismo, la codicia no sólo se exhibe en el tiratierra sino que también se le describe a su mujer de la misma forma. Así pues, el saco con el dinero inicia el problema del relato y mueve la historia. Por otro lado, el carácter primero que adquiere el tiratierra ya nos despliega un personaje bajo con cualidades negativas como astuto, mentiroso y, ahora, codicioso.

II. El problema del relato comienza cuando el mercader, al no encontrar su talega, decide acudir con el alcalde para recuperar su dinero. De esta manera: “mandó publicar que cualquier que se hubiese hallado un talegón con cien cruzados de oro, que los manifestase y que le darían diez por buen hallazgo” (124). Con este mandato, el tiratierra decide devolver las monedas y quedarse con la recompensa. Sin embargo, resulta interesante cómo se describen sus acciones por parte de la voz narrativa, puesto que siempre se le enuncia como un buen hombre, aunque sus palabras y acciones al inicio demuestran todo lo contrario. En la patraña leemos que: “El buen hombre, venido delante del alcalde, manifestó que los dineros, los cuales, vista la presente, libró en poder del mercader, habiendo dado sus testigos

y razón satisfactoria que eran suyos” (124). El acto de devolver el dinero lo convierte en buen hombre para la voz narrativa y para los personajes. Sin embargo, “como el mercader los reconociese y hallase uno menos, dijo: –Mire vuestra señoría que aquí no hay sino noventa y nueve cruzados y los míos son ciento” (124). La pérdida de la moneda al inicio ocasiona que el problema no se resuelva y solamente genere más contrariedades para el personaje. Sin embargo, el alcalde cree que la falta de una moneda es un medio del mercader para no pagar la recompensa a lo que responde: “– ¡Sus! Ya lo entiendo, que no deben ser esos los vuestros dineros. Volvédselos al buen hombre” (124). Con ello, la ignorancia del alcalde, la inconformidad del mercader y la buena acción del tiratierra generan un enredo y una falta de veracidad en el suceso que lleva al personaje a obtener su recompensa por haber actuado bien y, al mercader, a perder su dinero por una menudencia.

De esta manera, el conflicto del tiratierra le favorece, pues consigue quedarse con el dinero de manera legal. No obstante, el tópico de la *fortuna mutandis* cambia el relato cuando éste vuelve a casa, ya que “encontró con un aguador, gran amigo suyo, que se le había caído el asno en un lodo, y rogándole que se lo ayudase a levantar, tomóle de la cola, y tirando della quedósele en las manos” (124). Las buenas intenciones del personaje quedan relegadas por haberle quitado la cola al asno, por lo que el aguador comenzó a gritar: “¡Don traidor! ¡Pagadme mi asno que me habéis derribado!” (124). Así pues, el texto nos da a entender que las buenas acciones no siempre resultan bien y, en el caso del tiratierra, deben tener consecuencias. La mala fortuna del personaje cambia drásticamente cuando, al intentar huir del asno, “encontró con una mujer preñada, de tal manera que cayó y fue asido del porquerón, y la mujer, del encuentro, malparió, vista la presente” (124). La sucesión de infortunios del personaje lo llevan a cometer varios desvaríos que culminan en una desgracia mayor; a la manera de un *in crescendo* las desventuras propician la risa del receptor de la patraña y vuelcan sobre la visión del personaje intrigados por la resolución del asunto.

Una vez escuchadas las quejas de todos los involucrados, el alcalde se muestra contento de saber todos los atropellos que se cometieron. Asimismo, atiende sus demandas y concluye:

que en cuanto a la demanda del asno, que se lo llevase el tiratierra a su casa, y que se sirviese del fasto en tanto que le saliese la cola; y porquel marido reprochó de qué suerte sentenciaría

que su mujer estuviese preñada, como se estaba, sentenció que se la llevase el tiratierra a su casa y que trabajase de volvérsela preñada, con tal que su mujer fuese contenta (125).

La resolución del alcalde se muestra acorde a las injurias realizadas por los personajes y recuerda las sentencias jocosas que aparecen en varios textos. Pareciera incluso que Timoneda pretendiera enfatizar los desazones por lo que condenaban a las personas y, en todo caso, exagerar la burla por medio de la ingeniosa respuesta que leemos en voz del alcalde. Acabada la sentencia “fue muy aprobada y reída del pueblo, y obedescida, aunque le pesase, del insipiente marido” (125). Vemos una vez más que la fortuna como tópico central en esta patraña logra mover la historia y ocasionar respuestas jocosas.

III. Pasado el tiempo, el mercader vuelve frente al alcalde con más pruebas para recuperar su talegón. Por lo que el personaje lleva el dinero y declara: “—Mire, señor, que no hay sino ochenta, porque los otros se han gastado en alhajas de mi casa” (126). La simplicidad y verdad en la respuesta del tiratierra hacen que el mercader responda: “—Ochenta o setenta, dad acá, que no quiero contallos, que más vale tuerto que ciego, que yo los rescibo por ciento” (126). La necesidad del mercader por recuperar su dinero lo lleva a aceptar el total del talegón. Asimismo, la noticia permite que los demás afectados vayan con el alcalde a solicitar sus pertenencias en el estado que están, por lo que el alcalde restituye a todos sus cosas. Así pues “el tiratierra se quedó con veinte ducados, y libre de los querellantes” (126). La patraña, en este caso, no termina con una moraleja al final; aunque sí podemos rescatar algunas conclusiones del relato. Entre ellas, es de resaltar el carácter del tópico de la *fortuna mutandis* en el texto. Así como la importancia que se da sobre las buenas acciones, puesto que en la obra se premian los buenos actos del tiratierra y se sanciona la codicia de los personajes al querer obtener un beneficio de los yerros y accidentes de otros.

No obstante, es de señalar el cambio y evolución del personaje principal que se produce a lo largo del texto, pues es a través de sus acciones que resulta beneficiado a pesar de haber obrado mal desde el inicio. Por otro lado, en esta patraña las personas que actúan bien consiguen superar los obstáculos y se sobreponen en comparación con los textos anteriores donde la codicia y las malas acciones prevalecen sobre los demás.

Sobre el mismo tema se presenta la patraña XVII donde a pesar de que un personaje busca perjudicar a otro, el bien y las buenas acciones triunfan sobre las infamias. El relato nos describe al rey de Tracia, quien yendo a cazar se perdió en el bosque; al no ver a nadie y al sentir la noche acercarse, decidió caminar hasta encontrar un lugar donde guardar reposo. Tanto fue su andar que llegó a una majada: “en la cual habitaban marido y mujer y un hijo llamado Julián, de edad de quince años. Y pidiendo si había posada, les suplicó que le acogiesen por amor de Dios aquella noche” (212). El camino que recorre el rey para buscar un asilo, atravesar el bosque y adentrarse a lugares alejados de la civilización pueden asemejarse a este *alter orbis* que llevaba a un mundo diferente al nuestro. En este caso, el camino del rey, además de alejarlo de sus sirvientes, es una suerte de viaje que debe recorrer para encontrar la pureza de Julián y a su servidor más leal. Si se acepta lo anterior, el atravesar la ciudad al campo sería una suerte de purificación que debe hacer el monarca para conocer la lealtad.

I. Al llegar al lugar comprobó la destreza y habilidad de Julián para servir: “Descabalgado que hubo, el hijo Julián le descalzó las espuelas, y tomó a cargo de pensar el caballo, el buen hombre de hacer fuego y enjugalle la ropa, y la mujer de guisalle de cena” (213). Frente a todas estas atenciones el rey pudo observar las habilidades y buen desempeño de Julián por lo que pregunta por qué no sale de su casa. Ante esta interrogante la madre respondió: “No nos miente señor, por amor de Dios, tal, que ya una vez sémonos quiso ir con una escobeta a la guerra, y de puras lágrimas mías le hice que se quedase” (213). Con ello, se describe brevemente las ansias de Julián por salir, pero también las intenciones de cuidar a sus padres, por lo que el rey termina por entender el valor que el joven podría tener. A la mañana siguiente y viendo a la gente que venía a buscar al monarca, la familia de Julián reconoció quién era la persona que se había hospedado con ellos, así pues: “fueron corriendo a besarle las manos, y que les perdonase si no le habían hecho aquel recogimiento y honra que merecía” (213). La acción de los padres y sus cuidados hacia el rey les permite ser merecedores de cualquier petición; sin embargo, el monarca, con otros planes, “los alzó de tierra y los abrazó, suplicándoles que a su hijo Julián se lo diesen para su servicio” (214). La actitud del rey y la de los padres se colocan en el mismo nivel, puesto que ambos se miran como iguales a pesar de tener una posición diferente. Con esto, Julián sale a servirle a la corona y a aprender todo lo que se vive en la corte.

II. El motivo de este cuento lo encontramos en la figura de Estancio, sirviente del rey, quien tuvo a cargo instruir a Julián. La llegada del personaje, hombre de campo, a palacio recuerda un poco el enfrentamiento y la nueva realidad que debe asimilar. Por otro lado, la relación siervo/señor que adquiere el joven revela su nueva vida y las normas que debe ejercitar por parte de Estancio (Romera, 1978: 57). Con esto en mente, es entendible la posición que va a adquirir el viejo sirviente del rey, pues siente que su lugar está siendo ocupado por Julián: “pues como viese Estancio que el Rey no se acordaba dél en dale otra dignidad, como pretendía, y que Julián privaba tanto en tan poco tiempo, de envidia que le tuvo ordenó una malicia” (214). Por esta razón decide ocupar su ingenio para crear una mentira que pueda eliminar a Julián:

—Mira, hermano, desto que te quiero avisar no me lo debes de tomar a mal, sino agradescérmelo en grandísimas manera, porque como eres novicio en el cargo que te ha dado el Rey, y mozo y no experimentado, caes en un grandísimo yerro en hablar rostro a rostro con el Rey, y le tienes, según yo he oído, amohinado, por hederte un poco la boca; por eso, cuando hablares con él, desvíalo cuanto pudieres el aliento, y créeme (214).

