



# La materia novelesca de las *Relaciones de la vida* del escudero Marcos de Obregón de Vicente Espinel

Gonzalo Ricardo Aguayo Cisternas

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



FACULTAD DE FILOLOGÍA  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA  
UNIVERSIDAD DE BARCELONA

PROGRAMA DOCTORADO “HISTORIA E INVENCIÓN DE LOS TEXTOS  
LITERARIOS HISPÁNICOS”  
(Bienio 2007-2009)

**LA MATERIA NOVELESCA  
DE LAS *RELACIONES DE LA VIDA*  
*DEL ESCUDERO MARCOS DE OBREGÓN* DE VICENTE ESPINEL**

Para optar al título de Doctor

Doctorando:  
Gonzalo Ricardo Aguayo Cisternas

Directora:  
Dra. Rosa Navarro Durán

Barcelona, septiembre de 2013



*Agradecimientos: A toda mi familia y a mis amistades por apoyarme en todo momento en esta quiijotesca y enriquecedora experiencia literaria y vital. A Becas Chile. A la maestra Rosa Navarro por su infinita paciencia y sabiduría.*



*Dedicatoria: A mis padres, Elba, Sergio, Gabriela, que sin su irrestricto e inagotable afecto nada hubiese sido posible. A Catalina, mi hija, porque siempre está en mi pensamiento: todo ha sido por y para ti. A mi hermano Alejandro. A mi familia de Temuco y Santiago. A mi familia de Madrid, Carmen, Enrique y sobrinas. A mi compañera Anna. A la memoria de mi tía Nora y a todos y todas quienes siempre están en nuestro pensamiento. A mis amigos y amigas, quienes siempre me alentaron desde mi lejana tierra, y a quienes me acogieron en este suelo. A la familia Martínez Martín y Martínez Beyret por toda su bondad. A Mario y Katy, José Miguel y Marta, compañeros entrañables. A la Tuna de la Universidad de Concepción. A la Tuna de Ciencias de la Universitat de Barcelona. A mis queridos ex alumnos. A mis profesores.*



*“Que entonces la mentira satisface cuando la verdad parece y está escrita con gracia que al discreto y simple aplace”,*  
Miguel de Cervantes.





## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN GENERAL .....	17
<b>CAPÍTULO I: CONTEXTUALIZACIÓN DE LAS <i>RELACIONES DE LA VIDA DEL ESCUDERO MARCOS DE OBREGÓN</i> .....</b>	<b>21</b>
1. INTRODUCCIÓN.....	23
2. BREVE BIOGRAFÍA DEL AUTOR .....	26
2.1. Nacimiento e infancia.....	28
2.2. Estudios universitarios y comienzo del peregrinaje vital .....	31
2.3. Espinel en Italia.....	33
2.4. Retorno a Ronda.....	34
2.5. Espinel en Madrid .....	35
3. CONTEXTO ARTÍSTICO–CULTURAL .....	38
3.1. Espinel en el concierto literario .....	38
3.2. Diversas rimas.....	39
3.3. <i>Marcos de Obregón</i> y el contexto novelístico .....	41
4. CONTEXTO HISTÓRICO.....	50
4.1. Una vida en tiempos monárquicos .....	51
4.2. Hechos históricos relevantes del período vital de Espinel.....	53
4.3. Hechos históricos relevantes en el <i>Marcos de Obregón</i> .....	56
5. CONCLUSIÓN .....	61
<b>CAPÍTULO II: LA ESTRUCTURA DE LAS <i>RELACIONES DE LA VIDA DEL ESCUDERO MARCOS DE OBREGÓN</i> .....</b>	<b>63</b>
1. INTRODUCCIÓN.....	65
2. BREVE ESQUEMA TEXTUAL DEL <i>MARCOS DE OBREGÓN</i> .....	76
2.1. Problemas en la edición.....	80
3. ESTRUCTURA DE LAS <i>RELACIONES DE LA VIDA DEL ESCUDERO MARCOS DE OBREGÓN</i> .....	88
3.1. Prólogo.....	88
3.2. Relación primera o la <i>initio</i> .....	93

3.2.1. Primera relación, ‘comienzo’ de la acción.....	111
3.2.2. El comienzo de la moralización .....	115
3.2.3. La influencia italiana en <i>Marcos de Obregón</i> .....	117
3.2.4. La sátira, la crítica social contra los médicos.....	130
3.2.5. El paréntesis narrativo.....	136
3.2.6. La educación.....	138
3.2.7. El <i>tinelo</i> y los ecos de Torres Naharro.....	146
3.2.8. Humilladero: el confesionario del escudero.....	154
3.2.9. La <i>anagnórisis</i> y la clasificación de la <i>fábula</i> de Vicente Espinell.....	157
3.2.10. El retorno a los orígenes del escudero Marcos de Obregón.....	161
3.2.11. El <i>realismo descarnado</i> en el estilo de Espinel y la murmuración .....	173
3.2.12. Vida estudiantil .....	182
3.2.13. El ciclo narrativo de la <i>peregrinatio vitae</i> : entre juegos y tahúres .....	187
3.2.14. El camino .....	196
3.2.15. Los gitanos y el robo de higos .....	206
3.2.16. Los sentidos humanos como materia novelesca.....	212
3.2.17. La envidia, un leitmotiv autobiográfico y literario.....	216
3.2.18. Contra los locuaces y habladores.....	220
3.2.19. El buen uso de la lengua, la teoría literaria y la sátira .	226
3.2.20. El cambio de estatus, de fortuna y la cólera del escudero .....	238
3.2.21. Por tierras vascas.....	245
3.2.22. Novela e individuo .....	250
3.2.23. Los celos .....	255
3.2.24. La burla y el castigo .....	257

3.3. Segunda relación, el microrrelato de los fantasmas .....	264
3.3.1. Primer descanso: breve preámbulo teórico .....	268
3.3.2. Regreso a la fábula en pícaras tierras: las armas versus las letras .....	269
3.3.3. Internacionalización de la fábula .....	278
3.3.4. Recursos literarios del género bizantino .....	280
3.3.5. La <i>peripezia</i> , el retorno hacia la preceptiva aristotélica	284
3.3.6. La figura del <i>renegado</i> en el <i>Marcos de Obregón</i> .....	286
3.3.7. El <i>cautiverio</i> de Marcos, una historia hipertextual .....	294
3.3.8. La (auto)represión amorosa y el poder retórico del escudero .....	298
3.3.9. La analepsis como recurso retrospectivo y comparativo	305
3.3.10. Un nuevo relato enmarcado .....	311
3.3.11. La vuelta a la miscelánea .....	314
3.3.12. El cambio en el ambiente narrativo .....	317
3.4. Relación tercera: comienza el periplo por Italia .....	318
3.4.1. El retorno a la fábula .....	320
3.4.2. La voz autodiegética como cronista del propio autor....	325
3.4.3. La nigromancia .....	327
3.4.4. La música .....	335
3.4.5. Microrrelato italiano: los ecos de Ariosto .....	339
3.4.6. Nuevos pícaros lances .....	349
3.4.7. Otra aventura de mar .....	351
3.4.8. Regreso a tierras hispanas: la alimentación y la salud ..	355
3.4.9. Una nueva pendencia .....	359
3.4.10. El cierre del ciclo narrativo. La teoría sobre la <i>mnemotecnia</i> como recurso de creación literaria .....	360
3.4.11. La censura y el pícaro mozuelo .....	366
3.4.12. El cierre del ciclo narrativo de Argel .....	371

3.4.13. La nueva fusión de autor–narrador y el episodio bizantino.....	373
3.4.14. El final del texto.....	378
4. CONCLUSIÓN.....	385
CAPÍTULO III: LA NOVELA BIZANTINA EN LAS <i>RELACIONES DE LA VIDA DEL ESCUDERO MARCOS DE OBREGÓN</i> .....	393
1. INTRODUCCIÓN.....	395
2. LA NOVELA BIZANTINA GRIEGA.....	398
3. LA NOVELA BIZANTINA GRIEGA EN EL SIGLO DE ORO .....	402
4. RASGOS DE LA NOVELA BIZANTINA EN RELATOS DEL SIGLO DE ORO.....	410
4.1. El tema amoroso.....	411
4.2. El principio <i>in media res</i> : la clásica técnica narrativa en la literatura del siglo áureo.....	417
4.3. Entrecruzamiento y mediaciones.....	423
4.4. Matrimonio y nobleza.....	425
4.5. Mentiras, engaños, apariencias y falsa muerte.....	432
4.5.1. Mentiras.....	433
4.5.2. Engaños.....	435
4.5.3. Apariencias.....	438
4.5.4. La falsa muerte.....	439
4.6. El viaje.....	441
4.7. La peregrinación.....	447
4.8. Las aventuras.....	449
4.9. Los piratas o corsarios:.....	451
4.10. La tormenta y el naufragio.....	454
4.11. Las islas.....	457
4.12. El cautiverio.....	458
4.13. El camino y encuentro.....	461

4.14. Los motivos mágicos, premoniciones y sueños .....	463
4.15. La astrología.....	467
4.16. La religión.....	469
5. LA NOVELA BIZANTINA Y VICENTE ESPINEL .....	475
6. RASGOS DE LA NOVELA BIZANTINA EN LAS <i>RELACIONES DE LA VIDA DEL ESCUDERO MARCOS DE OBREGÓN</i> .....	478
6.1. El tema amoroso.....	479
6.1.1. Conversión de los personajes anteriormente parodiados .....	484
6.1.2. Desarrollo de las acciones en el <i>cronotopo</i> de la aventura espacio–temporal.....	486
6.1.3. Las acciones de los personajes de acuerdo a su nuevo y renovado estatus .....	495
6.2. <i>In media res</i> : el recurso bizantino en la estructura narrativa del <i>Marcos de Obregón</i> .....	496
6.3. Entrecruzamientos y mediaciones .....	499
6.4. Matrimonio y nobleza .....	500
6.5. Mentiras, engaños, apariencias y falsa muerte .....	504
6.5.1. Mentiras .....	504
6.5.2. Engaños .....	505
6.5.3. Apariencias .....	506
6.5.4. La falsa muerte .....	507
6.6. El viaje .....	508
6.7. La peregrinación .....	512
6.8. Las aventuras .....	515
6.9. Los piratas o corsarios .....	517
6.10. La tormenta y el naufragio.....	519
6.11. Las islas .....	521
6.12. El cautiverio .....	522

6.13. El camino y encuentro .....	524
6.14. Los motivos mágicos, premoniciones y sueños .....	526
6.15. La astrología.....	527
6.16. La religión.....	528
7. CONCLUSIÓN .....	534
CAPÍTULO IV: <i>RELACIONES DE LA VIDA DEL ESCUDERO</i> <i>MARCOS DE OBREGÓN</i> Y LITERATURA PICARESCA.....	
1. INTRODUCCIÓN.....	541
2. EL PÍCARO Y LA PICARESCA .....	544
2.1. Orígenes del pícaro .....	544
2.2. La novela picaresca .....	546
3. MARCOS DE OBREGÓN Y LA FIGURA DEL PÍCARO.....	550
3.1. El escudero y la crítica .....	550
3.2. La figura del pícaro en el personaje Marcos de Obregón ....	551
4. INFLUENCIA ESTRUCTURAL DE LA NOVELA PICARESCA EN <i>MARCOS DE OBREGÓN</i> .....	557
4.1. <i>Marcos de Obregón</i> y la valoración de la crítica .....	557
4.2. La estructura de la obra y sus modelos .....	559
CONCLUSIÓN .....	561
CAPÍTULO V: MARCOS DE OBREGÓN, EL ESCUDERO Y LA SOLDADESCA .....	
1. INTRODUCCIÓN.....	566
2. EN TORNO A LA FIGURA DEL ESCUDERO .....	569
2.1. El escudero en los siglos XVI y XVII.....	569
2.2. Marcos de Obregón, un escudero de su tiempo.....	570
3. EL SOLDADO MARCOS DE OBREGÓN.....	574
3.1. El soldado en el Siglo de Oro .....	574
3.2. Marcos de Obregón como soldado .....	575
4. RELATOS Y AUTOBIOGRAFÍAS DE SOLDADOS .....	581
4.1. La soldadesca .....	581
4.2. La soldadesca y <i>Marcos de Obregón</i> .....	582

5. CONCLUSIÓN .....	590
CONCLUSIÓN GENERAL.....	593
BIBLIOGRAFÍA.....	601





## INTRODUCCIÓN GENERAL

La presente investigación tiene como objetivo identificar aquellos elementos que conforman la materia novelesca de las *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón* de Vicente Espinel con el propósito de analizar cómo funcionan en la historia de este afamado escritor de las letras hispánicas de los siglos XVI y XVII. Así, se podrá destacar el aporte que el relato significó para la literatura del Siglo de Oro.

El trabajo está dividido en cinco capítulos. En ellos se examinará dicha materia –estructura, personajes, acciones, pensamientos, contexto e influencias– desde diversas perspectivas. Por tanto, la metodología del estudio tendrá un perfil mixto, que se irá desarrollando de acuerdo a las circunstancias correspondientes. En ocasiones, se recurrirá a la teoría literaria, con referencias a estetas clásicos como Aristóteles u Horacio, a pensadores del Siglo de Oro como López Pinciano, Mexía, Torquemada, Gracián Dantisco, o a otros contemporáneos como Bajtín o Genette; a enfoques histórico–filosóficos como los del propio Aristóteles, fray Luis de Granada, Bataillon, Elliott o Maravall; a los estudios literarios dedicados al Siglo de Oro como los de Menéndez Pelayo, Valbuena Prat, Riley, Orozco, Castro, Hauser, Lázaro Carreter, Vilanova, Rico, Navarro Durán, entre otros y, sobre todo, a la comparación entre el texto de Espinel y los destacados escritos que funcionan como sus referentes y modelos entre los que destacan los trabajos de Pérez de Guzmán, Gili Gaya, Haley, Carrasco Urgoiti, Garrote Bernal, Navarro González o Rallo Gruss. La modalidad creativa de la literatura narrativa barroca, construida a base de una serie de referencias entre los distintos relatos existentes, configuran un rico y extenso panorama novelesco en el que es necesario detenerse para observar y analizar dichos procedimientos creativos.

En el primer capítulo, se contextualizará la obra del autor de acuerdo a tres grandes planteamientos, con el objeto de comprender las razones que llevaron al artista andaluz a escribir una historia de tales características. La primera se relaciona con los datos biográficos de Vicente Espinel, que son claves para entender la obra artística del escritor. La crítica, en una consensuada opinión, califica la obra del rondeño como una producción marcada por la autorreferencia continua. Su imagen es cercana, e incluso en ocasiones idéntica, a la del protagonista de su novela. Ello se advierte en las alusiones y referencias que en el texto se revelan, pues muchos de los episodios vitales remiten de forma directa a la figura del autor. En segundo lugar, se hace necesario explicar el contexto artístico cultural en que al autor se desenvuelve para entender qué parámetros y preceptos artísticos siguió para elaborar sus dos únicas obras publicadas, las *Diversas rimas* y, muy particularmente, la novela *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*. Como último punto, se alude a la contextualización histórico-social. Varios acontecimientos históricos se exponen para darle una ubicación temporal y espacial al relato, para así explicar sus circunstancias externas, que inciden en el significado del relato.

El segundo capítulo está dedicado al análisis de la estructura de la novela. En ella será posible observar el esquema textual que el autor utilizó para construir su narración. De este modo, la distribución del relato autobiográfico en pequeños segmentos o capítulos narrados por el autor y la ubicación espacio temporal del narrador homodiegético tendrán una efectiva relevancia para el sentido global del texto, de acuerdo a la técnica narrativa utilizada para organizar los acontecimientos. En este capítulo, se revisará cómo Espinel va elaborando su historia, paso a paso.

El tercer capítulo centra su atención en un género narrativo cultivado desde los tiempos clásicos, y que tuvo su revaloración en el Siglo de Oro. Se trata de la novela bizantina, muy importante tanto en aspectos

estructurales como para el nivel axiológico de los personajes en los capítulos del texto en los cuales predomina esta corriente literaria. Cabe destacar, de acuerdo a esto, cómo el procedimiento creativo de Espinel no está ceñido a un solo un género preciso novelesco. Es por esa razón que la crítica, que gusta de encorsetar obras literarias en clasificaciones inamovibles, aún debate la pertenencia de la obra a un determinado tipo de escritura.

El cuarto capítulo se revisará, precisamente, la polémica que suscita el texto en cuanto a su cuestionada pertenencia a la picaresca. Para ello, se analizarán algunas de las ideas que la crítica ha emitido en el intento por clasificar a la obra dentro de las características propias de este género. Por otro lado, se ofrecerán nuevas perspectivas a este debate con el objeto de hacer énfasis, más que en la denominación del género del texto, en la hipertextualidad del procedimiento creativo de la novela.

En el quinto y último capítulo se analizará la figura del personaje principal como un escudero y como soldado. Junto con ello, se identificará otra de las posibles influencias de Espinel en el proceso de construcción de su relato. Se trata de la soldadesca, un género más histórico que literario, que pudo ser una buena fuente de ideas en relación a la estructura de la obra, así como en la configuración del protagonista.



**CAPÍTULO I: CONTEXTUALIZACIÓN DE LAS *RELACIONES*  
*DE LA VIDA DEL ESCUDERO MARCOS DE OBREGÓN***



## 1. INTRODUCCIÓN

El escritor Vicente Espinel fue forjando poco a poco la única novela que escribió en un periodo vital, que fue prolongado si se considera la época en que vivió. El itinerante caminar del rondeño por geografías diversas –tanto por su patria y en el extranjero, principalmente Italia– fue el motor que guió sus impulsos creativos. No obstante, su existencia no estuvo exenta de problemas y dificultades. Algunas de sus quejas resaltan en sus versos y prosa, donde fueron vertidas a causa de su devenir vital, sus malandanzas de juventud, sus relaciones personales, o las amargas y explícitas alusiones a su quebrantada salud. Su obra, aunque exigua, tuvo una aceptable repercusión en los círculos culturales de su época.

No fue sino hasta sus últimos años de vida que Espinel concibió las *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, publicada en 1618. Su periplo vital forjó en el autor diversas inquietudes existenciales en cuanto a las relaciones amorosas, a sus amistades, la tierra natal y sus habitantes, la patria, los asuntos vocacionales, la música, los valores y antivalores, la religión.

Los recuerdos y el ímpetu imaginativo que se agolpaban en la cabeza del autor pujaron para que compusiera una obra que cumpliera con el *docere* y el *delectare* horaciano. Dotado de una especial sensibilidad, Espinel aprovechó todo ese cúmulo empírico e intelectual para construir su fábula. Además, motivado por los relatos que le habían precedido con éxito, como el *Lazarillo*, el *Quijote* o el *Guzmán de Alfarache*, el rondeño decide adentrarse en el género de la prosa, un terreno que le era desconocido a esas alturas de su vida, puesto que esta había sido dedicada casi en exclusiva tanto al cultivo de la poesía como al dominio y perfección de las artes musicales. Así consta en las innumerables citas y alabanzas de



Ercilla, Lope, Cervantes, Góngora, Quevedo, entre otros autores e intelectuales que tuvieron contacto con él y su obra.

No cabe duda que los antecedentes biográficos del autor, sobre todo en una novela con las características de un relato tan personal, obligaron a los investigadores a penetrar y adentrarse de manera más profunda en los recovecos de esa información. De este modo, se trazaron con un criterio más acucioso los límites entre lo verídico y lo verosímil que *Marcos de Obregón* contiene en sus páginas. A su vez, eso permitió un mayor acceso al pensamiento y a las inquietudes ético-religiosas, como a las filosóficas y estético-literarias de Espinel. Con ello, se hace posible desentrañar aún más aquellos contenidos significativos del texto con una mirada mucho más cercana al eje medular de la obra, establecido entre la relación entre el autor y el personaje principal. El rondeño no pretendió encubrir este vínculo porque los datos de su autobiografía remiten, en un porcentaje considerable, a la figura del protagonista de la novela.

La estética de Espinel es coherente con toda la prosa de las primeras dos décadas del siglo XVII. Es decir, su naturaleza es híbrida, pues se suman elementos de géneros clásicos u otros provenientes de la narrativa del siglo dieciséis, como también los que iban surgiendo en aquella época. El autor siempre estuvo atento a lo que se estaba escribiendo en el momento. Los procedimientos de escritura que utilizó son comunes a los de sus modelos, pero su estilo individualista autorreferencial hará que se distinga de ellos.

Por otro lado, los movimientos artísticos y el contexto cultural de una época, que dependen del marco histórico al cual el autor pertenece y se desenvuelve, son factores que, de igual forma, condicionan la existencia de una determinada obra, y también ayudan a explicar su significado. Los diversos estudios del Siglo de Oro, que han intentado dilucidar las características comunes que distinguen a las producciones artísticas de ese

periodo tan prolífico en la historia hispánica, no están exentos de polémicas y de posiciones contrastantes.

Dentro de ese asombroso panorama creativo emerge la figura de Espinel como un prestigioso intelectual y artista, cuya obra está circunscrita a ese periodo tan efervescente, diverso y rico en su literatura, y que aún es revisada, categorizada y, sobre todo, revalorizada con diversas perspectivas.

La dificultad específica que tiene la crítica a la hora de clasificar una novela como el *Marcos de Obregón* concentra varias razones. La principal de ellas la representa aquellas distintas fuentes literarias que nutren la historia, que al someterse a la pluma de Espinel toman el sentido que su estética precisa. El otro gran factor lo constituye su fuerte su impronta de poeta, que implica la supremacía del yo en la obra, ahora trasladada a la novela bajo la figura de un escudero.

Espinel, por ese motivo, no se ceñirá exclusivamente a un solo modelo de forma taxativa, aunque, por ejemplo, la picaresca sea la referencia más cercana y la más notoria en el texto. La forma autobiográfica, que el género había cultivado, la adaptó a sus intenciones y necesidades expresivas.

De igual modo, se entiende que sus procedimientos, su visión de mundo, concuerdan con el contexto histórico. La sociedad en su conjunto, ese telón de fondo que subyace en la obra, es vivamente retratada por Espinel. Así, *Marcos de Obregón*, con todos estos elementos, demuestra esa nueva praxis de la prosa, que ya se empezaba a avizorar en una época que la cambió para siempre.

## 2. BREVE BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Poco a poco, desde el siglo XIX, han ido surgiendo trabajos investigativos acerca de la vida de Vicente Espinel, a una distancia considerablemente lejana desde que el texto *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón* fuera escrita. La importancia de estos antecedentes ha ido *in crescendo* en la medida que se han contrastado los aspectos que son genuinamente verídicos en la vida del autor y los que no corresponden a esa verdad biográfica dentro de la novela. Aunque todavía hay muchas zonas oscuras que no han podido ser esclarecidas dentro de los datos empíricos del escritor, es de sumo interés considerar lo que ya se tiene, pues con ello se ha ido resolviendo no solo la cantidad de coincidencias, sino –lo más importante– el porqué un autor ha utilizado la materia vital propia, y en abundancia, para elaborar un escrito en prosa. Ello supone, según el enfoque de este trabajo, indagar en el gran legado literario de Espinel, de acuerdo a los criterios que la naciente novela estaba forjando a través de Cervantes, el más que cercano referente de Espinel.

Como punto de partida, se destaca el trabajo de Antonio Ferrer del Río, quien, entre 1857 y 1872, escribió la primera semblanza autobiográfica del autor, aunque esa reseña no fue sino descubierta recién en 1993. Hasta entonces, siempre se había considerado como el primer gran avance e impulso el estudio de la edición de Juan Pérez de Guzmán en el año 1881 y en 1883; luego, la edición crítica de Gili Gaya –ya avanzados algunos decenios de siglo XX–, seguido del trabajo de Entrambasaguas, hasta llegar al estudio de Haley de 1959. Todo ello para culminar, más recientemente, con las aportaciones de Garrote Bernal o Lara Garrido, que

han sido complementados con otros estudios dedicados al rondeño como los de Carrasco Urgoiti, Rallo Gruss, Navarro González, entre otros.

Cabe considerar que previo a la investigación de Haley, tal y como opina Garrote Bernal, los estudios biográficos del rondeño del siglo XIX tenían una visión en exceso positivista e historicista. En consecuencia, dicha perspectiva les hace caer en el error de interpretar como verídicos e históricos los datos que indicarían solo una verdad novelesca y literaria de *Marcos de Obregón*, respecto de los sucesos vitales de Espinel (2001: 13). Por tanto, estos estudios carecían de una efectiva disociación entre verdad histórica y verosimilitud literaria.

Precisamente, es en el libro *Vicente Espinel and Marcos de Obregón: A life and Its literary representation*, de George Haley, donde se coteja con un criterio más científico esas lógicas diferencias que representan una biografía real respecto de un relato autobiográfico. Esas distancias serán definitivas a la hora de trazar un camino distinto en la interpretación correcta de la obra, acercándola a la *autoficción*. Esa es, en suma, la gran aspiración del autor cuando mezcla dichos elementos vitales con los de su pura imaginación, y con aquellos que extrae o proceden de sus modelos literarios. Quizás si, como plantea Navarro González, Haley no cree bien logrados esos cruces entre la biografía de Espinel y la de Obregón (1977: 77); pero, una vez pasado el tiempo, puede entenderse como una de las mayores virtudes del texto, pues a día de hoy, este lúdico juego se revela como una estudiada fórmula del autor de Ronda para poder decir una verdad –su verdad, o su parcial verdad–, agregándole doctrina y entretenimiento para acomodarla a los preceptos literarios existentes.

La crítica, con un criterio histórico–cronológico, suele dividir los estudios de la biografía de Espinel en al menos cinco grandes bloques. Se trata de los periodos que comprenden su natalicio e infancia en Ronda; luego, como segundo segmento, su adolescencia, formación académica y el

comienzo de su peregrinaje vital; como tercer punto, su viaje a Italia; el siguiente, la vuelta a su ciudad natal y, finalmente, como quinto y último estamento, su partida a Madrid, donde llega para establecerse de forma definitiva hasta el día de su muerte.

A grandes rasgos, todos estos antecedentes, como si fuera un mapa trazado, coinciden con la arquitectura vital del *Marcos de Obregón*. Es, a todas luces, la base con la que se construirá toda la historia novelesca. La crítica desglosa esas diferencias incluso con los antecedentes autobiográficos de las *Diversas rimas*, que posee abundante material informativo, pues gran parte del contenido poético del escritor también está dedicado a sus líricas impresiones vitales sobre el amor, la muerte, sus vínculos personales, sus estados psicológicos. Además, muchos de esos versos están dedicados a personajes importantes que posibilitaron la dedicación de Espinel a su oficio de creador literario.

## 2.1. NACIMIENTO E INFANCIA

Vicente Espinel habría nacido en Ronda en 1550. Es el año que se establece como el más reiterado en los estudios biográficos, a partir del bautizo que se realizó el 28 de septiembre. Sin embargo, hay versiones que hablan de otras fechas que, aunque no lejanas, difieren de la mencionada. Cayetano Rosell, por ejemplo, asegura que Espinel nació en 1544, y no se explica la teoría de los que creen que nació posterior a esa fecha (1993, I: 76). Cuesta Ckerner plantea que la partida de bautismo coincide con el mes de diciembre, a fecha 28, pero del año 1551 (1993, I: 79). Sin embargo, Garrote Bernal entrega nuevos datos que parecieran dar un giro a lo ya conocido. Se trata de la correspondencia de José López de la Torres Ayllón y Gallo, un oficial de Correos de Madrid interesado en la vida de Espinel.

El aludido inicia contactos con sus colegas de Ronda. Uno de ellos, Isidoro Castañeda, le informa que “la partida de bautismo de Espinel es de 1552 y que una fe de la misma fue sacada por el Licenciado Ochoa en 1616” (1993, I: 165). Sin ser todo esto un aspecto determinante en lo concerniente a la materia novelesca, es posible advertir que las diferencias que se ilustran en este asunto hablan de la dificultad, por lógicas razones técnicas de la época, de establecer un límite fijo que permita saber la edad exacta del autor desde que nace hasta que muere. Esta última fecha también ha sido objeto de múltiples versiones, como la de Lope de Vega, quien plantea que el artista rondeño vivió cerca de noventa años, y no los 74 que parecieran ser los que, en definitiva, realmente tuvo a la hora de su fallecimiento.

Espinel es hijo de Francisco Gómez Espinel y Juana Martín, matrimonio que pudo tener otros hijos. Nada se conoce acerca de los primeros años del autor, solo que, al parecer, tuvo una infancia normal y sin mayores zozobras en los parajes de la sierra rondeña, junto a su familia<sup>1</sup>. Los datos biográficos entre autor y el personaje Marcos de Obregón son análogos hasta ese instante. La tranquilidad de esos primeros años de vida se debió a que su familia tuvo beneficios reales, específicamente tierras, porque el escritor tuvo antepasados maternos que pelearon por la Reconquista de Ronda en el año 1485. Se supone, entonces, que Espinel era

---

<sup>1</sup> Los supuestos hermanos de Espinel son mencionados solo una vez en su obra cuando el poeta dedica la elegía a su difunta progenitora en *Oda a la muerte de su madre*: “Y es lo que en mayor grado lloro y siento/, ver mis hermanos y tus dulces prendas/ siguiendo cada cual vano intento,/ de lágrimas haziendo tus ofrendas,/ endechadotes de su mal y daño/ descarriados por diversas sendas” (Espinel, 2001: 592). Heathcote advierte que Espinel no fue el único hijo de sus padres, aunque reconoce que el único pariente que adquirió notoriedad fue un sobrino llamado Jacinto de Espinel Adorno, quien escribió una novela pastoril (1993, I: 132). Por su parte, Garrote Bernal complementa dicha información cuando, a raíz del propio interés de Ayllón, un tal Fernando Cabrera, natural de Ronda, le informa sobre el árbol genealógico del autor, y le comunica que Gómez Espinel y Juana Martín tuvieron, aparte de Vicente, a una hija llamada “Isabel Gómez Espinel” (1993, I: 166). Marcos, el personaje, hace alusión a un hermano en el episodio del cautiverio de Argel, pero todo hace pensar que es una invención literaria que nada tiene que ver con la vida real del autor.

un alumno aventajado por sus conocimientos gramaticales y de latín. Este periodo constituye una auténtica laguna, pues hay poca información, y ni siquiera su literatura entrega datos con los que se pueda especular o contrastar acerca de algún evento importante.

El dato más relevante de su genealogía lo constituye, sin lugar a dudas, el origen de sus progenitores. Allí se indica la sangre montañesa de su padre, un hecho preponderante por lo que Bataillon escribía en relación a este tema, ya que, según el estudioso, la materia esencial de la picaresca “tiene como levadura no el interés o la antipatía hacia ciertas clases sociales miserables, sino los tormentos íntimos de determinadas clases de privilegiados”. Es por ello que se advierte cómo en estos tipos de textos se “caricaturizan la pesadilla causada por los problemas del honor hereditario” (1969: 211). Es un asunto vital en la configuración de los relatos barrocos, pues los candidatos a un cargo honorable, o que tuviera alguna consideración social, debían demostrar, a toda costa, la pureza de su ascendencia. Su sangre limpia, por ende, descartaría una posible contaminación conversa judía o árabe. Espinel, en su relato, despeja las dudas de inmediato acerca del origen de su personaje cuando alude a él y a su propia condición, y de paso le deja el camino limpio y despejado ante el espinoso tema de la honra. A lo anterior se suma el vínculo sanguíneo de su madre, descendiente directa de quienes reconquistaron Ronda. Esos datos son esenciales para entender la razón que tuvo el autor de poner sus orígenes sanguíneos como elemento de reconocimiento social. De esta forma, se explica que el protagonista, hecho a imagen y semejanza del autor, difícilmente pudiera tener un ropaje de ruindad. El mismo autor, en boca de Marcos, quiere dejar en claro que ni él ni su personaje tienen problemas de linaje. Lo hace cuando el escudero es detenido en la Isla de la Cabrera:

Yo soy montañés, de junto a Santander, del valle del Cayón, aunque nací en Andalucía. Llámome Marcos de Obregón, no tengo oficio; porque en España los hidalgos no lo aprenden, que más quieren padecer necesidades o servir, que ser oficiales; que la nobleza de las Montañas fue ganada por armas y conservada con servicios hechos a los reyes [...] (Espinel, 2008: 200).

La información se reitera en la novela un par de páginas más adelante cuando el amo de Marcos, el renegado español que le había capturado en la Cabrera, le presenta ante su familia: “es noble, hijodalgo montañés y muy discreto” (Espinel, 2008: 2003).

## 2.2. ESTUDIOS UNIVERSITARIOS Y COMIENZO DEL PEREGRINAJE VITAL

El joven Espinel decide abandonar su núcleo familiar, aparentemente motivado por las ansias de ampliar su saber intelectual y de conocer el mundo. Era consciente de la urgente necesidad de tener la más apta formación, pues eso le permitiría asegurarse un cómodo futuro, acorde a su condición hidalga y pequeño burguesa. De esa forma podía optar a servir a un noble caballero que lo acogiera por sus cualidades, integrarse en la misma Corte o sumarse a alguna otra institución como la poderosa Iglesia. El personaje novelesco, en tanto, lo hace por la depresión económica de su entorno familiar, lo que justifica ese abandono prematuro.