Julián cae en la invención de Estancio, pues sigue ciegamente las recomendaciones de otros, lo que nos dice bastante sobre el comportamiento del joven mozo y la actitud de quien realiza todo el embuste. En este sentido, la envidia ciega de la razón al viejo servidor del rey a tal grado de perjudicar al joven. Por otro lado, es de resaltar lo pasional de Estancio, puesto que sigue sus emociones sin atender a la razón.³⁷ Asimismo, la ingenuidad de Julián lo ciega del peligro presente; esto se debe a que el joven no conoce las normas y formas de vida que debe de llevar, así que todo lo acata sin hacer preguntas: “Julián, con sanísimas entrañas y sin caer en malicia ninguna ni en algún engaño, cuando hablaba con el Rey desviaba cuanto era posible su rostro” (214). La descripción en las acciones de Julián refuerza las características nobles presentes desde el inicio.

Ahora bien, para que el plan de Estancio se complete debe ir con el monarca y crear una segunda mentira que termine enredando la visión del siervo y el señor. De esta manera, el sirviente le dice al Rey: “Porque conozca Vuestra Alteza cuán poco hay que fiar en hijos

³⁷ Como hemos visto, en varias patrañas, los personajes se guían constantemente por sus pasiones, lo que los mueve a cometer actos deshonestos o dañinos en contra de otros. En muy pocos casos, los personajes atienden a la razón; esto se debe a dos motivos: por un lado, no reconocen el daño al que se exponen y, por otro lado, confían plenamente en el otro personaje.

de villanos, y que siempre tiran a su natural, esto muy claramente se ha mostrado en vuestro querido Julián” (214). La imagen de Julián que pretende enseñarle Estancio al rey acrecienta con este breve *exordio* donde minimiza y declara la bajeza de estado del joven criado. Así pues, preparado su receptor, el personaje termina por concluir su plan al decir: “Sabrá Vuestra Alteza que va publicando que le hiede la boca que no hay quien lo sufra; pero, si no me cree, tenga mientes en ello y verá cuando le sirve como desvía su rostro del de Vuestra Alteza” (214). No sólo con palabras, sino también de forma visual Estancio pretende acabar con Julián. En este sentido, si las palabras no fueran suficientes, las acciones del joven serían decisivas para que el rey tome una resolución. El ingenio en el plan de Estancio permite comprender cómo las motivaciones llevan a los personajes a realizar actos deshonestos. La mentira que hace creer a ambos demuestra la destreza del personaje.

Igualmente, tanto el *gentilhombre* como el Rey son llevados por sus pasiones por lo que “teniendo sentimiento el Rey de lo que Julián hacía y que Estancio le había enseñado, lo que él no se daba acato, vista la presente, determinó de hacerle matar” (214). Es interesante cómo el monarca toma la decisión de matar a Julián con sólo ver sus acciones sin antes preguntarle directamente, por lo que podemos entender que los hechos valen más para él. Con ello, se cumple el capricho del personaje y se procede a determinar la forma en la cual acabar con el joven sirviente. La escena más impactante que se descubre en la obra se da a través del castigo que el rey ha mandado para Julián: “Mirad, buenos hombres, si mañana enviare aquí un criado mío, que os diga: «¿Habéis hecho lo que el Rey os ha mandado?», echádmelo vivo y calzado adonde soléis hacer el carbón, y muera allí, porque es cosa que me cumple” (215). Una vez determinado el castigo, le pide que vaya con los leñateros a hacer la pregunta y así terminar con su vida.

En este punto, se plantea una cuestión que anteriormente no se había señalado: la fe religiosa de Julián. La creencia y devoción importan mucho en este momento, pues “Yendo Julián, como tenía de costumbre por la mañana de rezar ciertas devociones, y se hubiesen olvidado, pasando por la iglesia, entróse en ella para habellas de rezar” (215). Esta acción retrasa a Julián de cumplir el mandato del rey, pues primero cumple el divino. Ante la tardanza del joven sirviente, Estancio “codicioso de ver efectuado su deseo, fuese derecho a los leñadores, y sin darse acato del daño que le podría sobrevenir, dijo: –Buenos hombres,

¿habéis hecho lo que el Rey os ha mandado? No lo hubo acabado de decir cuando ya le hubieron dado un garrotazo en la cabeza y metido en el hoyo del carbón” (215). En una suerte de *deus ex machina*, la devoción de Julián lo salva de sufrir el terrible castigo del mandatario y, por su parte, las pasiones de Estancio lo llevan a perecer. Es así como el escarmiento se da a la persona adecuada y la salvación para quien sigue las leyes divinas. No obstante, el recurso de la iglesia y la devoción de Julián se muestran en la obra de manera abrupta, pues pareciera que no estaba contemplado desde el inicio de la patraña.³⁸

III. Al volver Julián con el monarca, éste se asombra y le dice directamente si Estancio había hablado o dicho algo mal sobre su persona. A lo que el sirviente declara: “Sepa Vuestra Alteza que lo que él me dijo fue que cuando le servía a la mesa desviase mi rostro, porque le había dicho Vuestra Alteza que a mí me hedía la boca” (215). Con esta respuesta el Rey comprende la causa de todo el embrollo y la norma vuelve al orden del inicio: “entonces el Rey, dándose con la mano en la frente conoció el engaño y malicia de Estacio” (216). Con estas últimas palabras se vuelve a reforzar la idea del sirviente como lo peor frente a Julián, quien ignora todo intento de perjuicio. Así, la patraña culmina con una breve moraleja sobre el castigo que reciben quienes atentan contra otros y contra Dios. Por ello, el texto termina asemejándose con el *exempla* al castigar al malo y cuidar del bueno.

Al igual que en la patraña anterior, el bien se sobrepone a las injurias y daños, ya sea por intercesión divina o por medio de las leyes humanas, los personajes que se guían por el camino de la bondad se muestran merecedores de la protección. Es así como el tiratierra y Julián se libran del castigo y son recompensados por sus actos. Sobre esto, es interesante ver cómo se presentan estos temas en el *Patrañuelo*, pues debemos tener presente que gran parte de los cuentos narran asuntos cómicos y otros momentos donde el ingenio de ciertos personajes perjudica a los demás o, simplemente, son usados a conveniencia. No obstante, no todos los personajes (como hemos visto) pretenden dañar, hay otros que incluso buscan ayudar. Este es el caso de los personajes de la patraña XVIII.

³⁸ Sin embargo, en otras colecciones de cuentos la historia sí introduce desde el inicio el tema de Dios desde el inicio haciendo más entendible que hubiera sido rescatado por intercesión divina. Ejemplo de ello podemos mencionar el texto de “El clérigo y la flor” que forma parte de los *Milagros de Nuestra Señora* o también en el “Cuento XXXV: de lo que aconteció a un mancebo que casó con una mujer muy muy fuerte y muy brava” inserto en la colección de *El Conde Lucanor* se hace presente la figura de Dios y el uso del *Deus ex machina* como parte fundamental para la resolución de la obra.

El argumento de la historia se puede resumir de la siguiente forma: un hombre llamado Claudino le recuerda diariamente a su vecino Filemo que se cuide de las personas, éste al no entender sus palabras y creer que puede prever cualquier mal termina por molestarse. Sin embargo, Claudino le da una lección a Filemo para que no cometa esos yerros. Como vemos, el argumento se muestra sencillo, no obstante, el ingenio y la astucia del plan de Claudino para reprender a su vecino nos dan una clara lección de que hay algunos personajes en el *Patrañuelo* que no siempre buscan hacer un mal.

I. El planteamiento del problema surge porque Claudino siempre, después de saludarlo, le recordaba a Filemo que se cuidara de cualquier mal, aunque éste no le entendía: “—¡Dios os guarde del mal hombre y mala mujer, señor compadre!” (217). Ante los comentarios de Claudino, su vecino terminó molestándose de manera que le responde “¿Qué me puede hacer a mí mal hombre ni mala mujer, sabiéndome guardar? ¡Anda de ahí, no me lo digáis más, si me queréis tener por amigo!” (217). La presentación de ambos personajes y las cualidades que cada uno encarna se refleja a través de las palabras. Así, las precauciones de Claudino revelan preocupación y cuidado que buscan prevenir un daño mayor. Por su parte, Filemo se muestra orgulloso y soberbio al no tomar en cuenta las palabras de su vecino. En esta ocasión el narrador no deja ver, desde su perspectiva, la caracterización de los personajes, sino que los deja hablar y moverse. Por otro lado, debemos tener en cuenta que Claudino prevé el mal en cualquier dirección y señala que puede venir, tanto de una mujer como de un hombre.

II. Como Filemo no hace caso de su advertencia, Claudino decide demostrarle el peligro que puede correr, para ello ingenia la manera de hacerlo escarmentar; por lo cual, comienza pidiéndole algunas monedas: “a cabo de días ampróle sobre una buena prenda dos ducados sin habellos menester, los cuales le devolvió el mismo día” (217). De forma progresiva Claudino va preparando el terreno para hacer escarmentar a su vecino, por lo que el préstamo aumenta paulatinamente con el fin de hacer mayor la deuda de los ducados: “después, de allí a dos semanas, volvióle a suplicar que le prestase cinco ducados y Filemo se los prestó, no queriendo tomalle prenda ninguna. Los cuales le volvió pasados tres días; y de allí a muy poco tiempo le volvió a pedir prestados diez piezas de oro y también se las

dejó” (218). Conforme pasa el tiempo Filemo confía en que Claudino siempre le regresa el dinero, por lo que no tiene por qué pedirle una prenda a cambio, esto continúa así hasta que:

pasado un mes, pasado dos, pasado tres, viendo Filemo que no le volvía sus dineros, díjole un día:

—Señor vecino, ¿por qué no se acuerda de volverme aquellos dineros, viendo cuanta voluntad se los presté? A lo cual respondió Claudino:

—¿Qué dineros o qué haca? ¡Ya os he vuelto! ¡no sé qué os decís!

—¡Señor compadre! No me los habéis vuelto, ni tal me podéis probar vos por cierto; pero yo tengo el merescido por no quereros tomar prenda. Bien la justicia lo averiguará todo. ¡Andá con Dios! (218).

A través de este diálogo comprobamos cómo la burla de Claudino ha resultado acertada y ha conseguido molestarlo. Asimismo, notamos dos cosas importantes en el personaje de Filemo; por un lado, tiene confianza en Claudino, pues nunca pide una prenda como muestra del préstamo y, por otro lado, es ingenuo al confiar en cualquiera. Por ello, recurre a la justicia (terrenal y divina) para recuperar sus cosas. No obstante, su vecino falta a la cita, pues asegura no tener capa para ir. Lo que mueve a Filemo a prestarle una prenda para que asista. De esta manera, Claudino deja entrever la ignorancia del otro al seguir confiando en una persona como él. Aunado a esto, el préstamo de la capa será un punto importante para salir airoso del juez.

El ingenio vertido en las respuestas de Claudino genera la desdicha de su Filemo, pues decide servirse del tema de “mentir diciendo la verdad” para convencer al juez: “Pero mire vuestra señoría cuan mal hombre es este que, si a mano viene, dirá que la capa que yo traigo es suya” (218). El recurso de la capa intensifica el engaño y el enojo: “Sí, que es mía” (218), el enfado de Filemo propician que pierda la paciencia e incremente su molestia; a pesar de que ninguno de los dos ha mentido, Claudino aprovecha esta euforia para responder: “¿Véis si digo yo verdad señor?” (218). Ante esto, el juez determina concluir la pugna con el juramento (la palabra) de Claudino sobre los ducados, por lo que el juego semántico de las palabras utilizadas por él ayudará a darle la victoria: “¡Juro, juro, señor, que así es la capa suya como yo le debo los dineros!” (219); el orden en el cual presenta Claudino la verdad y el significado que tiene dentro de la pugna hacen que el juez lo libere de los cargos, por lo que el otro personaje se molesta. La velocidad de respuesta cuando habla Claudino acerca de

la capa y de los ducados nos dejan advertir en su composición una mayor agilidad en el pensamiento, pues es capaz de librarse de cualquier acusación en el momento, en comparación con Filemo quien no puede vencer al otro.

III. Entrada ya la noche, Claudino se acerca al otro personaje con una breve, pero efectiva moraleja que puede extrapolarse al receptor del texto: “No os alteréis por verme, sosegaos, por amor de Dios. Primero y principalmente, véis aquí vuestra capa, y más los diez ducados. Todo esto no lo he tramado sino porque conozcáis qué lo que puede hacer un mal hombre y una mala mujer” (219). A través de este último comentario por parte de Claudino se revela la verdadera razón por la cual hizo todo. Con ello, la moraleja se le presenta a Filemo como una realidad ya que, si no entendió con palabras, las acciones y los juegos que ocupa Claudino para ganar frente al juez lo hacen cambiar.

Como vemos, el ingenio es presentado al final de la historia como un recurso para recuperar algo perdido; asimismo, en este pasaje se presentan historias donde el bien termina triunfando frente al mal y las condiciones que cada uno supera se presentan como pruebas donde deben mostrar su fuerza (ánímica y física). Es así como algunos personajes, guiados por la justicia divina o terrenal son salvados y beneficiados por actuar bien sin recibir ningún castigo.

4.5. La honra y la restitución de valores

Con relación a lo anterior, en el *Patrañuelo* tenemos dos ejemplos donde los personajes son auxiliados por diferentes medios para recuperar una honra perdida o limpiar su imagen frente a diversas calumnias, éste es el caso de la patraña XV y XXI, iniciemos con el comentario de la primera.

El relato XV³⁹ nos presenta el tema de la mentira como eje temático que dará desarrollo a toda la patraña, pues será la invención de un personaje lo que desencadenará

³⁹ En torno a esta patraña se han escrito algunos artículos donde se suele estudiar el cuento de Timoneda en contraposición con el texto de Boccaccio. Los trabajos comparativos sobre el relato nos arrojan datos importantes que atienden a diferentes puntos. Ejemplo de ello son los trabajos de José Romera Castillo “Organización semiótica textual en Timoneda (P.15) y Boccaccio (D, II-9)” (1983) y el estudio de Marcial Carrasco Ortega “De Boccaccio a Timoneda: enfoque comparatista” (2010) donde se hace una comparación escena por escena de cada modificación realizada por Timoneda. En una suerte de *amplificatio* y *abbreviatio* se describen los cambios realizados con el fin de seguir los lineamientos que mandaba el Concilio de Trento.

todo⁴⁰. Ahora bien, un aspecto que debemos tener en cuenta es que en este cuento Timoneda relabora el tema de manera más restringida, pues muchas de las escenas que podemos ver están difuminadas para evitar sanciones (McDaniel; 2005: 456) El relato nos presenta a los personajes más relevantes del texto: Finea y Casiodoro, ambos con una buena dote y modo de vida por lo que deciden casarse y vivir juntos.

I. Como el marido es mercader, su trabajo lo obliga a viajar y conocer diferentes personas. Entre sus viajes se encuentra con Falacio, quien asegura que todas las mujeres son livianas y engañan a sus esposos si tienen oportunidad. Ante la respuesta de Falacio, Casiodoro comenta que su mujer no es así y apuesta con él sobre la honra de su esposa: “Casiodoro diciendo que no, y él que sí, vinieron a poner sobre esto sus apuestas, y a recibillo por auto de notario” (200). Hasta aquí es interesante notar el planteamiento de la historia, pues una apuesta sobre la liviandad de la figura femenina deja en claro el carácter ofensivo que los personajes tienen sobre las mujeres. Además de presentarlas como objeto de apuestas y de pependencias. Por otro lado, es interesante el uso que Timoneda hace de la onomástica para caracterizar a uno de sus personajes. Como hemos visto anteriormente, las descripciones de los personajes se hacen por las acciones o por las adjetivaciones que la voz narrativa proporciona de cada uno; sin embargo, en este caso, es el nombre el que nos revela la conducta, a saber, Falacio, que claramente remite a falaz, es decir, mentira o mentiroso, como se verá en el texto.

Falacio llega a la casa de Casiodoro e intenta convencer a Finea, pero no tiene éxito ya que no se dejaba ver fuera de casa si el marido no estaba: “como la hallase tan honesta y retraída que por ninguna vía del mundo le pudiese hablar ni ver a la ventana, supo que una vieja dicha Crispina, tenía entrada y salida en su casa” (200). Al verse imposibilitado con Finea decide recurrir con una tercera persona; sin embargo, no tiene éxito la primera vez que

Del mismo proceder es José Manuel Martín Morán en su artículo “Ginevra y Finea. Novela y cuento (“Decameron”, II, 9 / Patraña XV del “Patrañuelo”)” quien se detiene a comentar las diferencias encontradas en el personaje principal de los cuentos. Aunado a esto, véase: Alicia Redondo Goicochea, “Análisis de la patraña XV de Juan Timoneda” (1990).

⁴⁰ Al igual que ocurre en la patraña décima, José Romera Castillo presenta un estudio semiótico de la patraña XV “Organización semiótica textual en Timoneda (P.15) y Boccaccio (D, II-9)” (1983). Por otro lado, también podemos encontrar estudios comparativos al respecto de la patraña XV, entre estos es el presentado por José Manuel Martín Morán “Ginevra y Finea. Novela y cuento (“Decameron”, II-9 / Patraña XV del “Patrañuelo”)” (1986). En cuanto al tema de la mujer en esta patraña, véase: Alicia Redondo Goicochea “Análisis de la patraña XV de Juan de Timoneda” (1990).

habla con ella: “le ofreció dinero y joyas, porque manifestase a Finea su pena [pero] nunca lo pudo acabar con ella” (200). De este pasaje podemos comprobar la diferencia entre el personaje masculino y femenino, puesto que en ningún momento las mujeres ceden ante las inquisiciones de Falacio, quien las incita al mal. Por otro lado, la serenidad de ambas damas demuestra el carácter y honra que tienen al no caer ante ninguna propuesta que pudiera quitarles la honra.

Como no resulta ninguna de las mentiras de Falacio, “volvió la hoja, y fue que le prometió diez ducados con que le diese algunas señales de su persona, y asimismo señas de la entrada y salida de su cámara y lecho” (200). Con ello, la avaricia del personaje vence y Crispina accede, pues cree que no dañará a nadie: “codiciosa del dinero, estando un día espulgando a Finea, vido que tenía un lunar en las espaldas, del cual, sin haber sentimiento, le cortó ciertos cabellos, los cuales dio a Falacio, con las señas de su aposiento y cama, recibiendo los diez ducados ofrescidos” (200). Al no lograr su pretensión primera, Falacio recurre a la mentira de haber estado en el lecho con Crispina y obtiene, con estas descripciones, pruebas de todo aquello que lo lleve a ganar la apuesta con Casiodoro. A través de todas las particularidades que Falacio le entrega a su contrincante, el esposo reconoce los cabellos de su mujer y, con ello, su derrota: “Agora conozco, señor Falacio, que hay en mujeres muy poco que fiar; yo he perdido en esta contienda dineros y honra [...] lo que yo más le suplico deste negocio es que esté secreta esta demencia mía” (201). Con una visión errónea del suceso, Casiodoro decide deshacerse de su mujer, pues ya no confía en ella: “iba imaginando si en llegando mataría o no mataría a su mujer. Y por el grande amor que le tenía, determinó de no matalla” (201). Sin embargo, la reacción de Finea demuestran una imagen contraria a la que tiene su marido, ya que “le salió a recibir Herodiano, su suegro, y Finea, su mujer, con aquella alegría que acostumbraban a recibir las buenas y fieles mujeres a sus deseados maridos” (201). Es así, como la voz narrativa realza las cualidades de Finea a pesar de que su esposo no la vea de esa manera.

Por otro lado, algo que resulta interesante es el poder de la palabra, puesto que Casiodoro cree todo lo que Falacio dice y no pretende escuchar a su esposa. Aunque no se nos dice el por qué ocurre esto, se puede percibir la molestia de Casiodoro y el posterior

castigo que hace en contra de la dama. Por otro lado, la acción llevada a cabo permite que la patraña cambie de dirección y el relato avance en su desarrollo

II. Para poder liberarse de su mujer, Casiodoro se propone dejarla en una isla a su suerte; por ello, navega 200 millas y atraca en una isla desierta. Una vez allí y “después de haber comido tan solamente él y su mujer, y debajo de un árbol, para descansar un poco se recostaron encima de una alfombra y almohada [...] No fue echada Finea tan presto, cuando luego en un punto fue adormida” (202). Con su esposa durmiendo, Casiodoro decide abandonarla y zarpar lejos. Cuando Finea despierta, no hace más que lamentarse su suerte: “¡Ay, Reina de los ángeles, madre de Dios y abogada mía, y de los tristes pecadores y desconsolados! No me desamparéis en este paso que me veo puesta. ¿En qué yerro soy caída, cuitada de mí, para que mi marido Casiodoro en este desierto me dejase?” (202). Como vemos, el estar sola tras levantarse genera confusión en el personaje por lo que, en un monólogo, declara su desgracia.