La temprana afición y vocación artística por las letras y la música de un novel Espinel, sin duda condicionaron su decisión de forjarse una educación de alto nivel humanista. Con ese propósito se trasladó a la prestigiosa Universidad de Salamanca, donde inició sus estudios. En dicho



lugar consta su matrícula entre los años 1570-1572. El paso por esas aulas queda grabado en su memoria de tal forma que en la novela menciona a sus mentores y maestros Salinas y Cansino. Todo indica que el novel rondeño dejó esos estudios inconclusos, ya que no hay evidencia alguna que verifique la vuelta a sus aulas para completarlos. Una de las probables causas de esa interrupción podría haber tenido su origen en las revueltas estudiantiles provocadas por el proceso que culminó con la detención y posterior prisión de Fray Luis de León, en 1572, lo que derivó en el cierre de las aulas, como indica Gili Gaya (1951: 8). Con ello, se inicia un largo peregrinaje en pos de un mejor porvenir. Espinel vuelve a tierras andaluces para obtener una capellanía heredada de sus tíos Bartolomé Martínez y Catalina Martínez en ese mismo año.

Los datos biográficos exactos acerca del periodo que comprende los años 1572 y 1581 se hacen difusos. Es la segunda gran laguna que se presenta en cuanto a datos fidedignos se refiere. La mayor parte de la crítica indica que los antecedentes biográficos coinciden, a grosso modo, con el recorrido de Espinel y el personaje Marcos de Obregón en su época post universitaria, que lo lleva a lo ancho y largo de la geografía española. En ese segmento, el rondeño habría salido a conocer el mundo, comenzando por su propio país por las ciudades de Valladolid, luego Bilbao, Madrid y Zaragoza. Habría servido a ilustres caballeros como el Marqués de Tarifa, el Duque de Alba y el Conde de Lemos. Se especula que el de Ronda pudo haber estudiado en el Colegio Mayor de San Pelayo en Salamanca, aunque solo en el texto hay constancia de tal dato, pero no hay rastros ni registro alguno en las matrículas de aquella institución que dé cuenta de ello. Resalta su particular paso por Sevilla, ciudad donde, según se aprecia en la *Sátira contra las damas de Sevilla*<sup>2</sup>, tuvo sus años de mayor

---

<sup>2</sup> Navarro Durán agrega que en uno de esos versos de dicha sátira es glosado por Pedro de Padilla en el *Tesoro de varias poesías* de 1580 (2008: XIV).

desasosiego, que justifican en parte el tono de arrepentimiento que utiliza con fin didáctico en su novela. En aquel sitio, el aun joven Espinel toma contacto con destacados intelectuales y artistas como el pintor Francisco Pacheco, los poetas Fernando de Herrera, Luis de Góngora, Luis Barahona de Soto, el mismo Mateo Alemán, el organista Francisco de Peraza.

El escritor pudo alistarse, posteriormente, en la Armada de Cantabria al mando de Pedro Meléndez de Ávila, pero la peste que asoló a la ciudad y la tripulación provocó el abandono de su proyecto. Quizás esa razón le hizo emigrar en el año 1581.

### 2.3. ESPINEL EN ITALIA

Es muy improbable la supuesta participación de Espinel en la batalla de Maestricht, en la cual su personaje Obregón asegura haber sido protagonista, y que tuvo fecha por el año 1579.

Espinel viaja a Italia bajo la tutela del Duque de Medina Sidonia, Alonso Pérez de Guzmán, en 1581, donde se supone estuvo por cerca de tres años. En esas tierras pudo también recorrer ciudades importantes como Venecia y algunas otras, aunque esto solo se puede conjeturar a través de las referencias escritas en su novela. El registro de esa estancia lo entrega el propio Espinel en la alusión directa que Marcos de Obregón realiza de las exequias de Ana de Austria en la ciudad de Milán. El poeta fue el encargado de componer los versos elegíacos para esa ceremonia.

Es posible que en 1584 Espinel haya regresado a España por Barcelona, desde donde comienza un recorrido por diversos lugares, aunque la mayor parte de sus viajes los realiza entre la región de Andalucía y la ciudad de Madrid. El rondeño había vuelto como un escritor de

renombre de Italia, y ya se encuentra en la antesala de editar su primera obra.

#### 2.4. RETORNO A RONDA

El autor regresa a Ronda por el año 1586. Su esperado retorno no tiene los frutos esperados. Los pesares habían comenzado con la muerte de su madre, a la cual dedica una conocida elegía en su poemario. El objetivo de Espinel era el tener una buena acogida en su tierra y obtener el amparo de uno de sus grandes benefactores, el obispo de Málaga Francisco Pacheco, destinatario también de uno de sus famosos poemas. De él recibe la orden de Capellán del Hospital Real de Santa Bárbara. Las habladurías sobre el supuesto abandono y mal proceder en el cargo se debieron, según Espinel, solo a la envidia de sus coterráneos. Las quejas documentadas de esos oponentes murmuradores hacia las autoridades eclesiásticas por la falta de rigor en el trabajo como religioso del autor hicieron que le valiera una fuerte reprimenda. Las dificultades se hicieron aún insostenibles con el traslado de Pacheco a Córdoba. En 1594 Espinel no se encontraba en su ciudad, y desde allí se reclamaba su presencia por el abandono de quienes le necesitaban en el Hospital. Tal y como lo comprueba Haley (1959: 197) al anexar los partes médicos a su estudio biográfico, Espinel trata de demorar su regreso a su ciudad cuando recurre a estos informes porque hablaban de su mal estado de salud, producto de la molesta y dolorosa gota junto a otras dolencias que se lo impedían. Pero, según documenta Garrote Bernal, detrás de toda esa inquina hacia él no solo estaban las envidias pequeñas y las molestias por sus andanzas un tanto alejadas de lo que debiese implicar un comportamiento acorde a su cargo. Se encontraría, también, la disputa y mala relación que Pacheco tenía con el Consejo Real

y la propia comunidad de Ronda<sup>3</sup>. Quizás por ello, según la teoría del crítico, la actitud y visión que Espinel tiene de su ciudad sea tan contrastante en el poema *Canción a su Patria*, donde se revelan esos estados anímicos adversos.

Es el año 1591. El artista de Ronda, al fin, ve publicada en Madrid, bajo el auspicio del Duque de Alba, sus *Diversas rimas*, aprobadas por Ercilla unos años antes. Sin duda, este gran paso cimentó su posterior llegada a Madrid, donde el autor quería establecerse para la dedicación exclusiva de sus grandes pasiones: la música y la escritura; aunque para ello debía, necesariamente, estar al amparo de algún mecenas o de alguna institución que le proveyera de la indispensable estabilidad económica.

## 2.5. ESPINEL EN MADRID

A partir del aciago retorno que tuvo en Ronda, Espinel tuvo claro que la consolidación de todos sus proyectos y propósitos de vida se lograrían en tierras madrileñas. Así también lo exclama, y a grandes voces, el escudero Marcos de Obregón cuando vuelve de Italia, una vez que está por Barcelona: “¡Mucho me divierto para llegar a Madrid, que tan deseado lo tenía!” (Espinel, 2008: 287).

---

<sup>3</sup> En el mencionado documento, es posible advertir todos los problemas de Pacheco con la ciudad de Ronda. Garrote Bernal se hace una serie de preguntas teóricas que apuntarían a explicar el deseo de Espinel de abandonar su cuna, no solo por el impulso artístico de gloria, reconocimiento y fama que esperaba le diera una ciudad como Madrid, sino también por la cercanía, colaboración y mutua solidaridad con su protector. Además, en la época en que se decidía en traslado de Pacheco, Espinel estaba, precisamente, en Madrid. El crítico, para intentar dilucidar todo esto, se interroga: “¿Se hallaría Espinel en la Corte como enviado de Pacheco? ¿Aprovecharía aquella estancia para preparar la edición de su libro de poemas? De vuelta a Andalucía Espinel conseguirá, poco antes de que Pacheco abandone el episcopado malagueño, un medio beneficio eclesiástico: ¿cómo pago del Obispo por los servicios prestados en Madrid? ¿Cómo última venganza de Pacheco contra los rondeños, al situar a un hombre de su confianza, y además –cumpliendo el auto real– en un cargo eclesiástico de una ciudad que, después de la sentencia reseñada, controlaba mucho menos? Y, con todo ello, ¿no verían los rondeños a Espinel como su “infiltrado” del rebelde Obispo rival?” (1993, I: 163).

En primera instancia, obtiene el cargo de maestro de la Capilla del Obispo de Plasencia en la iglesia San Andrés de Madrid, donde estuvo a cargo del coro y la música. Del mismo modo, se habría graduado, hacia el año 1599, como Maestro de Artes en la Universidad de Alcalá de Henares. A partir de entonces, frecuenta los círculos literarios e intelectuales de la Corte y participa en certámenes poéticos. Su fama como artista del verso y de la vihuela es comentada por los escritores de renombre. Su cercanía a los grandes referentes y representantes del Siglo de Oro español hablan de una trayectoria interesante en el último tercio de la vida del poeta. No solo su estancia en Madrid, si no sus viajes a Valladolid, donde la Corte se había trasladado en dos ocasiones –1603 y 1605–, según Haley (1959: 38-40), refleja que Espinel estuvo a buen resguardo en esos años, y posibilitaron que el artista tuviera un espacio en el parnaso de poetas españoles.

Su tarea como intelectual reconocido, que el mismo escritor se concede con denominaciones tipo “Maestro” –y también Licenciado–, tal y como lo hace en la dedicatoria del *Marcos de Obregón* al arzobispo de Toledo (Espinel, 2008: 11), rinde los frutos esperados. Sus poesías ya aparecen en el *Romancero General* de 1600 y en las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinoza de 1605. Sus versos y aprobaciones también están presentes en libros de Mateo Alemán, Céspedes y Meneses, Salas Barbadillo, Lope de Vega, Ruiz de Alarcón, Góngora, y Francisco de Quevedo.

Pertenecerá, igualmente, a la Congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento, un círculo de distinguidos intelectuales, entre los que se cuenta a Cervantes, Lope, Quevedo y Calderón de la Barca, que fuera fundada en 1608 bajo el amparo del Conde de Lerma. A su vez, esa gloria literaria le lleva a ser censor de obras de autores de su tiempo desde el año de 1609 en adelante.

Con posterioridad, tendrá la suerte de cobijarse bajo el cómodo mecenazgo de Bernardo Rojas Sandoval, el Arzobispo de Toledo, a quien dedica, como ya está dicho, su *Marcos de Obregón*. Esta novela se había venido gestando durante casi toda esta última etapa de vida, cuando el rondeño ya estaba afincado en Madrid. El texto vio la luz seis años antes de su muerte.

Ya en esos últimos años de su vida, aunque diezmado por la gota, que casi le tiene inválido, por otras dolencias y su avanzada edad, Vicente Espinel obtiene un nuevo beneficio. Se trata del cargo de Capellán Mayor de la Capilla del Obispo de Plasencia. Esta ocupación la ejerció hasta el final de sus días, cuya fecha probable se asume fue el 04 de febrero de 1624.

### 3. CONTEXTO ARTÍSTICO–CULTURAL

A lo largo de su recorrido, el arte literario ha logrado conmovernos con sus historias, donde muchas de ellas realizan una particular lectura del mundo a través de la subjetividad del autor. Cada época, con sus singularidades, sus puntos de vistas, y el pensamiento que las rige, generan determinadas condiciones que forjan un estilo, que, a su vez, conecta con la sensibilidad de un artista. Él es quien percibe esos sentidos externos y será, finalmente, quien los volcará e interpretará en su obra, otorgándole los matices que la harán una pieza única. Los estudiosos, en tanto, descifran esos procedimientos para intentar establecer, con posterioridad, una taxonomía de la propia obra y del artista. Será el espacio cultural que los expertos han denominado Siglo de Oro donde se ubicará, en primera instancia, la vida y obra del escritor de Ronda Vicente Espinel.

#### 3.1. ESPINEL EN EL CONCIERTO LITERARIO

Vicente Espinel fue un poeta y eximio músico. Por esas artes fue conocido y reconocido casi toda su vida. La única obra en prosa que escribe en su vejez iguala su producción anterior, que solo constaba de un poemario editado. El salto temporal entre una y otra producción conlleva una evidente diferencia en las motivaciones que las originaron –aunque la materia literaria fundamental sigue siendo su propia vida–, tanto por la perspectiva vital que Espinel tenía en ambas etapas como por el nuevo clima en las condiciones socioculturales, marcadas por el evidente deterioro social de un sistema que comenzaba a entrar en crisis. Las

publicaciones de Espinel se hallan en el último decenio del siglo XVI y los dos siguientes correspondientes al siglo XVII, aunque la vida intelectual la desarrolló durante gran parte de su vida, desde que finalizara la etapa de instrucción académica.

Desde 1591, año en que se publican las *Diversas rimas*, hasta 1618, en que se edita el *Marcos de Obregón*, la literatura camina entre dos expresiones o movimientos artísticos, que los expertos literarios hoy en día denominan Manierismo y Barroco, de uno hacia otro en el mismo orden correlativo.

No obstante, es común encontrar rasgos de ambas estéticas en varios escritores, con la predominancia de uno sobre otro, según sea el caso. Es la complejidad de las corrientes artísticas, de los motivos, el ideario y las técnicas que las sustentan, pues sus líneas divisorias y fronteras ni siquiera tienen una cronología rígida que esté acorde al periodo histórico en que se desenvuelven. Una determinada estética puede sobrevivir, a pesar de que el signo de los tiempos haya cambiado a toda una sociedad. Según críticos teóricos como Hauser y Orozco, específicamente en el panorama español, el influjo que ellos definen como manierista se mantuvo en las obras barrocas. Así ocurre, por ejemplo, en escritores como Góngora, quien en las *Soledades* fue capaz de integrar rasgos de ambas estéticas; o el mismo Cervantes en el *Quijote*, en cuyas partes se aprecia el predominio de uno y otro estilo.

### 3.2. DIVERSAS RIMAS

La poesía de Espinel, de acuerdo a los estudios que Garrote Bernal y Lara Garrido han realizado, reúne todas las características de una obra que definen como manierista, cuya clave, según el primero, se encuentra en la



presencia ambivalente del yo. Esta característica también alcanza al *Marcos de Obregón*, obra que el crítico denomina como práctica de la narrativa picaresca, en donde la ambigüedad del sujeto creador y protagonista es elemento central:

Aunque la obra de Espinel funde vida y literatura, la desintegración, la ambigüedad, la alienación del yo manierista determinan el ocultamiento de la propia identidad bajo diversos ropajes, y no sólo el Liseo en las y el de Marcos de Obregón (Garrote, 2001: 17).

En efecto, por su estructura, por la versatilidad de estilos que domina el poeta y el tratamiento del lenguaje, tal y como señala Garrote Bernal, las *Diversas rimas* tiene orígenes diversos en su composición. Estos emanan de las obras de poetas clásicos, medievales y contemporáneos que leyó apasionadamente. Ello se demuestra en los distintos formatos de los cuales el autor se valió para distribuir y organizar sus versos. Espinel, a quien se le atribuye la creación de la décima espinela, aunque los estudios señalan que solo fue quien hizo que su uso se popularizara, es heredero de toda la tradición lírica que volcó en su poesía:

Estamos, pues, ante un texto netamente manierista (incluso por la descripción suntuosa de los edificios), pluritemático y plurifuncional, en que caben todos los registros de la poesía de Espinel: el dantesco, muy escasamente practicado por nuestro poeta en la década de los 80; el petrarquista; el horaciano y la tradición medieval juntamente con la clasicista [...] (Garrote, 2001: 18).

Esa diversidad de géneros y la amplitud temática en donde destacan tópicos líricos como el amor y desamor, la vida y la muerte; otros como la patria y la naturaleza, más un amplio registro de panegíricos, tienen ese factor común que es la presencia del hablante lírico. Él es quien atraviesa el poemario, constituyéndose en el verdadero hilo conductor del mismo, además de traslucir esa presencia activa del autor. Lo hace, incluso, a través del artificioso nombre en clave que oculta la faz del poeta –Liseo– en sonetos y églogas. Dicho personaje, por cierto, no es el propio Espinel, sino una simbólica alusión a su figura. Pero el escritor emerge claramente con otros hablantes líricos como los de *Canción a su patria*, poema dedicado a Ronda, o el de las odas laudatorias a personalidades de renombre, que tuvieron influencia o algún contacto con él, como Francisco Pacheco u Octavio Gonzaga. El poemario, como plantean Alberto Navarro y Pilar González, tiene temáticas dispersas y desiguales, que “interesan como testimonio de los sentimientos religiosos<sup>4</sup> y amorosos del poeta rondeño, así como el vivir aventurero, desgarrado y burlón del complejo autor del *Marcos de Obregón*” (1980: 20).

### 3.3. MARCOS DE OBREGÓN Y EL CONTEXTO NOVELÍSTICO

Espinel, cuando ha escrito su novela, ya respira otros aires estéticos. No significa que ha abandonado los anteriores, sino que los ha adaptado, readecuado y reintegrado a esos nuevos horizontes; quizás él mismo –y toda su generación– no tenga cabal conciencia de todo lo que implica dicho tránsito, y sea el propio devenir de la escritura literaria el que lo haya

---

<sup>4</sup> Clarke, respecto a la religión en las *Diversas rimas*, observa que no es un aspecto muy destacado, si se le compara con el *Marcos de Obregón*: “There is virtually a religious vacuum in the Rimas” (1956: 19).

empujado a estos límites, pues es sabido que los escritores, más que seguir una línea estética que la teoría define y conceptualiza *a posteriori*, siguen el rumbo que marcan sus propias lecturas. El terreno apto para lo que los estetas han definido como Manierismo sigue siendo la poesía, porque es donde el lenguaje tiene mejores posibilidades transformadoras. El músico y latinista ha elegido, esta vez, la narrativa para transmitir su mensaje artístico en clave de autobiografía. Espinel sabe que la prosa tiene mayor resonancia social que la lírica. Por eso, desde el prólogo, reorienta su lenguaje para canalizar de mejor forma su propósito. En este mismo sentido Hauser sugiere una clave. El estudioso plantea que la diferencia fundamental entre lo que él estipula como el Manierismo y el Barroco radica en que el segundo “es una dirección emocional que apela a amplios estratos del público, mientras que el Manierismo es un movimiento intelectualista y socialmente exclusivo” (1969: 17). Gil y Gaya, en tanto, destaca, en su análisis del texto, que es precisamente el intelectualismo el rasgo que más predomina en el texto del rondeño, en donde al lado de acciones de fulleros es posible encontrar, por ejemplo, disertaciones sobre teoría musical (1951: 20-21).

Como analizaremos en el capítulo de la estructura de la novela y el que abarca la relación con la picaresca, el *Marcos de Obregón* le debe mucho a dicho género. Este tipo de narraciones amplía el registro social en el esquema actancial de la novela. Orozco señala que en el Barroco la vida irrumpe con todos sus claroscuros. La picaresca es un ejemplo de ello: “el tufillo de la vida de barrio, de patios, sacristía y rebotica se cuele entre el mundo culto e ideal de las letras grecolatinas [...] las raíces de estas creaciones literarias están en la vida misma” (1975: 40). Espinel, seducido por la asombrosa versatilidad social del género, oscila con su personaje entre varios espacios socialmente distinguibles como la Corte, la universidad, las ventas, un tinelo, la ermita, el camino, e incluso el hostil

territorio enemigo de Argel y otros sitios que seguramente conoció en su vida itinerante o a través de lecturas de los referentes del género. Como agudo observador de la realidad, no clama por un cambio radical de esta, sino que la asume desde una postura más bien cómoda, en la que él juega un rol clave. Su proyecto, como un moralista, más que abominar del mundo, es bregar por una modificación de las conductas erróneas y viciosas individuales. El cambio de código para transmitir esas sensaciones resulta fundamental.

Pero ¿podrá pertenecer también al Barroco, siguiendo esa terminología técnica, una obra donde el componente autobiográfico está condicionado por la ambigua relación entre el autor y narrador protagonista, y esa estética individualista sea la predominante? Sin duda alguna, este es el elemento que, según los estudiosos de la teoría estética del Manierismo, más resalta en la novela de Espinel, y es el que, a la larga, se erige como el más original que ofrece al panorama narrativo<sup>5</sup>. Es el rasgo diferenciador con respecto a otros relatos semejantes, particularmente los del género picaresco, que funcionaron como sus referentes directos. Espinel trasladó a su novela parte importante de sí mismo, pues ahí también se le podía, aunque fuera parcialmente, reconocer. Si es la vida misma la que irrumpe en la novela, incluso la del propio novelista de forma tan perceptible para sorpresa de todos, y aunque sea encubierto en esa ficción, es porque ella efectivamente es materia literaria. Por tanto es viable, que, con este novedoso procedimiento y recurso, Espinel eche mano a su propia

---

<sup>5</sup> Este aspecto había sido destacado por Carrasco Urgoiti: “La alternante fusión y separación de autor y personaje no es, pues, un fallo técnico, sino uno de los medios expresivos en que se traduce esa “idea de la existencia como una situación en las fronteras entre el ser y la apariencia, entre la factibilidad y la ilusión” que Arnold Hauser considera “motivo fundamental del sentimiento vital manierista”. Propio también de ese momento es el sutil juego de ingenio y cultura que con frecuencia disimula bajo un terso buen decir la alusión y el doble sentido” (1972, I: 40). Carrasco también alude a que este rasgo será un eslabón en el proceso de modernización de la novela.

experiencia para advertir, mediante los ojos de su ficticio personaje Marcos de Obregón, cómo estaba la sociedad en que vivió.

Precisamente, el artificio de la presencia del propio autor en la historia del escudero es la gran apuesta de originalidad de Espinel en un concierto donde la autobiografía predominaba en la narración, que expresa esa “exaltación del yo o el narcisismo barroco” (Orozco, 1988, I: 163).

Gili Gaya, respecto de la realidad y su penetración en las obras barrocas, opina que este es otro de los elementos más destacables del *Marcos de Obregón*, en comparación con el género picaresco: “la visión de la vida española es muy clara, y no vacilo en afirmar que esta parte de su novela es la de mayor fuerza de objetivación, comparable a la de los primeros modelos del género” (1951: 8-9).

Hay otros procedimientos –calificados por la crítica como manieristas– que Espinel traslada a su relato. Destaca la variedad y pluritematismo, a través de las historias intercaladas que van enriqueciendo la trama. Es, a la vez, uno de los mayores problemas de la novela, pues no todos los elementos están correctamente adheridos con sentido y fluidez al esquema narrativo. Es lo que ocurre con el episodio americano, de corte claramente bizantino, que tuerce el cariz realista del texto con figuras y personajes de ficción inverosímiles. Además, el suceso lo protagonizan personajes secundarios, ni siquiera el escudero Obregón. Estos sufren una transformación semántica, como se advierte en el análisis del capítulo sobre esos descansos que tienen claro matiz bizantino. Ocurre lo propio con la historia del caballero italiano y su esposa, en la tercera relación. También sucede con las reflexiones morales que inundan el texto de giros bruscos y forzados. Espinel, tal parece, no reparó en el autocrítico comentario de Cervantes del capítulo III de la segunda parte del *Quijote*. En el diálogo que mantienen Sansón Carrasco, Sancho y el valiente caballero, es el bachiller quien da noticias a al famoso dúo acerca de las impresiones que

han causado en el público y la crítica la edición escrita de sus aventuras en una primera parte. Allí se asume que haber intercalado historias que no tuvieran mucha relación con la trama no ayudaba a la unidad del texto. Si estas breves narraciones insertas van por otras aguas, la fábula perdía su justo equilibrio:

Una de las tachas que ponen a la tal historia –dijo el bachiller– es que su autor puso en ella una novela intitulada *El curioso impertinente*; no por mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced del señor Don Quijote (Cervantes, 2004: 571).

Al analizar esta opinión, el Quijote piensa que tal vez su historia necesite de letras góticas para explicar los cuadros narrativos, tal y como lo hacía un pintor de Úbeda. El bachiller en su réplica explica, ahora, lo bueno del famoso relato. Se trata del lenguaje llano, una fórmula de la cual Espinel pareciera ser que sí toma nota, pues la novela es muy fácil de entender y de digerir por parte de todo quien la leyera:

Eso no –respondió Sansón–, porque es tan clara, que no hay cosa que dificultar en ella: los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran; y, finalmente, es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes, que apenas han visto algún rocín flaco, cuando dicen: «Allí va Rocinante» (Cervantes, 2004: 572).

Por otra parte, es preciso detenerse en el componente religioso del texto con el arrepentimiento, la confesión, la humildad, la paciencia y la caridad como estandartes de su discurso. Dichos elementos son parte esencial del entramado axiológico de una novela que buscaba difundir la doctrina de la Iglesia, aprovechando el sentido *mea culpa* de Obregón e, indirectamente, el de Espinel. La voz del propio rondeño, como miembro activo del cuerpo eclesiástico desde el año 1586, se encuentra nuevamente presente. El catolicismo se defiende a viva fuerza de quienes quieren impulsar un cambio en sus estructuras y políticas. Ese ámbito era ineludible para el autor, cuya voz absorbe Obregón, lo que indica, en consecuencia, el enorme influjo que significó la Contrarreforma para definir una novela barroca.

Por último, y para reflejar esa continua mezcla de estilos que Espinel utiliza en su relato, se destaca otra novedosa característica barroca de la prosa. Se trata de los escabrosos episodios del hombre colgado, cuyo cuerpo estaba en estado de descomposición, o el cuadro dantesco de la esposa del caballero italiano, que estaba muriendo de inanición junto a dos cadáveres por el castigo que este le ha sometido. Ambos ejemplos se enmarcan dentro de lo que acontece con los nuevos pensamientos respecto de las antiguas ideas artísticas. Es, a toda regla, una reacción hacia ellas. Por esta razón, esta estética de la fealdad, que es tan singular en el escritor de Ronda, alcanza a la propia concepción de la vida, la muerte como destino y la corrupción corporal como su natural consecuencia.

Sin duda, toda la corriente creativa en la cual Espinel de hallaba inserto influyó en su composición. Los preceptos neoaristotélicos que recoge de teóricos como López Pinciano, quien adaptó los elementos básicos de la *Póetica* del sabio griego, inundaron una prosa que se adaptaba a las nuevas expresiones y estilos que iban surgiendo. Espinel, entonces, evidencia de forma nítida el tránsito de lo que los teóricos definen como

Manierismo pleno de sus *Diversas rimas* hasta fundirse con los componentes creativos del Barroco que las páginas del *Marcos de Obregón* también hacen visibles.

Cabe destacar que, no obstante todos los criterios que hoy en día permite determinar y distinguir bajo una mirada más especializada los rasgos y diferencias de estilo entre ciertos periodos artísticos, el análisis textual –en donde se constatan las ideas y aspectos que un autor ha importado desde otros escritos para plasmarlos en su obra bajo una óptica novedosa– es fundamental para entender el contexto literario de una determinada época.

Espinel es continuador de la estela de obras que nacieron al alero del gran éxito que en su época había tenido el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán en 1599, que, a su vez, recibió el influjo formal del *Lazarillo*. No es casual, entonces, que el texto haya tenido, así como lo tuvo posteriormente el *Quijote*, una versión apócrifa donde un autor desconocido, que firma como un tal Luján de Sayavedra, intentara colgarse de esa fama y renombre que adquirió la historia de un personaje de baja estofa. De esta forma, comenzaron a desfilar los pícaros, cuyas historias personales, relatadas en su mayoría por los propios protagonistas, hablaban de sus aventuras y desventuras. Ya en 1604 se escribió el *Guitón Onofre* de Gregorio González, con una marcada presencia de *La Celestina*, el *Lazarillo* y el *Guzmán* (Navarro Durán, 2005: L). Por ese mismo éxito que el relato de Alemán tuvo, no extraña que López de Úbeda (seudónimo de Baltasar de Navarrete) el autor de *La pícaro Justina*, hiciera una novela que fuera una respuesta a aquel libro –en tono de sátira– de la atalaya de la vida. La protagonista era ahora de género femenino, y termina casándose con el propio Guzmán. Aquella mujer pícaro tendría otra figura semejante en *La hija de la Celestina* –cuyo nombre delata su origen y referente– de Salas Barbadillo. Además, otro gran y destacado poeta como Quevedo



también quiso sumarse al reto de escribir el relato de un pícaro, puesto que se sabe que los manuscritos del *Buscón* ya circulaban por 1612.

¿Cómo quedar al margen de tan abrumadora corriente, donde la divertida prosa hasta hacía posible la moralización? Espinel así lo entendió y se embarcó en su proyecto en el que incluso fue un paso más allá al convertir los propios detalles autobiográficos en una historia que tuviera esos mismos elementos. La obra de Espinel forma parte de aquella literatura novelesca del Siglo de Oro que comprende todo un juego y una red de contactos de unos escritos a otros, que indican que el mecanismo de construirlas pasaba por procedimientos hipertextuales explícitos.

Otra de las razones que permiten entender el deseo del autor de escribir una obra narrativa divertida y útil es el legado que había dejado su amigo Cervantes. Espinel fue testigo directo de aquella fama ganada a costa de obras muy leídas y comentadas. El *Marcos de Obregón* deja en evidencia la enorme admiración que el escritor rondeño sentía hacia la figura del autor del *Quijote* y de las *Novelas ejemplares*, sobre todo de los relatos de claro corte picaresco contenidos en el escrito como *Rinconete y Cortadillo* y el *Coloquio de los perros*, para sustraer de todas ellas aquello que ha considerado útil a su forma de narrar; o el mismo *Persiles* que, con otro género como principal constituyente, lee con atención, extrayendo de él ideas y fórmulas que le fuesen apropiadas utilizarlas para algunos de los episodios de su novela. Para estos últimos no solo se inspiró en el relato de Cervantes, sino también en *El peregrino en su patria* de su amigo Lope, y en la fuente clásica de ese género, *Las etiópicas* de Heliodoro, que la preceptiva alababa; o, también, en los relatos del siglo anterior como el *Clareo y Florisea* de Núñez de Reinoso o la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras.

Tal y como lo hicieron esos referentes directos, Espinel no solo recurre a un tipo de género o un par de novelas influyentes y visibles como

el *Guzmán*, el *Quijote* o las otras mencionadas para construir su texto, sino que diversifica la materia literaria para mostrar erudición, versatilidad y dominio narrativo. La prueba de ello se evidencia en los innumerables registros de otras lecturas que la novela del escritor rondeño muestra en sus páginas, que están un poco más sumergidas bajo el poderoso manto de la narración autobiográfica que la novela picaresca había dejado, tales como el mencionado género bizantino, al que se suman la miscelánea, con la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía o los textos de Torquemada como modelos; la soldadesca, con la historia de Alonso Enríquez de Guzmán como referente, o el relato morisco de los textos cervantinos. Cada una de esas corrientes presentes en la historia, demuestran que Espinel conocía a la perfección el panorama narrativo de su época del que sacó provecho para enriquecer, con todo ese colorido, a su solitaria novela.

#### 4. CONTEXTO HISTÓRICO

La variada historiografía que existe sobre los años en que tuvo lugar la vida de Espinel ofrece un panorama que permite entender cómo los fenómenos exógenos a la literatura de uno u otro modo subyacen en una historia, incluso en una con carácter tan autorreferencial como la autobiografía del escudero Marcos de Obregón. De forma indefectible, tal y como lo considera Orozco en sus valiosos estudios sobre el Barroco literario español, “hay unos determinantes históricos, sociales e ideológicos de los que también se hace portavoz o expresión un determinado artista cuando produce una obra” (1988, I: 24).

Espinel es capaz de introducirnos en el mundo en el cual vive con innumerables indicios que conducen directamente a la contextualización del tiempo en que escribe su novela. Cabrillana va incluso más allá al decir que Espinel quiso “novelar la España de su tiempo con acontecimientos y personajes tomados de la realidad” (1993, II: 752). Lo hace a través de la alusión directa o sugerente de ciertos sucesos históricos que transcurren a lo largo del periplo del escudero. Este periodo vital cruza un importantísimo segmento de la historia hispánica, pues se trata de la época inmediatamente posterior a la expansión territorial del Imperio español y su dominio hegemónico, tanto en el concierto militar, económico y cultural en prácticamente todo lo que actualmente conocemos como mundo occidental.

#### 4.1. UNA VIDA EN TIEMPOS MONÁRQUICOS

Espinel vivió en el corazón de los gobiernos de la dinastía de los Austria o los Hasburgo. El periodo vital del artista rondeño coincide casi en su totalidad con los cincuenta años en el poder del hijo del emperador Carlos V. Se trata del rey Felipe II, apodado ‘el prudente’, quien asume su cargo en 1556, un par de años posteriores al nacimiento del poeta, hasta 1598, año en que muere. Este hecho es casi simultáneo a la llegada del poeta a la capital del reino, antes de que este se trasladara a Valladolid. El último tercio de la vida de Espinel coincide también con el periodo regente de Felipe III, ‘el piadoso’, quien asume su jefatura el mismo año de la muerte de su padre hasta 1621, fecha de su deceso.

Espinel refiere algunos de esos importantes acontecimientos históricos que marcaron el curso de los gobiernos de ambos monarcas con referencias explícitas hacia ellos. La postura del intelectual ante el poder real siempre fue de plena obediencia y alabanza a quien lo ostenta, de acuerdo a la función social que este cumplía en tiempos imperiales. Esa conciencia iba acompañada de resignada aceptación a las reglas sociales existentes, como sostienen Lara Garrido y Rallo Gruss<sup>6</sup>. No extraña dicha actitud en un escritor que recibió el favor de la realeza, por ejemplo, cuando recibe una capellanía en su ciudad natal. Un ejemplo de esa demostración de lealtad se verifica en el episodio donde, paradójicamente, se hablaba de la relevancia de la buena crianza a través de la domesticación de una fiera, hecho que implica, a la vez, sumisión y obediencia. Las adjetivaciones para uno y otro rey es la señal de cómo se procedía como

---

<sup>6</sup> Ambos estudiosos sostienen que la novela de Espinel es “una narración doctrinal informada por una integración a la realidad dada desde los comienzos y mantenida por una tesis perfectista: la de que esta realidad es inmutable y la mejor de las posibles. Esta tesis perfectista se basa en la aceptación de determinadas representaciones de la realidad como modelos cerrados, como sistemas de integración donde no cabe la anomia, que segregan unas prácticas a las que hay que ajustar la conducta, y a los que la pertenencia viene dada por vías naturales, siendo ilícito todo movimiento de aspiración por otro cauce” (1993, II: 648).

súbdito fiel ante el soberano, sobre todo en un personaje que encubierto de forma literaria estuvo presente en la Corte, y agradece los favores concedidos con gestos verbales reverenciales:

En tiempo del potentísimo rey Felipe Tercero, anduvo una leona en los patios de los Consejos, y jugaban los pajes con ella; y si le hacían mal, se amparaba con llegarse a las piernas de un hombre. Yo la vi echarse a los pies de las criaturas, y porque no tuviesen miedo, se arrojaba a sus pies. Y en tiempo del prudentísimo Felipe Segundo, en Gibraltar, se fue un lechón al monte, dentro de cuatro o cinco años que anduvo libre en el monte, que, a cuantos perros le echaban para matarle los destripaba (Espinel, 2008: 59).

Dentro de todo el engranaje de una sociedad imperial con las características propias de una como la hispánica del Siglo de Oro, la monarquía y clero representaban una pesada influencia legal, psicológica y espiritual que calaba en todos los ámbitos de la vida. La cultura, dentro de ese ámbito, cumplía con su funcionalidad, en aras de mantener el orden y las estructuras sociales vigentes. Una obra como *Marcos de Obregón*, por cierto, demostraba seguir ese canon.

Por otro lado, Elliot, en una mirada más general, es capaz de apreciar cómo el fenómeno literario, particularmente el de la prosa de fines del siglo XVI y comienzos del XVII, de un modo u otro refleja qué hay detrás de ese mundo social circundante. El intelectual, aunque siga siendo conservador, pone su mirada en el tejido social, y es capaz de descubrir las grietas de ese mundo que comenzaba a resquebrajarse:

El arte y la literatura juegan un rol primordial: No solo existía en las obras maestra de la literatura española de finales de los siglos XVI y principios del XVII, una nueva conciencia de la condición pecadora inherente al hombre, sino también una nueva preocupación por la psicología humana, que quizá debía algo al movimiento místico de las décadas anteriores. Pero se necesitaba un nuevo factor para completar el paso al crudo realismo de finales del siglo XVI. Era éste la posibilidad de plantear los problemas morales y materiales del individuo ante el telón de fondo del contexto social (Elliot, 1998: 265).

#### 4.2. HECHOS HISTÓRICOS RELEVANTES DEL PERÍODO VITAL DE ESPINEL

Se hace necesario destacar algunos de los principales acontecimientos que sellaron el destino de la España Imperial. Por cierto, una edición del *Marcos de Obregón* de Julia de Francisco de 1951 ofrece, en su estudio preliminar en el cual se basa la siguiente enumeración, un apartado con las efemérides que recogían esos hitos que, de una u otra manera, sellaron los dos periodos de los Habsburgo, y que coinciden con la vida de Espinel y la del protagonista de su historia narrada. Estos hechos, aunque no todos formen parte de la novela, de alguna u otra forma destacan por su sola relevancia, y son insoslayables a la hora de entender el panorama externo existente en la obra:

a. Sesiones del Concilio de Trento (1545-1563). El Barroco, ciertamente, fue denominado como el arte de la contrarreforma<sup>7</sup>. La postura clerical y promonárquica de Espinel encaja perfectamente con el perfil de un letrado de época. De tal forma que ideología y obediencia o sumisión son parte del contexto del libro. La fuerte crítica a los ideólogos reformistas Calvino y Lutero, con todas las adjetivaciones negativas del caso en la tercera relación, así también lo demuestran.

b. Sublevación de los moriscos en la guerra de Granada (1568-1570). El texto de Espinel no queda ajeno a la batalla ideológica y religiosa que se libraba en esos tiempos entre cristianos y musulmanes. Sin embargo, este hecho tan decisivo y cercano al entorno geográfico del autor no tiene cabida en su texto. Navarro González advierte que al rondeño no le importó en demasía, pues por aquella época decidió educarse en la Universidad de Salamanca (1977: 13)<sup>8</sup>. Carrasco Urgoiti, en *Vicente Espinel y su tiempo*<sup>9</sup>, analiza el contexto pluricultural de la ciudad natal del escritor anterior a la confrontación bélica. Una vez que esta ocurre, el panorama que describe es el siguiente:

---

<sup>7</sup> Orozco al analizar aquella célebre frase de Weisbach, dice que no se puede explicar todo el estilo con ella, “pero no es menos cierto que no se puede explicar el Barroco sin la Contrarreforma [...] Por nuestra parte, sólo quisiéramos subrayar otra vez aquel deseo que se expresó en la sesión XXV del famoso Concilio: que el artista, con las imágenes y pinturas, no sólo instruya y confirme al pueblo, recordándole los artículos de la fe, sino que además, le mueva a la gratitud ante el milagro y beneficios recibidos, ofreciéndole el ejemplo a seguir, y, sobre todo, excitándole a adorar y aun a amar a Dios” (1975: 47). De esta forma, es posible, también, comprender el objetivo explícito de la novela de Espinel, aquel que buscaba de congeniar doctrina de fe, de vida, junto con el debido entretenimiento.

<sup>8</sup> Elliott dice que la “salvaje explosión de la lucha racial y religiosa en Andalucía, entre 1568 y 1570, es una prueba del constante rencor que había reinado en las relaciones entre moros y cristianos en el sur de España y del profundo resentimiento de los moriscos por el trato que habían recibido” (1998: 253).

<sup>9</sup> En dicho estudio, Carrasco indica que el personaje renegado de la segunda relación, y que analizaremos en el capítulo sobre la estructura de la obra, es el portavoz de aquellos moriscos de linaje neo-cristiano. Por esa razón, está provisto de una buena posición, y expresa su queja por las consecuencias que tuvo la exclusión social de aquellas familias de importante condición y clase, que conservaron sus señoríos. Según Carrasco, “este alegato podía haberse oído en labios de cualquier morisco educado” (2000: 107).

Ronda abarcaba en su población, junto a los descendientes de conquistadores y repobladores, familias nazaríes de diversa categoría social y otro componente converso, de origen judío. Al iniciarse la rebelión de los moriscos, hubo rondeños que vacilaron entre la lealtad del rey y la opción de unirse a quienes soñaban con restaurar un estado islámico en el que fuera territorio nazarí. Al final la ciudad no se reveló, pero fueron muchos los individuos que se alzaron tomando refugio en la serranía, donde los habitantes de los pueblos conservaban muy vivas sus señas de identidad islámicas. Después de la derrota, incluidos los que se habían mantenido al margen del conflicto, fue desterrada a la mancha y otras partes de Castilla, aunque es de suponer que algunos pudieran quedarse clandestinamente y otros lograran volver (2000: 106).

c. Felipe II tuvo cuatro mujeres. En 1568 muere Ana de Valois. En 1570 se casa con Ana de Austria, madre de Felipe III, futuro rey de España.

d. En 1571 se produce la derrota de los turcos en Lepanto a manos del ejército hispánico comandado por Juan de Austria. Este hecho tan significativo en las glorias imperiales no tuvo cobertura en la obra de Espinel. Sí la hubo, por lógica, en los textos de Cervantes, partícipe de aquella gran gesta.

e. Portugal se anexa a España en 1580. No es un hecho comentado en la novela, a pesar de la trascendencia que tuvo en la nueva configuración de la España imperial.

f. Ana de Austria muere en ese mismo año de 1580. La relevancia de ese hito tuvo, quizás no tanta con relación a los dos anteriores, sino, más



bien, para la propia figura del escritor, se comentará en los siguientes puntos.

g. Derrota de la Armada invencible a manos de la Armada británica en 1588. A pesar de la indudable huella histórica que este hecho dejó, resalta su total omisión en el *Marcos de Obregón*. Se entiende que esto fue así por la implicancia de aludir a un hecho doloroso para la conciencia colectiva y los efectos que esto podría provocar.

h. Entre 1585 y 1598 se produce la guerra contra Francia. Es otra de las efemérides con carácter bélico que fueron eludidas por Espinel, lo que da señales de la relativa prioridad que para él tuvieron.

i. En 1598 muere Felipe II, y asume Felipe III. La Corte se traslada a Valladolid entre los años 1601 y 1606.

j. En 1609 se expulsa a los moriscos. Es uno de los temas históricos fundamentales del texto. El problema tiene una alusión directa a partir del diálogo que Marcos tuvo con su amo cuando fue llevado cautivo a Argel.

#### 4.3. HECHOS HISTÓRICOS RELEVANTES EN EL *MARCOS DE OBREGÓN*

Una serie de personajes verídicos desfilan a lo largo de las páginas del *Marcos de Obregón* de Vicente Espinel: intelectuales, escritores, políticos y religiosos a quienes se menciona para devolver los favores concedidos, o, simplemente, como un sentido homenaje nacido de la más profunda admiración del escritor hacia ellos. Esos personajes, que efectivamente existieron, y que tuvieron alguna destacada participación en su tiempo, caminan a la par de algunos hechos históricos que Espinel quiso integrar a su obra. Lo hace para darle un cariz realista e histórico y, sobre todo, para otorgarle la efectiva verosimilitud a su fábula, según los enunciados de la preceptiva neoaristotélica que el escritor rondeño sigue

con suma obediencia. Espinel los dispersa para darle un marco de referencia a su relato. La técnica narrativa impide que los hechos tengan una cronología secuencial, por tanto será el lector quien deberá ordenarlos para encajarlos a la temporalidad adecuada.

Sin intentar desviar la atención del estudio filológico, ni de profundizar en el análisis de las mismas, se hace necesario, al menos, mencionar esas referencias que el escritor de Ronda ha esparcido de manera fragmentaria en su novela para resaltarlos como parte de la materia literaria.

a. En el primer descanso de la primera relación, se alude a Fernando de Toledo y su valerosa actuación en el frente de Flandes. Subyace, entonces, el trasfondo de la lucha que el Imperio español tuvo por aquellas tierras, pues la desgastadora guerra de 80 años se sostuvo desde el año 1568 hasta el año 1648.

b. El narrador recalca, ahora en el descanso octavo de la misma relación, la fallida conformación de la armada de Santander a causa de la epidemia de peste, pues es un hecho en el que el propio autor pudo haber tenido una probable participación directa. Una armada que, según Marcos de Obregón, “tan hermosa apariencia tuvo y tan mal se logró” (Espinel, 2008: 76). Vuelve a aludir a esta fallida intentona en la relación veintiuno. Allí se menciona a quien estaba a cargo de aquella flota, el general Pedro Meléndez de Avilés. El hecho aconteció en el año 1574.

c. Hay una información que remite de forma directa al autor y su relación con el poder de la realeza. Acontece cuando se relata el episodio sucedido a Marcos con un balletero, como se consigna en el capítulo de las estructura del texto. El resumen de Marcos alude a la figura de Espinel cuando recibe el favor del Emperador. Es un hecho que le afecta personalmente, pero da luces de cómo el autor impregna con algunos sucesos reales su obra:

Al fin, para abreviar el cuento, habiendo peregrinado por España y fuera de ella más de veinte años, redújose al estado que Dios le tenía señalado. Fuese a su tierra, que es Ronda, hízose sacerdote, sirviendo una capellanía que le hizo merced Filipo Segundo, sapientísimo rey de España (Espinel, 2008: 114).

d. Ya en la segunda relación, en el segundo descanso, Marcos comenta la trágica muerte del rey Sebastián de Portugal, anunciada por la aparición de un cometa, hecho histórico acontecido en 1578. El rey murió a los veinticuatro años, comandando sus tropas en la batalla de Alcazarquivir, en Marruecos. El joven monarca muere porque desoyó a su tío Felipe II, que le desaconsejaba asistir a una batalla que tendría consecuencias catastróficas.

e. Espinel, en su cautiverio en Argel, da muestra de algunos asuntos contextuales. Primeramente, la realidad que se vivía por costas españolas con los corsarios árabes que asolaban las costas hispánicas, y luego el cautiverio de cristianos en aquella ciudad. La mención al Gran Turco, cuya mujer el escudero tuvo que sanar con sus ensalmos, también destaca como dato para escenificar la importancia del sitio donde el escudero se encontraba. En ese mismo lugar, Marcos alude con melancolía a las fiestas de la Corte con los toros, y en donde el mozo Felipe Tercero ‘el amado’ demostraba toda su gallardía y habilidad.

f. Durante su estadía en Italia, Marcos también gusta de intercalar varios episodios históricos. El primero de ellos tiene relación con las exequias de Ana de Austria, donde el propio escritor fue el autor de los versos cuando se realizaron en la ciudad de Milán. Participar en dicho

evento implicó un respaldo inconmensurable a la labor artística del rondeño. Más aún cuando aquella Reina fue, tal y como señala Garrote Bernal, la más querida por sus vasallos por tener superiores cualidades que las anteriores, entre las que destacaban ser española de nacimiento y tener una enorme belleza (1993, II: 504).

g. El segundo de estos acontecimientos ha sido muy comentado por la crítica, y se refiere a la participación de Marcos de Obregón en el asalto a Maastric (Maastricht) en Flandes, en el descanso cuarto de la tercera relación. Cuando el escudero llegaba a la ciudad de Milán, cuenta la anécdota marginal, y desprovista totalmente de un aura belicista, que le sucedió en el asedio y saqueo a esa ciudad.

h. La tercera mención se produce, en el descanso quinto, cuando Marcos espera a la emperatriz María de Austria, que fue recibida en Venecia, para luego ser llevada a Génova, hecho que sucedió en 1581. Tal y como señala el texto, se supone que el propio Espinel estuvo en esa comitiva a las órdenes del Duque de Medina Sidonia.

i. Ya en el descanso diecinueve de la tercera relación, el doctor Sagredo relata su experiencia por tierras americanas. Se refiere, específicamente a una expedición organizada al Estrecho de Magallanes realizada por el rey ‘prudente’<sup>10</sup>. El soberano, Según Fernández Álvarez, tuvo una política hacia esos territorios que no fue expansiva sino de contención, ya que lo que importaba era asegurar lo conquistado (2005: 305).

---

<sup>10</sup> El mismo Fernández destaca cómo el asunto americano es prioritario para el rey, por cuanto no solo se trataba de un asunto material, sino también espiritual: “Todo lo dicho nos permite concluir que Felipe II tuvo siempre muy presente las cosas de las Indias, que para él suponían algo verdaderamente importante: la expansión de la fe, aquello de seguir la obra de los primeros apóstoles, de lo que dejaría constancia en su Testamento, con aquella notable consigna dada a sus sucesores: que se mantuvieran siempre unidas las Coronas de Portugal y Castilla, porque eso era lo mejor para su seguridad, aumento y buen gobierno, “... y para *ensanchar nuestra Sancta fe cathólica y acudir a la defensa de la Iglesia*”. Esto es para que se mantuviera también la expansión del Evangelio; eso de “ensanchar” la fe, de que tanto se preciaba el rey prudente” (2005: 307-8).

j. Por último, en el descanso veinticuatro de la tercera relación, se advierte la presencia del bandolero Roque Armador, pues con su mención se describe la situación de la Saucedá, donde los vaqueros la tenían “por defensa y sagrado” (Espinel, 2008: 341). De esa forma, robaban ganado, apostaban, secuestraban personas e incluso cometían homicidios. Carrasco Urgoiti, indica que Roque Amador puede ser el apodo ‘Amador’ del capitán de bandoleros de la Saucedá Roque de Mesa (1972, II: 270), cuya presencia histórica iguala a la de los bandoleros catalanes como Perot Guinarda (Rico, 2004: 1008), quien aparece en el *Quijote* como Roque Guinart.

## 5. CONCLUSIÓN

Vicente Espinel y su obra representan las visiones que la sociedad del siglo áureo reflejaba en cuanto al panorama artístico del periodo. Tanto los acontecimientos vitales, claves para la conformación de toda su obra, como los concernientes a los parámetros estéticos con los que construye sus creaciones, más ciertos acontecimientos externos de la época en que el autor vivió, y que ayudaron a contextualizar dicha producción, son referencias ineludibles.

El autor de Ronda se caracterizó por desarrollar una obra egocéntrica, donde el sujeto creativo es el centro de la obra, y donde a través de esa figura se extraen datos que le ubican en una determinada posición de cierto privilegio en la sociedad. Junto a ello, se advierte la postura ideológico religiosa que traspasa a sus escritos para provecho público, con objeto de cumplir con su función social como intelectual. Un artista que, de acuerdo a los procedimientos estéticos de la época, oscila entre los estilos que los teóricos han bautizado como Manierismo y Barroco. Dichos movimientos se desarrollaron en un periodo importante de la España imperial bajo la dinastía Habsburgo. El autor, a su vez, contribuía con su consolidada figura de intelectual de renombre, a seguir la estela de las narraciones de la época marcadas por el enorme influjo de los textos autobiográficos picarescos, los que escribiera su admirado amigo Miguel de Cervantes, así como otras fuentes y géneros como el bizantino, la miscelánea, el relato morisco y la soldadesca.

Por ende, es posible concluir que vida, pensamiento del autor, además del contexto artístico e histórico en el que se desenvuelve conforman un rico capital informativo que aproximan de forma notable a

las *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón* de Vicente Espinel. La influencia de esas circunstancias, que también representan parte fundamental de la materia literaria del texto, ayudará a comprender de mejor forma tanto los propósitos que llevaron al autor a escribir su única obra en prosa como los significados que de ella emanan.

CAPÍTULO II: LA ESTRUCTURA DE LAS *RELACIONES DE LA VIDA DEL ESCUDERO MARCOS DE OBREGÓN*





## 1. INTRODUCCIÓN

La memoria y la imaginación, así como la experiencia vital y su (re)interpretación, son premisas con las cuales un autor comienza a delinear una novela, a partir del impulso creativo que lo guía y que, posteriormente, desembocará en un cuerpo escrito. A ello se añade el caudal cultural y literario, necesario e imprescindible en todo ese proceso de alimentación y absorción de ideas estéticas ajenas, que se digieren para generar nuevas o enriquecer, de buena manera, las propias. Estas consideraciones elementales son claves ineludibles para comprender el universo novelesco y la materia literaria de Vicente Espinel en sus *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*.

Memoria porque, como plantea el preceptista Alonso López Pinciano, ella es una “representación de la cosa ausente, por la presencia de su imagen, con diferencia de tiempo pasado” (1973, I: 47). Imaginación porque esta es “muy noble potencia que las demás sensitivas todas” (1973, I: 48). Así, la memoria concentra un rico material empírico susceptible de ser literaturizado, novelado. La correspondencia exacta de esa serie de imágenes almacenadas en Vicente Espinel, que pujaron por dar a luz una obra literaria con las características de su prosa, explican que este capital, emanado de su propia vivencia, es el sólido cimiento que sirve de base para la configuración su relato. Este es un importantísimo antecedente extratextual que define la autobiografía parcial de la historia del noble escudero, en relación con esos episodios vitales que conciernen al propio Espinel. Pedro Mexía, en su miscelánea *Silva de varia lección*, dedica un interesante tratado sobre esta materia, denominado *Quán excelente cosa es la memoria. Por qué los de agudos ingenios son flacos de memoria. Por*

*qué se acuerdan los hombres tanto de lo que, siendo niños, les acaeció. Escrívense exemplos de hombres de grandes memorias.* Esta cualidad es, según el escritor, “arca y depósito de todo quanto entendemos y aprendemos y vemos; y lo que desto guarda y sostiene la memoria, esso es lo que nos queda y sabemos” (Mexía, 1990, II: 48). Garrote Bernal explica, de acuerdo a esos preceptos teóricos, que la obra de Espinel prosigue, en este esencial asunto, una línea de continuación respecto de los fundamentos filosóficos retóricos de la antigüedad, pasando por la Edad Media hasta el momento en que nace la novela. Así, este principio va adquiriendo relevancia:

[...] según la tradición de la cuarta parte de las Retóricas clásicas, que atendía la construcción de imágenes como instrumento de eficacia memorística; y la escolástica ligó la *mnemotecnia* a la ética, siguiendo la Memoria, la Inteligencia y la Providencia. La memoria cuenta, por tanto, con una doble función, instrumental y ética. A partir de esto, los conceptos de prudencia y de memoria, básicos respectivamente en la conducción del *Obregón* y de las *Rimas*, están emparentados en el pensamiento clásico y medieval (Garrote Bernal, 2001: 88).

En cuanto a la imaginación, el material puede ser infinito o de origen tan diverso como recóndito. Mexía también lo señala en *Cómo la imaginación es una de las principales [y] más fuertes potencias o sentidos interiores del hombre; de lo qual se prueva por exemplos verdaderos. Y*

*tráense algunas historias notables de ellos*<sup>11</sup>. En este escrito, Mexía señala que la imaginación tiene una función, que consiste en “recibir y retener simulacros y imágenes que el seso común, que es el primero, recibió de los sentidos exteriores, y enviarlas a la estimativa; y de aý van a la fantasía [y], al cabo, al arca y al depósito que es la memoria” (Mexía, 1989, I, 585). Por su parte, Torquemada da luces concretas en situaciones en las que la imaginación fuerza una ilimitada mutación de la realidad, para escapar de ella con todo su vigor transformador. Es, en el sentido estricto, el poderío medular de la literatura:

[...] la imaginación intensa tiene tan gran fuerza y poder que no solamente puede imprimir diversos efectos en aquél que está ymaginando, pero también puede hazer efecto en las mismas cosas que ymagina. Y que assí podría un hombre imaginar tan intensamente que está lloviendo que, aunque esté en tiempo sereno, se turbase y viniese a llover; y si ymaginase que las piedras

---

<sup>11</sup> Según la clasificación de Mexía “Entre los sentidos interiores del hombre, la memoria es el más excelente; y él es el tesorero y guardador de todos” (Mexía, 1990, II, 48). En cuanto a la imaginación, señala que es uno de los sentidos interiores del ser humano: “Assí como los sentidos exteriores son cinco (como todos saben, el oír, el ver y los demás), assí son otros tantos los sentidos y potencias interiores en el hombre. Puesto que algunos lo reduzgan a quatro, la común opinión es que sean cinco; conviene a saber: el sentido común, la ymaginativa (de quien agora hablamos), la estimativa, la fantasía, la memoria” (Mexía, 1989, I, 586). Fray Luis de Granada la define como “depositaria de las ciencias [...] ayudadora fiel de la prudencia, la cual por la memoria de las cosas pasadas entiende el paradero y suceso de las presentes y venideras. Ella es conservadora de las experiencias, las cuales sirven no menos para la ciencia que para la prudencia. Ella es madre de la elocuencia, y la que nos enseña a hablar, guardando dentro de sí los vocablos de las cosas con que explicamos nuestros conceptos y nos damos a entender, por donde los maestros de hablar, que son los retóricos, ponen por la quinta parte de su oficio la memoria. Ella misma nos habilita para todas las artes y para todas las ciencias, guardando y reteniendo en sí las reglas y preceptos dellas, sin la cual el leer libros, o cursar escuelas sería coger agua, como dicen, en un arnero, sin las cuales artes y disciplinas la vida humana sería vida de bárbaros o de bestias fieras [...] Mas no es menor el milagro desta potencia que el beneficio, porque acordarse los hombres de una historia, donde las cosas van encadenadas y tienen dependencia unas de otras, no es mucho, mas que ver que un muchacho tooma de coro cien vocablos griegos o latinos, cuya significación no entiende, y no tienen dependencia unos de otros y que, repitiéndolos en la memoria siete u ocho veces, de tal manera se le asienten que y permanezcan en ella hasta la vejez [...]” (Granada, 1989:453-54).

que tiene delante de sí eran pan, tan grande podría ser la  
vehemencia de la imaginación, que se bolviessen en pan  
(Torquemada, 1994, I: 533).

El poeta de Ronda ya advierte que su obra literaria está impregnada  
de esos principios creativos. Así lo consiga en sus *Diversas rimas*, donde  
estos emanan de su propia inspiración poética, a partir de la contemplación  
y la sensibilidad. La presencia de una figura femenina de idealizada belleza  
provoca, por ejemplo, que ellos funcionen a plena capacidad en estos  
versos del soneto VIII *Divinas hebras de oro*:

Divinas hebras de oro, que del claro  
sol imitáis en llamas la pureza,  
lumbres de grave y celestial belleza,  
A cuyo bivo fuego no hay reparo;

espíritu gentil, ingenio raro,  
gallardo cuerpo, altiva gentileza,  
hidalgo pecho, angélica nobleza  
de mi alma refugio y dulce amparo.

Tales son los efectos que resultan  
de la imaginación y la memoria,  
cuando vuestro valor y ser contemplo,

que mis males y daños se sepultan,  
y vengo a resumir en claro exemplo  
que todo el padecer se buelve en gloria (Espinel,  
2001: 425-426).

También en la *Casa de la memoria*, Espinel recurre, tanto en el título como en el contenido, a estos dos componentes. La mención a estos principios demuestra su apego a las sugerencias de la preceptiva que, en cierto punto, regula los procesos de la producción literaria. Es por ello que su presencia se explicita no tan solo en la lírica, sino también en su única novela, como esenciales soportes creadores o fuerzas motrices que sustentan toda su escritura:

Metido en confusión me vi al momento  
de la imaginación, que me guiava,  
de mil quimeras lleno el pensamiento,  
con que el común sentido se ofuscava [...]  
(Espinel, 2001: 479).

Por otra parte, el propio *modus operandi* de la literatura áurea, pletórico de referencias literarias, filosóficas, religiosas y morales, acotan un universo que se autoimpone sus propios límites por la coyuntura sociocultural de la época en que el texto nace. Este proceso creativo de una obra estaba sujeto, además, por esa conducta metaliteraria, inter o hipertextual que no se escondía o solapaba; muy por el contrario, servía como un alarde de rica erudición que se desplegaba en una obra para potenciarla y respaldarla con el prestigio de las buenas artes literarias o la sabiduría filosófica y religiosa.

Por tanto, al juntar estas dimensiones –*memoria e imaginación*, junto a las innumerables influencias literarias–, es posible entender el principio creativo de Espinel y los materiales con los que cuenta y construye su novela. El objeto literario distingue su calidad artística de acuerdo a su estética, que proviene del plano lingüístico y la posterior significación de

este, que verifica su razón de ser. Esto, de acuerdo a la profundidad y resonancia que ella pueda tener en el concierto cultural de una sociedad. La tarea de explicar esos horizontes semánticos y la validez del *Marcos de Obregón*, dentro del conjunto creativo novelesco del Siglo de Oro, nos hará profundizar en el análisis y la lectura interpretativa de la obra; en las relaciones entre el autor y su obra, autor y su entorno literario, autor y su contexto histórico.

Si observamos, por ejemplo, dentro de aquellos parámetros el caso de Cervantes quien, a partir de los esquemas y tópicos de la tradición literaria junto a los que se establecían en su época, fue capaz de inaugurar un nuevo concepto en la narración en prosa bajo el nombre de novela, cuya modernidad hoy todos reconocemos y bien gozamos, comprenderemos toda la riqueza del arte prosaico de finales del siglo XVI y la primera parte del XVII. La narrativa, de uno otro modo, estaba plenamente interconectada como una red de constantes referencias y alusiones, literales y no literales. Podemos citar la enorme resonancia y repercusión de textos que tuvieron reproducciones, segundas partes apócrifas o continuaciones, que nunca el autor original pensó en seguir. Así ocurrió con *La Celestina*, de Fernando de Rojas, que luego tuvo la réplica de Feliciano de Silva con la *Segunda comedia de Celestina*; otra, de Gaspar Gómez de Toledo y su *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* o la cuarta denominada *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* de Sancho de Muñón. Lo propio sucedió con el *Lazarillo*, cuyas secuelas fueron *La segunda parte del Lazarillo de Tormes*, publicada en Amberes y la *Segunda parte de la vida del Lazarillo de Tormes* de Juan de Luna, la singular versión de Diego Hurtado de Mendoza; además, el eco de esta breve y genial obra cruzó las fronteras hacia Latinoamérica con el denominado *Lazarillo de ciegos caminantes*, firmada por Concolorcorvo. Se suma a los anteriores la *Segunda parte del pícaro Guzmán de Alfarache* de Mateo del Luján o el *Segundo tomo del*

*Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* de Fernández de Avellaneda, por señalar algunos ejemplos. Sin embargo, dichas referencias o influencias no en todos los casos parten de una misma obra para generar una saga, sino también sucede el caso de una obra en particular, que no guardara relación con el género utilizado por el autor, cuyo material novelesco es reutilizado por otro. Conocida es, por ejemplo, la gran repercusión que tuvo la historia pastoril de *Los siete libros de la Diana* de Montemayor o el relato árabe de la *Historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa* en las obras del periodo áureo.

La portentosa capacidad del ingenio cervantino, o del propio Alemán, de reinventar un lenguaje artístico y recodificarlo con elementos conocidos dentro de esa tradición y, sobre todo, en un contexto socio-religioso que no permitía demasiada soltura crítica da, por tanto, luces sobre esos procesos creativos y su enorme capacidad de explosión productiva. El propósito que Espinel tiene al elaborar su novela camina en aquella misma senda dejada por el *Lazarillo* y el *Guzmán*, Cervantes, Lope y los clásicos grecolatinos, para citar sus principales fuentes dentro del contexto de la narrativa del Siglo de Oro. Los ingredientes de los que se sirve el autor de Ronda para solventar su texto se inscriben en esa escuela pletórica de referencias literarias o filosófico-morales.

Pero, consignamos que la gran impronta y valor estético del *Marcos de Obregón* resuena por la conexión, visible aunque a veces de forma difusa, entre el protagonista y el propio autor. Es la materia prima de la estructura del relato y, a la vez, un rasgo fundamental que servirá para dar otro paso adelante hacia la definitiva modernización de la novela. Este empirismo letrado y vivencial es el principio con el que Espinel (re)inventa la (su) historia del escudero Marcos de Obregón, y es lo que nos permite realizar esta primera aproximación a su única obra escrita para revalorizarla en su conjunto. Como nunca, por aquella época, un texto literario estuvo



tan cerca entre el personaje y el autor. Es más, bajo ese personaje literario, que remite a su creador, no se encubre en demasía esa relación (aunque Espinel sí cuidó la referencia directa), sino que, muy por el contrario, quiere dejarla patente en forma sugerente, pero además ambigua. Para el rondeño, la literatura y la existencia tienen una relación trascendental en su texto: una vida literaria y dedicada a las letras que se transforma, con posterioridad, en una literatura sobre esa propia vida, con todos los componentes que el arte literario entrega para darle la necesaria ficción.

Espinel, que ya está en años avanzados y postreros de su vida, se atreve a escribir, en lo que se convertirá en una especie de testamento literario –así también lo hizo Cervantes al dejar su *Persiles*–, su única obra genuinamente en prosa, cuya principal motivación conllevará el principio estipulado por Horacio y el canon de aquel entonces: la *enseñanza* y el *deleite*<sup>12</sup>.

El marco novelístico idóneo para recrear el relato del escudero estará representado por los espacios físicos que poseen dos características: los realistas, que coinciden mayormente con los recorridos por el autor en vida; y los que no lo son. Es acá donde la fantasía y la referencia literaria o las crónicas históricas tendrán especial relevancia. Siempre se ha consignado que un texto narrativo, cuyo eje básico es una historia ficticia, no le debe ni rinde cuentas a la realidad (histórica, por cierto, e inserta en el recorrido individual de cada autor), a pesar de los vínculos y las relaciones que se pueden establecer con ella a través de los indicadores y factores contextuales que sí aportan datos para comprenderla a cabalidad. Pero, de

---

<sup>12</sup> La narración no es sino lenguaje, discurso que se transforma en idea, y es en esta forma cuando logra transmitir un propósito definido explícita o implícitamente por el autor. En este caso, Espinel lo hace expresamente para facilitar la entrega de su dogma que camina junto a su historia. La representación del mundo, en el que se desarrolla una narración, crea una identificación con elementos que comparten autor y receptor a través de sus frases, ya que no hay narración que sea tal si “no es un conjunto de frases miméticas” (Martínez Bonati, 1972: 61) y, en este caso, esa identificación conlleva, además, doctrina que intenta transmitirse mediante el entretenimiento.

una u otra manera, la obra no es tan solo hija de su autor, sino que también lo es de su tiempo.