Asimismo, el tópico de la *fortuna mutandis* se presenta a raíz de una infamia cometida por un tercero. No obstante, el plan de Casiodoro por dejar a su esposa no resulta del todo, ya que su mujer decide salir de la situación:

sacando fuerzas de flaqueza, sacó hilo y aguja y unas tijeras de un estuche que traía, y de la saya se cortó lo mejor que supo un capotenico y caperuza y zarangüelles, y dejando el traje feminal se vistió en hábito de hombre para mejor defensión de su castidad, y encomendándose al glorioso Sanct Pedro, porque era su abogado, determinó llamarse de su nombre (202).

A través de este pasaje podemos notar un tema común para la literatura, es decir, el tema de la recuperación de la honra de la dama y el ocultamiento de su persona, vistiéndose de hombre, para encubrir su identidad. Desde el inicio de la obra, Finea se presenta como un personaje modelo, pues en todo momento defiende su honor y la honra de su marido; por lo que la falsa acusación de Falacio se contraponen con la característica que define al personaje. Asimismo, el amparo que encuentra Finea, ahora Pedro, en la religión por medio del nombre (Pedro) acrecientan sus virtudes y dirige su discurso a la divinidad.

Por otro lado, como comentamos anteriormente, el personaje de la patraña deberá de sufrir una serie de pruebas u obstáculos para alcanzar la reivindicación de su honra, así como castigar a aquel personaje que dañó su imagen. En este caso, Finea pasa por dos momentos

donde debe convertirse en un servidor (o siervo) para escalar en los diferentes niveles hasta llegar con su esposo. De esto, es interesante mostrar la caída y ascenso del personaje como un viaje cíclico, puesto que baja de su posición como esposa y termina en un cargo superior sólo para volver y recuperar su honra. Por ello, una vez rescatada de la isla por un barco comerciante que iba pasando, se convierte en secretaria real, ya que al vender las cosas que tenía el barco ella “de presto y con gran facilidad mostró a cada uno lo que debía perder, según la ropa que traía. Vista por los mercaderes tan clara y abiertamente la cuenta como les había mostrado, se fueron muy satisfechos” (203). Con esta acción logra convertirse en la contadora del rey de Chipre, por lo que su estado comienza a incrementarse poco a poco.

Entre los viajes en los que acompañó al monarca de Chipre, llegó a Candía, su pueblo, y “como viese Pedro que tenía linda oportunidad para volver a su tierra, dijo al Rey de Candía cómo era su vasallo, y que le rogaba por amor de Dios, cuando a lance le viniese, le suplicase al Rey de Chipre se lo diese para su servicio” (204). Puesta la traza de por medio, el mandatario pide a Pedro a su servicio y, con ello, vuelve a su tierra. Hasta aquí podemos ver la habilidad de Pedro/Finea para ascender y acercarse nuevamente a su casa. Una vez en Candía, la *fortuna mutandis* se vuelve para Finea, puesto que “a cabo de seis días murió el regente de su cancillería, por lo cual [el Rey] dio semejante dignidad a Pedro, y él aceptó” (205). Con la venida de Pedro y su posición en las decisiones de Candía el camino del personaje se acerca a su destino; así pues, vemos cómo Finea ha hecho un viaje que la ha llevado a la obtención de un cargo y de la posibilidad de recuperar su honra. El ingenio ha propiciado un bien en la narración.

Una vez en el poder, se le presenta la pugna entre su esposo y su padre: “Herodiano, que pedía a Casiodoro, su marido, la sustentación que le negaba, y más que le diese certificatoria en qué parte y de qué enfermedad era muerta su hija Finea” (205). Con esto, la caracterización del personaje de Casiodoro se contrapone con la de su esposa, ya que se presenta como cruel y despiadado al mentir sobre la verdad de la muerte de Finea y negarse a pagar a su suegro. Gracias a la disputa, Pedro se acerca a su destino y lo impulsa a crear otra estratagema para revelarse frente a todos. Para ello, debe conseguir la declaración de aquellos que atacaron su honra. Con su poder, utiliza el caso de su padre para

que le diesen tormento [a Casiodoro], fingiendo que tenía testigos recibidos contra él. Casiodoro, atemorizado de los tormentos, vista la presente, confesó toda la verdad, de cómo

por haber alabado la bondad de su mujer y Falacio vituperando, diciendo que ponía cien ducados si no dormía con ella, y él habellos puesto, y el otro ganado, determinó por el mucho amor que le tenía, de no matalla, sino que la dejó en una isla desierta (205).

La revelación de Casiodoro y el reconocimiento que vive Finea dejan el camino libre para que se castigue a la persona causante de todo el embrollo. Así pues, “luego mandó prender a Falacio, el cual por sus tormentos, vino a otorgar que no había dormido con Finea, sino que por ganar los cien ducados había dado diez a Crispina, porque le dio señas de su persona y de su aposento y cama” (205). De forma paulatina, la verdad sobre el caso de Finea se le revela y ella, con el poder que tiene, decide castigar a cada uno. Como vemos, todas las acusaciones se desvanecen y su honra se recupera. Lo interesante del caso es que sólo después de haber solucionado el problema, Finea decide revelarse ante su esposo y su padre. No lo hace antes, puesto que pretende demostrar su inocencia y saber las causas que la llevaron a su destierro antes de volver a su estado primero.

Después de concluir con todo, “aderezó un magnífico y generoso convite, en el cual convidó al Rey, y a su padre Herodiano y a su marido Casiodoro. Y después de haber comido, suplicándoles que se aguardasen un poco, se entró en su retrete, a do se aderezó como naturalmente lo era” (206). La revelación de Finea se hace en presencia de aquellos que deben saber la verdad y tienen el poder de solucionar el enredo. Una vez revelado el caso: “se vino a descubrir cómo ella era Finea, hija de Herodiano y mujer de Casiodoro; y relató en presencia del Rey todo el suceso de sus trabajos acontecidos, por respecto de la inocencia de su marido; y que por haber allegado en aquel estado daba muchas gracias a Dios y a su Alteza, y que si servido era, aquel mismo le suplicaba que diese a su marido” (206). Con ello, se refleja el carácter de Finea, puesto que en ningún momento se pide un castigo para su esposo, sino que sólo se pretende la restitución de su estado y su vida nuevamente. Como hemos visto a lo largo del texto, la caracterización de la figura femenina se revela siempre de manera positiva frente a los personajes masculinos que corrompen la norma. Esta idea se repite al final de la obra “desta suerte vivió honradamente Finea con su marido Casiodoro, con muchos, alegres y prósperos años en la ciudad de Candía” (206). La norma vuelve a su estado, se castiga a las personas que comenten injuria y se alaba a aquellos que perseveran.

Como vemos, el ingenio dentro del texto se emplea para dañar a un personaje, en este caso Finea, sin embargo, el camino y la determinación de la figura femenina hacen que la historia cambie y se logre la recuperación del bien frente al mal. Así pues, Timoneda muestra, entre sus patrañas, las diferentes aristas con que cada ente se desarrolla y los fines que persiguen. A diferencia del resto de los textos, en esta patraña se valora el honor como carácter primordial frente a las adversidades que se presentan. Al respecto, la patraña XXI guarda similitudes con este cuento.

El argumento de ambas narraciones es muy similar, puesto que en este texto también se comete un vituperio hacia la figura femenina y es ésta la que debe recuperar su honor. Por lo cual se viste de hombre para ocultar su identidad y busca la forma de volver a su estado. No obstante, la presentación de cada dama resalta cosas diversas. En el inicio de la redondilla se menciona el carácter del personaje: “Geroncia, Reina, por ser / en bondad fértil, benigna, / vino a pobre pelegrina; / después tornó en su poder.” (235). Los versos iniciales de la patraña nos describen las cualidades de Geroncia así como su estado que será importante dentro de la historia.

Al inicio del relato se establece el lugar (Inglaterra) y el estado de los personajes (Reyes). Asimismo, se nos comunica el motivo que va a dar lugar a la trasgresión de los hechos: “Este Rey hizo voto, por cierta enfermedad que tuvo, de visitar la Casa sancta de Jerusalén” (235), causa por la cual debe estar fuera y, por ende, deja su reino y a su esposa. Antes de partir “ordenó que en tanto que él estuviese fuera del reino, que todos la obedeciesen y tuviesen por señora absoluta, y a un hermano suyo, dicho Pompeo, que tuviese cargo della, así en servirla como en mirar en el provecho del reino” (235).⁴¹ Al abandonar la casa, el Rey abre la posibilidad para que se cometa cualquier tipo de actos; además, relegar las responsabilidades a la mujer permite que la trasgresión se realice. Aunado a esto, la concepción del momento en el cual escribe Timoneda dejaba a la mujer como protectora de la honra. En este caso, se debía cuidar la honra del marido y la casa donde habitaba. Por ello,

⁴¹ El tema del abandono del hogar por parte del marido y el dejar a la mujer sola en casa se ha elaborado de diversas maneras a lo largo de la literatura *exemplar* como un recordatorio de la liviandad de las mujeres; aunque el objetivo de los textos es netamente misógino, podemos encontrar coincidencias entre cada texto. Sin embargo, siempre se presenta al trasgresor como alguien externo que busca romper la armonía del lugar. Ejemplo de este tipo los encontramos en el *Gesta romanorum*, *Disciplina clericalis*, *Libro de los exemplos por a. b. c.* o el *Sendebär* por mencionar sólo algunos.

la incursión del hermano no sólo irrumpe la narración, sino que, además, representa una figura de autoridad (vigilante) para cuidar de la casa y de la esposa.