Espinel, en esencia, es continuador de los relatos en prosa que se desarrollan en la península ibérica a partir del siglo XVII, marcados por la enorme impronta de Cervantes desde que irrumpiera con su primera novela pastoril, *La Galatea*, en 1585. En ese contexto, como señala Ferreras, la novela del XVII ha superado la novela de caballerías y la bucólica, pero no la ha dejado atrás, sino la reutiliza, ya sea en la parodia o en ciertas acciones episódicas. A ello su suma el incuestionable influjo de la novela bizantina (1988: 12). Pero también irrumpe la otra gran vertiente estética que implicará toda una revolución en la novela desde los primeros pasos del *Lazarillo*: la novela picaresca, cuyo representante más insigne fue el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, el referente más cercano de la historia del escudero.

El análisis de las *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*<sup>13</sup>, texto que vio la luz en el año 1618, seis años antes de su muerte y que tiene casi cuatrocientos años de historia, comprende varias facetas. En primera instancia, nos ocuparemos de su estructura y de la forma en que Espinel va conformando la historia, de acuerdo a esa materia empírica y el caudal literario al cual recurre para elaborarla.

El signo lingüístico, la estructura básica que sustenta a todo discurso –en mayor razón el discurso narrativo– “presenta una organización multiplaza, y su división en párrafos puede corresponder a delimitaciones indiscutibles pero situadas tan pronto sobre uno como sobre cualquier otro de los niveles del despliegue discursivo”, plantea Greimas (1993: 35-36). La división estructural y esquematizada, dentro de esa premisa elemental,

---

<sup>13</sup> En adelante, usaremos sintagmas nominales abreviados del título de la novela (*Vida del Escudero Marcos de Obregón* o *Marcos de Obregón* con el objeto de evitar redundancias, forzosas repeticiones y, también, agilizar la lectura del estudio. El mismo procedimiento será utilizado con otras obras.

de esta novela responde a una intención artística muy definida. Espinel busca que la organización textual de los acontecimientos vaya en concordancia con el propósito que él mismo explicita, en cuanto a que la historia permita una lectura que no revista mayor dificultad comprensiva. Para ello se apoya en una prosa ágil y sencilla, con una retórica accesible, que pueda abarcar un amplio público sobre el cual pretende influir, a partir del análisis de todo cuanto vive el protagonista y observa del mundo. Idea una estructura global, un esqueleto textual, y un esquema discursivo estratificado, un cuerpo verbal, que codifican su mensaje, donde vacía su contenido significativo, que pretende adquirir una dimensión aún mayor, de acuerdo al objetivo didáctico–pedagógico trazado. Espinel edifica su novela con procedimientos que observa de sus modelos literarios. Realiza su distribución textual con grandes segmentos que luego se subdividen en capítulos. Luego, orienta el aspecto semántico y connotativo que, en este caso, exige otro tipo de esfuerzo, no ya desde el punto de vista de la complejidad en el nivel discursivo con la espesura de la prosa que, en este caso, no posee tales características, sino a partir del orden y distribución de los acontecimientos que no siguen, necesariamente, una secuencia lineal. Este aspecto se origina y apoya en la preceptiva literaria, como se observará en el detalle del análisis de los capítulos.

De esa forma, intentará unir esas dos dimensiones en la configuración de su obra. Ella estará determinada por esa estructura textual y otra verbal semántica, donde se conjugan y establecen una “correlación entre significante y significado” (Greimas, 1973: 16) de forma interdependiente, y que le otorga sentido global a esta historia que posee la delimitación temporal del periodo que abarca los años de existencia del personaje principal o protagonista.

De acuerdo a esa perspectiva, pretendemos interrelacionar aquellos elementos singulares y propios de la historia de la novela de Espinel, como

también de aquellos que guardan relación con dichas referencias textuales o intertextuales que el autor utiliza. De este modo, se irán develando las causas y motivos de la creación de una narración estructurada con las características de *Marcos de Obregón*, para complementar los estudios que ya se han hecho sobre la novela de este autor del Siglo de Oro español<sup>14</sup>.

Al parecer, el poeta de Ronda, quien sin lugar a dudas conocía la obra cumbre de las letras áureas –el *Quijote*–, escuchó el llamado de Cervantes con una frase que puso en boca de Sancho. El gracioso e inmortal personaje de su paródica historia apelaba a la creación de una novela que pudiese llenar un espacio vacío de las letras áureas. Se refería a la escasez de relatos cuyo protagonista fuera un hombre de armas, un escudero, que tuviese las mismas o similares cualidades expuestas en el *Marcos de Obregón*: “Nunca hazañas de escuderos se escribieron” (Cervantes, 2005: 566), decía el rústico personaje cervantino.

---

<sup>14</sup> Entrambasaguas veía esa necesidad de revalorización del *Marcos de Obregón* a comienzo de los años cincuenta del anterior siglo, cuando se cumplía el IV Centenario de su nacimiento. Aún, en aquella época, no había aparecido el fundamental trabajo de Haley, que contrastó la vida del escudero con la biografía de Espinel, y las ediciones de su novela eran más bien escasas (1993, I: 113); aunque en el siglo XIX las hubo fundamentales, como la de Pérez de Guzmán. Lo mismo plantea Garrote Bernal, en relación a la verificación de los datos que reafirman que en su época, Espinel fue un escritor con bastante frecuencia muy bien valorado por sus contemporáneos (1993, I: 154), en especial por su aporte poético–musical.

## 2. BREVE ESQUEMA TEXTUAL DEL *MARCOS DE OBREGÓN*

En su novela, el escritor de Ronda utiliza un esquema textual que proviene de una escuela teórica definida, basada en preceptos clásicos, aunque la incipiente novela no tenía cánones rígidos como género –ni siquiera tenía tal nombre–. Vale decir, un cuerpo con un *prólogo* que marcaba sus directrices estético–morales, y una *trama esencial* en cuanto a la concepción de la *fábula*<sup>15</sup>, llamado también *mythos*<sup>16</sup> aristotélico, que busca la unidad de la acción narrativa<sup>17</sup>, y cuyos episodios ayudaran a adornarla, no obstante estos últimos debieran o podrían ser perfectamente prescindibles, o bien, debieran estar subordinados a la primera, aunque pudiesen ser extraídos sin afectar a ese núcleo temático. A partir de entonces, la escritura debe ceñirse al esencial modelo aristotélico, en el que la fábula se divide, para que posea unidad. Así, divide sus partes en la *initio*, el *desarrollo* y *conclusión* o *final*. Dicha disposición no necesariamente considera este mismo orden; de hecho, en la novela de Espinel, siguiendo la preceptiva de entonces, conscientemente se subvierte ese ordenamiento. El autor respeta cabalmente esos principios provenientes del modelo aristotélico que han sido renovados, ya con siglos de distancia y con los géneros literarios amplificados, por el excelente y completo tratado

---

<sup>15</sup> El Pinciano explica que la fábula la entiende como “el argumento –que por otro nombre dize hipótesi, o cuerpo de fábula– y quando episodio, entiendo las añadiduras de la fábula, que se pueden poner y quitar sin que la acción esté sobrada o manca y quando dixere la fábula toda, entiendo argumento y episodios juntamente” (López Pinciano, 1973, II: 15).

<sup>16</sup> Es el término griego con el que Samaranch desglosa y analiza en su estudio premilitar de la *Poética* aristotélica para hablar del argumento.

<sup>17</sup> Aristóteles, en su definición acerca de la tragedia y de la epopeya, expone que ambas son imitaciones de acciones de personajes elevados, pero que la primera es una narración más simple por su metro uniforme. Por ello, comparten la idea de que la “imitación de la acción es el ‘mito’: así llamo mito al entramado de las cosas sucedidas”, según dice el filósofo y esteta griego (1991: 1119).

estético *Philosophía: antigua poética* de Alonso López Pinciano, cuya presencia, en el *Marcos de Obregón*, es incuestionable.

Espinel aplica la praxis de esta teoría en la configuración de su novela a través de su división en tres grandes estructuras denominadas *relaciones*<sup>18</sup> que sustituyen al de *partes*, llamadas así, por ejemplo, en el *Guzmán de Alfarache*, cuya construcción se divide en dos: la primera que está dividida en tres *libros* con ocho, diez y otros diez *capítulos*, respectivamente; una segunda parte también con tres *libros*, divididos en ocho, nueve y otro de nueve *capítulos* en cada uno de ellos. Espinel sigue la estructura tripartita de cada parte del *Guzmán*, tal y como lo hace Quevedo en *La vida del Buscón*, cuya distribución consta, también, de tres *libros* de siete, seis y diez *capítulos*, respectivamente, en cada uno de ellas. Ocurre lo propio con la *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache* de Mateo Luján y Sayavedra, que distribuye su texto en tres grandes segmentos narrativos denominados *libros*, tal como sus precedentes, y que constan de ocho, once y otro de once *capítulos* cada uno de ellos.

En el *Marcos de Obregón*, cada uno de estos segmentos se subdivide en un capítulo a modo de introducción, y luego le siguen otra numerosa cantidad que varían en las diferentes relaciones. El autor, a esos capítulos, les denominó *descansos*<sup>19</sup>. Esta disposición supone un ordenamiento textual

---

<sup>18</sup> Según el *DRAE*, el concepto de relación, ligado al ámbito de la creación literaria, tiene acepciones que explican su uso en el texto de Espinel. Primeramente, nos dice que es exposición que se hace de un hecho; luego que es una conexión, correspondencia de algo con otra cosa o comunicación de alguien con otra persona y, por último, en el poema dramático, trozo largo que dice un personaje, ya para contar o narrar algo, ya con cualquier otro fin (2001: 1935).

<sup>19</sup> Según Carrasco Urgoiti, la teoría de esta denominación consiste en que Espinel, ya avanzado de edad y disminuido físicamente por la enfermedad de la gota que lo aquejaría, escribía cuando el dolor de este mal decrecía y así se lo permitía (1972, I: 88). Por otro lado, Carrasco también se refiere a la idea de Muret de poner cada descanso al final de los capítulos para evidenciar la pausa sugerida por Espinel en la lectura, aunque no fue la que, finalmente, se impusiera en el total de las ediciones (1993, II: 623). Sin embargo, esta idea del descanso no pareciera original del propio Espinel. Es probable que fuera asimilada por la influencia de Torres Naharro, inspirado como el rondeño en clásicas fuentes latinas en las obras dramáticas de su *Propalladia*,

y discursivo cuyo propósito es la organización de las pausas y de las distintas aventuras del escudero, elaboradas con los principios creativos mnemotécnicos e hipertextuales del autor, de acuerdo a las etapas de su vida (la del personaje literario) y de cómo ellas se van desarrollando para configurar un discurso mayoritariamente retrospectivo –con ayuda frecuente del epítome que resuma toda una experiencia vital con selectivos episodios– si consideramos el presente narrativo con el que comienza el relato. El orden secuencial de los hechos está acorde con la técnica narrativa *in media res*<sup>20</sup>. Se supedita, en este sentido, a lo que el narrador estime conveniente: narrar su pasado desde el presente, recibiendo todo el influjo del género bizantino para configurar el relato.

---

que así explica López Morales: “la estructura interna de sus comedias, el guía es Horacio, y a imitación de su doctrina, el cuerpo de la comedia quedará dividido en cinco actos. Sólo que Torres Naharro ha preferido sustituir el último acto por el italianismo *jornada*, ‘que más parecen descansaderos que otra cosa’[...] Como se deduce del contexto, *jornada* no tiene la misma significación que su modelo italiano *giornata* ‘camino de una día’ según Nebrija, o ‘cosa de un día’ según Carvallo; sino el de ‘descanso’, específicamente descanso al fin del camino o del trabajo de una día. Hacer *jornada*, como aparece en Cervantes, sería por extensión del contenido semántico, descansar al terminar la *jornada*. En Torres Naharro su empleo –claro está– es metafórico” (1965: 43). Ese propio sentido metafórico es el que utiliza Espinel para calificar las pausas del discurso de su escudero, de acuerdo a esa maltrecha condición física y su cansado estado psicológico, derivado de ese factor y el de su avanzada edad. No obstante lo anterior, pareciera ser que la atenta lectura del *Orlando furioso* de Ariosto, por parte de Espinel, también podría representar una clara influencia en relación a la denominación de las pausas. En numerosas ocasiones, el autor italiano alude entre sus capítulos al reposo y descanso para tomar suficiente aire con objeto de seguir su relato con nuevos bríos. Así lo demuestra en las octavas finales del canto XXXIII, cuando dice: “También yo me detengo en esta glosa/ y mi costumbre guardo cual conviene;/ pues la hoja está llena de mi canto,/ quiero aquí reposar del vuelo un tanto” (Ariosto, 2002, II: 2175). El cansancio también revela la oralidad del texto clásico, que el autor quiere destacar para así explicar el uso de estas pausas en el epílogo del canto XIV: “No más, señor, no más ya de esto canto,/ que estoy ronco, y es bien callar un tanto” (Ariosto, 2002, I: 877).

<sup>20</sup> Espinel sigue la preceptiva del Pinciano, quien pone como paradigma y ejemplo de las acciones narrativas temporales a *Las etiópicas* de Heliodoro. Dicha técnica implica comenzar la obra del medio de la acción, es decir, una vez avanzados los acontecimientos para volver, en capítulos posteriores, al origen explicativo de ese estado de circunstancias. Todo ello con un fin estético destinado al deleite del lector, “pero no es necesaria y puede hazer el poeta lo que le pareciere sin agraviar a la sustancia del poema” (1973, III: 207). Sobre este punto volveremos en el siguiente capítulo, y se corresponderá a la influencia de la novela bizantina en el *Marcos de Obregón*. Esta técnica está en directa relación con la influencia –del género bizantino griego clásico y del que se desarrolló en siglo áureo– que recibió en su obra narrativa no tan solo en este aspecto, que, de todas formas, es básico a la hora de ordenar u organizar el relato del escudero.

En cuanto a la estructura textual global y los ejes temáticos que van esquematizando el relato, se observa en la distribución que se resume en los siguientes términos<sup>21</sup>:

La relación I, que consta de veinticuatro descansos, se construye así: *Prólogo al lector*, de Vicente Espinel; *Introducción* de la relación, donde el escudero se presenta y advierte sus intenciones y propósitos al relatar su propia vida; luego, una serie de *descansos*, que equivalen a los capítulos. Del descanso I al VI se narra su retiro en un hospital de ancianos en Madrid para cuidar de su vida y la enfermedad que lo aqueja, y retrocede un par de años para narrar la relación que tuvo con sus amos, el Doctor Sagredo y su esposa Mergelina. En el descanso VII, describe su relación con el hidalgo. En el descanso VIII aparece el ermitaño y, desde el IX al XIV, el escudero le relatará su vida desde su infancia en Ronda y su peregrinaje por casi toda la geografía de España. Es decir, dicha relación está definida por el estado actual y regreso al estado temporal y vital más alejado de la vida del escudero al cual puede retroceder para detallar sus inicios cuando se independiza de sus padres y forja su actual destino. Es su periodo formativo o, mejor aún, de autoformación.

La relación II se inicia con el *feedback* entre el escudero y el ermitaño, una reafirmación que pone pausa al relato para verificar la atención de su interlocutor, con un breve relato sobre la mala fama de los habladores. Luego, se cuenta una historia sobre la comunicación entre

---

<sup>21</sup> Haley, por su parte, sugiere el siguiente esquema para la estructura textual global del relato. Esta propuesta guarda relación con los puntos geográficos específicos donde se encuentra el escudero cuando realiza la narración de su vida a través de sus aventuras, dependiendo de los saltos temporales que lo llevan a distintas épocas. Por esa razón, el estado actual o presente narrativo, que ubica al protagonista en el Hospital de ancianos y que culmina, luego de la revisión de casi la totalidad su vida, en esa misma condición, otorga al relato, desde aquella perspectiva, un carácter cíclico: “1) Marcos is at Santa Catalina: the beginning of the novel; 2) first flash-back to Sagredo episode and direct sequence to hermit’s humilladero; 3) conversation with the hermit: second flash-back embracing Marcos’ life from childhood to the beginning of the conversation with the hermit; 4) events from the end of the present moment, back to Santa Catalina” (1959: 108-109).



vivos y muertos. Del descanso I al VI, se narran sus aventuras en Sevilla. Desde el descanso VII al VIII, Marcos navega por el Mediterráneo y es apresado en Baleares. Del descanso VIII al XIII, comenta su cautiverio en Argel. Del descanso XIII al XIV, relata su vuelta a Baleares y embarque rumbo a Italia. Suman, entonces, diez capítulos menos que en el primer segmento. En esta relación, continúa el relato autobiográfico del escudero, y se define su internacionalización dentro de su periodo de aprendizaje. Comienza su viaje forzado hacia costas árabes enemigas, donde se deja traslucir los fundamentos de su religiosidad, ya en edad madura. Posteriormente, una vez liberado, describe su viaje a Italia. Es un periodo donde la novela de aventuras, el relato de viajes y la picaresca se funden poderosamente en el relato, de acuerdo a las andanzas del escudero.

## 2.1. PROBLEMAS EN LA EDICIÓN

*Marcos de Obregón* no fue ajeno a la dificultad técnica que llevaba consigo imprimir textos literarios en el año en que se editó por primera vez, ya que en tiempos del siglo áureo aquella era una actividad en edad púber (algo más de siglo y medio de desarrollo, muy poco si consideramos los avances tecnológicos de la época) y la industria estaba supeditada a sucesivas revisiones<sup>22</sup> que implicaba, en muchos casos, la censura del

---

<sup>22</sup> Rico describe el proceso de impresión del *Quijote* y de qué forma –en muchos textos y en la obra de Cervantes, ya sea por extensión, trabas burocráticas o errores tipográficos, provocados por el tipo de letra del autor o sencillamente por una equivocada interpretación lectora o correcciones del autor– el libro sufría modificaciones en algunos casos cruciales, tanto para una lectura del sentido de una determinada frase o para el contenido global del texto (2004: LXXVIII). Navarro Durán, por ejemplo, explica el proceso de impresión del *Lazarillo* que lleva a la conclusión, respecto del prólogo y el primer capítulo, que la falta de un trozo en esos párrafos es fundamental para establecer y concebir información que explicita el propósito del texto, como solía hacerse en ese segmento narrativo en la literatura de la época. Estas mutilaciones del *Lazarillo* pueden corresponder a un intento de ocultación de este proceso de escritura crítica contra los amos del personaje, ya que, “Sólo puede explicarse tal anomalía si nos damos cuenta de que alguien debió arrancar un folio del texto de la primera edición; el segundo impresor

contenido total o parcial del texto en plena era inquisitorial. Este proceso de confección de un libro también comprendía varias fases que podrían, eventualmente, alterar la obra significativamente si su configuración editorial era trastocada consciente o inconscientemente.

La primera edición del texto, emanada de la imprenta de Juan de la Cuesta, fechada en Madrid el año 1618, lleva consigo un error de impresión en la relación III, lo que distorsiona el sentido lógico de los acontecimientos con el último párrafo del descanso trece, aunque, en términos generales, tampoco afecta significativamente a la totalidad de la historia y su trama; más bien afecta a la concordancia temporal de fechas y acontecimientos que no pudieron realizarse en un determinado periodo temporal, tal y como se presenta con el orden de los capítulos de esa edición, como apreciaremos en la siguiente explicación.

Esta relación se inicia con la llegada del escudero a Génova y su camino a Milán en la introducción. Del descanso I al IX explica sus aventuras en aquel país. El capítulo X señala la vuelta a España, previo naufragio en el mar en aguas francesas. Del capítulo XI al XIII, relata las aventuras, nuevamente, por territorio nacional. Es en este punto donde la crítica disiente y discrepa acerca de la distribución de capítulos. Por un lado, la edición original o príncipe del descanso XVIII al XXIV describe las aventuras de Sagredo y Mergelina en América, más el descanso XXV y último que funciona como despedida del ermitaño y, a la vez, como conclusión del texto y verificación de su propósito.

La incongruencia del descanso XIV de la relación III se observa, en la mencionada edición, cuando el escudero cierra el ciclo narrativo de su pasado hasta que deja al matrimonio madrileño de Sagredo y Mergelina,

---

separó mal las dos partes fundidas por la mutilación del texto. En ese folio figuraría el argumento de la obra, la clave para su lectura correcta” (2005: 11). Por ello es que las dificultades de impresión no sólo tienen que ver con problemas técnicos, sino también de descuidos o, como este último caso, a intenciones que parecieran venir desde los oscuros rincones de la censura.

justo antes de conocer al ermitaño, es decir, cuando ya ha relatado su vida al interlocutor, luego de las dos primeras relaciones, hasta llegar al punto inicial donde empezó su historia retrospectiva para volver al presente narrativo con estas palabras: “Anduve por Madrid algunos días, donde fui ayo y escudero del doctor Sagredo y su mujer doña Mergelina de Aybar hasta que los dejé, o me dejaron” (1972, II: 80)<sup>23</sup>.

Dicho ciclo, sin embargo, no concluye con la separación anunciada, sino que continúa con las aventuras del escudero en Andalucía, como lo explica Carrasco Urgoiti: “las andanzas del médico y de su esposa no han podido desarrollarse lógicamente en el corto tiempo que media entre su marcha de Madrid y el día en que Marcos, sin haber aún encontrado nuevo acomodo, entabla conversación con el ermitaño” (1972, II: 202). La fisura temporal, en el relato del escudero, se ve reflejada en la narración del propio Sagredo, que propone espacios de tiempo definidos y específicos a sus aventuras americanas que no coinciden con los propuestos por Marcos, tal como dice Carrasco Urgoiti, en el descanso XX de la tercera relación. Según la edición príncipe y la de Carrasco, el doctor Sagredo dice en ese segmento:

Al fin anduvimos seis meses perdidos, faltando ya todo lo necesario para conservar la vida, arrojados y sacudidos de las soberbias olas por tan inmensos mares de nadie conocidos y navegados (1972, II: 246).

Por cierto, aún no sumaba las peripecias de los aventureros por la isla de los gigantes, que adicionan varios otros episodios antes de regresar y viajar (con el consiguiente periodo temporal) a tierras ibéricas, lo que

---

<sup>23</sup> Esta cita pertenece a la edición de Carrasco Urgoiti, basada en la misma distribución de capítulos que tenía la edición príncipe de 1618.

implica añadir nuevos espacios de tiempo de la pareja por el Estrecho de Gibraltar. Por esto, Carrasco explica que hubo ediciones del siglo XIX de Cuesta y Pérez de Guzmán que “trasladan el último párrafo del descanso XXV en que el escudero pone punto final a su relación y se despide del ermitaño” (1972, II: 202-203) al comienzo del descanso XIV.

Por su parte, Rosa Navarro plantea que “es evidente que tenían razón los editores del XIX al situar a continuación la despedida del ermitaño, que es el episodio que sigue al de su servicio al doctor y su mujer” (2008: 45). Para ello, propone la sustitución de la última relación y darle correspondencia numérica a los capítulos y, junto con ello, devolverle la coherencia isotópica al texto:

En el texto de la primera impresión, sigue a ello el párrafo, antes citado, en el que se despide del ermitaño; y ese colofón de la aventura de los bandoleros se funde con el final de su relato al ermitaño y forman el descanso veinticinco, rompiendo la simetría del texto (24 / 14 / 25). Si se coloca en su sitio el fin del relato al ermitaño, y el párrafo final de la huida de los bandoleros y su vuelta a Madrid se sitúa al término del descanso anterior, desaparece este falso y breve descanso, y la obra recupera sus divisiones simétricas (24 / 14 / 24) (2008: 53).

Como plantea Navarro, las ediciones del siglo XIX, que captan el error, comienzan con la edición de Mateo Repullés en el año 1804 en su imprenta de Madrid, quién agrega en el inicio del descanso catorce el trozo que originalmente pertenecía en la edición príncipe al descanso XXV de la tercera relación. Es el párrafo que sigue:

Acabada mi última relación, el ermitaño, dando grandes muestras de admiración de lo que había oído dijo que ya se podía pasar por el puente, quizá cansado de haberme escuchado tanto tiempo. Despedíme dél, y pasando la puente vi tantos árboles arrancados de raíz como había traído el Manzanares [...] todas las huertas anegadas, las isletas cubiertas de arbolillos, que casi había llegado hasta la ermita de San Isidro Labrador, y con la arena y árboles hechas algunas represas que hasta agora dejaron el río dividido por muchas partes (1804: 242).

Las otras ediciones que proponen esta distribución son la de Juan Cuesta Ckerner, en la imprenta de Madrid a cargo de Tomás Alonso, en el año 1868; y la edición de Juan Pérez de Guzmán de Barcelona, en 1863 y la del año 1881, esta última igual a la primera edición del editor barcelonés. En ellas, tal y como ejemplificamos en el texto citado recientemente, el párrafo mencionado es colocado a inicios del descanso XIV de la tercera relación como primer párrafo y cierra la unidad narrativa acabada en el último párrafo del descanso trece “Anduve por Madrid [...]”. Es lo que propone la edición de Navarro para redistribuir no sólo el capítulo en cuestión, sino toda la estructura numérica de la tercera relación y encuadrarla respecto de las dos anteriores al avanzar en un aspecto más: suprimir el descanso XXV de la tercera relación desprovisto del párrafo mencionado “Acabada mi última relación [...]” de la edición príncipe. Así quedarían sólo dos párrafos, que es uno en la edición de Navarro y que pasa a ser el último del descanso XXIV. Estos párrafos, según la edición príncipe y la de Carrasco Urgoiti, son los siguientes:

Como quedaron sin cabeza y sin gobierno, dispararon huyendo por diversas partes, cesando los insultos que antes hacían, aunque prendió con grandes astucias el juez a doscientos dellos, de que hizo ejemplar justicia.

Nosotros venimos seguros a Madrid sin tropezón ninguno, pareciéndome –como es verdad– que en ella hay gente que profesa tanta virtud, que quien la imitare hará mucho (1972, II: 279).

Con esta redistribución se zanja aquella incoherencia en el orden de las acciones, se restablecen los equilibrios, tanto los concernientes a la temporalidad de los acontecimientos como al número de capítulos. Así lo explica Navarro Durán al eliminar el descanso XXV:

[...] porque queda reducido a un párrafo y rompe la simetría de las otras relaciones: la primera tiene 24 descansos, la segunda, 14; así la cuarta volvería a tener 24, y el descanso último y epílogo cerraría la obra. El epígrafe debió de ponerlo el impresor para solucionar el problema que tenía con el cambio de asunto al trasapelarse la hoja (2008: XCVII).

Todo el resto de ediciones, que hasta ahora han visto la luz, siguen la distribución original de la edición príncipe con la tercera relación con 25 capítulos y el capítulo XIII con el párrafo que sostiene aquel lapsus cronológico de los acontecimientos narrados por el escudero. Carrasco Urgoiti, cuya edición del texto de Espinel coincide con la de Gili Gaya –

aunque el crítico advierte que es razonable la propuesta de los editores del siglo XIX (Gili Gaya, 1951: 221), mantiene la primera edición y adjudicó el error del texto a un descuido en la *dispositio* del autor. Señala también que “no debe desecharse esta posibilidad, dada la tendencia a diferir el desenlace y la despreocupación por la inverosimilitud de detalle que caracteriza la obra barroca” (1972, II: 203).

En esa misma línea, Garrote Bernal indica que los rasgos del manierismo en la obra de Espinel parecen explicar este posible error programático, secuencial y de coherencia debido a “su carácter anormativo, irracional, antinaturalista, subjetivo” (1990: 43). Quizás este argumento pareciera ser demasiado arriesgado, considerando el carácter rígido de Espinel en cuanto a concebir su modelo de texto de acuerdo a la preceptiva y a su propósito, que declara en el prólogo de la novela: escribir una obra en lenguaje simple, que fuera de fácil acceso, lo que incluye a su estructura.

Esos indicios, su explícita pretensión de hacerla sencilla, conlleva a la propia arquitectura textual y a la disposición de los descansos. No le interesa revolucionar el texto desde el punto de vista estructural semántico. Sí lo hace con el principio *in media res*, pero este no implica inexactitudes o incongruencias temporales, sino desplazamientos o saltos en ese mismo sentido, que el lector deberá ir ordenando, de acuerdo al avance de su lectura. Muy por el contrario, su interés innovador radica en su propia participación en el texto, moralizando a través de su empirismo o en el contenido misceláneo de su novela extraído de diferentes fuentes, pero desde una perspectiva ambigua donde el autor y narrador se confunden. Es en ese plano donde el poeta de Ronda vuelca sus energías renovadoras y, por ende, ahí radica su complejidad; no en un esquema textual inconexo, con intersticios que no tuviesen una continuidad lógica y racional, y que no precisaran de una coherente explicación, como los presentes en aquella primera edición. Con seguridad, esas incongruencias se debieron a las

dificultades o errores en la confección de la edición del libro, tan comunes por aquella época.

El autor, en voz de su escudero, declara con insistencia, a la hora de explicar su proceso narrativo, que su idea artística conlleva el principio de la armonía en las partes de su obra, a través de un lenguaje puro y honesto. Por ello, un eventual rompimiento de ese equilibrio cohesivo, como el que se produce en el texto en su edición original, contradice dicha postura explicitada.

En efecto, es el propio poeta quien declara que el sentido oculto de su texto hay que buscarlo en el propio código, en las palabras y sus significados escondidos, que yacen bajo la connotación del lenguaje artístico, y no en la estructura que los sostiene. Considerar la primera edición como única alternativa a la distribución de descansos en la tercera relación, implicaría otorgar demasiada sofisticación a la naciente novela, que solo recién estaba nutriendo sus miembros. La modernidad, en el *Marcos de Obregón*, se orienta casi en exclusiva, en la relación a veces casi imperceptible entre Vicente Espinel y su escudero personaje. Lo anterior constituye, en esencia, el gran legado literario que el rondeño deja en las letras españolas, considerando su única obra en prosa<sup>24</sup>. Es, sin duda, un gran paso. Recordemos que el músico y poeta también estampó su nombre en los anales de la literatura española y universal con la contribución de la décima espinela. También se le atribuye, por cierto, la añadidura de la quinta cuerda de la guitarra, cuestión que también sigue siendo asunto de debate.

---

<sup>24</sup> Francisco Ayala describe este procedimiento, pertinente al modo en que Espinel escribió su obra, que denomina *ficcionalización del autor*. Dice que es “un proceso a través del cual el hombre que escribe le transmite a su escrito –sea por el efecto de su desdoblamiento en narrador–personaje de la propia narración, sea asumiendo dentro de ella el papel de “autor”– una semblanza de sí mismo, entidad ilusoria que va a quedar encerrada en las páginas del libro mientras el sujeto viviente de que ha sido desprendida se separa de su obra tan pronto como deja de escribirla y pasa a aplicarse a cualesquiera otras actividades” (1984: 49).



### 3. ESTRUCTURA DE LAS *RELACIONES DE LA VIDA DEL* *ESCUDERO MARCOS DE OBREGÓN*

#### 3.1. PRÓLOGO

Tanto la suma de privilegio de Juan de Villarroel como la aprobación del Doctor Gutierre de Cetina o la propia de Fray Hortensio Félix Paravesín expresan que el contenido del texto es digno de tener la licencia para ser impreso y llegar a los lectores por su doctrina y entretenimiento. Estas dos palabras claves son el principio que rigen las aprobaciones de los escritos narrativos –o su censura en caso de no tenerla por subvertir el orden preestablecido– como literatura conducente a influir de buena forma, plenamente integrada a la industria cultural impuesta desde el poder para adoctrinar a los lectores, de acuerdo a los lineamientos morales y éticos de la época en que la Inquisición tenía esa potestad, como lo expresa Fray Hortensio:

El libro del escudero que escribió el maestro Espinel y Vuestra Merced me manda censurar he visto y no hallo en él cosa que se oponga a nuestra santa Fe católica romana ni ofenda a la piedad de las buenas costumbres de ella (Espinel, 2008: 20).

Espinel traza, desde su perspectiva de autor, una breve semblanza de lo que significará su creación literaria encarnada en un personaje que denomina ‘pobre escudero’ en su prólogo al lector. Ya decía Porqueras que “en los prólogos del barroco, se verá mucha densidad teórica en problemas

literarios y más violencia en el trato con el lector, con el que cada vez los autores se mostrarán más exigentes y selectivos” (1965: 4).