I. No pasa mucho tiempo desde la salida del Rey cuando Pompeo “pensó una grandísima maldad en su corazón, y fue que requirió de amores a su cuñada la Reina, dándole a entender con cartas falsificatorias quel Rey era muerto, y que él la haría mejor tratamiento” (235). La mentira que Pompeo le dice a la Reina se muestra como el primer momento donde se altera la norma. Ahora bien, los recursos que emplea el hermano se sustentan en dos cosas: por un lado, la voz con la cual argumenta lo sucedido al Rey y, por otro lado, las cartas (objeto físico) que refuerzan el contenido de las palabras apoyando la idea principal. Sin embargo, la Reina no cree en el contenido de estas pruebas, así lo demuestra el argumento siguiente: “La Reina como a mujer de sancta vida y de gran entendimiento, no quiso dar crédito a las cartas, ni señalarse por viuda, ni a su requerimiento darle respuesta mala ni buena, pensando que lo hacía por proballa” (236). A través de este pasaje, se refuerza la actitud del personaje presentado al inicio de la patraña. Por ello, toma las calumnias de Pompeo como falsas y concluye en reprenderlo para evitar más perjuicios. La Reina decidió “que a su cuñado Pompeo le prendiesen y fuese puesto en prisión, sin decirles la causa ni por qué respecto lo hacía” (236).

Tras pasar un tiempo el Rey anuncia su llegada por medio de cartas, por lo que la Reina libera a Pompeo, no sin antes advertirle: “mi señor marido, el Rey, será aquí muy presto, y porque no tome ningún pesar ni sospecha de tu prisión, te quiero soltar della con que calles tu maldad, que yo te prometo, a fe de quien soy, de tener celada mi injuria” (236). Dicho lo cual Pompeo acepta, pero sólo lo hace con la finalidad de vengarse de la Reina: “pero Pompeo, con otra traición grande que tenía encerrada en su corazón, no quiso adrezarse ni consintió vestir sus criados [...] salió mal vestido y peor encabalgado” (236). Hasta aquí vemos la dicotomía desarrollada por cada uno de los personajes, puesto que interpretan roles y acciones muy diversas. Mientras que la Reina pretende resguardar la honra de ambos y continuar impoluta, Pompeo busca perjudicarla tras ser sancionado por sus actos.

Pompeo, para vengarse de la Reina, decide mentirle al Rey sobre los “actos” de su esposa: “—Sábetete, hermano que después que te fuiste de aquí hasta el día de hoy nunca he salido de la cárcel, en la cual la Reina me mandó poner” (237). Tras escuchar esto el Rey

castiga a su mujer y la manda a asesinar. Con respecto a la acción del monarca es obligatorio resaltar la forma en la cual toma las decisiones ya que, en ningún momento se aclara en la patraña que el Rey preguntara a su esposa si aquello era verdad o no. Lo cual nos habla del peso que tiene la figura masculina sobre la femenina, pues no es necesario saber lo sucedido desde el punto de vista de la dama y, por ende, se condena sin miramiento.

II. Al ser llevada al castigo, la Reina sufre de otro atentado más hacia su persona, puesto que “Lobatón tan grandísimo bellaco acordó de echarse con la Reina antes de matalla” (237). El intento de violación que el personaje pretende en la dama lo hace entrar en discusión con su acompañante: “No paresciéndole bien a Robledo, por no consentir en ello, echaron mano a las espadas, y sacudiéndose, por su desdicha fue muerto Robledo” (237). A pesar de que un personaje intentó auxiliar a la Reina no lo consigue y el pasaje se torna más violento por la muerte de Robledo. La desesperación que experimenta la Reina hace que la patraña vaya *in crescendo* ante el cruel escenario descrito: “[Lobatón] que se venía para ella con la espada arrancada estúvose queda pensando que quería dar fin a su vida, y como forzase de revolverse con ella, empezó con sus fuerzas femeniles a defenderse y a proclamar a Dios y a la Virgen sin mancilla, y a dar voces” (237). En una suerte de *deus ex machina* llega un Marqués a salvar a la Reina: “acudiendo con sus criados vido a Lobatón abrazado con ella, de tal manera que, conociendo la traición, le dio de puñaladas y le mató” (237). A partir de este momento y tras haber caído de su estado, la Reina decide ocultarlo para salvar la honra que ha perdido. Por lo que, al hablar con el Marqués, la dama le declara lo siguiente: “le respondió que se llamaba la doncella Clariquea, que fue hurtada de casa de su padre, y que traída por fuerza en aquel bosque, la quería deshonorar aquel traidor que por sus manos había muerto” (237-238). Una vez declarado el asunto la Reina (ahora Clariquea) decide acompañar al Marqués.

Hasta aquí se presentan los hechos de cada personaje; todos exhiben diferentes caracteres (o conceptos) interpretados en la patraña. Algunos adoptan posiciones que obligan a la traición y otros que ayudan mediante diversas acciones. Así pues, cada persona se liga a sus pasiones de tal manera que la venganza, la ira o la lujuria se manifiestan al inicio de la narración como personificaciones que quieren trasgredir la pureza de la Reina. Sin embargo, las acciones y desazones se vuelven a presentar una vez que Clariquea es llevada al palacio

del Marqués. Por lo que se refiere al personaje de la dama, vemos la caída de estado que tiene al igual que los sucesos presentados en la patraña XV. De ahí que su ascenso pretenda recuperar la honra perdida.⁴²

Una vez en el marquesado, Clariquea es presentada ante la marquesa donde se le asigna una tarea: “le dio que tuviese cargo de criar y adoctrinar un hijo que tenía de edad de dos años, con el cual Clariquea comía y dormía, sin dejarle un solo momento” (238). No obstante, se le presenta una situación similar a lo ocurrido con el Rey: “Este Marqués tenía un hermano dicho Fabricio, el cual, enamorado de la Reina, que Clariquea se hacía llamar, un día, teniendo oportunidad, le descubrió su determinada intención” (238). Las pretensiones del joven son tomadas como ofensas por Clariquea. A través de esta negativa Fabricio busca la manera de vengarse y determinó lo siguiente: “estando durmiendo una tarde Clariquea, con el infante su criado encima de una cama, tomó un cuchillo y degolló al niño, su sobrino, y metió el cuchillo junto a Clariquea; y cuando ella se despertó y vido el infante degollado, dio muy grandes voces” (238). La imagen se torna más lóbrega, puesto que el asesinato se comete hacia un infante; aunado a esto, los lamentos de Clariquea terminan por confirmar la escena y horrorizar por lo sucedido. Los marqueses, tras oír los lamentos, corren y ven el lugar. Aunado a esto Fabricio vitupera e incrimina a Clariquea por lo que hizo: “¿En qué piensas, hermano? ¿Matóte a tu hijo y no la puedes luego matar? ¿Tú no ves el cuchillo en sus haldas, todo sangriento, con que le mató?” (238). Al igual que la escena ocurrida con el Rey y Pompeo, aquí vuelve a ser señalada la Reina y termina pagando por las injurias cometidas: “El Marqués, con gran enojo, mandó, vista la presente, que viva la quemasen” (239). El ingenio de Fabrizio ocasiona un mal en Clariquea. En este caso, realiza el plan con el objetivo de causar desdicha. Sin embargo, la escena se torna cruel, pues la ira lo ha llevado a matar a su sobrino.

Con ello, notamos nuevamente las desgracias que vive Clariquea al ser dos veces engañada y culpada por un crimen que no cometió. Sin embargo, la compasión de la

⁴² Sobre este pasaje también podemos mencionar la relación que existe con la *Poética* de Aristóteles; esto con relación al estado que debe tener un personaje en la historia ya que vemos en primera instancia a la Reina en una posición mejor a la de todos y cae de ese lugar, logrando así que la fuerza discursiva de la fábula adquiriera mayor importancia para en fin que tendrá la patraña. Así pues, el personaje tiende a sobresalir por el carácter o virtud que posee. De la misma forma, el personaje de Pompeo o de Lobatón sobresalen por los vicios que adquieren en la narración.

marquesa propicia que la Reina sea enviada a la isla Desafortunada para así cumplir su penitencia: “La Marquesa, conmovida de compasión de ver las salvas y juras que hacía en tal muerte ninguna cosa sabía, suplicó al Marqués, que no le diese tan cruda muerte, sino que la echasen a la isla Desafortunada” (239). Como vemos, la figura femenina se muestra siempre positiva frente a la negatividad que tiene el personaje masculino en sus decisiones, pues como hemos corroborado hasta el momento, el hombre castiga y miente; mientras que la dama es compasiva y bondadosa. Lo cual refleja la dicotomía presentada por ambos personajes. Al aceptarse la petición de la marquesa, su esposo decide colocar el mismo cuchillo con que fue asesinado su hijo en señal de recordatorio: “Y el cuchillo hizo colar encima de la puerta de la ciudad, con su letrero escrito manifestando el caso que había acontecido” (239).

Una vez en la isla se revela otra cualidad en el personaje de Clariquea, pues ante la inminente muerte por falta de suministros: “como buena cristiana que era suplicaba de continuo a Dios que la favoreciese” (239). La devoción y fe presentes en la escena se liga a la bondad que ha caracterizado a Clariquea y por medio del *deus ex machina* encontrará un remedio a su situación:

Aconteció que estando un día debajo de un umbroso fresno, vido pelear una culebra con un ferocísimo lagarto, el cual quedando muerto y la culebra mal herida, mascaba de una yerba y se ponía en las heridas; y luego en un punto quedaban sanas. A mirada de la virtud de semejante yerba, en irse la culebra, cogió cuanta pudo hallar por aquella isla, hinchendo un saquillo que tenía (239).

La lucha de los animales permite que la dama conozca la yerba medicinal capaz de curar cualquier herida. Este objeto le servirá a Clariquea para recuperar la honra perdida y sancionar a los culpables. Es de señalar que el objeto utilizado es dado al personaje en un lugar y en un momento específico, es decir, apartado de cualquier otra persona y se utiliza como una señal de esperanza que Clariquea debe ocupar más adelante. Después de este contacto con lo maravilloso logra salir del lugar gracias a un barco que pasaba por el sitio: “a cabo de tres días aportó por allí una nave pasajera, y ella con sus señas hizo que se allegasen a tierra, y suplicando al patrón della que la trajera a poblado, por la pasión de Dios, para que no peresciese allí de hambre, siendo contento, la trajo y la dejó en el marquesado de Delia” (239). El retorno al lugar donde fue inculpada hace que nuevamente Clariquea cambie

de nombre para no ser descubierta y poder acceder a su victoria. De ahí que reemplace su nombre a “La pobre Pelegrina” que junto con las yerbas se dedica a auxiliar a los enfermos del hospital.