Las exegéticas palabras de este poeta devenido a narrador, con una fuerte carga y dosis de falsa modestia, apuntan a su ‘guerra interna’ para decidir si lanzaba al ruedo la historia de su escudero, hecho que realizará “por medio de la humildad, que no solamente es tan acepta a los ojos de Dios, pero al de los de más ásperos jueces del mundo” (Espinel, 2008: 13)<sup>25</sup>. El autor advierte que la decisión de concretar su novela fue de la mano con el juicio de poetas y escritores y destacados humanistas a quienes se sometió para su ‘censura’<sup>26</sup>, entendiendo este acto como la total apertura a indicaciones y alcances de los connotados. El poeta y músico anuncia que su intención es “escribir en prosa algo que aprovechase mi república, deleitando y enseñando, siguiendo aquel consejo de mi maestro Horacio” (Espinel, 2008: 13)<sup>27</sup>. De este modo, se pueden colegir las enseñanzas, tal como lo dice Mateo Alemán, cuando en el prólogo del *Guzmán* también advierte que su libro sí trae doctrina que se puede aprovechar:

---

<sup>25</sup> Cervantes habla de ella en *El coloquio de los perros*, cuando dice Berganza que “[...] la humildad es la basa y fundamento de todas las virtudes, y que sin ella no hay alguna cosa que lo sea. Ella allana inconvenientes, vence dificultades, y es un medio que siempre a gloriosos fines nos conduce; de los enemigos hace amigos, templá la cólera de los airados y menoscaba la arrogancia de los soberbios; es madre de la modestia y hermana de la templanza [...]” (Cervantes, 1995, II: 277-278).

<sup>26</sup> Espinel menciona al licenciado Tribaldos de Toledo (1559-1624), quien fue cronista de Indias y maestro del conde de Villamediana y también relacionado a Lope; al maestro fray Félix Pavesín (1580-1633), gran orador trinitario del barroco; al padre Juan Luis de la Cerda jesuita autor de una gramática que homenajea a Nebrija; a Lope de Vega; a Domingo Ortiz de Mandujana, secretario del Reino de Valencia o Pedro Mantuano, secretario de un Condestable de Castilla y del Conde de Lemos (Carrasco, 1972, I: 76).

<sup>27</sup> En contrapartida, Mateo Alemán configura una historia en que pretende, a través de las malas acciones de su protagonista, llevar a la doctrina del lector. Esa advertencia anuncia que según como se obre, se recibe en consecuencia. Como señala Navarro, al recordar las palabras de Hernando de Soto, el *Guzmán*: “enseña por su contrario/ la forma del buen vivir” (2004: LXVIII). En ambos casos –en Espinel y Alemán– la figura del poeta romano subyace en la escritura para buscar un soporte moral que la avale ante los ojos de la autoridad clerical y la de los lectores. Luján de Sayavedra, en su apócrifo *Guzmán de Alfarache*, sostiene en la misma línea: “Para esto te cuento mi vida, para que escarmientes de cabeza ajena” (Luján, 2005: 176). Gregorio González, en tanto, dice de su libro del *Guitón Onofre*: “y si acaso hallaren en él alguna cosa que pueda ser de fruto, la estimen como salida acaso, que con esto me darán alas para que a este le haga otra parte y comience cosas más grandiosas de que pueda sacar algún fruto la república” (2005: 406).

En el discurso podrás moralizar según se te ofreciere: larga margen te queda. Lo que hallares no grave ni compuesto, eso es el ser de un pícaro el sujeto deste libro. Las tales cosas, aunque serán muy pocas, picardea con ellas: que en las mesas espléndidas manjares ha de haber en todos gustos, vinos blandos y suaves, que alegrando ayuden a la digestión, y músicas que entregan (Alemán, 2004: 63).

Espinel, en su punto de partida, responde a una consideración estética y moral que determine en forma abstracta el trasfondo de su texto, independiente de la historia que se cuenta. Deja muy patente la función apelativa que tendrá su escritura, como también la poética, un tanto supeditada a la anterior, aunque tratará de congeniarlas en pos del objetivo de influir en sus lectores a través de una *fábula*. El autor no tratará peyorativa ni despectivamente al lector dividiéndolo como Alemán entre el “vulgo” y el “discreto lector”, sino en uno universal, quizás ideal, capaz de advertir su mensaje y solazarse con él con un personaje con el que se pueda identificar por su axiología: un escudero itinerante que presume de humildad y entendimiento, que lucha por subsistir en una historia cuya primera parte es de pleno aprendizaje. Luego, será de aventuras que finalizan con la sabiduría con la cual escribe sus memorias, y con la que moraliza todo lo experimentado (bueno y malo), aunque generalmente lo haya hecho con buenas armas. Del mismo modo, difiere del “desocupado lector” de Cervantes, quien apela a él –de la mano de la ironía y el humor que desde su *Quijote* brota– a introducirse en el mundo de su novela para despertarlos del embrujo que está causando la novela de caballería en el

*vulgo*, lo que representa todo un llamado de atención acerca de aquellas preferencias artísticas deplorables.

En suma, dispondrá de un personaje que no centrará sus aventuras en sus gestas por su pertenencia a la soldadesca, sino que aterrizará en terrenos de lo real y cotidiano, sumergiéndose en el tejido social de la época, abarcando diversos espacios y escenarios identificables con aquella vida. Aunque también la referencia a las armas y las aventuras que de ella surgen están presentes, estas tendrán una relevancia menor. Este nuevo plano de referencia se conecta con el de la autobiografía: la vinculación del personaje y el autor con el objetivo que subyace en su vida que acaba y que es la purga de las culpas en actos vitales que le atormentan, luego de plantearse redactar su relato, ya en la postrimerías de su vida. Se resalta el ánimo de Espinel de una escritura *palimpséstica*, en cuanto a apelar al lector a encontrar sentidos y connotaciones entrelíneas que permitan estar atentos a ese propósito moralizante y, a la vez, literario, usando como camino y herramienta a este último:

Yo querría en lo que escribo que nadie se contentase con leer la corteza, porque no hay en todo mi *Escudero* hoja que no lleve objeto particular, fuera de lo que suena. Y no solamente ahora lo hago, sino por inclinación natural en los derramamientos de la juventud lo hice en burlas y veras; edad que me pesa en el alma que haya pasado por mí, y plegue a Dios que lleguen los arrepenimientos a las culpas<sup>28</sup> (Espinel, 2008: 16).

---

<sup>28</sup> “El mozo que tratare de querer ser viejo, deje mis pasos y trate de vencer las pasiones. Dios póngase al trabajo, y a fuerza de su voluntad ríndala en el suelo, venciendo viejos deseos. Átese una soga de sufrimiento y humildad, que arrastre por algunos días los malos apetitos, gastando el tiempo en virtuosos ejercicios; que a pocos lances llegará santamente al yugo de la penitencia y con las buenas compañías hará costumbre al arado, con que romperá la tierra de malas intenciones”, dice el Guzmán de Alfarache (2004: 467). Por su parte, Luján de Sayavedra

El personaje Guzmán de Alfarache, al igual que Marcos, siguiendo la huella dejada por el *Lazarillo*, hace hincapié en la importancia de la memoria –que ya Aristóteles visualizara como el gran factor que nos diferencia del resto de las especies– como elemento estructurador de su relato autobiográfico y retrospectivo, incluso con carácter de urgente cuando, por ejemplo, relata la prédica de un miembro del Consejo Supremo en la iglesia de San Gil “[...] antes que me huya de la memoria” (Alemán, 2004: 81). Lo propio hace Cervantes con Berganza, quien sostiene su relato y diálogo con el filosófico Cipión al que cuenta sus andanzas con sus múltiples amos y la diversa ventura que tuvo con ellos, cuando establece que la memoria es el principio estructural que sostiene su relato:

Y aun de mí, que, desde que tuve fuerzas para roer un hueso, tuve deseo de hablar para decir cosas que depositaba en la memoria, y allí, de antiguas y muchas, o se enmohecían o se me olvidaban. Empero ahora, que tan sin pensarlo me veo enriquecido desde divino don de la habla, pienso gozarle y aprovecharme dél lo más que pudiere, dándome priesa a decir todo aquello que se me acordare, aunque sea atropellada y confusamente, porque no sé cuándo me volverán a pedir este bien, que por prestado tengo (Cervantes, 1995, II: 265-266).

---

también opina, en su apócrifa versión del pícaro Guzmán, que la juventud es el periodo de la incertidumbre e indefinición, marcado por la inseguridad, el azar o la fortuna y las malas decisiones o caminos errados: “es tempestad la mocedad, porque en ella sale el hombre todo florido, todo él verde, no reconociendo razón ni otro dueño” (2005: 336). No es extraño que estos pensamientos hayan sido extraídos de un texto que necesariamente los escritores barrocos conocían por su tono humorístico, moral y paródico, como es el *Asno de Oro* de Apuleyo, cuando el sacerdote increpa a Lucio y su apetencia a los deseos carnales para decirle: “La flor resbaladiza de una juventud ardiente te ha hecho caer en la esclavitud de la pasión” (1983: 334).

O bien, esta otra frase del propio personaje cervantino: “Y estas horas de mi sosiego no las pasaba ociosas, porque en ellas ocupaba la memoria en acordarme de muchas cosas [...]” (Cervantes, 1995, II: 271).

Por otro lado, el pícaro *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, al igual que el escudero Marcos de Obregón, sostienen la fórmula de la vejez para calmar el pecaminoso camino de la juventud, desde el punto de vista de la sabiduría que se adquieren con los años, aunque el segmento etario del pícaro equivale a la mitad de la que ostenta el escudero. Pero sí que hace hincapié en esa dialéctica antitética que opone los dos segmentos vitales, que parecen tan antagónicos: la adolescencia como una edad oscura, concupiscente, libidinosa y pecadora –aunque si fuese bien aprendida las lecciones que deja, es factible de corrección y, por ende, es perfectible–; y la vejez, como la de la luz, la redención, la sabiduría y el arrepentimiento.

### 3.2. RELACIÓN PRIMERA O LA *INITIO*

El prólogo y la introducción de la primera relación del texto están unívocamente ligados y en ellos se observa el ideario estético del autor. Pretende, con ello, darle congruencia respecto del propósito y su contenido. Es una línea continua entre el novelista y el escudero que deviene en escritor. También representa la explicación teórica de su propuesta novelística. Espinel, quien como poeta acostumbra asiduamente al uso de un hablante en primera persona, emisor de sus emociones y cosmovisión, aprovecha, como el hablante cervantino del *Viaje del Parnaso*, esas posibilidades autorreferenciales. Es una permanente proyección del yo a través de su personaje literario que se traspone y aleja o se confunde con él en una lúdica y móvil dialéctica.

El relato del escudero comienza con un breve proemio donde presenta la primera relación de la vida del personaje y protagonista. El narrador homodiegético asume el relato de las acciones. Este segmento narrativo constituye la trabazón que tiende un puente semántico entre el prólogo y el lector<sup>29</sup>. El escudero traza su intencionalidad narrativa en el argumento de su obra, coincidente en pleno con lo expresado por Espinel en su proemio:

Este largo discurso de mi vida o breve relación de mis trabajos, que para instrucción de la juventud<sup>30</sup>, y no para aprobación de mi vejez<sup>31</sup>, he propuesto manifestar a los ojos del mundo, aunque el principal blanco a que va inclinado es aligerar por algún espacio, con alivio y gusto, la carga que, con justos intentos, oprime los hombros de Vuestra Señoría Ilustrísima [...] (Espinel, 2008: 17).

El primer paso es situar, en el deíctico de persona, al narrador con que asume el discurso de su vida. El relato autobiográfico, la primera voz, es característica de la literatura del Barroco, sobre todo la picaresca, que la

---

<sup>29</sup> Bajtín habla de la necesaria identificación y diferenciación que se debe realizar entre personaje y el autor en el plano narrativo. En ese sentido, tal aseveración implica que la palabra emitida por el narrador expresa también en cada momento la mirada del autor y los acentos que develan su intencionalidad (1989: 131).

<sup>30</sup> El Guzmán apela a todo el fervor vital de su autobiografía para distinguir los años de la juventud con el de la adultez, desde donde ha de suponerse se observa el pasado con distancia y arrepentimiento, tal como lo hace el escudero. El personaje de Alemán califica a aquella edad así: “Terrible animal son veinte años. No hay batalla tan sangrienta ni tan trabada escaramuza como la que trae la mocedad consigo. Pues ya, si trata de quererse apartar del vicio, terribles contrarios tiene” (2004: 466). Luego, dice en loa a la, en ocasiones, vituperada vejez: “¡Desventurada vejez templo sagrado, paradero de todos los carros de la vida ¿Cómo eres tan aborrecida en ella, siendo el puerto de todos más deseado?” (2004: 394).

<sup>31</sup> Séneca, en una epístola, dice a su destinatario en las *Alabanzas sobre la vejez*: “Te aseguro, sin embargo, que me congratulo de no sentir la vejez más que en el cuerpo y no en el espíritu, tanto se debilitan los vicios y todo lo que les sirve” (1968: 1085).

explota notablemente. De ahí a la antigüedad no son tantos los ejemplos donde abundan relatos sostenidos con la homodiégesis moralista. Un breve rastreo en la historia antigua nos deriva a algunas obras que Espinel debió conocer perfectamente: El *Satiricón* de Petronio y el *Asno de Oro* de Apuleyo<sup>32</sup>, que fuera tan importante en la confección del *Quijote*. En el relato bizantino de *Leucipa y Clitofonte* es posible establecer un parangón por los ecos que la novela tiene en la tercera relación del relato del escudero. Sin embargo, los relatos soldadescos, en especial el de Alonso de Enríquez, junto con el fundacional *Lazarillo de Tormes*, desembocan en el espejo literario de Espinel, que es el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán. Como estos dos últimos, el relato comprende una retrospectiva que delinea los aspectos más trascendentales del hablante. En ellos se basa el relato del escudero: su vida itinerante y su condición de relator de esos elementos vistos desde el presente, en una condición distinta a la que los iniciara en sus respectivos pasos vitales. Aquella conciencia vital es la que determina o es la causa del acto de escritura posterior.

En segundo lugar, el texto devela otros elementos estructurales que ayudan a situarlo, como la propia denominación de escudero. Su implicancia estriba en la ubicación social, dentro de la férrea estructura y jerarquía estamental de la sociedad barroca, que le corresponde al personaje investido, y también por el rol que le cabe dentro de aquel concierto:

---

<sup>32</sup> De esto da cuenta Rico cuando dice que “la adopción de la primera persona narrativa con fines didácticos contaba con alguna tradición en el panorama intelectual a la vista de Mateo Alemán (piénsese en Ovidio y Boecio) y, muy especialmente, que el ejemplo de las *Confesiones* agustinianas («confesión», ya lo hemos visto, llama Guzmán a su relato) predisponía «a la acogida de la autobiografía que se propone edificar al lector exponiendo los yerros propios», a la vez que comentándolos, explicándolos y presentándolos como etapas de una conversión definitiva. Por otra parte, el sonado éxito del *Lazarillo* (y para un hombre tan ducho en humanidades como Mateo Alemán también contaría Lucio Apuleyo) había acreditado las memorias ficticias del trotamundos sagaz en la lucha por mejorar su fortuna” (1983: 12).



[...] lleva también en cerrado algún secreto, no de poca sustancia para el propósito que siempre he tenido – y tengo– de mostrar mis infortunios y adversidades cuánto importa a los escuderos pobres o poco hacendados saber romper por las dificultades del mundo y oponer el pecho a los peligros del tiempo y la fortuna, para conservar con honra y reputación un don tan precioso como el de la vida que nos concedió la divina Majestad para rendirle gracias y admirarnos, contemplando y alabando este orden maravilloso de cielos y elementos, los cursos ciertos e inviolables de las estrellas, la generación y producción de las cosas, para venir en verdadero conocimiento del universal Fabricador de todas ellas (Espinel, 2008: 17).

Espinel advierte que el mantener la vida en buena lid, a pesar de las inclemencias de la misma, es la gran enseñanza de la existencia para resolver esta crisis del protagonista y su entorno novelesco. Menciona a la *fortuna*, un concepto primordial en la literatura áurea, que significa el destino o el hado, con los peligros y las consecuencias que tiene en la vida del ser humano, pero con una fuerte carga simbólico–religiosa. Pedro Mexía, en su *Silva*, explica de qué forma las culturas clásicas representaban a la *fortuna*, en el capítulo *Cómo los romanos y muchos antiguos creyeron aver fortuna y la ponían entre la vanidad de dioses; y las diversas maneras y formas como la pintavan. Y cómo no ay fortuna y el christiano todo lo ha de atribuyr a Dios*. Aquí, según Mexía, los gentiles (o paganos grecorromanos), consideraban a esta como una de las tantas deidades. Precisamente, esa cualidad politeísta no los hacía distinguir –según el pensador español– que la *fortuna* era hija de un solo dios. Repasa, luego,

los planteamientos de poetas y filósofos de la antigüedad, aunque persiste en su idea original que plantea que aquellos pensamientos no son más que blasfemias. Solo acepta la versión de Plinio, crítico con una deidad tan ambivalente, que conlleva en sus potencialidades lo adverso y lo ventajoso. Revisa, luego, sus diversas representaciones, que por entonces tenía la *fortuna* en pinturas, dibujos o en el imaginario de la cultura clásica. Mexía expone esas ideas para desembocar en su época y contrastarla con su cristiana visión. Con ella, se entiende el uso que Espinel le da al término en su texto: “Y, al fin, todo va a parar a la primera causa, que es Dios, causa, hazedor y gobernador de todas las cosas. Y esta es la verdad que debe tener y creer todo christiano” (Mexía, 1989, I: 797). Su apoyo y soporte son los filósofos cristianos que instauran esa idea, como por ejemplo San Agustín. No hay, pues, azares, ni fortunas, ni hados cuando la prudencia es la que domina al ser humano, como cita el español del mismo Juvenal. Torquemada, por su parte, complementa esas ideas en el tratado cuarto del *Jardín de flores curiosas*. Tal y como Mexía hace, examina toda la historia de este término desde la propia concepción aristotélica, que definía a la *fortuna* como una “causa accidental en aquellas cosas que por algún propósito se hazen para un fin” (Torquemada, 1994, I: 739). Critica esta postura del clásico griego, ya que visualiza en ella una contradicción por incorporar en ella la racionalidad, base de un acto hecho con un propósito o un fin determinado. Luego de reforzar sus postulados con algunos ejemplos, desemboca en la diferencia de *caso* y *fortuna*; la primera, sujeta a los extraordinarios instintos de los animales (como perros, hormigas, abejas, etc.), de quienes da ejemplos de sus habilidades que a veces parecen venir del uso de la razón; y la segunda, exclusiva de los seres humanos. Para Torquemada, la *fortuna* se define en términos filosófico-teológicos, y refuerza el camino que tomará en el pensamiento de Espinel cuando a ella se refiere:

[...] no es otra cosa sino una cosa fingida en la phantasia de los hombres, y que no hay más fortuna que la voluntad y providencia de Dios, que todo lo rige y gobierna, y quando mucho quisiéremos estendernos, podremos dezir que la fortuna, consistiendo en la *natura naturans*, que es el mesmo Dios, es parte de la *natura naturata*, que son sus operaciones (Torquemada, 1994, I: 761-762)<sup>33</sup>.

Pero, cabe preguntarse, ¿son todas las acciones que le acontecen a los humanos exclusiva voluntad de Dios? Espinel, al escribir su texto, entiende que el sumo creador les da libertad para elegir los buenos caminos o los que no lo son. Es lo que Torquemada denomina “la libertad de nuestro libre alvedrío, para que podamos escoger lo bueno y huir de lo malo” (Torquemada, 1994, I: 768), cuando revisa el concepto de hado o destino, ligado al de la fortuna. Precisamente, la novela del rondeño es, en parte, un arrepentimiento producto de esa libertad que provoca o permite la equivocación. Por ende, su *fortuna* fue obra de Dios; sus infortunios, pasos en falso que visualiza desde el presente narrativo.

El autor llega, así, al otro gran tópico, a aquel manto que recubre un texto cuyo telón de fondo es el mensaje del credo religioso. Se trata, específicamente, del cristianismo postridentino.

---

<sup>33</sup> El mensaje de Torquemada es aún más específico, en tanto vincula este concepto a un asunto léxico y semántico. Esto con el propósito de explicar el porqué del uso y significado del término en su tiempo. Aquella palabra, que deriva del manantial léxico del latín, debía ser recodificada. Por eso, la fortuna reorienta sus semas para ser puesta al servicio de la ideología religiosa cristiana imperante. De esa forma, el autor acepta resignadamente su uso (o mal uso) por una costumbre y praxis ancestral, pero que lleva a la confusión. Por consiguiente, se esmera en esclarecer la correcta acepción del término en cuestión, guiado por el peso de sus creencias: “Pero ya que hablamos impropriamente, y conformándonos con el uso tratemos los negocios por este nombre de «fortuna», siempre havemos de entender que la fortuna y la voluntad de Dios es una mesma cosa, y que no ay otra fortuna” (Torquemada, 1994: 763).

Junto con ello, se trasluce el pensamiento filosófico neoaristotélico que implica el concepto de la *naturaleza*. Como bien plantea Howard, la mutación y evolución de este concepto que sufre a partir del siglo XII recibe todo el peso del misticismo y la escolástica. Esto implicó reconocer en ella “una fuente de conocimiento intelectual”. Luego, en el Siglo XV, los humanistas “santifican a la naturaleza”, aunque siempre recordando al autor de ella –Dios–. No sólo se la quiere para contemplarla sino que se le intenta dar, en el caso de Espinel, “un giro deísta a la doctrina de la Naturaleza Creadora” (1993, II: 825-827)<sup>34</sup>. Es decir, el discurso postridentino del escudero asume la reivindicación del poder divino en la creación del mundo, y donde la naturaleza desempeñará un papel vital, aunque su visión tenga la influencia del pensamiento cervantino que, a su vez, fue inspirado en la doctrina erasmista.

Una de las fuentes cercanas de Espinel en lo concerniente a la mirada espiritual sobre la materia, según la crítica, la constituye fray Luis de Granada. Este escritor andaluz se presenta a sí mismo como un siervo de la divinidad. Esto lo expresa en sus escritos a través de la atenta contemplación de todo lo existente, acompañada de una enorme y conmovedora fruición. Con dicha acción se conocerá directamente a Dios, el único y verdadero autor de lo que nuestros ojos ven a su alrededor.

---

<sup>34</sup> Para Aristóteles “se llama naturaleza a la materia primera que subyace en cada cosa que tenga en sí misma un principio del movimiento y del cambio”, es la esencia de las cosas que tienen en sí esa razón fundamental (1998: 133), y esta “se entiende en dos sentidos como materia y como forma” (1998:137). Américo Castro detalla cómo el pensamiento cervantino acoge el sentido del neoplatonismo de la naturaleza. Resume así toda la corriente que llega a España no directamente desde los italianos como León Hebreo, sino directamente de Erasmo, específicamente del *Elogio de la locura*: “La doctrina naturalista en Cervantes podría resumirse así: la naturaleza, mayordomo de Dios, ha formado los seres, poniendo en ellos virtudes o defectos, que imprimen en cada individuo huellas imborrables y determinadoras de su carácter, cuya realización será el tema de la vida de cada cual. Esa varia condición, establece afinidades y disconformidades, dentro del individuo mismo ante todo, ya que la voluntad o la razón pueden favorecer o contrariar esa originaria disposición de la persona. Cada uno ha de conocerse a sí mismo, y no intentar romper su sino natural, su inmanente finalidad. En la relación con los demás, los afines se atraen con energía invencible, guiados fundamentalmente por el amor (neoplatonismo); los dispares, se estrellan trágicamente procurando armonías vedadas por la naturaleza” (1987: 171).

Espinel comparte y trasluce esa mirada ascética en su texto, a través del pensamiento de Granada, quien, en su *Introducción del Símbolo de la Fe*, dice con un tono de místico acento similar al que expresa Marcos:

Pues como este mundo visible sea efecto y obra de las manos de Dios, él nos da conocimiento de su Hacedor, esto es, de la grandeza de quien hizo cosas tan grandes, y de la hermosura de quien formó cosas tan hermosas, y de la omnipotencia de quien las crió de nada, y de la sabiduría con que tan perfectamente las ordenó, y de la bondad con que tan magníficamente las proveyó de todo lo necesario, y de la providencia con que todo lo rige y gobierna (Granada, 1989: 132).

Por otra parte, en cuanto al deseo de preservar la honra, bien define Bataillon, en su análisis sobre este punto en las novelas autobiográficas del Siglo de Oro, la que corresponde a *Marcos de Obregón*. El crítico señala que “constituye una verdadera humanización y rehabilitación de la honra «escuderil». Marcos encarna todas las virtudes del buen escudero; perfecto servidor de los nobles, se inspira en su orgullo matizándolo de filosofía, sin excederse del lugar que le corresponde en la jerarquía de las personas *honradas*” (Bataillon, 1969: 209). De esta forma, el escudero pretende mantener y defender su posición social, lo que le aseguraría un buen presente y futuro. No es tema menor, si se considera la rigidez del sistema social de la sociedad barroca. Huir de la pobreza era asunto de supervivencia, y escoger un buen sitio, al amparo de de la Corte o de algún noble, ayudaba a ese propósito.

Sigue, el escudero, trazando la línea de su relato, esta vez con el que corresponde a su segmento etario. Se trata de la delimitación del tiempo del

relato, el presente, en su actual condición. Es la exégesis de la consecuencia, el develar la causa del instante reciente. El indicio añade al texto la carga simbólica que representa al viejo escudero, que habla de su vida casi como un superviviente, arrepentido de sus pecados y dispuesto a relatar su devenir:

Y aunque me coge ese intento en los postreros tercios de la vida, como a hombre que por viejo y cansado se le hizo merced de darle una plaza tan honrada como la de Santa Catalina de los Donados de esta real Villa de Madrid –donde lo paso lo mejor que puedo–, en los intervalos que la gota me concediere, iré prosiguiendo mi discurso, guardando siempre brevedad y honestidad (Espinel, 2008: 17).

Lucas Gracián Dantisco, otra de las referencias que resuenan en el texto de Espinel con su catálogo de buenas costumbres para el ideal de *gentilhombre*<sup>35</sup> –un molde o prototipo social, cuyo comportamiento honrado, educado y de finos hábitos, se rige por las conductas emanadas desde la cortesana pluma de su autor–, también ofrece una postura en el

---

<sup>35</sup> Mexía, en *De donde ha tenido origen la costumbre que ay de llamar gentileshombres a los cavalleros y hijosdalgos. Qué insignias y memorias tenían los romanos de sus passados. Y el de traer armas y escudos, y assí mismo llamarse cavalleros agora, qué principio y causa parece que tenga*, explica etimológicamente el origen del vocablo, que proviene de las antiguas familias romanas libres. Por eso, relaciona el término con sus contemporáneos, ya que su analogía tiene que ver con el estatus social y, sobre todo, con una línea ascendente de buen linaje: “De manera que claro parece, acerca de los romanos, tener este término gentilhombre, el mismo significado que agora en España, pues por él eran entendidos los nobles. Los quales tenían guardados y podían sacar y mostrar, en ciertos tiempos, las ymágenes y bultos de su linage y passados hombres, claros por hechos señalados, que era la representación y honrra de la nobleza romana, como agora son los escudos de armas muy antiguos y los árboles y blasones que se hazen de la genealogía de los linajes” (Mexía, 1990, II: 328).

*Galateo español*<sup>36</sup> respecto al estilo lingüístico de una obra literaria. Lo hace luego de ejemplificar con el relato enmarcado denominado *Novela del gran Soldán, con los amores de la linda Axa y el Príncipe de Nápoles*. Plantea, una vez concluida su historia, que el lenguaje debe ser claro y sencillo para cumplir, de este modo, con su función comunicativa: “[...] así en eso como en todo lo demás que se habla, la propiedad y pureza de los vocablos, sin apartarse del común uso común y verdadero romance dellos, procurando antes llaneza que no artificio [...]” (Gracián Dantisco, 1968: 164). Advierte, en términos semejantes a los que Espinel planteara posteriormente en su novela, que el que narra debe pretender que su discurso tenga rectitud, mediante la buena unión de los dos componentes del signo (significante y significado) con el cual el escritor transmitirá su mensaje:

Debe también procurar el gentilhombre que sus palabras sean castas y honestas y biensonantes; quiero dezir, que tengan buen sonido, buena voz y buena significación, porque hay palabras que lo son en el significado, y no en el sonido [...] (Gracián Dantisco, 1968: 167).

---

<sup>36</sup> Morreale observa que el texto original, el *Galateo* de Giovanni Della Casa, en el cual se basa el texto del autor español, contenía ideas provenientes de los escritos clásicos y medievales, pero su novedad radicaba en el “acento, que cae no ya en la doctrina moral, como en tantos otros libros didácticos tradicionales, sino en el valor social y estético de los buenos modales [...] –y que este libro– es obra de un prelado y diplomático pontificio, Mons. Della Casa, que lo compuso entre 1551 y 1555, en plena madurez y abandonadas para siempre ‘las niñerías de la juventud’, después de haberse distinguido como orador y poeta” (Morreale, 1968: 2-3). Sin duda, los aspectos que describe la investigadora son señales que coinciden, según el análisis expuesto en los anteriores puntos, con el estado social, edad e inquietudes propias del poeta y narrador de Ronda. Los puentes semánticos, que se extienden desde el texto italiano al de Espinel, indican que este último retoma el énfasis en la línea moral para intentar perfeccionar las acciones humanas. La condición sacerdotal del autor andaluz en época postridentina es un factor determinante y definitivo que explica esa distinción.

Cipión, en el *Coloquio de los perros*, a propósito de la brevedad del relato, también advierte a Berganza acerca de presentar una historia sin decoración innecesaria de acciones o figuras, porque el solo hecho o acción puede contener su gracia y grandeza de forma inherente. Aunque, dice el personaje, otras veces sí hay acciones que justifican el uso de recursos retóricos para poder mejorarlas y embellecerlas mediante ese necesario adorno verbal:

Y quiérote advertir de una cosa, de la cual verás la experiencia cuando te cuente los sucesos de mi vida; y es que los cuentos unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos; otros, en el modo de contarlos; quiero decir que algunos hay que, aunque se cuenten sin preámbulos y ornamentos de palabras, dan contento; otros hay que es menester vestirlos de palabras, y con demostraciones del rostro y de las manos y con mudar la voz se hacen algo de nonada, y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos. Y no se te olvide este advertimiento, para aprovecharte dél en lo que te queda por decir (Cervantes, 1995, II: 268-269).

Espinel anuncia que aplicará este procedimiento en un relato que abarca una vida entera, lo que se hace complejo por la imposibilidad de sintetizar en demasía un periodo de tiempo extendido en varias décadas. El método sugiere procesos selectivos en orden a priorizar los episodios más relevantes con una retórica que no sobrecargue ni inunde con florituras dichos eventos. Cervantes, en cambio, lo hace en un relato corto, pensando en los recursos que pretende usar en sus novelas breves, aunque no descarta –como dice en su advertencia– el uso de ornamentos si estos se hacen con



justeza y en adecuada forma para lograr un texto bien logrado, que cumpla con su función: deleitar al lector.

Previamente, Luis Zapata planteaba, en el texto *De brevedad en el escribir* de sus misceláneas, que este arte era un ejercicio que recibía toda su alabanza, y trazaba junto con esto la línea que los autores posteriores incluyen en sus poéticas: “La brevedad en el escribir y aun en el hablar es cosa muy loable, y la prolijidad y lo superfluo de grandísimo vituperio” (Zapata, 1948: 79).

El rondeño, a través de su personaje, coincide con el *Guzmán de Alfarache*. Ambos comparten la misma advertencia al discreto lector en el sentido que su prosa no exagerará en la complejidad de la obra ni en su extensión (aunque, en la práctica, en el caso del texto de Alemán, diste de ser realmente así):

No me será necesario con el discurso de largos exordios ni prolijas arengas; pues ni le desvanece la elocuencia de las palabras ni lo tuerce la fuerza de la oración a más de lo justo, ni estriba su felicidad en que le capte la benevolencia. A su corrección me allano, su amparo pido y en su defensa me encomiendo (Alemán, 2004: 62).

Este episodio del escudero en su lugar de reposo hace cercano, como ocurrirá durante todo el relato, el dato autobiográfico de autor y personaje. Tal como consigna Haley, la coincidencia del ser y el estar entre ambos –en este caso no exacta, aunque similar–, lo sitúa en el convento de Santa Catalina, en Madrid, donde escribirá sus memorias en los últimos días de

su vida<sup>37</sup>. Es un rasgo diferenciador con respecto al *Guzmán de Alfarache*, cuyo personaje, como ya se señaló, ronda los treinta años, aunque el objetivo sea explícitamente compartido ideológicamente con el que planteara Marcos:

Confieso, señores, que de treinta y más años a esta parte tengo vistas y oídas confesiones de muchos pecadores que caídos en un pecado reincidieron muchas veces en él, y a todos, por la misericordia de Dios, que han reformado sus vidas y conciencias (Alemán, 2004: 82).

Alfarache deja su estela vital abierta en el relato de la novela. En el epílogo, presenta una futura continuación de la vida del pícaro en una tercera parte. Espinel deja, en la práctica, cerrado su relato con un personaje en espera de la muerte, ya resarcido de todos sus pecados luego de haber encontrado el sitio para esperarla con paz y sosiego.