Cuando la Reina / Clariquea / la Pelegrina se encuentra establecida en el marquesado ocurre un accidente que la acerca con uno de sus agresores: “acontesció que Fabricio, el hermano del Marqués de Delia, pasando por la puerta donde estaba colgado el cuchillo, con el grande ímpetu del aire corría, cayó y le dio en mitad de la cabeza” (240). El cuchillo, objeto con el cual fue culpada vuelve como señal directa y cae en el agresor. De esta manera el reconocimiento del objeto ayuda a Clariquea en su propósito. Cuando la dama llega con Fabricio pone una condición para ayudarlo: “había de confesar y comulgar primero, y si pecado de homicidio o de infamia tenía, que había de pedir perdón a la parte y satisfacer si algo debía, que de otra suerte no ponía manos en cura ninguna” (240). Con lo cual Fabricio se ve obligado a decir la verdad si pretende curarse, motivo por el cual decide llamar a su hermano y revelar la verdad:

cometí contra ti la mayor traición que hombre del mundo hizo, y fue que enamorado de Clariquea, requiriéndola por dos o tres veces, y viendo que por ninguna manera quería conceder a mi carnal apetito, por vengarme della le maté a tu hijo y sobrino mío, en la cama do le hallaste muerto, con el mismo cuchillo que por permisión divina estoy herido agora (240).

Por medio de la revelación que hace Fabricio, se enteran los marqueses de la verdad y deciden perdonarlo por sus actos. Por otra parte, el testimonio de Clariquea es suficiente para recuperar su honra. En este pasaje apreciamos nuevamente cómo la actitud del personaje lo delimita a seguir una norma y un comportamiento específico, puesto que no busca una restitución externa, sino una redención anímica.

Cuando Clariquea termina de recuperar la vitalidad de Fabricio pide a los marqueses que en compensación la trasladen a Inglaterra. Una vez ahí busca la manera de limpiar la honra que Pompeo le había robado. En el momento de su llegada fue enterada de las bodas del hermano del Rey. Entre las celebraciones a las nupcias hubo un combate “en el cual quiso tornear Pompeo, y permitió Dios que fuese herido de una herida mortal; y vino en tal extremo, que no dándole vida los médicos, tuvieron por bien llamar a la pobre Peligrina” (241). Al igual que en el pasaje anterior, la hierba medicinal juega un punto importante en el desarrollo

de la narración, puesto que esto permite a Clariquea acercarse al Rey y a su hermano. Al llegar con Pompeo le comenta que la única manera de ayudarlo es mediante la expiación de sus males, por lo que “confesó a su hermano el Rey la traición y falso testimonio que levantó a la Reina, su cuñada, por haberla requerido de amores, y ella no haber consentido tan inorme pecado, y que por tanto le suplicaba le perdonase por Dios” (241). De la misma forma que ocurrió con Fabricio, la verdad resulta desvelada y la figura de autoridad perdona el agravio. Ahora bien, resulta interesante la actitud que toma el Rey en esta ocasión pues, aunque se rige por las pasiones como lo demostró en el castigo a la Reina, decide perdonar a su hermano.

III. Una vez curado Pompeo, la Pelegrina pide al Rey que se case con ella, sin embargo, el Rey claudica su propuesta. En este momento surge la revelación de la identidad de la dama con el fin de presentarse ante el Monarca una vez que ha limpiado su honra:

Verdad dices, Rey, que no puedes siendo ya tú mi señor y marido, y no te espantes, que yo soy tu casta y limpia mujer Geroncia, la que mandaste matar a Robledo y Lobatón, por creer el falso testimonio que Pompeo testificó contra mí, como él mismo ha confesado por su boca. De lo cual yo te perdono, y te suplico, por aquel Señor que murió en la cruz por salvar a los tristes pecadores, que acabemos nuestras cansadas vidas en su sancto servicio, y el reino quede en poder de tu hermano Pompeo (242).

El diálogo de la Reina termina por concluir el relato al mismo tiempo que reafirma la actitud mostrada a lo largo de la patraña. Dos aspectos importantes reaparecen en el cierre del relato. Por un lado, la compasión de Geroncia por no vengarse de sus infamadores describe al personaje con características positivas en contraposición con la figura masculina presentada en el relato; por otro lado, la figura de Dios al cierre de la narración parece concretar un mensaje hacia los feligreses, en el cual se ensalza el poder omnipotente, aquel que siempre cuida a sus devotos. Como vimos a lo largo del cuento, el tópico del *deus ex machina* se hace presente en múltiples ocasiones ayudando a la Reina, asimismo, la dama debe realizar un viaje que la ayude a reforzar la fidelidad con Dios. Si bien, el objetivo de la patraña no es la unión con la divinidad, sí se percibe una clara referencia a este tema. Lo que sí se presenta en el cuento como el tema principal es la recuperación de la honra y la continua búsqueda por la verdad sin necesidad de venganza.

La restitución de la honra se muestra como el móvil que obliga a la Reina a hacer un viaje para conseguir su objetivo. De esta forma, el haber caído de su estado otorga la posibilidad de que el personaje pueda aprender y superar las dificultades que se le manifiestan en su camino. Es así como el viaje resulta en una oportunidad de exponer las cualidades de la Reina, por lo que al volver al trono la utilización de ciertos adjetivos como “casta” y “limpia” cobren sentido. De la misma manera, como he señalado a lo largo de la patraña hay una diferencia notable entre las acciones del personaje femenino con el masculino, pues se encuentran contrapuestas y terminan dañando en cada momento. De ahí que, las escenas en el relato reflejan la violencia y crueldad vividas por los personajes femeninos, a manera de advertencia o de amonestación, la patraña sirve como un reflejo de las atrocidades que se comenten o se pueden presentar en un escenario lleno de violencia.

Asimismo, como vimos en la patraña, es interesante la estructura dual que aparece en algunas partes. Es decir, varios de los acontecimientos asemejan un reflejo de pasajes anteriores como si se correspondieran uno con otro. Por ejemplo, las dos personas que la inquietan de amores son hermanos de personajes gobernantes; igualmente, ambos son rechazados por la Reina y los dos deciden vengarse de Clariquea. Aunado a esto, ambos (Fabricio y Pompeo) logran engañar a los personajes y consiguen castigar a la dama. Por otro lado, ambos se accidentan y necesitan de la ayuda de la Reina para curarse y, por último, todos son perdonados por sus actos.

Las acciones que se presentan en este relato se corresponden con la patraña XV anteriormente comentada, puesto que ambos cuentos tratan sobre la recuperación de la honra de la mujer. En las dos historias se muestra cómo, a través de un comentario falso o de algún vituperio las mujeres son desterradas de su hogar con el objetivo de que pierdan la vida. Sin embargo, logran superar la prueba que la *fortuna mutandis* les impone, castigando a aquellos que las injurian y recuperan su honor al volver al lugar de donde se apartaron.

5. CONCLUSIONES

A lo largo del capítulo anterior hemos comprobado algunas de las características que tiene el personaje dentro del *Patrañuelo*. Como corroboramos, dada la estructura y el dinamismo de la narración, cada una de las representaciones se elabora de forma directa atendiendo más a las acciones de los personajes que a las descripciones físicas; así, Timoneda privilegia “maggiormente il dinamismo narrativo, pur conservando la tecnica della condensazione” (Rosso; 2014: 489). Por lo que, en algunos casos, los personajes se caracterizan sólo por el nombre como: rey, abad o tiratierra que engloban una suerte de particularidades sin necesidad de explicarlos a fondo, al mismo tiempo que reducen la descripción de cada uno en el relato.

La función del personaje en *El Patrañuelo* es diversa y engloba múltiples características; algunas de ellas se han comentado a lo largo del trabajo. Sin embargo, encontramos puntos en común que mantienen varias patrañas. Como señalamos, el fin de la colección es entretener, por lo que las acciones de cada figura se rigen bajo esta cláusula. De ahí que se muestren personajes risibles, argumentos que lleven o muevan el interés y, sobre todo, propicien el enredo entre sí; temas como el adulterio, el robo, la burla, el engaño, la mentira o la traición producen en el lector una fascinación por conocer las peripecias y el desenlace de la obra. Si bien ya comentamos que los personajes se manifiestan a partir de la narración, debemos añadir que los epígrafes al inicio de cada patraña también otorgan descripciones sobre la forma de comportarse. Esto sirve como preámbulo para conocer algunos personajes que aparecerán en la narración. Aunque no se logre una caracterización completa, sí nos arroja una idea sobre el contenido.

Por otro lado, los personajes que pertenecen a un estrato social alto pueden desarrollar un problema que podría tener un personaje de condición baja; es decir, la narración no se rige por el personaje que aparece. Esto provoca en el lector un gusto por la obra y, al mismo tiempo, permite relacionar el tema con algo ocurrido con su entorno. Lo anterior, como comprobamos, se refleja con el lugar donde ocurren las patrañas, pues se mencionan espacios que conoce el receptor de la obra o se muestra como cercanos. De esta manera, la narración se aleja de contar un suceso maravilloso o inverosímil. Así pues, cualquier personaje es capaz de representar una historia con datos o temas creíbles. Con esto en mente, la figura

representada adquiere un papel dentro de la patraña que puede dividirse en dos: el personaje burlado y astuto; lo anterior lo constatamos en dos grandes bloques que aparecen a lo largo de la colección: los personajes femeninos y masculinos. Cada uno se representa de modo diverso y nos arroja características importantes para su configuración en los cuentos. Además, debemos mencionar que los personajes no se describen por su aspecto físico, sino por las acciones que establece cada carácter.

De entre los personajes que desfilan continuamente en la colección tenemos la mujer astuta o ingeniosa, ya sea que su capacidad de reacción la utilice para beneficiarse y dañar a terceros (patrañas X o XIX) o que el ingenio sirva para recuperar la honra que le fue arrebatada (patrañas VII o XV). Esta figura es conformada por un par de líneas donde se representan virtudes que logren esbozar una idea sobre su forma de actuar, pues como mencionamos, no son las descripciones físicas las que establecen cada carácter, sino sus acciones las que definen sus características. Por su parte, la sumisión de la mujer se encuentra plasmada en la obra por medio de personajes como Griselda, el cual es presentado como una figura ejemplar fiel a las disposiciones de la imagen dominante. Si bien estas se mantienen sosegadas, aquellos que los dañan representan lo contrario. Por lo que la dicotomía entre cada ser se hace presente en las patrañas. Es decir, el carácter del astuto y el burlado se definen desde las primeras líneas donde la narración toma inicio para contar una historia risible o la odisea de un ente para recuperar lo perdido.