Prosigue el escudero en establecer el carácter que le dará al estilo de su prosa, tratando de cumplir con ciertos preceptos básicos que le ayuden a que sus relaciones tengan masiva llegada:

---

<sup>37</sup> Como bien señala el crítico, no es el lugar exacto donde el poeta de Ronda pasó su vejez, aunque la similitud de la estancia, su retiro por rincones eclesiásticos para escribir su novela, avalan la cercanía de los estados del escritor y su personaje, quien es retratado desde su pobreza en ese convento para ancianos. Esto revela esas naturales diferencias, no obstante comparten el fondo, el quid: “From this description of the pensioners at Santa Catalina, one can see that Espinel had in mind a similar characterization for Marcos de Obregón. The persistence of the legend that Espinel, too, spent his last years in poverty at Santa Catalina, which Mesonero Romanos, among others, believed, is easy to understand. When he was writing *Marcos de Obregón*, Espinel was an old man also living in church quarters, and although his situation at the Capilla differed from Marcos’ in several important ways, the general resemblance predominates” (1959: 165-166).

Y con la ayuda de Dios procuraré que el estilo sea tan acomodado a los gustos generales y tan cansado a los particulares, que ni se deje por pesado ni se condene por ridículo (Espinel, 2008: 18).

Estilo llano, simple, susceptible de ser leído, u oído, por cualquiera. En este apartado, Espinel sí realiza una división del lector general o popular, que exige una prosa inteligible y sencilla, que pueda tener un mensaje de fácil asimilación. Por cierto, es acá donde se advierte la contraposición con aquella pretensión anterior, la de esconder significaciones connotativas en su discurso. Es la pugna interna, que ya advirtió Haley, entre el historiador y poeta: historiador que cuenta una existencia real mediante la ficción con una prosa concisa y nítida versus un poeta que construye una fábula, con los artificios del lenguaje artístico<sup>38</sup>.

Espinel sigue los preceptos aristotélicos de López Pinciano para elaborar y construir su historia que el esteta del barroco, siguiendo a Aristóteles, define como *fábula* (tanto el argumento como los episodios en su conjunto, como ya se explicara) que es “imitación de la obra [...] y no ha de ser la obra misma” (1973, II: 8). Dicha *imitación*, en grandes pasajes del relato, corresponde a la propia existencia del autor. Por otra parte, el Pinciano distingue en su taxonomía los tres tipos de *fábula*. Primeramente, aquellas que están fundadas en la pura fantasía como las *milesias*, entre las que están las novelas de caballería a las que sin miramientos denuesta por su falta de doctrina; otra fundada en una mentira y una verdad: la mentira que implica una ficción y la verdad de donde se extrae una moraleja, como las fábulas de Esopo a las cuales denomina *apologéticas* y, finalmente, “otras que sobre una verdad fabrican mil ficciones, tales son las trágicas y

---

<sup>38</sup> Haley cree que esa ambigüedad está marcada por una excesiva prisión entre la persona histórica, el propio escritor y su libertad poética, condicionada por este factor: “This is the historian’s bondage rather than the poet’s freedom” (1959: 89).

épicas, las cuales siempre, o casi siempre, se fundan en alguna historia [...]” (1973, II: 12-13). El poeta y novelista andaluz aplica esta poética directamente en su escrito. Cervantes, por otra parte, es capaz incluso de insertar literalmente dicha teoría en el *Quijote* para explicar la invalidez del género caballeresco y coincidir con el rondeño en el uso de una *fábula* que evitara centrarse solo en el deleite. Así lo señala el canónigo en su conversación con el cura cuando el Quijote, casi finalizando su primera parte en el capítulo XLVII, es llevado enjaulado para ser sanado de su locura, derivada de la lectura de esta inadecuada y no recomendable literatura fantasiosa:

Y según a mí me parece, este género de escritura y composición cae debajo de aquel de las fábulas que llaman *milesias*, que son cuentos disparatados, que atienden solamente a deleitar, y no a enseñar, al contrario de lo que hacen las fábulas *apólogas*, que deleitan y enseñan juntamente (Cervantes, 2004: 489-490).

Por tanto, y siguiendo esta clasificación, el tipo de fábula que construye Espinel, la *apóloga*, permite también la unión de las última taxonomía que exhiba un relato al estilo épico, pero una épica personal, al estilo del barroco, centrada en el individuo y su crisis con el medio en el que se desenvuelve y que, además, contenga el objetivo del goce estético. Pero también que contenga algunos aspectos de las fábulas *milesias*, en cuanto a ser un relato con el que se pueda entretener y solazar el lector:

Y así, en cuanto mis fuerzas bastaren, procederé deleitando al lector, juntamente con enseñarle, imitando

en esto a la pródiga naturaleza, antes que produzga el fruto que cría para mantenimiento y conservación del individuo, muestra una verde apacible vista a la vista y luego una flor que le regala el olfato; y al fruto le da color, olor, y sabor para aficionar al gusto que le coma, y tome de él el aquel sustento que le alienta y recrea para la duración y perpetuidad de su especie (Espinel, 2008: 18).

Espinel, como ya se ha dicho, adopta esos conceptos, deleitar y enseñar, de uno de sus poetas favoritos, Horacio, para impregnar de aroma clásico su texto a partir de aquellas dos premisas del poeta romano. Marcos, al igual que su creador, mantiene esa concordancia en el propósito didáctico de su discurso. Tanto López Pinciano como los autores barrocos asimilan ese dictamen para elaborar sus obras y poéticas. El Guzmán apela a su lector discreto con un objetivo similar: “y tú deseoso de aprovechar, a quien verdaderamente consideré cuando esta obra escribía [...]” (Alemán, 2008: 62). Cervantes, en la segunda parte del *Quijote*, vuelve a abordar, en términos similares, la función literaria de los libros en boca de Don Diego de Miranda, que intercambia con el Quijote ciertas ideas acerca de los libros y la creación literaria:

Hojeo más los que son profanos que los devotos, como sean de honesto entretenimiento, que deleiten con el lenguaje y admiren y suspendan con la invención, puesto que de éstos hay muy pocos en España (Cervantes, 2004: 664).

El poeta andaluz menciona uno de los aspectos más interesantes del prólogo al volver al concepto de la *naturaleza* que se metaforiza con la creación literaria. Sobre ello, López Pinciano dice que “el arte se fundó en la naturaleza, y que aquella fábula será más artificiosa que más deleytare y más enseñare con más simplicidad” (1973, II: 45). De igual modo, el esteta reafirma que “Es mal hecho escribir mala doctrina y falsa: y assí no conviene que el poeta la altere, porque lo natural es perpetuo (1973, II: 81). Cervantes, en el *Quijote*, habla sobre la condición de los poetas y que estos nacen como tal y no se hacen, aunque si se ayudan del arte será mejor porque “el arte no se aventaja a la naturaleza sino que perfecciónala” (2004: 667).

Sin duda, las lecturas y el apoyo ético de esas obras, que dejan huella en la inspiración de Vicente Espinel, posibilitarán el soporte de su novela que tiende a interpelación al lector. Recurrir, por ejemplo, a López Pinciano y su estética-ética, de la cual extrae enseñanzas teórico-literarias y filosóficas, lo conducen directamente al dogma. Pero, a su vez, y para quitarle la fuerza de gravedad que una novela de carácter instructivo tiene, el poeta integra la crítica, la sorna, el humor, que son rasgos de algunas de las más connotadas obras narrativas de la literatura barroca como las que rodean la obra cervantina y la picaresca. Es, de todas formas, un plan ambicioso que no deja dudas del trascendentalismo que pretendía el autor. Luego, Marcos reitera el canon horaciano y el fin pedagógico de su mensaje que compara con la tarea de un médico. Con esta analogía, tiende a implicar la literatura con la conducta de sus receptores y que cumpla, a la manera de la tragedia, con el rol que señalara Aristóteles en la *Poética*, pues debe ser un arte que genere ese efecto purificador en el lector; una purga de afecciones para la corrección moral que antes iniciara el escritor

en el prólogo, continúa el personaje protagonista y espera que esto cale en los receptores a través de su relato homo y autodiegético<sup>39</sup>.

O haré como los grandes médicos, que no luego que llegan al enfermo le martirizan con la violencia del reobarbo, ni con otras medicinas arrebatadas, sino primero disponen el humor con la blandura y suavidad de los jarabes, para después aplicar la purga, que ha de dejar el sujeto limpio y libre de la corrupción que le aquejaba (Espinell, 2008: 18).

Este segmento es un símil que concuerda plenamente con el que el Pinciano expresa en su poética, quien observa en su propia doctrina teórica, presentada como diálogo al estilo platónico, todo un compromiso de influencia moral. Para tal efecto, los buenos textos escritos, incluida su estética, se presentan como un medio de sanación y curación a ciertas enfermedades sociales, como bien señala el preceptista:

Dirá acaso alguno no es la Poética de tanta sustancia que por su falta peligre la república. Al qual respondo que lea y sabrá la utilidad grande y mucha doctrina que en ello contiene. Mas ¿para qué lector te

---

<sup>39</sup> Carrasco Urgoiti hace un paralelo entre la narrativa de Alemán y la de Espinell, en cuanto congenian con ciertos parámetros como la concepción positiva del escudero del rondeño de tener una solución y salida a su pecaminosa existencia, contra la visión negativa de la misma que genera el desamparo y casi existencial percepción del Guzmán: “Este concepto tan diferente del de Mateo Alemán se expresa sin embargo a través de una forma literaria que en gran medida se ajusta a la pauta del *Guzmán de Alfarache*: narración de ritmo lento en primera persona alternando con reflexiones prolijas –aunque menos extensas en *Marcos de Obregón*– que adoptan con frecuencia el tono de monólogo interior; interpolaciones narrativas de variable extensión en que están representados la fábula de animales, la anécdota cómica, el suceso histórico y la novela breve, entrecruzamiento del hilo discursivo con el narrativo en estas unidades menores” (1993, II: 632).

canso con esta apología, si sabes que Apolo fue médico y poeta, por ser estas artes tan afines que ninguna más? Que si el médico temple los humores, la Poética enfrena las costumbres que de los humores nacen (López Pinciano, 1973, I: 8).

López de Úbeda (Baltasar de Navarrete) en el prólogo al lector de *La pícaro Justina* también alude a la literatura como una medicina practicada por el autor –un auténtico galeno– para sanear los males sociales, pues este enseña virtudes y desengaños “emboscados donde no se piensa, usando de lo que los médicos platicamos, los cuales, de un simple venenoso, hacemos medicamento útil” (2007: 16).

### 3.2.1. PRIMERA RELACIÓN, ‘COMIENZO’ DE LA ACCIÓN

Luego de aquella presentación teórico–filosófica del autor y el personaje, respecto del contenido del texto y su función, Espinel continúa respaldándose bajo las influyentes ideas del teórico del siglo XVI, quien allana, de este modo, la creación en prosa del siglo XVII. Estos conceptos prosiguen la ruta inaugurada por Aristóteles siglos atrás. Reitera los elementos básicos de la mencionada fábula –principio, medio y fin– que la doten de esa efectiva unidad. Para el teórico barroco, una fábula debiera estar constituida por cuatro partes: el *ñudo* narrativo, subdivido, a su vez, en tres partes: *prótesis*, que es el principio de movimiento en la acción, que en el caso del relato del escudero tiene dos aristas: sus andanzas, ya siendo viejo y enfermo, y el comienzo de su relato vital, cuando es apenas un muchacho y se independiza de su familia para buscar su sustento. La *tarasis*, que es el movimiento que crece y se turba, es decir, las aventuras y



desventuras de Marcos de Obregón en todos sus periplos. La *catástasis*, en la cual la turbación está en la cumbre, con el escudero cautivo en Argel, su paso por Italia y luego cuando fue hecho prisionero por bandidos y se reencuentra con sus anteriores amos y, por último, la *catástrofe*, que es la soltura del ñudo, que implica su ‘retiro’ en el asilo de enfermos para convertirse en el propio cronista de sus acciones relatadas (López Pinciano, 1973, II: 90).

El rondeño, además, sigue los mecanismos narrativos impulsados por Cervantes en los *Trabajos de Persiles y Sigismunda* y *El peregrino en su patria* de Lope, que reciben el influjo de la novela bizantina<sup>40</sup>, especialmente el de Heliodoro –que fuera expresamente alabado por el Pinciano– en cuanto a comenzar las acciones del texto con la acción avanzada, respecto del protagonista, para luego volver sobre el pasado del mismo.

Por otra parte, el modelo a seguir, en relación al punto de vista, es el *Guzmán de Alfarache* (con retazos y retales del *Buscón*) que, a su vez, tiene como modelo el *Lazarillo*, del cual adopta la figura de la autobiografía, pero aumenta su cuerpo narrativo<sup>41</sup>, aunque el texto de mediados del XVI se

---

<sup>40</sup> También, como se aprecia en el análisis del capítulo de la novela bizantina, es un procedimiento que utiliza Núñez de Reinoso en el texto *Clareo y Florisea*, que en el inicio del relato con la voz homodiegética –Isea–, desde el presente narrativo, evocará cuáles han sido sus desventuras que la han llevado a la narración de ellas.

<sup>41</sup> Carrasco Urgoiti también añade como referencia a la continuación del *Lazarillo* publicada en 1555, “que ya representa una primera amplificación del modelo narrativo autobiográfico” (1972, I: 25). La estudiosa también visualiza como posibles influencias del escritor de Ronda a las ya citadas *La Diana* de Montemayor, la *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, de Mateo de Luján y Sayavedra (1602), *La pícaro Justina* (1605) de Francisco de Úbeda y *La hija de la Celestina* (1612) de Salas de Barbadillo y el *Buscón* de Quevedo. Aunque este último fue editado en 1626, hay registros que indican que en 1611 ya era conocido en los círculos literarios un manuscrito de la novela, como también toda la obra en prosa de Cervantes. Olvida Carrasco, aunque menciona sólo de paso, todo el registro y huella de la novela bizantina tanto griega –con referentes indispensables como *Las etiópicas* de Heliodoro y *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio– como española del Renacimiento y Barroco –*Selva de Aventuras* de Jerónimo de Contreras y el *Clareo y Florisea* de Núñez de Reinoso–, y los textos clásicos como la homérica *Odisea*, la *Eneida* de Virgilio, el *Asno de Oro* de Apuleyo, la obra poética de Horacio y la moral y estoica de Séneca; así de como de ciertos pasajes bíblicos, que también son antecedentes

vuelca hacia la crítica de sus amos, más que atender a su pobre condición menesterosa<sup>42</sup>. El *Guzmán* es consciente de sus vicios, que lo siguen como si fuera una sombra maldita de la cual no puede escapar, pese a sus intentos. De la misma forma, es capaz de entregar una radiografía de la sociedad para realizar una amplia crítica; pareciera ser más una víctima de sus circunstancias que un victimario. El pícaro no es el único pecador y truhán que existe. Muchos, escudados en cargos, apellidos o profesiones, lo son de igual forma. Marcos de Obregón también pretende la redención con la exculpación de sus errores a través de su confesional relato. Pero, a pesar de estos, posee altura moral para reformar con su ejemplo y su retórica los vicios que vislumbra en la sociedad, sin el pesimismo de Guzmán. Él no es un fullero ni ladrón, muchas veces actúa como justiciero, otras como vengador ante una injusticia, e incluso lo hace como mecanismo de defensa y autoprotección ante las adversidades sufridas.

La selección estructural de los episodios se corresponde a esas tres grandes unidades narrativas llamadas relaciones, que marcarán un determinado espacio en el proceso vital del protagonista. El dotar a cada una de estas unidades de un eje temático, tópicos y acciones es el siguiente paso.

El relato comienza, de acuerdo al prólogo establecido anteriormente, con la voz homodiegética de Marcos y se interna en la vida cotidiana de la época, hablando de ciertos personajes históricos. Así lo iré haciendo durante todo el relato, como si de un homenaje se tratara a ciertas figuras del ámbito religioso, político, aristocrático o de las artes que él conoció o

---

importantísimos para analizar la complejidad compositiva de la materia novelesca del *Marcos de Obregón*, registrados en las huellas de lecturas que Espinel deja en el texto.

<sup>42</sup> Rosa Navarro puntualiza que el *Lazarillo* “se ha venido leyendo como la vida de un pobre muchacho que va de amo en amo. Son éstos –los eclesiásticos, el ciego rezador, el escudero muerto de hambre– el objeto de la finísima ironía sátira erasmista; Lázaro es la víctima, el testigo, de su falta de caridad, de sus vicios. Ese cambio de enfoque pone de manifiesto la ideología erasmista de su autor, esa voluntad de reformar una iglesia corrupta, y al mismo tiempo, el interés por un estamento social, el cortesano, al que él pertenecía” (2004: 15-16).

creía necesario mencionar o, en otros casos, alabar. Pero la referencia al género picaresco no tarda en llegar. Uno de los personajes que introduce el género es don Fernando el Pícaro, hombre que peleó en Flandes y cuyo apodo mencionan otros dos pícaros que se lo recuerdan al verlo. El personaje responde: “Harta honra me haces, me tienes por cabeza tan honrada profesión como la tuya”, y esto lo hace “muerto de risa”<sup>43</sup> (Espinel, 2008: 22).

Los planos semánticos que explotan con la picaresca se despliegan entre otros factores, gracias a la burla, el humor y la sátira que tienen como propósito primario la diversión al lector. Pero también puede conllevar la impertinente arma de la crítica. La risa por contagio es un curioso recurso desplegado a partir de una situación o anécdota cómica que es contada por un personaje a otro o a un auditorio y, como si de una peste se tratara, esta provoca su propagación. Un claro ejemplo del *Lazarillo* lo constituye la escena del ciego que cuenta los episodios de jarrón y el racimo de su sirviente a una audiencia pública: “Era la risa de todos tan grande, que toda la gente que por la calle pasaba entraba a ver la fiesta” (2004: 14). Guzmán de Alfarache se gana la vida como un bufón o gracioso en la Corte del embajador en Italia y explica, con precisión, las ventajas de usar el humor como un medio efectiva para atacar sin provocar daño:

Porque una misma cosa la dirán dos personas  
diferentes: una de tal manera, que te quitarán el calzado  
y desnudarán la camisa, sin que con la risa lo sientas; y

---

<sup>43</sup> La risa, ese elemento perturbador y muchas veces subversivo, destella todas sus luces en las novelas picarescas. Es un arma predilecta de la parodia y de la burla, del escarnio y la sátira. Recordamos como Apuleyo, en *El asno de oro*, ese texto que tuvo gran resonancia en los relatos áureos, propaga la risa en abundancia en sus páginas, como por ejemplo, en el libro II, cuando Milón y Lucio hablan del caldeo Diófanes, quien devela el futuro de Luzio, pero que también estuvo en la ciudad de Milón y fue, ahí, burlado, asaltado y su hermano degollado. Así, Milón cuenta: “soltábamos una ruidosa carcajada” por la suerte del adivino, que logró escapar penosamente de su destino (1983: 69).

otra con tal desagrado, que se te hará la puerta lejos y angosta pasa salir huyendo [...] (Alemán, 2004: 378).

Este recurso predilecto del género es elevado a la categoría de lo sublime por Cervantes y lo dota de excelsa condición por la maestría de su divertidísima y genial prosa. Sería interminable relatar los episodios del *Quijote* donde la risa es la herramienta de la parodia destinada a la sorna del orate caballero y su elemental escudero que deslizaban, en ocasiones, agudas miradas sobre la sociedad o sobre ciertos personajes. Los episodios de la venta, a modo de ejemplo, dan cuenta de ello en la primera salida del valeroso hombre de armas. Acá se relata la sorpresa y burla de las dos mozas que, al ser llamadas ‘doncellas’, “cosa tan fuera de su profesión, no pudieron tener la risa y fue de manera que don Quijote vino a correrse [...]” (Cervantes, 2004: 37). Pablos, en *La vida del Buscón*, también contagia con este pegajoso y burlesco regocijo facial, que de él explota, cuando el clérigo viejo que se encuentra camino a Madrid le recita aquella “retahíla de versos pestilenciales”, y señala: “Yo no pude con esto tener la risa que a borbollones se me salía por los ojos y narices y, dando una gran carcajada, dije –¡Cosa admirable![...] (Quevedo, 2008: 132). Así, en determinados descansos o en alguna de sus partes, Espinel recurrirá a esta fórmula, en no pocas ocasiones, para cambiar los registros, que van de lo serio de sus constantes reflexiones a lo humorístico de la anécdota –por diversión– o de la crítica –por instrucción o moralización–.

### 3.2.2. EL COMIENZO DE LA MORALIZACIÓN

Marcos inaugura los excursos morales, que se esparcirán por todo el texto, en la medida que las acciones cometidas o algún pensamiento o

reflexión sean susceptibles y meritorios de comentar desde su impronta sacerdotal, con la cual el escudero evidencia la permanente proximidad con el sujeto creador.

Uno de los conceptos más insistentes en la narrativa moralizante de Espinel lo constituye la *paciencia*, un *leitmotiv* que se distingue producto de su situación o estado actual, con el cual mira su errabundo pasado. Según el escudero, la paciencia es aquella “quien refrena los ímpetus bestiales de la cólera, la potencia de los poderosos, la braveza de los valientes, la descortesía de los soberbios ignorantes, y ataja otros mil inconvenientes”<sup>44</sup>. El escudero distingue dos tipos de paciencias con matices antagónicos: la viciosa (ligada a la ociosidad), que –por ejemplo– en Italia es “manjar de poltrones”, y la beneficiosa, que “acicala y afina las virtudes y la que asegura la vida, la quietud del ánimo y la paz del cuerpo [...]” (Espinel, 2008: 23). Es, por tanto, una dialéctica axiológica en la que sus elementos están contrapuestos y confrontados de forma antitética<sup>45</sup>, lo que ya que escenifica no sólo una crítica hacia personajes secundarios y terciarios, sino que será el propio escudero quien también esté, en ocasiones, atrapado en ellas. Esto nos recuerda aquella frase bíblica de los *Proverbios*: “Qui patiens est multa gubernatur prudentia (El hombre paciente es rico en prudencia)” (1999: 592). Bien dice García que “en los ocho primeros capítulos Marcos, a partir de su edad provectora, domina su

---

<sup>44</sup> De igual modo, Luján de Sayavedra confía a esta cualidad una carga semántica necesaria para sobrellevar mejor los infortunios de la vida y tener, con ello, virtud; un valor que el Guzmán –su apócrifo– ensalza de acuerdo a los más elementales conceptos del cristianismo, y que concuerda con el discurso postridentino del escudero de Espinel: “[...] aunque el de tener paciencia es muy general y los comprende a todos, porque son tantos los infortunios de esta vida, que por maravilla hay tiempo en que no sea menester la paciencia. Túvela aquí por fuerza, por conservar el asiento que tenía, aunque después no supe conservarle. Y sin duda es una virtud de grandes frutos y provechos, porque los pacíficos –como dijo Cristo– poseerán la tierra” (2005: 164).

<sup>45</sup> Cervantes también apunta a la pugna de esos valores en los continuos arrebatos de su protagonista, mezcla de un alocado y colérico justiciero que se rebela ante las situaciones inicuas que aprecia desde su desquiciado mundo, alternándolas con reflexiones dignas de un letrado capaz de filosofar y opinar de numerosos tópicos de variada lección con sano juicio y sabiduría.

tendencia a la cólera” (1979: 611)<sup>46</sup>. Precisamente, es la cólera la antítesis que representa el valor opuesto –el *antivalor*– que revela otra característica de la prosa moral de Espinel. Él pone en la balanza del lector las dos fuerzas que actúan para decantarse a favor de las que, por lógica, ideológicamente pertenecen a su dogma. Cerrará el descanso cuando conoce al matrimonio de Mergelina con Sagredo, pareja en la que, en efecto, se personifica el concepto de la cólera.

### 3.2.3. LA INFLUENCIA ITALIANA EN *MARCOS DE OBREGÓN*

El escudero Marcos de Obregón es recomendado por un amigo cantor de la capilla del Obispo para ser el sirviente de esta singular pareja que vive en Madrid. Particularmente importante será el rol como ayo de la esposa. No es cualquier profesión, ya que, como bien lo escribe fray Antonio de Guevara<sup>47</sup>, esta es importante para guiar en doctrina y moral a los hijos de personalidades destacadas y relevantes; aunque acá lo sea de una arisca y joven señora, el cumplimiento de esa misión es igualmente requerida, dada la personalidad de la dama. El escudero presenta al Doctor Sagredo como “hombre mozo, de gentil disposición, algo locuaz y aun

---

<sup>46</sup> Este dominio de sí mismo explica la consecución de lo que, siguiendo la postura de García, implica uno de los objetivos inmediatos del escudero, que es el de conservar la vida –aunque no necesariamente el principal del autor, como señala el crítico–, ya que el segmento etario y la enfermedad que poseen tanto Espinel como su criatura literaria así lo parece, pero sus propias palabras abogan por un sentido un poco más trascendente de la historia, más alto y más allá que el primario instinto de supervivencia, que es el de corregir los errores y llegar a la virtud de la buena y devota vida que sirvan como ejemplo. Esto apunta, sin lugar a dudas a su rol evangelizador y de preceptor, la supervivencia o la preocupación por la vida están ahí explicitadas, pero con un objetivo superior. El mismo García lo sugiere, aunque prioriza en su análisis el resguardo vital del escudero: “No será ni la paciencia, ni la del templado por naturaleza, ni la adquirida a través de un ejercicio heroico de renuncia ascética. La de Marcos será la paciencia de quien se arrima a un nuevo orden de valores, en el que la conservación de la vida constituye la meta suprema dentro de la praxis intramundana” (1979: 612), concluye García.

<sup>47</sup> Es otra de las influencias que la crítica menciona en el *Marcos de Obregón* en textos como *Relox de príncipes*, por ejemplo, que representa todo un manual instructivo cuyo propósito está orientado a influir de buena forma en la recta conducta de príncipes y cortesanos.

loco, más colérico y fácil de enojarse que gozque de panadero, presuntuoso y estimador de su persona [...]” (Espinel, 2008: 24). Mergelina tendrá esos mismos atributos de vanidad y presunción. Marcos, que en este relato queda relegado a un segundo plano, cede el protagonismo de las acciones que tendrán estos personajes. Su rol, como ayo y consejero, será el telón de fondo de sus acciones con el matrimonio.

En estos seis descansos, situados en la casa del matrimonio en Madrid, es posible observar el despliegue de los segmentos narrativos con clara tendencia boccacciana, cuya moraleja no siempre va aparejada de sus historias, sino más bien es un aspecto a colegir por el lector. Conocidas son las ideas que destilan esas historias pletóricas de explícita sensualidad y corrosivos vituperios contra miembros de la nobleza y del clero. Espinel se cuida, escrupulosamente, de no repetir esos ecos, redireccionando el objeto de sus juicios.

Otra influencia italiana –y que es un antecedente del enfoque con el cual Espinel retrata a la pareja que Marcos sirve como escudero–, a través del *Lazarillo* y el *Guzmán de Alfarache*, lo constituye *Il Novellino* de Masuccio Salernitano, que inspiró a estas dos últimas obras españolas gracias a su espíritu crítico contra ciertos sectores del clero y sus prácticas, como también al tratamiento y sorna que realiza en el tema del amor, siguiendo los pasos del *Decamerón* de Boccaccio. No hay registros de una lectura directa de Espinel de la obra de Masuccio, pero es una fuente de importante inspiración en aquellas dos novelas españolas, como señala Rosa Navarro, en relación al *Lazarillo*<sup>48</sup>, y también, como expresa Micó, en

---

<sup>48</sup> “En cambio, es indudable su influjo en la *La vida de Lazarillo de Tormes*. La novela IV es la fuente del episodio del buldero, como indicó ya Morel-Fatio, y la IX es la que lleva a Alfonso de Valdés a imaginar la estructura del *Lazarillo*, con el secreto de confesión en peligro por la condición de amancebado del arcipreste. También el tratado del mezquino clérigo le debe detalles a Masuccio, desde la mirada ávida del cura al cestito de las limosnas mientras dice la misa, a la persecución que hace con un garrote a la imaginaria serpiente que supuestamente le come los bodigos del arcaz” (Navarro, 2005: 235).

la presencia en el relato amoroso de *Bonifacio y Dorotea*, en el *Guzmán*. Hay, en el texto de Alemán, otros episodios provenientes de ella, como el que narra el caballero napolitano César a los invitados del embajador con las experiencias amorosas que Rodrigo de Montalvo y don Luis de Castro le cuentan a Álvaro de Luna para obtener una sortija; o el engaño que, junto a su madre, el pícaro Guzmán realiza a un fraile para ganar el favor del religioso (Navarro, 2005: 46-50)<sup>49</sup>.

El escudero describe a dos miembros de una clase social naciente, que es el segmento medio adinerado, la burguesía: un doctor y esposa que presumen de su condición. Uno, Sagredo, sustentado en la posición que le da su profesión –Doctor–, como también su afición a las espadas, que abundaban en sus aposentos más que los libros de su oficio; y otra, Mergelina, cuya vanidad se sustentaba en la belleza y hermosura. No en vano Sagredo dice a Marcos que ella es “la honra del mundo [...] Servidla con gusto y cuidado, que yo os lo pagaré muy bien” (2008: 24). Acá encontramos el sentido ético de la participación del escudero.

Espinel intenta retratar, mediante los vicios de la pareja, determinados patrones de conducta a seguir dentro de un contexto moral, siguiendo caminos religiosos para moldear el ideal de la buena esposa. Por ejemplo, cuando Margelina es piropeada en la calle. Ella siempre responde con ácidos comentarios, que nos lleva a recordar la enseñanza normativa que dejan los proverbios bíblicos: “Mulier gratiosa invenient gloriam, et robusti habebunt divitias” (La mujer hermosa se hace respetar,/ la que odia la rectitud tendrá un asiento en la infamia)”, del *Proverbio 11* (1999: 591). También, sugiere el autor otro de aquellos escritos bíblicos sobre el estado de vanidad que envuelve a su personaje: “Fallax gratia, et vana est pulchritudo” (Engañosa es la gracia, fugaz la hermosura” (1999: 605), que

---

<sup>49</sup> Navarro también señala la presencia que esta obra italiana tuvo no sólo el *Lazarillo* o en las novelas intercaladas cortas del *Guzmán*, sino también en el *Abencerraje* y en los relatos amorosos de María de Zayas.



habla de la transitoriedad de la belleza corporal y de su inútil labor si no se va a la esencia de lo bello, que está en el interior de las cosas y, por ende, de las conductas.

Así se lo da a entender el escudero cuando expresa que belleza y soberbia se convierten en odio. Toda acción tiene su consecuencia: “¡mire no la castigue su presunción y demasiada estimación a su persona!” (Espinel, 2008: 27). Se aprecia que, al construir al personaje, el autor intenta detectar estos defectos sociales en un personaje paradigmático, en un estereotipo. Estos defectos van en contra del ideario del recato y decoro, que distinguen la función social y los rasgos que deben primar en una buena esposa, como también los que deben predominar en cualquier persona.

Como advertiremos en el estudio de Espinel y la novela bizantina, cuya pareja italianizada sufre una transformación hacia la *bizantinización*, el autor persigue contrastar los elementos no sólo psíquicos con los que elabora a sus personajes sino también los éticos, por lo que su conversión resaltará esa diferencia hacia una conducta postridentina. Es allí donde se apreciará en todo su esplendor este constante juego antitético que el autor propone para distinguir su relato y dotarlo de nervio didáctico.

Hay un personaje trasgresor de la línea boccacciana que entra en escena y se convierte en el actante perturbador —el mocito barbero—, de buena y cautivante voz, que surge a la par de los sonidos de la guitarra que hace llamar la atención a su ama todas las noches, a pesar de la “sarna perruna” que tiene en los dedos. Precisamente, es el propio Cervantes quien, en *El celoso extremeño*, usa el mismo recurso como arma de seducción en la historia de Loaysa, el mozuelo que, por ese artístico y melódico medio, intenta cortejar a Leonora, la novel esposa del celoso Carrizales. El galán tañía su guitarra con el mismo efecto embriagador del joven músico de la historia de Obregón:

[...] y, tocando mansamente la guitarra, tales sones hizo, que dejó admirado el negro y suspenso el rebaño de las mujeres que le escuchaba [...] Pues ¿qué diré de lo que ellas sintieron cuando les oyeron tocar el *pésame dello* y acabar endemoniado con la *zarabanda*, nuevo entonces en España? (Cervantes, 1998: 99).

Cervantes realiza otras interesantes aseveraciones sobre el mismo asunto en el capítulo XVIII de la segunda parte del *Quijote*, cuando la condesa Trifaldi, la dueña Dolorida, da cuenta de su mala andanza. Toda esta fábula se elabora a la medida del Quijote, quien aprovecha esa instancia para enunciar su filosófica visión acerca de la música y sus efectos perniciosos. La condesa cuenta su historia que acontece en el reino de Candaya. Comienza con la mención de la reina Maguncia, viuda del rey Archipiela. La soberana y su esposo habían engendrado una hija llamada Antonomasia, que se crió bajo tutela de Trifaldi. Cuando la discreta y bella niña tenía catorce años, muchos se enamoraron de ella. Un día llegó un joven caballero, quien tocaba y tañía una guitarra, decía versos y, además, era gran bailarín. Estas aptitudes y gracias, que “son bastantes a derribar una montaña, no que una delicada doncella” (Cervantes, 2004: 842), según la dueña Dolorida, traerán consecuencias en las féminas almas. El gallardo mozo pretendía a la princesa con sus artes. Pero ese encanto la trastorna a ella misma, e hizo que “le entregara las llaves de la fortaleza que guardaba” (2004: 842), a través de unas coplas que le oyó cantar con esa “trova de perlas, y su voz, dulce almíbar” (2004: 843). Cervantes amplía su reflexión y postura sobre lo ocurrido al abordar esta materia desde el punto de vista filosófico por medio de su personaje, quien, exacerbada a tal punto por su ardiente deseo, invoca al mismísimo Platón. El clásico pensador,

recuérdese, abogaba por desterrar a los poetas (sobre todo a los lascivos, como aclara el célebre autor) porque escriben “sino unas agudezas que a modo de blandas espinas os atraviesan el alma y como a rayos os hieren en ella, dejando sano el vestido” (2004: 843). Pide, por lo mismo, el destierro a la isla de los ‘Lagartos’ para don Clavijo, que era el nombre de aquel ruin trovador, que causaba esas nefastas consecuencias.

Por su parte, en el capítulo IV de la segunda parte del libro III del *Guzmán de Alfarache*, hay un suceso similar. En él, los roles se cambian, y es la hermosa Gracia, junto a su madre y su hermana que paseaban por el río Henares, la que con artes musicales logra embrujar al pícaro: “Cantaba suavísimamente a una vigüela, táñala con mucha diestreza [...] suplíquele que un poco cantase, y sin algún melindre, templándola con su voz, lo hizo de manera que parecía suspender el tiempo [...]” (Alemán, 2004: 646). Una vez más, la explosiva mezcla entre música y verso resultaban altamente nocivas, pues su poder de embrujo fascinante era capaz de dominar, bajar las defensas y embelesar hasta las más pétreas almas.

Del mismo modo, Mateo Luján de Sayavedra, en el *Guzmán* apócrifo, realiza todo un tratado de la música a través de personajes históricos, y, en consonancia con el episodio mencionado, señala el efecto que la melodía tiene como vehículo de conquista. Tal es la fuerza del sonido y verso, suficiente para que un músico traspase el pecho de alguna dama, que el personaje refleja la idea en frases como: “el canto encanta”, “el secreto natural del arte, que fácilmente arrebató los corazones tras sí donde hay inclinación a ella” o “es la música gran incitamento para el amor, y en ella se halla grande refugio para solicitar y conquistar los corazones” (Luján, 2005: 244-245).

Como se aprecia, el poder de los poetas y sus versos musicalizados con guitarras o vihuelas no es exclusividad del bardo músico de Ronda, sino que es materia que interesa a todos los grandes narradores áureos,

quienes, a su vez, reciben toda la influencia de la literatura trovadoresca y pastoril. La diferencia radica en que la música adquiere en *Marcos de Obregón* otra dimensión y relevancia porque será transversal en todo el relato, no solo a través de historias como las señaladas, sino de sentencias acerca de su estética o reglas que sugieren el pleno conocimiento de quien las emite. Esto, por la reconocida cualidad musical del propio autor, que fuera tan alabada por los grandes referentes literarios de la época.

Por otra parte, este episodio del tercer descanso da cuenta de las innumerables coincidencias del *Marcos de Obregón* con los cuentos del *Decamerón*. Por ejemplo, cuando Mergelina invita al mozo a su casa, presa de una ardorosa pasión (exclusivamente carnal y no sentimental, lo que evidencia una atracción prohibida, según el canon moral) que se apodera de ella. La oportunidad se presenta por una salida del Doctor a atender un enfermo, pero ante la repentina llegada de este, la desesperada esposa encierra al joven en un cuarto. Es el propio escudero quien ayuda, mediante una ocurrente ‘*maquinación*’, a salvar al mocito y a Mergelina de un escándalo mayor. Ello le da a esta historia divertimento, por la forma de engaño y ardid para resolver el problema, eso sí con un fin noble e irrenunciable, donde se ha de considerar la condición del autor y su ideología: el mantener el orden moral establecido en la sociedad y evitar, de esta forma, el adulterio<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Llamativo resulta el procedimiento de Cervantes, en *El celoso extremeño*, que usa para tratar este asunto. Navarro Durán advierte que el célebre autor vacila –seguramente por los códigos éticos– en darle concreción: “Tenemos dos versiones del vértice de la relación amorosa: la del manuscrito Porras de la Cámara (quien la copió hacia 1604 para el cardenal arzobispo de Sevilla) y la del texto impreso en 1613. En la del texto manuscrito, se consuma el adulterio; en la editada, no: Leonora, lucha «contra las fuerzas villanas de su astuto engañador [...] y él se cansó en balde, y ella quedó vencedora, y entrambos dormidos».” (Navarro, 1996: 28). De esa forma, según la estudiosa, el narrador quiere dejar en claro su ignorancia porque en la segunda edición, Leonora, turbada por los acontecimientos, no pudo decirle a su agónico esposo acerca de su total inocencia. Por tanto, él solo quería resaltar el ridículo en que deja al pobre y moribundo personaje, como un viejo cornudo, aunque este no lo fuera en estricto rigor.

El símil de este relato, en la historia del italiano Boccaccio, corresponde al décimo de la quinta jornada<sup>51</sup>. En ella se relata la historia del rico hombre Pietro de Vinciolo, quien un día sale a cenar fuera de su casa. Él estaba casado con una bella joven, pero su matrimonio tuvo su origen en un intento por acallar ciertos rumores sobre su sexualidad, que las voces populares divulgaban por doquier. Su fogosa esposa, llena de rabia por la actitud lejana de él, quiere saciar sus juveniles deseos carnales y contacta con una especie de alcahueta, quien le cita con un joven asiduo del barrio. En esa ocasión, Pietro (tal y como Sagredo en el relato de Espinel) vuelve intempestivamente. La joven esposa esconde a su amante bajo una cesta de pollos. Su marido cuenta que tuvo que venirse porque su amigo –Ercolano– tenía una esposa que le era infiel, y previo a la cena descubre al amante de esta, cuando el oculto mozo se pone a estornudar. Luego es llevado y castigado por unos vecinos. La joven, que escucha atenta la historia, lanza duras imprecaciones contra aquella mujer por su –según ella– reprochable acto. Por su parte, un asno que husmeaba por comida pisa los dedos del amante de la esposa de Pietro, al grito de este se descubre el engaño y, por ende, la deshonra del esposo. Pietro, contra todo pronóstico, no toma venganza, sino que maldice a las mujeres a quienes generaliza al tachar y tildarlas a todas por igual, ya que tratan de “encubrir vuestras faltas con las culpas ajenas” (Boccaccio, 1998: 680). Su esposa le reclama que no está satisfecha por su vida matrimonial y que él no complace sus ardorosos deseos, naturales en cualquier novel mozuela. Pietro entiende esos argumentos. Finalmente, todos comen en casa y se quedan esa noche. El narrador del cuento, Dioneo, aclara curiosa y perspicazmente que olvida lo que ocurrió realmente allí tras la cena, pero deja entrever que todos quedaron satisfechos de la velada.

---

<sup>51</sup> El relato del *Decamerón*, bien dice Rosa Navarro, es adaptado por el andaluz (2008: XXIII). En ese sentido, como señaláremos, lo fundamental de esta versión es el cambio en la moralidad del texto. Su sentido axiológico deriva hacia un marcado carácter postridentino.

Espinel, por su parte, en ese proceso de readaptación de aquel modelo –cuyo mecanismo, se advierte, consta de un doble juego, con el adulterio como núcleo de ambos: una historia que termina mal, la de Ercolano y su esposa; la otra lo hace de buena forma, la del trío que protagoniza la historia– recurre a sus propios objetivos explicitados en el prólogo. Se remite, entonces, a la doble finalidad, la didáctica y moral, a la que cíclicamente retornará en toda su novela. No consiente, bajo ningún precepto, el adulterio ni la impunidad de un acto con aquellas características. Ese acto no llega a consumarse. A diferencia del autor italiano, suprime y censura el desenfadado tono erótico y notoriamente trasgresor, que emana de esa historia escandalosa para la moral postridentina. Impide, con eso, la deshonor de Sagredo y evita así el castigo de los dos implicados en el cuasi delito, que hubiese sido, a no dudar, ejemplarizante.

Otra de las historias de Boccaccio en su *Decamerón*, que remiten a este episodio de Mergelina y Sagredo, es la décima de la cuarta jornada, donde una mujer engaña a su esposo, que es médico –como el amo de Marcos–, con un joven. En las acciones, el galeno debe ir a curar a un herido a otro pueblo, para lo cual prepara una pócima anestésica, que deja olvidada en su alcoba cuando parte a ejercer su labor. Las circunstancias se complican en el momento en que el joven bebe aquella mezcla al acudir donde su amante, y se queda dormido hasta que el esposo vuelve. La mujer debe recurrir a una criada para sacar el cuerpo y dejarlo en el baúl de un comerciante cercano, que luego roban unos usureros.

En *Marcos de Obregón*, una vez pasado ese lance entre la joven esposa y el músico, todos los involucrados comen juntos, tal y como en la historia de Pietro de Boccaccio, y se van a acostar. Mergelina quiere aún ‘ejecutar su intento’, que es como llama Marcos a los deseos carnales de su ama, quien desata a la mula de la caballeriza. Así, con el ruido que el

animal hiciese por ser alborotado, podría consumarlo. Pero, en este caso, la acción del escudero para impedir el pecado es una muestra de la vuelta de tuerca del modelo. Espinel, de este modo, dialoga con el texto italiano. Utiliza su riqueza en la composición de las historias, que en la mayoría de las ocasiones culminaba con la efectiva realización de los apetitos carnales de los protagonistas, algo que el contexto socio-religioso de la época del propio relato lo impide. Además, se suma a esto aquella voluntad del escudero, proveniente del propio Espinel (un inquisidor), que evitaba así el castigo que eventualmente hubiese aparecido de forma implacable.

Lo anterior se explica doctrinariamente en el cuarto descanso, en el momento en el cual Marcos interviene con sus excursos, luego de una noche “llena de disgustos, pesadumbres y alteraciones, efectos propios de devaneos fundados en deshonor, ofensa y pecado” (Espinel, 2008: 37). Exhorta, una vez que ha advertido su malestar, directamente a los dos implicados –Mergelina y el mocito– a que cuiden la *honra*.<sup>52</sup> Aquello implicaba la no trasgresión a las estrictas normas de conducta emanadas del poder moral y social. Si lo contrario hubiese ocurrido, las consecuencias habrían sido muy peligrosas. Mejor no correr esos riesgos.

Torquemada, con su preceptiva moralista y literaria, constituye otro antecedente y clara influencia en la literatura áurea<sup>53</sup> en este y otros tópicos, que los autores de dicho periodo irán incorporando en sus textos. La idea

---

<sup>52</sup> López Pinciano, define la honra como “un juicio de la estimación de la persona bienhechora [...] es una estimación, la cual estimación se manifiesta con hechos; de manera que no es honrado con uno, sino como alguna obra que lo sea” (1973, I: 110). Este tópico sirve para entender la moral y la ética barroca. El problema está contrastado en el propio personaje Mergelina y su actitud en esta historia italianizante, y luego en la tercera relación cuando asume los valores del relato bizantino, acorde a la moral cristiana postridentina.

<sup>53</sup> En su miscelánea, el humanista del Renacimiento español recoge los métodos y procedimientos literarios, en forma de diálogo, del erasmismo, junto con toda su rectitud moral. Teoriza, con esta técnica, sobre aspectos éticos fundamentales de la época. Con ello, espera sacar de sus desviaciones al ser humano y le orienta hacia una integridad. Lina Rodríguez resalta el eco de Torquemada en las letras áureas, que se proyectó, justamente, por el uso del género dialogado y por su prosa, que fue “precursora de nuevas formas narrativas, antecedente inmediato de las grandes creaciones del género picaresco y del pastoril, y del surgimiento, en suma, de la novela moderna” (Rodríguez, 1995, I: XXV).

de la honra de este autor del siglo XVI está basada en los fundamentos de la más pura doctrina cristiana, despojada de aquella ‘vanagloria mundana’ a la que el mismo alude, y que va en concordancia con los principios del erasmismo. Por ello, el elemento central, dentro de esta concepción, lo constituye la *humildad*. Dicha cualidad debiera ser patrón de conducta a la hora de efectuar actos que eludan toda pompa, asunto que en Espinel, como antes se observara, también es una tarea de primer orden, ya que con esa actitud propia del ideal del buen cristiano desea presentar su prosa. Torquemada ejemplifica con ciertos personajes la *mala honra*. Su crítica surge cuando comportamientos erróneos por una torcida praxis de la llamada *buena honra* opacan sus virtudes. Cualquiera puede caer en ellos, incluso quienes no deberían hacerlo por su importancia social. El moralista denomina este proceso como “la vanidad de la honrra, pues no perdona a los más perfectos” (Torquemada, 1994, I: 365). Critica, dentro de ese círculo de virtuosos, la conducta de los frailes, quienes deberían ser, sin duda alguna, paradigmas de rectitud o “los más perfectos y más sanctos”<sup>54</sup> (1994, I: 365), precisamente por ser los servidores de Dios. Pero también lo hace contra príncipes y señores, por las ceremonias y soberbia con que demuestran sus títulos. Ese método, que enjuicia sin alusiones personales, sino hacia colectivos, clases sociales o entes con algún poder o influencia, es clave en el género satírico. Su fórmula está basada en la denuncia, que luego busca la concienciación y, desde luego, la posterior corrección de estos vicios. El de Ronda, por su condición de clérigo y por pertenecer a la etapa histórica de la Contrarreforma, no llega tan lejos ante tal crítica que ataca directamente al estamento al cual él pertenece, pero sí la pone en

---

<sup>54</sup> Torquemada insiste con la fuerte crítica, de claro corte erasmista, hacia este segmento de poder, tal y como lo hiciera genialmente el autor del *Lazarillo*, contra aquellas costumbres que se enquistaban en esos representantes divinos: “Que pues no se contentan con lo que les vasta y quieren tener un número de servidores, hazer grandezas en vanquetes y fiestas y otras cosas fuera de su hábito, que todo esto es para ser más estimados que los otros con quien antes eran yguales” (Torquemada, 1994, I: 366).



práctica con personajes que no ostentan poder alguno. Al fin y al cabo, son poseedores de vicios humanos que deben ser igualmente corregidos, como se observa en el caso de este episodio entre la dama y el músico.

Al seguir el texto en este tema, y, según el pensamiento de la época, algún hecho que hiciera perder el equilibrio de una convención, ligada a las relaciones sociales y a las normas de convivencia dentro del matrimonio, implicaba una sanción moralizante. Es un detalle importante, ya que así lo hace ver Marcos a Mergelina por su actuar, que no alcanza la transgresión a su estado civil y que es, en definitiva, lo que la salva del escarmiento:

–¿Qué le parece su buena ventura? Que tal lo ha sido, pues en cuantas veces la ha probado, la ha guardado de que los pensamientos no viniesen a la ejecución de las obras, para que su honra –ya que ha estado para despeñarse– quedase salva en un aprieto tan grande; que, arrojándose con tan determinada voluntad, le ha puesto tantos impedimentos para la caída, y tantas ayudas para el arrepentimiento [...] los malos intentos al principio errados engendran recato para los venideros (Espinel, 2008: 38-39).

Del mismo modo, Alemán, en el *Guzmán de Alfarache*, hace una larga digresión acerca de este concepto central que encierra toda su complejidad emanada del vínculo entre el individuo y la sociedad<sup>55</sup>. La

---

<sup>55</sup> Guzmán explica cuán difícil es de sobrellevar la honra. Ello orienta el calado que esta facultad adquirida tiene para el ciudadano del Siglo de Oro y los distintos pasos para obtenerla y mantenerla sin llegar a perderla. Si así ocurriese se corría el riesgo de la privación del estatus y una infravaloración del individuo: “¡Qué trabajosa es de ganar! ¡Qué dificultosa de conservar ¡Qué peligrosa de traer! ¡Y cuán fácil de perder por la común estimación! Y si con el vulgo se ha de caminar, ella es uno de los mayores tormentos a quien con quietud quiere pasar su carrera le puede dar la fortuna ni padecer en esta vida” (Alemán, 2004: 191). Cervantes, en la historia de Lotario y Anselmo en el *Curioso impertinente*, aborda la preponderancia de la misma cuando el

honra aparece como un estatus forjado desde la consciencia, que pasa por un profundo valor filosófico hasta llegar a la conducta del individuo, y los límites que las normas sociales le impiden traspasar, como los que le permiten tener éxito, fama y respeto de sus pares:

[...] Como si no supiésemos que la honra es hija de la virtud, y tanto que uno fuere virtuoso será honrado, y será imposible quitarme la honra si no me quitaren la virtud<sup>56</sup>, que es el centro de ella. Sola podrá la mujer quitármela, conforme la opinión de España, quitándosela a sí misma, porque, siendo una cosa conmigo, mi honra y suya son una y no dos, como es una misma carne; que lo más es burla, invención y sueño (Alemán, 2004: 190).

Cervantes, en *La fuerza de la sangre*, también menciona la honra como parte de la virtud. Lo hace cuando Leocadia cuenta a su padre la terrible experiencia que vive al ser secuestrada y violada por el noble caballero Rodolfo. El progenitor intenta calmar la honda pena de la moza, causada por su deshonra, por aquel acto del cual fue víctima, y le dice:

---

primero, sorprendido por la petición de su amigo de cortejar a su esposa Camila para probar la fidelidad de ella hacia él, responde así: “[...] antes me pides, según yo entiendo, que procure y solicite quitarte la honra y la vida, y quitármela a mí juntamente, porque si yo he de procurar quitarte la honra, claro está que te quito la vida, pues el hombre sin honra es peor es que un muerto; y siendo yo el instrumento, como tú quieres que lo sea, de tanto mal tuyo, ¿no vengo a quedar deshonorado y, por el mismo consiguiente, sin vida?” (2004: 33). Desde la perspectiva del pícaro, Guzmán otorga, con el sátira que lo caracteriza, códigos honrosos incluso a los bandidos: “quién se preciare de ladrón, procure serlo con honra” (2004: 505).

<sup>56</sup> Torquemada la define en su *Colloquio*, específicamente el que se titula *Que trata de la vanidad de la honra del mundo, dividido en tres partes*, en los siguientes términos: “Según el filósofo, honra no es otra cosa sino premio de la virtud” (Torquemada, 1994, I: 361). Más claro todavía resulta su búsqueda de la esencia de la misma “[...] la verdadera honra es la que damos a otros sin procurarla los que la reciben, porque las obras virtuosas que hicieron las obraron por sola virtud y sin ambición ni codicia de la honra; y que cualquiera que procurare de tomarla por sí mismo, aunque la merezca, esto solo vasta para que la pierda” (Torquemada, 1994: I: 371). Por cierto, López Pinciano también delinea este concepto de la *virtud* para hacerlo ver como una “fuerza del alma, mediante la qual se obra según entendimiento”, y –también agrega– que el virtuoso siempre “sobrepaja la fortuna sufriendo” (1973, I: 22-23).

Y pues puedes vivir honrada con Dios en público, no te pene estar deshonrada contigo en secreto: la verdadera deshonra está en el pecado, y la verdadera honra en la virtud. Con el dicho, con el deseo y con la obra se ofende a Dios; y pues tú, ni en dicho, ni en pensamiento, ni en el hecho le has ofendido, tente por honrada, que yo por tal te tendré, sin que jamás te mire sino como verdadero padre tuyo (Cervantes, 1995, I: 374).

El escudero somete completamente con su discurso moral a Mergelina quien, luego de experimentar un bíblico sueño con una manzana y una serpiente incluida, es rescatada por un anciano –que simbólicamente representa la omnipresencia ética de Marcos– que la aleja de toda lujuria. Con ello triunfa el discurso católico con toda su carga alegórica y de valores, por lo que, en consecuencia, aquí comienza la reconversión de este personaje femenino.

#### 3.2.4. LA SÁTIRA, LA CRÍTICA SOCIAL CONTRA LOS MÉDICOS

El lenguaje satírico comienza, lentamente, a ver la luz para constituirse, con posterioridad, en una nítida referencia de la materia novelesca del *Marcos de Obregón*. Eso sí, claro está, con los necesarios matices que surgen de un estilo morigerado y de cierto tono conciliador, que es característico de la prosa del autor de *Diversas rimas*. Conscientemente, adquiere la veta crítica dirigida hacia ciertos personajes y sus oficios, y cuestiona su rol social o, mejor dicho, la forma en que ellos lo

ejercen. Se apoya, para ello, en los grandes referentes, el *Lazarillo*, el *Guzmán*, el *Quijote*. También lo hace en la lírica satírica de Quevedo, por ejemplo, aunque que su estilo seguirá siendo más bien moderado.

Así, en el descanso cuarto, el ayo dialoga con el doctor y carga sobre el ejercicio de los médicos. Primeramente, realiza un ejercicio paródico burlesco hacia el intrincado vocabulario de los médicos y su retórica ininteligible hacia el común de la gente, y lo pone en paralelo con su propio léxico literario llano y sencillo que cumple una función, justamente, opuesta. Y para ello cuenta con la anécdota del don Pedro de Castro, Conde de Lemos, y el médico que lo atiende de una enfermedad y se complica por la explicación: “Andad, que no sois buen médico pues lo echáis todo el retórica vana!” (Espinel, 2008: 43). No tarda en llegar la autorreferencia, que se dirige al sujeto de la enunciación, cuando conversa con su amo y le explica la aventura que tuvo “la primera vez que me dio la gota” (Espinel, 2008: 44). Ahí fue mal sanado por un joven médico. El propio escudero habla del que debiera ser un médico ideal –que entendiera como él la teoría de los humores que provienen de Galeno e Hipócrates– porque los hay y él los ha conocido:

Los grandes médicos que yo he conocido y conozco, en llegando al enfermo, procuran con gran cuidado saber el origen, causa y estado de la enfermedad, y el humor predominante del paciente, para no curar al colérico como al flemático, y al sanguino como al melancólico; y aun si es posible –aunque no hay ciencia de particulares–, saber la calidad oculta del enfermo; y de esta manera se acierta la cura, y se acreditan los médicos (Espinel, 2008: 45).

Sagredo le alaba por su sabiduría. La platónica respuesta del escudero, “viendo una verdad desamparada, me arrojé en su ayuda con la vida y el alma” (Espinel, 2008: 45), constata su mensaje sobre el idealismo que abraza en estos y en otros asuntos. Continúa este dualismo comparativo entre la juventud y la experiencia que lo lleva al terreno del descrédito del médico. Esto para seguir hablando de lo que Marcos y el autor más conocen, que es el tratamiento a su enfermedad: la gota. Vuelve, con este episodio, la autobiografía. Entonces, un novel galeno no supo controlar sus síntomas y él pone sus conocimientos médicos para la autosanación, como también para moralizar:

[...] antes a un médico mozo y muy galán, que me curó en Málaga, le animé, porque se turbó hallándomelas en el pulso –que en eso yo fui (el) médico, y él el paciente– [...] Y de la gota me preservo con una cita de Cicerón, que dice que la verdadera salud consiste en usar de los mantenimientos que nos aprovechan y huir de los que nos dañan [...] (Espinel, 2008: 45).

Antonio de Torquemada es, nuevamente, un precedente desde sus *Colloquios satíricos*. Dedicó dos de ellos exclusivamente a médicos y boticarios. Sugiere que el gran problema de los que ejercen la medicina es la poca preparación que tienen. Se suma a ello, su poca experiencia, lo que redundó en erróneos procedimientos de sus facultades y métodos que perjudican al desamparado paciente:

Y el no conocer bien los médicos las enfermedades que son tan diversas y diferentes es causa

de venir a morir a muchos de los que las tienen, que siendo curados dellas con los remedios que se suelen hazer, no perderían las vidas (Torquemada, 1994, I: 284).

Por otra parte, el propio erudito también alude a la codicia como causa del mal ejercicio de los médicos, ya que muchas veces se confabulan con los malos boticarios para repartirse las ganancias provenientes de los abusados clientes:

También hazen otra cosa perjudicial a sus conciencias y honrras, y es que se aficionan a unos boticario más que a otros para darles provecho, no teniendo a lo que saben ni entienden, ni al aparejo que tienen, sino a los servicios que les hazen, porque les dan parte de las ganancias (Torquemada, 1994, I: 284-285).

Contra este oficio también habla Sancho, en el *Quijote*. Aquí expresa su queja por ser “perseguido de médicos y enemigos” (2004: 972), que le impiden comer a destajo solo para hacerlo sufrir en su periodo de Gobernador en la ínsula Barataria. Este episodio, del mismo modo, recuerda la sátira de Quevedo contra los médicos y el ejercicio de su profesión en varios de sus versos poéticos. Un ejemplo representativo es este soneto del *Parnaso*, titulado *Médico que para un mal que no quita, receta muchos*:

Haz la cuenta conmigo, dotorcillo:  
para quitarme un mal, ¿me das mil males?  
¿Estudias medicina o Peralvillo?

¿De esta cura me pides ocho reales?  
Yo quiero hembra y vino y tabardillo,  
y gasten tu salud los hospitales (Quevedo,  
1999: 534-535).

Góngora, en tanto, no se queda en la zaga a la hora de participar de este tipo de sátira hacia los galenos con la siguiente letrilla titulada *Contra los médicos*:

Doctor barbado, crüel:  
como si fuera doctora  
cient enfermos a esta hora  
se están muriendo por él;  
si el breve mortal papel  
en que venenos receta  
no es taco de su escopeta,  
póliza es homicida,  
que el banco de la otra vida  
al seteno (Góngora, 1961: 400).

En otro episodio cervantino del *Quijote*, camino del retorno definitivo de la pareja a la aldea, el fiel escudero reflexionaba contra Altisidora cuando ella no cumplió con su palabra de entregarle camisas:

–En verdad, señor, que soy el más desgraciado médico que se debe hallar en el mundo, en el cual hay físicos que, con matar al enfermo que curan, quieren ser pagados de su trabajo, que no es otro que firmar una

cedulilla de algunas medicinas, que no las hace él, sino el boticario, y cátao cantusado; y a mí, que la salud me es ajena me cuesta gotas de sangre, mamonas, pellizcos, alfilerazos y azotes, no me dan un ardite (Cervantes, 2004: 1083).

El modelo de Espinel, por cierto, colabora con esta corriente invectiva hacia la profesión médica. Guzmán de Alfarache no sólo vocifera ácida crítica contra ella, sino que también hacia innumerables profesiones u ocupaciones. Muchas de ellas recaen, por ejemplo, sobre los mercaderes. Es el estilo y diferencia de tono que distingue las obras de los dos andaluces, reflejada tanto en su visión de la sociedad. Mientras Espinel parodia con aire bonachón, Alemán vierte su furia y desolada perspectiva sobre el ser humano cuando observa cómo este ejerce sus oficios. Es ahí cuando advierte su carácter corrupto, avaro, inmoral en cualquiera de las áreas donde se desenvuelve: “Todos roban, todos mienten, todos trampean; ninguno cumple con lo que debe, y es lo peor que se precian de ello” (Alemán, 2004: 203). Sobre los médicos, específicamente, el lenguaje es mucho más feroz que la tenue y hasta simpática crítica que esboza Marcos hacia el personaje que encarna Sagredo como miembro de esa profesión. Dicha perspectiva se contrasta en el siguiente discurso del pícaro:

Pues el señor doctor lo adoba, y pensarás que es menos. Si no le pagas, deja la cura; si le pagas, la dilata, y por ello algunas o muchas veces mata al enfermo. Y es de considerar que, siendo las leyes hijas de la razón, si pides a un letrado algún parecer, lo estudia, no se resuelve sin primero mirarlo, con ser materia de hacienda; y un médico, luego que visita, sólo de tomar el



pulso, conoce la enfermedad ignota y remota de su entendimiento, y aplica remedios que son más verdaderamente medios para el sepulcro. ¿No fuera bien, si es verdad su regla que ‘la vida es breve, el arte larga, la experiencia engañosa, el juicio difícil’, irse poco a poco, hasta enterarse y ser dueños de lo que quieren curar, estudiando lo que deban hacer para ello? Es cuento largo tratar de eso (Alemán, 2004: 403-404).

### 3.2.5. EL PARÉNTESIS NARRATIVO

Una vez que Marcos culmina sus diatribas contra los médicos, hay un instante de pausa en que Mergelina pide a su ayo que le cuente y narre su vida, petición a la que el protagonista no accede. También, la joven intenta convencer al viejo escudero de la necesidad de encontrar a una mujer, ella le ofrece una parienta joven que él rechaza. Las razones que expone son básicas para comprender el concepto de matrimonio de la época barroca postridentina<sup>57</sup>. Cierra el descanso cinco con un relato sobre un perro negro, e inserta aquella anécdota de sus años mozos que causa la risa de sus amos<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> Espinel, nuevamente, remite a su personaje y explica con su negativa sus propias convicciones, que son cercanas al ejercicio sacerdotal de un hombre en la antesala de la vejez. Tal y como indicamos en el capítulo sobre la novela bizantina, Marcos renuncia al matrimonio y otorga la responsabilidad de cuidarlo con honra a los personajes a los cuales sirve, y que tendrán una destacada participación en la historia americana, perteneciente a ese género, en la tercera relación de la novela.

<sup>58</sup> Navarro explica que en este capítulo Espinel tuvo la intención de evocar su pasado, pero el dolor del recuerdo de una vida azarosa se lo impide. De cualquier forma, realiza un “adelanto” con esta anécdota del perro, cuya “unidad más que ser biográfica es esencialmente novelesca; es decir, no esboza el discurso vital de Marcos sino aporta una anécdota que entretiene” (2008: XXV).

El descanso seis anuncia el cambio de vida de Marcos cuando recibe la noticia del traslado del doctor hacia un pueblo de Castilla la Vieja, y al que Sagredo no pudo renunciar porque recibirá gran salario necesario para el ejercicio de su profesión. El relato tiene un giro, y la *fortuna*, ligada a la suerte, el azar o el infortunio, se conjuga junto con la *honra* y la *pobreza*. El giro de las circunstancias, el carácter itinerante del protagonista y el sistema ideológico de su pensamiento sirven para adecuarlas a la idea estética que funciona como trasfondo del relato. Vuelve a hablar de la vejez, ya que será el frío clima del pueblo castellano el que le impedirá acompañar a sus amos. Este tono vuelve a evocar el estoicismo de Séneca en sus cartas a Lucilio.

Aparece en escena, en ese instante, un hidalgo que busca un ayo para que instruyan a sus hijos. El diálogo deriva, primeramente, hacia el concepto de pobreza. El escudero subraya, así como lo hace Lázaro, Guzmán o Pablos, su propia condición menesterosa que lo acerca a la figura del buscavidas:

–¿Y qué mayor pobreza? –dije yo– que andar bebiendo vientos, echando trazas, acortando la vida y apresurando la muerte, viviendo sin gusto, con aquella insaciable hambre y perpetua sed de buscar hacienda y honra? (Espinel, 2008: 58).

El escudero puntualiza las tres formas de llegar a la riqueza<sup>59</sup>: la primera es a través de la virtud; la segunda, por herencia y la tercera por

---

<sup>59</sup> Espinel elude la referencia procaz y el ataque directo a la manera del Guzmán, que con sus diatribas ponzoñosas y violentas esgrime contra el rico y la riqueza, también contra el pobre, comprobable en este ejemplo: “no tiene honra, ciencia, poder, valor ni otro bien, pena ni gloria, más de aquella para que cada uno la encamina [...] Ni se condena el rico ni se salva el pobre por ser el uno pobre y el otro rico, sino por el uso de ello. Que el rico atesora y el pobre codicia, ni el rico es rico ni el pobre, pobre, y se condenan ambos” (Alemán, 2004: 580).

medio de la fortuna, que está ligada al sino o azar. Su reflexión acaba con una idea sobre la democracia de la muerte, que a todos alcanza: “Y de cualquier manera que sea, todos en la muerte se despiden de mala gana de la hacienda y de las honras que por ellas les hacían” (Espinel, 2008: 58).

### 3.2.6. LA EDUCACIÓN

El próximo descanso, el séptimo, aborda otro tópico que interesa a las letras barrocas: la educación. ¿Qué, si no todo un manual instructivo, de diversa índole, representa aquella narrativa? El propio Alemán espera que su libro tenga un virtuoso efecto, lo que permite la subsistencia y, de alguna otra manera, el triunfo ante la adversidad del protagonista. Ese proceso constituye su instrucción que, según el final, termina en un rotundo fracaso por las características del reincidente pícaro, de ahí la moraleja del texto. Por ello, este tipo de prosa viene cargada de tratados que resaltan el papel que la educación y buena crianza de los hijos deben tener dentro de la sociedad, tanto lo concerniente a valores, en la que hace hincapié el escudero, como en la instructiva escolar. Marcos dice al hidalgo sobre cómo debe ser esa crianza y hace un contrapunto con el *Quijote*, aunque ambos siguen el camino de la moralización e instrucción en las páginas de sus obras. El escudero no endilga toda la responsabilidad de la educación a los padres, sino a la sociedad en su conjunto, ya que, eventualmente, una mala doctrina familiar puede provocar conductas desviadas:

–Acerca de la materia –dije– de criar los hijos, hay tantas cosas que advertir y tantas que observar, que, aun de los propios padres que los engendraron, no se puede muchas veces confiar la doctrina que han

menester; porque las costumbres corrompidas o mal arraigadas en el principio de los padres destruyen los sucesores de las casas nobles y ordinarias (Espinel, 2008: 58).