Asimismo, otro personaje que permea la colección de manera continua es la figura masculina; la cual aparece continuamente en las dos perspectivas que mantuvimos en un inicio, pues unas veces representa la figura opresora o astuta que pretende su propio beneficio y, por otro lado, puede convertirse en el personaje vituperado como fue el caso de la patraña VI, donde las calumnias hechas al tiratierra propician la burla de quienes lo atacan o en la patraña XII donde le roban su dinero a un ciego.

La figura masculina presenta diversos matices, al igual que el personaje femenino; el estrato social que cada uno figura dentro de la narración determina su actuar y, por ende, la actitud que tomará a lo largo del relato. Por lo que podemos ver una clasificación que depende de dos cosas: 1) la posición social y 2) la relación de los personajes. Si bien no debemos encasillar a cada uno de los entes que se presentan a lo largo del texto, sí podemos precisar

algunos puntos y generalidades que encontramos en un conjunto de cuentos. Por ejemplo, es común que dentro de las patrañas los personajes que representan a un rey (o una autoridad) tengan poder y decidan sobre los demás entes; ahora bien, si la relación de un personaje es cercana con el rey, es probable que todo lo que diga un personaje sobre otro se considere verdad, por lo que termine acatando todos los consejos o discursos que se enuncien. Un caso de esta índole la encontramos en la patraña XXI donde el rey acepta el vituperio que su hermano dice sobre la reina. La cercanía de ambos genera la confianza suficiente para que el rey dicte el castigo a su esposa –lo mismo pasa en otras patrañas con esta relación entre personajes—. Cabe aclarar que hay casos donde si el tema tratado es muy delicado, la ofensa propicia que la relación entre los individuos se fracture inmediatamente, lo que da lugar a que un personaje resulte perjudicado. Es en este contexto donde el poder de un ser determina el destino de otro, ya sea en beneficio o no.

En cuanto a los arquetipos, vemos que su función dentro de la obra radica en dos cosas: 1) genera el problema dentro de la trama o 2) resuelve el inconveniente mediante un plan ingenioso. Por su somera caracterización, los arquetipos que aparecen en la obra buscan conectar con los lectores, pues su participación generará un desarrollo particular en la narración. Asimismo, un dato importante a resaltar es la caracterización de dichos personajes, pues sólo aparecen cuando son necesarios y se decodifica su función mediante las acciones que realizan. Así pues, el personaje del nigromante sólo aparece para proporcionar ayuda a los dos adúlteros, mientras que los personajes inocentes generan compasión en el lector y una búsqueda por solucionar su problema. Por último, la influencia y reconocimiento de un personaje tipo como la alcahueta determina el tema del relato, así como los posibles planes que se llevaron a cabo para cumplir con el propósito del personaje. De esta manera, dentro del *Patrañuelo* existen personajes que direccionan la obra con sólo presentarse, lo que impulsa el dinamismo de la narración y la *breviatio* con la que los relatos se describen.

Un punto que se enlaza con los personajes es la elección del tema y los lugares donde se realiza cada patraña, estos datos aparecen al principio y determinan en la mayoría de los cuentos las figuras que deben aparecer. Con ello las patrañas se acercan a la verosimilitud de la narración. A diferencia de otros textos donde los lugares son lejanos o aparecen personajes maravillosos, en *El Patrañuelo* las acciones se aproximan más a narrar sucesos conocidos,

con el fin de propiciar la risa y proporcionar un texto que pueda ser aceptado por la sociedad. Por lo que, sus temas y tratamientos podrían estar ligados a la época de la Valencia del siglo XVI. De esta manera, el conocimiento sobre aspectos de la sociedad nos ayudará a comprender la recepción y aceptación de estas colecciones, así como su amplia difusión y recepción.

Ahora bien, un caso en particular que aparece de forma recurrente en *El Patrañuelo* es la relación que tiene un personaje sobre el discurso de la narración. Es decir, existe un personaje “ancla” en la mayoría de los relatos que funge como el causante del problema. Lo anterior aparece en la patraña I, pues vemos que todas las acciones giran en torno a un solo personaje (Pantana), quien provoca el enredo y es el único que puede solucionar el caso. Si bien este tipo de personajes no aparecen en cada momento de la obra, su presencia se vuelve fundamental para el inicio y conclusión de la historia. Esto se repite a lo largo de la colección, por poner otro ejemplo, en la patraña XXI, la reina sufre por los vituperios de Pompeyo, pero sólo éste es capaz de limpiar su honra y se requiere que en la narración vuelva a aparecer el personaje para solucionar el conflicto. Lo mismo ocurre en la patraña XVIII donde Claudino propicia el enredo (problema) de la obra, pero es él quien debe y puede terminarlo. Es así como este tipo de personajes se vuelven parte integral de la narración, pues sin ellos el problema no surge y, además, no se puede solucionar el conflicto. La función del personaje en este tipo de estructura se vuelve vital sobre los demás, puesto que genera una idea de unidad en el texto, de redondez en la historia donde se inicia y culmina con los mismos entes.

Como hemos mencionado, la destreza de ingenio con la que los personajes actúan y llevan a cabo la narración se vuelve el motivo principal en la historia. Las burlas que aparecen en los cuentos permiten que continuamente la obra concluya de manera ingeniosa; en algunos casos la burla provoca risa, en otros momentos no se amonesta al personaje que comete un agravio lo que acrecienta lo jocoso del relato y la destreza del enredo por el cierre. De la misma manera, el ingenio como herramienta utilizada por los personajes genera el dinamismo y el momento donde la norma se rompe. Esto se puede comprobar en cada parte de las patrañas. Así pues, determinamos algunas formas en las cuales se manifiesta el ingenio: 1) soluciona las narraciones; 2) se utiliza para desarrollar algún plan astuto o perspicaz para complejizar el relato y 3) aviva la destreza mental de los personajes para responder a las

problemáticas planteadas a lo largo del cuento. Cada uno de estos usos pretende burlar a un personaje o conseguir un beneficio propio, lo que lleva a cada relato a volverse ingenioso, cómico o risible.

En cuanto al ingenio se mira como una acción interna que culmina al momento de llevarse a cabo. Este es el caso de la patraña IV donde el nigromante elabora un plan ingenioso para librar a la pareja; sin embargo, la culminación debe efectuarse por los personajes. Es así como ambos factores se complementan para que el procedimiento y las acciones de los personajes reflejen lo jocoso del relato. Con ello, el ingenio de cada uno refuerza el sentido que hemos comentado de la colección, pues Timoneda apunta al entretenimiento y diversión del relato. Esta función del ingenio se aprecia en varios momentos y pretende dos cosas, por un lado, se produce el pensamiento ingenioso o agudo gracias a la forma o acciones de un personaje para después ser enunciado o realizado; por otro lado, el actuar de cada uno propicia la risa, el equívoco, el vituperio o la burla, con lo cual culmina la patraña.

Con la presentación de sus patrañas, Timoneda logró colocar en su colección de cuentos una continuidad y actualidad con los temas que aborda, ya que al ser narraciones orales que se imprimieron en un libro han logrado perdurar y mantenerse en el gusto de los receptores. La utilización de varias fuentes para la composición del relato genera una actualización a la historia, pues se ajustan a las normas del momento. Asimismo, la unión de dos concepciones acerca de las colecciones de cuentos (medieval y extranjera) consigue mezclar ideas y nociones que permiten atraer a un público a través de historias y personajes característicos de una época.

La construcción del personaje en la obra de Timoneda despliega una variedad de características que permiten observar cómo el ingenio forma parte de la obra y favorece para que el problema inicial culmine. Como señalamos, cada personaje utiliza ciertos recursos (juego verbal, destreza mental, la burla o diferentes acciones dentro del espacio marcado por cada patraña) que refleja su actitud y contribuye a que sus intenciones se realicen de la mejor manera. Por lo cual, el *Patrañuelo* presenta una variedad de personajes que contribuyen a cumplir con el objetivo de la obra.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Alatorre, Antonio. “Reseña a *La Narrativa di Joan Timoneda*, de Augusto Guarino, Instituto Universitario Orientale, Napoli, 1993”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 46 (1998): 133-137.
- Aguirre, J. M. “Agudeza o arte de ingenio y el Barroco”. En *Gracián y su época: actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses: ponencias y comunicaciones 1*. Ed. Diputación Provincial de Zaragoza. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, C.S.I.C. (1986): 181-190.
- Arizaleta, Amaia. “Los comienzos de la aventura moral de Apolonio en textos medievales y renacentistas (*Libro de Apolonio, Consifyón del amante, Historia de Apolonio, El Patrañuelo*)”, *Le commencement... en perspective. L'analyse de l'incipit et des œuvres pionnières dans la littérature du Moyen Âge et du Siècle d'or*. Pierre Darnis (ed.). Toulouse: Méridiennes (2010): 9-30.
- Álvarez García, José. *Usos de la cultura tradicional en El Patrañuelo de Juan Timoneda*. Tesis para obtener el grado de Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas. Facultad de Filosofía y Letras-UNAM. 2015.
- Aristóteles. *Poética*. Trad de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 2010.
- Avalle-Arce, Juan Bautista. “Una tradición literaria: el cuento de los dos amigos”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 11 (1957): 1-35.
- Barella Vigal, Julia. “Las *novelle* y la tradición prosística española”. *Estudios Humanísticos. Filología* 7 (1985): 21-29.
- Beltrán Llavador, Rafael. “Dos cuentecillos de Timoneda («Dos reales de lo que hay» y «Así los rompí») en la tradición oral moderna”. *Estudios de Literatura Oral Popular* 2 (2013): 23-43.
- Bennasser, Bartolomé. *La España del Siglo de Oro*. Trad. de Pablo Bordonava. Barcelona: Crítica-Grijalbo, 1983.
- Bobes Naves, María del Carmen. *La novela*. Madrid: Síntesis, 1998.

- . *El personaje literario en el relato*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2018.
- Bollo-Panadero, María Dolores. “Las colecciones de “exempla” como precursoras de los diálogos humanistas del siglo XVI”. *Romance notes* 47, 2 (2007): 133-139.
- Carrasco, María Soledad. “Los libros de cuentos”. En *La novela española en el siglo XVI*. Coord. Por María Soledad Carrasco; Francisco López Estrada; Félix Carrasco. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2000, 89-96.
- Carrascosa Ortega, Marcial. “De Boccaccio a Timoneda: enfoque comparatista entre la novella de Bernabó y Zinevra (*Decameron*, II-9) y la patraña quincena (*El Patrañuelo*)”. *Cuadernos de Filología Italiana* 18 (2011): 43-65.
- Cascales, Francisco. *Tablas poéticas*. Ed. De Benito Brancaforte. Madrid: Espasa-Calpe, 1975. Disponible en: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tablas-poeticas--2/html/fee79db6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.htm].
- Cervantes, Miguel de. *Novelas Ejemplares*. Traducción, edición y notas de Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid: Castalia, 2001.
- Chevalier, Maxime. “Cuento folklórico, cuentecillo tradicional y literatura del Siglo de Oro”. *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*. Toronto: Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto (1980): 5-11.
- . “Para una historia de la cultura española del siglo de oro (cuestiones de método)”. *Actas del Cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Salamanca, agosto de 1971*. Salamanca: Universidad de Salamanca (1971): 331-340.
- . *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*. Barcelona: Crítica, 1992.
- . “Varia fortuna del cuento tradicional en el siglo de oro”. *EUSKERA* 37 (1992): 395-404.
- Ferreras, Juan Ignacio. *La novela en el siglo XVI*. Madrid: Taurus, 1987.

- Fradejas Lebrero, José. *Novela corta del siglo XVI*. Tomo I. Barcelona: Plaza & Janés, 1985.
- Frenk, Margit. “«Lectores y oidores». La difusión oral de la literatura en el siglo de oro”. *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Giuseppe Bellini (coord.). Roma: Bulzoni (1980): 101-123.
- Galván Álvarez, Enrique. “«Allí se oyen cantar pajarillos»: el espacio utópico en el *Decamerón* como alternativa crítica a las convenciones y estructuras genéricas de la época”. *Clepsydra: Revista de Estudios de Género y Teoría Feminista* 6 (2007): 73-89.
- García Zamorategui, Karina. *De ingenio mulieris adulterae en su trayecto por géneros problemáticos: el Orlando Furioso y El Patrañuelo*. Tesis que para obtener el grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas. Facultad de Filosofía y Letras-UNAM. 2014.
- Guerra-Cunningham, Lucía. “El personaje literario femenino y otras mutilaciones”. *Hispanamérica* 43 (1986): 3-19.
- Gillet, Joseph E. “A note on Timoneda”. en *Modern Language Notes* 44, 6 (1929): 385-389.
- González de Amezúa y Mayo, Agustín. “Formación y elementos de la novela cortesana”. *Opúsculos histórico-literarios*, I. Madrid: CSIC, 1951.
- González Ramírez, David. “En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los novellieri en España”. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura* 187 (2011): 1221-1243.
- Gómez-Montero, Javier. “¿Cuento, fábula, patraña o novela? Notas acerca de una tipología de las formas de narración breve en el siglo XVI español”. *Iberoromana* 33 (1991): 74-100.
- Guarino, Augusto. *La narrativa di Joan Timoneda*. Tesis para obtener el grado de doctor en Literatura. Iniversita di Pavia; Italia. 1998.
- Hidalgo-Serna, Emilio. “Origen y causas de la “agudeza”: necesaria revisión del “conceptismo” español”. *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de*

- Hispanistas*. Sebastián Neumeister (Coord.). España: Iberoamericana Vervuert I (1989): 477-486.
- Huarte de San Juan, Juan. *Examen de ingenios para las ciencias*. Ed. de Guillermo Serés. Madrid: Cátedra, 1989.
- Krömer, Wolfram. *Formas de narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*. Trad. de Juan Conde. Madrid: Gredos, 1979.
- Luján Atienza, Ángel Luis. “El discurso narrativo en *El Patrañuelo*”. *Lexis: Revista de lingüística y literatura* 22 (1998): 35-52.
- McDaniel, Sean. “Creating the merchant subject in a *Patraña* by Timoneda”. En *Hispanic Review* 4 (2005): 449-466.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Orígenes de la novela*. Madrid: CSIC, 1943.
- Pabs, Walter. *La novela en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*. Trad. Rafael de la Vega. Madrid: Gredos, 1972.
- Pedrosa, José Manuel. “Notas a propósito de Joan de Timoneda, Melchor de Santa Cruz y el chiste de Los tres vecinos: tradición, simbolismo y trasvase entre géneros”. En *eHumanista* 2 (2002): 255-258.
- Rabell, Carmen. “Juan de Timoneda y la adaptación española de la novella italiana”. En *Ficciones legales. Ensayos sobre ley, retórica y narración*. Ed. Carmen Rabell. Puerto Rico: Maitén III, 2007, 97-123.
- Rigall, Juan Casas. “La idea de agudeza en el siglo XV hispano: para una caracterización de la sutileza cancioneril”. En *Revista de Literatura Medieval* VI (1994): 79-103.
- Rodríguez, Adriana Azucena. *Character / Carácter. El personaje literario*. México: UACM, 2022.
- Rodríguez Beltrán, Joaquín. “La agudeza del ingenio en la Nueva España en el siglo XVI”. *Puertas. Libro anual del ISEE* 15. México: Universidad Católica Lumen Gentium, 2013, 223-243.

- Romera Castillo, José. “Bernat Metge y Joan Timoneda (patraña segunda): El doble filo de la *imitatio*”. En *eHumanista* 13 (2009): 210-218.
- . “Ecos de la literatura medieval en “El Patrañuelo”, de Timoneda”. *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*. Coord. Por Aires Augusto Nascimento, Cristina Almeida Ribeiro 3 (1993): 203-207.
- . “Organización semiótica textual en Timoneda (P., 22) Boccaccio (D.C., II) y Pedro Alfonso (D.C., II)”. *Caligrama: revista insular de filología* 2 (1985): 281-298.
- . “Otro asalto a *El Patrañuelo*: la patraña octava”. *AISO. Actas Studia III Áurea*. Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse, Frédéric Serralta (Coords.). España: Universidad de Navarra, GRISO, vol. 3 (1993): 447-454.
- . “Un modelo de análisis semiótico sobre la patraña décima de Timoneda”. En *Revista de Estudios Hispánicos* 14 (1987): 29-42.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina. “La novela corta del Barroco español: una tradición compleja y una incierta preceptiva”. *MONTEAGVDO* 1 (1996): 27-46.
- Rosso, Maria Orsola. “Il decameron nella spagna del secol d’oro: Joan Timoneda, Matías de los Reyes e María de Zayas”. En *Levia Gravia* 15 (2014): 487-501.
- Sánchez Jiménez, Antonio, Blanco, Emilio. “Machabelo y Maquieavelo: la patraña XX de *El patrañuelo* (1567), de Timoneda”. En *Studia Aurea* 8 (2014): 177-193.
- Schere, María Jimena. “La dimensión argumentativa de los tópicos literarios: el caso de los personajes-tipo en la comedia de Aristófanes”. *Alpha: Revista de Artes, Letras y Filosofía* 45 (2017): 59-75.
- Spang, Kurt. “Arquetipo”. *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales*. España: CSIC, s.a, 1-12.
- Suárez Larios, Sharon. *Agudeza e ingenio en cinco poéticas españolas de la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII*. Tesis para obtener el grado de Maestra en Humanidades (Literatura). México: UAM-I. 2020.
- Timoneda, Joan. *El Patrañuelo*. Ed. José Romera Castillo. Madrid: Cátedra, 1978.

- Timoneda, Joan, y Joan Aragonés. Eds. P. Cuartero y M. Chevalier. *Buen Aviso y Porta Cuentos. El Sobremesa y Alivio de Caminantes. Cuentos*. Madrid: Espasa Calpe, 1990.
- Timoneda, Juan. *El patrañuelo*. Ed. de Rafael Ferreres. Madrid: Clásicos Castalia, 1971.
- Tornero, Angélica. *El personaje literario: historia y borradura. Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de los personajes en las obras literarias*. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos / Miguel Ángel Porrúa, 2011.
- Vélez-Sainz, Julio. “Las jornadas de Griselda: “imitatio” y “cornice” de Boccaccio a Timoneda”. En *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas* 37 (2019): 363-376.
- Vigil, Mariló. *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Siglo XXI, 1986.
- Vives, Juan Luis. *El arte retórica. De ratione dicendi*. Ed. de Ana Isabel Camacho. Barcelona: Anthropos, 1998.
- Zamora Calvo, María Jesús. “«...En tiempo menos discreto que el de ahora, aunque de hombres más sabios, se llamaban a las novelas cuentos». La novela corta y el cuento en el Siglo de Oro”. En *Edad de Oro. Revista de Filología Hispánica* 33 (2014): 109-124.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00481

Matrícula: 2223802624

Personaje e ingenio en "El
Patrañuelo" de Juan de
Timoneda

En la Ciudad de México, se presentaron a las 10:00 horas
del día 1 del mes de abril del año 2025 en la Unidad
Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los
suscritos miembros del jurado:

DR. MARCELO SERAFIN GONZALEZ GARCIA
DRA. LEONOR FERNANDEZ GUILLERMO
MTRA. ALMA LETICIA MEJIA GONZALEZ



ALBERTO MENDOZA GUTIERREZ
ALUMNO

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de
Secretaria la última, se reunieron para proceder al Examen
de Grado cuya denominación aparece al margen, para la
obtención del grado de:

MAESTRO EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: ALBERTO MENDOZA GUTIERREZ

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del
Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad
Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado
resolvieron:

APROBAR

Acto continuo, el presidente del jurado comunicó al
interesado el resultado de la evaluación y, en caso
aprobatorio, le fue tomada la protesta.

REVISÓ

MTRA. ROSALIA SERRANO DE LA PAZ
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE CSH

DRA. SONIA PEREZ TOLEDO

PRESIDENTE

DR. MARCELO SERAFIN GONZALEZ GARCIA

VOCAL

DRA. LEONOR FERNANDEZ GUILLERMO

SECRETARIA

MTRA. ALMA LETICIA MEJIA GONZALEZ