Cervantes, por su parte, cree en la crianza a partir del bastión básico de toda sociedad, que es la familia, para instruir los valores a sus hijos, teniendo una visión más ideal. Así lo relata el Hidalgo al Caballero del Verde Gabán:

–Los hijos, señor, son pedazos de las entrañas de sus padres y, así se han de querer, o buenos o malos que sean, como se quieren las almas que nos dan vidas de la materia. A los padres toca el encaminarlos desde pequeños por los pasos de la virtud, de la buena crianza y de las buenas y cristianas costumbres, para que cuando grandes sean báculo de la vejez de sus padres y gloria de su posteridad (Cervantes, 2004: 666)<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> Espinel tiene muy en cuenta estas ideas doctrinales cervantinas sobre la educación. En el *Coloquio de los perros*, el célebre creador de Alcalá también aborda este tema. Berganza expone a Cipión lo que observa sobre la docta enseñanza, tanto intelectual como conductual, en un aula de clases. Eso ocurre cuando acompañó al hijo de su amo mercader a sus lecciones: “No sé qué tiene la virtud, que, con alcanzárseme a mí tan poco, o nada della, luego recibí gusto de ver el amor, el término, la solicitud y la industria con que aquellos benditos padres y maestros enseñaban a aquellos niños, enderezando las tiernas varas de su juventud, porque no torciesen ni tomasen mal siniestro en el camino de la virtud, que juntamente con las letras les mostraban. Consideraba cómo los reñían con suavidad, los castigaban con misericordia, los animaban con ejemplos, los incitaban con premios y los sobrellevaban con cordura, y, finalmente, cómo les pintaban la fealdad y horror de los vicios y les dibujaban la hermosura de las virtudes, para que, aborrecidos ellos y amadas ellas, consiguiesen el fin para que fueron criados” (Cervantes, 1995, II: 283).

Marcos alude, con anécdotas de la Corte de los reyes Felipe II y III, de cómo es posible domar bestias, o cómo ellas en su estado natural pueden ser salvajes sin recibir instrucción.

Espinel se apoya con sus argumentos sobre una correcta educación en las fábulas, que recuerdan el legado del griego Esopo y toda la literatura ejemplar narrativa medieval –como lo demuestran algunas de las historias de los raposos del *El conde Lucanor*, de Don Juan Manuel– para complementar su relato. Ellas buscan condimentar y nutrir sus racionamientos acerca de la pedagogía y la instrucción. También Alemán acude a fábulas y a relatos mitológicos. Por ejemplo, lo hace en el relato mítico que describe el proceso con el que Júpiter decidió establecer la edad a los humanos –como promedio de vida– a costa de los remanentes de los años rechazados por los animales (el asno, el perro y el mono), quienes son acá personificados. Luego de enterarse de cuáles serían sus ocupaciones, en el capítulo tres del primer libro de la segunda parte, estos no desean un excesivo tiempo de vida. Lo hace para no despreciar los años que se acumulan en la vejez y que son “archivo de la ciencia” (Alemán, 2004: 394), lo que constituye la enseñanza del breve relato. Marcos, por su parte, recurre a la artificiosa historia de la zorra, que instala una escuela para cazar y así consumir su venganza contra el anciano lobo, que tantos males le hiciera pasar, a través de la muerte del hijo de este<sup>61</sup>. Espinel remacha con la moraleja “La mala doctrina no tiene medicina; costumbres de mal maestro sacan hijo siniestro” (Espinel, 2008: 61). Guzmán, por contrapartida, moraliza con los actos contrarios a la buena conducta y moral. Sus excursos surgen de la reflexión con la que, posteriormente, adquirirá conciencia de sus actos de baja estofa bajo el signo del

---

<sup>61</sup> López de Úbeda también utiliza la fábula como recurso narrativo y moral (para sus causas) con el mismo animal como protagonista. La zorra, allí, quiso engañar a las sardinas, pero una gata preñada en agosto le estropeó sus planes. Por esa razón la maldice, y los gatos nacen desmedrados (2007: 61).

arrepentimiento, asunto que no ocurre, por contrapartida, con Pablos del *Buscón*. Marcos, en la mayor parte de la historia, adoctrina no sólo con sus didácticos sermones, sino trata de hacerlo, también, mediante la acción de su recta conducta que implique un modelo de enseñanza. Sin embargo, esto no siempre se cumple a cabalidad ya que también, en ciertas aventuras, Marcos hace uso de las malas artes. El escudero las emula de sus modelos literarios picarescos para la consecución de sus fines, generalmente aquellos que tienen que ver con la resolución de situaciones límites en las que se ve envuelto, por azar o por propio yerro.

El descanso octavo, tal y como señala Navarro Durán, remite directamente a ciertos episodios cervantinos que intercalará para agilizar el relato y dotarlo de cuadros graciosos, que intentan dosificarlo e interrumpir las monsergas de índole doctrinario. En dicho segmento narrativo, un rebaño de vacas se aproxima al puente de la Segoviana que mira hacia la Casa del Campo, en Madrid. Marcos, al verlo venir, se aparta, pero el hidalgo se queda. Aparecen dos mulas conducidas por un negro que, al ser empujadas por el rebaño, tiran patadas que arrojan al suelo al hidalgo y a dos odres de vino. Uno de estos cae al río, lanzado por los cuernos de un novillo; el otro fue roto por la espada del hidalgo, y con ello dio bebida a unos lacayos que por ahí estaban. Este cuadro recuerda perfectamente una de las aventuras del Caballero de la Triste Figura, quien tuvo un ataque de locura en su aposento de la venta, cuando rompe con su espada los cueros en los que el ventero guardaba el vino. El Quijote creía que había dado muerte al gigante enemigo de la apócrifa princesa Micomicona. El hidalgo de Espinel es cogido por la manada y queda colgando del pretil del puente<sup>62</sup>. Pero el episodio tiene fuentes clásicas, y es otra posible lectura

---

<sup>62</sup> Navarro Durán advierte del paralelo que existe entre esta narración y los relatos del *Quijote*: “El episodio, burlesco está formado con estofa de un episodio de la primera parte (el de los odres) y de dos de la segunda –el del rebaño–, y el de Sancho colgando de la rama de un árbol, asustado por la presencia de un jabalí” (2008: XXVII).

que Espinel absorbe de Cervantes. El *Asno de oro*, de Apuleyo, cuenta cómo Lucio es acusado del homicidio de tres jóvenes de las clases pudientes que perpetraban asesinatos. El protagonista, con posterioridad, es juzgado en un teatro repleto de gente cuando se celebraba las fiestas del Dios de la risa. Los tres jóvenes muertos no eran más que tres odres hinchados y agujereados. Toda la confusión fue producto del estado de ebriedad de Lucio. Al descubrirse la verdad, el público del teatro estalla en una atronadora carcajada.

Espinel continúa con su relato en el mismo episodio y pasa ahora a lanzar sus diatribas en contra de los pobres, a quienes ve como malos lacayos, ya que hablan mal de sus amos y las autoridades políticas. También lo hace contra las lavanderas, que cotillean sobre doncellas y el poder religioso. Marcos, en la que parece ser una defensa corporativa hacia el orden social establecido, menciona otro de los tópicos éticos sobre el cual desea hacer pedagogía: el antivalor de la *envidia*.

¡Lastimosa cosa, que, pasando toda la vida en la pobreza, trabajo y miseria, conque pueden ganar a Dios la voluntad, vengan a hallar alivio y descanso en los brazos de la murmuración! Es tan poco humilde nuestra naturaleza, que ordinariamente la pobreza se rinde a la envidia [...] (Espinel, 2008: 67).

Resuena –a partir de estas reflexiones– en el *Quijote*, la voz de Sancho que dice: “donde reina la envidia no puede vivir la virtud” (Cervantes, 2004: 488). Apuleyo también habla de la maligna mirada de la envidia cruel, como la denomina, siempre con ese sema negativo. Guzmán carga contra la ‘invidia’ y la adulación. Séneca habla que la envidia es parte del diario existir y de lo cotidiano, ya que ella “mora en nuestra vecindad”,

es decir, en el seno del pueblo, y, por esa misma razón, le expresa con imperativo acento a Paulino: “Sepárate, pues del vulgo” (Séneca, 1984: 54). No será esta la primera ni la única referencia que Marcos realiza sobre el tema, como iremos observando en el transcurso del análisis.

Conforme avanza el relato, se observa, a modo de síntesis de lo anteriormente expuesto, que Espinel va intercalando acciones, frases, tópicos y pensamientos que son fruto de sus lecturas. El autor pretende, además, engrandecer la figura del escudero para posicionarlo en un sitio donde fuera fácil distinguir su superioridad intelectual y ética. Destaca su intento por reforzar el carácter de narrador y contador de anecdóticas historias del personaje y, por otro, por dotarlo con un semblante de ideólogo moralista y filosófico. De esta forma, integra los acontecimientos realizados por el personaje en todos los ámbitos y medios en donde este se desenvuelve dentro de un concepto mayor, que les da sentido trascendente, de acuerdo a su cristiana visión del mundo.

El escudero vuelve, dentro del propio descanso, con otra digresión sobre otro tópico de las letras y narrativa barroca relativos a la ociosidad de las personas, y que surge cuando el hidalgo conmina a Marcos a seguirle:

[...] el andar vagamundo y ocioso era cosa perniciosa para conservar la reputación y sustentar la vida, que, aunque es así que la ocupación cansa el cuerpo, y la ociosidad fatiga el espíritu, y el que trabaja piensa en lo que hace bien, y el ocioso en lo que puede hacer de mal, gracia del cielo es menester para que el ocioso se ocupe en cosas de virtud, y mucha fuerza de mala inclinación para que el ocupado se ejercite en el vicio (Espinel, 2008: 68).



El propio Séneca intentaba dar luces de lo pernicioso que implica pertenecer a esa clase de gente. Aquella vida poltrona de los ociosos en casa equivale a la de la tumba. Por esta razón señala que ellos “se adelantaron a su muerte” (1968: 1195). En la prosa miscelánea de la *Silva de varia lección*, Pedro Mexía rescata esa moralización proveniente de los clásicos, y es un antecedente que Espinel tendrá en cuenta para fijar su postura sobre temáticas axiológicas. Así, por ejemplo, sigue la huella del texto del sevillano, quien contrapone dos ideas que presenta y juzga, para luego decantarse por una de ellas. Esto ocurre en el Capítulo XXXII de la primera parte, en su escrito *En que se contienen muchos loores y excelencias del trabajo y los bienes que se siguen dél; y también los daños y males que causa la ociosidad. Es notable capítulo, y moral y provechoso* (Mexía, 1989, I: 446)<sup>63</sup>. Asimismo, Cervantes, en el diálogo entre Don Quijote y los duques, habla de Altisidora, de quien dice que “todo el mal de esta doncella nace de ociosidad, cuyo remedio es la ocupación honesta y continua” (2004: 1081). En *Guzmán de Alfarache*, el ocio es presentado en una alegoría, y allí cumple la función de ser el tesorero de la mentira, quien, a su vez, es testigo falso de un engaño que se hizo en una posada. También, este concepto surge tácitamente en las curiosas *Ordenanzas mendicativas* que redactan los más “famosos poltrones de la Italia” (Aleman, 2004: 273). De igual forma, el autor del *Guzmán* emite una sentencia para definirla con un lenguaje más metafórico y retórico que el del escudero, aunque apunta a un mismo significado:

---

<sup>63</sup> Mexía aboga por el justo merecimiento al reposo de quien ejecuta un trabajo con denuedo: “Quien quita el trabajo, quita el descanso; al cansado y trabajado todo le es sabroso y dulce: el comer le da sabor; el dormir, descanso” (1989, I: 447). Pero, por contrapartida, añade que “en la ociosidad se multiplican los vicios” (1989, I: 451), y luego concluye: “Gástese, pues, el tiempo en lícitos y honestos trabajos; huyamos de la ociosidad, que jamás supo hazer cosa buena. Pero no se entienda tan rigurosamente lo que digo, que no ayan de dormir ni comer los hombres por trabajar y tomar algún descanso, que lícito es el ocio y pasatiempo alguna vez; pero sabed que se ha de tomar para bolver mejor al trabajo y en honestos y buenos pasatiempos y descansos” (1989, I: 456).

Es la ociosidad campo franco de perdición, arado con que se siembran malos pensamientos, semilla de cizaña, escardadera que entresaca las buenas costumbres, hoz que siega las buenas obras, trillo que trilla las honras, carro que acarrea maldades y silo en que se recogen todos los vicios (Aleman, 2004: 217).

Luego de esas reflexiones, Espinel vuelve a la acción para insertar otro episodio con características alusivas al género picaresco. El escudero acompaña al hidalgo y se van a la casa de un título –alguien de casta noble– relacionado con él. Marcos hace gala de su hambre<sup>64</sup>, uno de los tópicos más representativos del género: “de manera que, de pura dieta, casi me vino a juntar el pecho con el espinazo” (Espinel, 2008: 69), nos dice el protagonista. Sigue la estela que inaugura el *Lazarillo*, cuya hambre remece al lector tanto por la crudeza de su descripción, derivada de su pobre condición, como por la crueldad de algunos de sus amos que se la agudizan sin compasión. Por eso debe echar mano a su ingenio y artimañas, que urde para lograr alimentarse, como ocurre en la casa del clérigo, por ejemplo. Allí, luego de pasada la tercera semana bajo su servicio, Lázaro advierte sobre su estado: “vine a tanta flaqueza, que no me podía tener en las piernas de pura hambre” (2004: 18). Guzmán sigue esta senda con otro crudo episodio del hambre: “Llegué a una venta, sudado, polvoroso, despeado, triste, y, sobre todo, el molino picado, el diente agudo y el estómago débil” (Aleman, 2004: 103).

---

<sup>64</sup> Marías sostiene, sobre la novela picaresca, que “el torso de la interpretación vigente de ella consiste en ver que su tema fundamental es el hambre” (1969: 8).

### 3.2.7. EL *TINELO* Y LOS ECOS DE TORRES NAHARRO

Enseguida, la acción se concentra en el *tinelo*, espacio que el propio Espinel describe como aquel sitio “donde comían los criados más importantes de la casa, como son gentiles hombres y pajes”<sup>65</sup> (Espinel, 2008, 69). En este cuadro narrativo, en el cual se insertan temas novelescos que el autor va recopilando de sus lecturas, Marcos es invitado a comer. En ese momento, entra un “galancete” al que observa de buen talante y finos rasgos, aunque “más lleno de hambre que de hidalguía” (Espinel, 2008: 69). El personaje en cuestión remite directamente al escudero que fuera amo de Lázaro. Luego, este saca una servilleta agujereada. El hecho revela su pobreza. Él, hábilmente, la trata de encubrir con la siguiente explicación: “Más de veinte años que la tengo conmigo, lo uno por no ensuciarme con estos manteles; lo otro por no porque me la dio cierta señora, que no quiero decir más” (2008: 70). En este caso, la exageración de la actitud del galancete obedece al propósito de Espinel de poner en funcionamiento la sátira, que critica el ocultamiento de la verdadera condición social de determinados personajes. Con este recurso se pone en evidencia el carácter menesteroso, en este caso, del joven, a pesar de sus finos modales. Esa pobreza se disimula con una excusa de comportamiento cortés, hecho que se observa con el acto de guardar la servilleta, porque se la dio una dama, según dice el personaje. Lázaro, en una muestra de su piadosa mirada respecto a la condición de su amo y escudero, quien tapa su pobreza con el lamentable traje de la apariencia, dice:

---

<sup>65</sup> Es un concepto muy cercano al que señalara Covarrubias, quien también expone el origen del término, que así lo define: “es un lugar o aposento donde la familia de un señor se junta a comer; es nombre alemán, de *tine*, que vale lo mesmo que mesa, o de *tix*, que significa lo mesmo y de allí tixnelo y corruptamente tinelo. Y hace de advertir que estas mesas son ordinarias de gente, y que siempre están puestas, como la de los refitorios” (1998: 962). Es, en palabras de Pérez Priego, “el comedor de la servidumbre” (1994: XVII). Luttikhuizen, en su edición del *Coloquio de los perros*, agrega la característica de ‘espacioso’, cuando Cervantes lo menciona como uno de los lugares –además de la Corte– que frecuentaba un alférez en aquella novela (1994: 639).

Dios es testigo que hoy día, cuando topo con alguno de su hábito con aquel paso y pompa, le he lástima con pensar si padece lo que aquel le vi sufrir; al cual, con toda su pobreza, holgaría de servir más que a los otros dos por lo que he dicho. Solo tenía de él un poco de descontento, que quisiera yo que no estuviera tanta presunción, mas que abajara un poco de su fantasía con lo mucho que subía su necesidad (Valdés, 2003: 173).

La comida que les será servida será, de igual forma, pobre e insustancial: un rábano y sus hojas para cada uno de los presentes, más un pulmón de res condimentado, denominado *bofe*. Se genera una conversación acerca de la discreción en la lengua, así como la ideal ecuación entre la palabra y su praxis en la acción humana, que no siempre van de la mano por la vida: “[...] si el caudal eran palabras, la resulta sería viento; que cuando el hablar no se acompaña con el hacer, como se queda en la primera parte, nunca se ve el fruto de la segunda” (Espinel: 2008: 70). Marcos recibe su ración de comida, interiores de cerdo o res, cuyo nombre era *mondongo*, que rechaza y desecha por su olor a ‘tripa mal lavada’, lo que aprovecha el galancete para apoderarse de él –hecho que también recuerda al escudero que oficiaba de amo del *Lazarillo*. Este, como bien se sabe, quitaba parte de la comida que su sirviente lograba mendigar para poder probar algún bocado durante el día—. De esta forma no deja que aquella ración no fuese tomada por el pícaro, a quien nuevamente solicitan que traiga velas. Este último personaje cuestiona la orden. Le dicen que no recibirá la comida. Él declara que nunca le ha llegado. Ello provoca el excursus de otro personaje, el gentilhomme, que abre fuego contra los

pícaros, quienes –asegura– se aprovechan de sus amos e ‘infaman las casas de los señores’. Los nobles, en cambio, les han protegido y prestado, incluso, parte de su dinero. El pícaro replica con un dardo venenoso. Es una crítica hacia el vicio de su propio interlocutor y, de paso, explicita un nuevo asunto que al autor le interesa divulgar en su texto: el juego y las apuestas. Estas costumbres también representan algunos de aquellos malos hábitos humanos criticados por las letras de aquel siglo. El gentilhomme reconoce llevar un estilo vida pernicioso por ser jugador asiduo. Espinel volverá, más tarde, sobre ese tópico con mayor detalle, acentuando más su crítica. Marcos, mientras tanto, se erige como un observador de todo lo que escucha y ve. Le replica al pícaro, como si fuera un árbitro moral de la contienda, y le solicita que cierre su boca “y tuviese respeto; que a los que tienen oficio superior en casa de los señores” (Espinel, 2008: 72). Es la diferencia y distancia sustantiva que Espinel quiere dejar en claro entre ambos personajes; es un paso definitivo en la estructura moral de la obra, ya que permite evidenciar la postura del autor, en boca del escudero, frente al personaje transgresor, que es el pícaro.

Hay una obra –*Tinellaria*– en la *Propalladia* de Torres Naharro, donde el ambiente y personajes evocan el espacio de la servidumbre y criados bajo el manto, protección u órdenes de algún personaje que ostentase un poder superior a ellos. Estos criados preparan y, luego, son partícipes de una cena que mostrará, tal y como lo señala Pérez Priego, un cuadro realista sacado de la observación directa que “describe la vida disoluta y apicarada de los oficiales y criados al servicio de un cardenal romano durante los preparativos y celebración de un banquete” (1994: XVII). La *Tinellaria* se desarrolla en el ‘sancto tinelo’, como lo bautiza Torres Naharro. En ella, ciertos criados se reúnen en el comedor. Algunos de ellos hacen gala de su rufián vida al estafar y hurtar, incluso a sus propios amos. De esta forma lo comentan los escuderos Godoy, Moñiz y

Osorio cuando hablan del credenciero Barrabás, que así lo hace con el suyo, quien era nada menos que el Cardenal. O, de igual modo, cuando Mastro pide al Despensero que dé cuenta de sus hurtos, como parte del negocio compartido, que luego el aludido replica:

Mastro        Sí por Dios.

Don ladrón, ¿no sabéis vos  
que ordenamos juntamente  
que, hurtando todos dos,  
se partiesen hermanamente? [...] (Torres  
Naharro, 1994: 387)

Despensero ¡Qué contar!

¿Pues no solemos quedar,  
por mejor henchir la tripa,  
que hurtemos a la par,  
yo en Mercado, vos en Ripa [...] (Torres  
Naharro, 1994: 388).

En esta obra también se describe tanto la comida de estos singulares comensales como el estado de general borrachera en que termina la velada. Uno de ellos, Godoy, también desapueba el menú que recibirá, y lanza, por esta causa, la siguiente imprecación:

Lo primero,  
yo maldigo al Cocinero  
que da la menestra flaca,  
y después al Despensero  
que compra mula por vaca.

Maldiremos,  
pues que ruin vino bebemos,  
al poltrón del Canavario,  
y al Escalco, pues que vemos  
que nos sangra el ordinario (Torres Naharro,  
1994: 372).

Cervantes, en el *Quijote*, también menciona esos famosos comedores de época. Lo hace el mozo de guerra que cuenta al Quijote, a Sancho, y al primo de Basilio, acerca de su pobreza y sus ganas de ir a la batalla y servir en exclusiva y con todo honor al rey:

–Si yo hubiera servido a algún grande de España o algún principal personaje – respondió el mozo–, a buen seguro que yo la llevara, que eso tiene el servir a los buenos, que del tinelo suelen salir a ser alférez o capitanes, o con algún buen entretenimiento [...] (Cervantes, 2004:738).

Desde el *Guzmán* hasta el texto de Espinel hay numerosos cuadros en que se relata, igualmente, las malas experiencias culinarias, no ya en tinelos, sino especialmente en los comedores estudiantiles, donde se describen las actitudes apicaradas de los estudiantes. Esto se constituye en un motivo cómico. Así lo ejemplifica la experiencia que relata Pablos, en el *Buscón*, en la estancia del dómine Cabra, en donde se retrata graciosamente las escuálidas raciones que aquel mezquino ayo daba a él y a Don Diego. Pablos cuenta con ingeniosa prosa esa circunstancia, donde debe extremar recursos para probar algún bocado:

Sentámonos nosotros, y yo, que vi el negocio malparado y que mis tripas pedían justicia, como más sano y más fuerte que los otros, arremetí al plato, como arremetieron todos, y emboqueme de tres mendrugos los dos y el de un pellejo. Comenzaron los otros a gruñir. Al ruido entró Cabra, diciendo:

–Coman como hermanos, pues Dios les da con qué. No riñan; que para todos hay (Quevedo, 2005: 15).

En el *Guzmán de Alfarache* se respira un aire parecido del que se desprende de la *Tinellaria* en los banquetes que se realizaban en casa del embajador, del cual Guzmán es criado. El propio pícaro explica cuáles eran sus diversiones para aquellos comensales, que no eran del agrado de los criados. Dichas tropelías consistían en desagradables burlas y bromas que buscaban arruinar la digestión del invitado:

Cuando teníamos convidados, que nunca faltaban, a los de cumplimiento servíamos con gran puntualidad, desvelando los ojos en los suyos; mas a otros importunos, necios, enfadosos, que sin ser llamados venían, a los tales hacíamos mil burlas. A unos, dejándolos sin beber, que parecía que les criábamos como melones de seco; a otros, dándoles a beber poco y con tazas penadas; a otros, muy aguado; a otros, caliente. Los manjares que gustaban, alzábamos el plato, servíamosles con salado, acedo y mal sazonado. Buscábamos invención para que le hiciese mal provecho, por aventarlos de casa (Alemán, 2004: 328).



También en el *Guzmán el pícaro*, al llegar a Alcalá, entra en pupilaje. Ahí describe, con fina y erudita gracia, las explicaciones de boca del pupilero por las escuálidas raciones que recibía:

Solía decirnos algunas veces nuestro pupilero que decía Marco Aurelio que los idiotas tenían dieta de libros y andaban hartos de comidas; que solo el sabio como sabio aborrece los manjares por mejor poderse retirar a los estudios; que a los puercos y en los caballos estaba bien la gordura y a los hombres importaba ser enjutos, porque los gordos tienen por la mayor parte grueso el entendimiento [...] (Alemán, 2004: 639).

Siguiendo el relato de Espinel, Marcos continúa con su crítica hacia los criados de la Corte, quienes aprovechan su buena posición de palacio para llevar una vida dedicada a la “poltronería”. Insiste, aunque no sean todos “soldados, ni todos estudiantes, oficiales ni sacerdotes”, en la necesidad de que ellos abandonen sus malas prácticas, como por ejemplo profesar “la adulación por comer y holgar”. Y luego remacha, a la manera de los postulados del idealismo presente en *El cortesano* de Castiglione con sus pedagógicos consejos: “Estudien, lean, aprendan algo de virtud”. Todo ello en aras de describir y destapar los vicios de aquellos desviados estilos, pues continúa con la frase “Ya se me iba desatando el frenillo contra la vida de palacio” (Espinel, 2008: 74). En el *Guzmán apócrifo* también se advierte sobre las malas prácticas palaciegas y la envidia de los criados, que es el “vicio que predomina en pechos viles, abyectos y bajos (Luján, 2005: 167).

El escudero, en cuanto tiene una oportunidad, escapa del tinelo silenciosamente, y se retira a sus aposentos sin probar bocado alguno. En aquel sitio, Espinel, a través de su personaje, realiza un panegírico hacia el libro. Le asigna un rol vital en la sociedad, pues es una herramienta del conocimiento capaz de ennoblecer el alma e intelecto de los hombres. Él es un vivo ejemplo de esa situación. Aunque no menciona títulos ni autores, Marcos expresa que se halla con “doce amigos que le restituyen la libertad”. Aquella frase reivindicativa reitera el carácter ilustrativo del texto escrito como vehículo cultural y moral. Por ello dedica el párrafo siguiente a los libros que infunden doctrinas, sacando a los seres humanos de la ignorancia o ‘prisión’, como se metaforiza en el texto aquella denigrante palabra:

¡Oh libros, fieles consejeros, amigos sin adulación, despertadores del entendimiento, maestros del alma, gobernadores del cuerpo, guiones para bien vivir, y centinelas para bien morir! ¿Cuántos hombres de oscuro suelo habéis levantado a las cumbres más altas del libro? ¿Y cuántos habéis subido hasta las sillas del cielo? Oh libros, consuelo de mi alma, alivio de mis trabajos, en lustra santa doctrina me encomiendo<sup>66</sup> (Espinel, 2008: 75).

Aunque aliviado solo por el alimento espiritual, que absorbe de las letras, y que reitera el carácter intelectual del escudero –cuyo origen y

---

<sup>66</sup> Carrasco Urgoiti alude a ciertas obras que son espejos literarios de Espinel para calificar de esta forma a los libros. Se trata del *Despertador del alma dormida*, del agustino Juan González de Críptana, publicado en 1613; y otras similares que aparecen en *El reloj en la vida española*, de Miguel Herrero García (1972, I: 173). Navarro Durán, por su parte, destaca la concordancia de este segmento narrativo de loa hacia los textos escritos en la cita de Quevedo: “Retirado en la paz de estos desiertos,/ con pocos, pero doctos libros juntos [...]” (2008: XXVIII).

explicación está por revelarse—, no pasa buena noche. Marcos habla del sueño<sup>67</sup> que no pudo tener a causa del ayuno al que se vio sometido. En el *Lazarillo* hay un episodio similar. El joven protagonista describe una sufrida noche de sueño que tuvo a causa del hambre, cuando reposaba junto a su amo el escudero:

Mas maldito el sueño que yo dormí, porque las cañas y mis salidos huesos en toda la noche dejaron de rifar y encenderse; que con mis trabajos, males y hambre, pienso en mi cuerpo no había libra de carne, y también como aquel día no había comido casi nada, rabiaba de hambre, la cual con el sueño no tenía amistad (Valdés, 2003: 164).

### 3.2.8. HUMILLADERO: EL CONFESIONARIO DEL ESCUDERO

El escudero se levanta muy temprano, y llega al humilladero del Ángel de la Guarda<sup>68</sup>, ubicado a un costado del puente de la Segoviana. Todos estos rincones religiosos, repartidos desde la puerta de Alcalá, tuvieron activa presencia en las letras del siglo áureo, como lo señala Herrero (1963: 217). Esta ermita es el escenario elegido por Marcos para realizar su relato retrospectivo autobiográfico y confesional. Sin duda, es este un espacio simbólico, de carácter sacro, en donde comúnmente se representa el ritual cristiano del arrepentimiento a través de la confesión. En la novela se desarrollará con aquel tono expiativo que sale de la boca de

---

<sup>67</sup> Ver capítulo sobre novela bizantina en donde se habla de los humores del sueño que Marcos menciona en este párrafo, tema que es referencia constante en la novela barroca.

<sup>68</sup> Se trata de un espacio contemporáneo del poeta. Como bien expone Carrasco, siguiendo a Jerónimo de la Quintana, la ermita fue fundada en el año 1605 (1972, I: 174). En tanto, el mencionado puente lo fue en 1564 (1972, I: 159).

Marcos y de la pluma de Espinel cuando el narrador se referirá al tormentoso e irresponsable periodo de vida juvenil, que constituye una época llena de sombras. Como se adelantara en el prólogo que introduce la primera relación, el propio autor y el mismo personaje asumen como necesaria la purgación de los malos pasos que han dejado huellas en un alma que clama por borrar sus culpas de antaño. Espinel se desdobra en su personaje, una vez más, para representar en este ambiente una autocrítica consciente, que intenta lavar esos pecados de juventud con el notorio afán de “dejar el sujeto limpio y libre de corrupción que le aquejaba” (Espinel, 2008: 18). De este modo, el texto va caminando hacia la dirección pretendida por el escritor: la de convertir esta historia en ese testamento literario y vital, suyo –aunque en forma más encubierta, pero sugiriéndola con muchos indicios textuales que así lo comprueban– y del personaje, lo que hace que esta novela autobiográfica adquiera, por este propósito, una connotación religiosa y espiritual, acorde con los principios cristianos postridentinos.

Es en este espacio sacro donde Marcos se encuentra con el eremita. Ambos hacen referencia al tiempo y a la fiesta ceremonial de San Isidro, muy popular en aquella época en Madrid, y a la muchedumbre que lo venera. Esto hace que el ermitaño recuerde, a través del agua que todo lo inunda, una flota de navíos que había visto dentro y fuera de España. Marcos, de igual forma, recuerda la “armada de Santander, que tan hermosa apariencia tuvo y tan mal se logró” (Espinel, 2008: 76), asunto al cual volverá en el descanso XXI de la misma relación. Junto con ello, el autor, además de hacer un guiño a la contingencia histórica, también realiza una alusión autobiográfica al mencionar, nuevamente, la gota. Todo este breve episodio servirá como trabazón para explicar la presencia del eremita y también como introducción a la otra gran unidad narrativa del relato.

Previamente, dentro de la misma remembranza, el protagonista cuenta una anécdota. Es un breve relato enmarcado, que Espinel inserta. Se trata de dos religiosos que invitan a Marcos a subir a su carruaje. Luego, tienen una discusión con dos hombres, un hidalgo impetuoso y un gentilhomme de personalidad colérica. Los religiosos, siempre con la virtud del sabio entendimiento, son Bernardo de Oviedo y su hermano Luis. Después, aparece en escena Alonso Franco. Estos moralizan sobre el amor, la honra y la paciencia, dentro del marco regulador que implican las buenas costumbres cristianas. Todos ellos fueron eminentes personajes de la vida real, y tuvieron algún contacto con el autor de la obra<sup>69</sup>.

Terminado este mini relato, Marcos retoma el hilo narrativo con el ermitaño, de quien se comenzaba a despedir, pero no lo hace porque se produce una tormenta. El azar temporal y climático, que se cruza en ese intento, hará que el buen ermitaño le ofrezca quedarse para no sufrir las inclemencias del diluvio o ‘argavieso’, como le denomina. Se protegerá en el sagrado espacio, convertido en una especie de arca, que le permitirá el cobijo, como también le propiciará la compañía necesaria para iniciar su relato retrospectivo. Marcos responde: “Mejor –dije yo– que estando en la misma casa del defensor de nuestras almas y nuestros cuerpos” (Espinel, 2008: 78).

---

<sup>69</sup> Como bien señala Carrasco Urgoiti, de acuerdo a los estudios de Gili Gaya y de Haley, Oviedo, quien era secretario del cardenal Bernardo Sandoval, a quien va dedicado la novela, y Alonso Franco, “párroco de la Iglesia de San Andrés donde Espinel desarrollaba su cargo como Maestro de Capilla, –y que también– escribió aprobaciones de libros y compuso algunas poesías” (1972: 175-176), ejemplifican el refuerzo doctrinario del escudero. El autor recurre a estos baluartes espirituales, una vez más, para solidificar y respaldar su preceptiva moral en el texto de este breve relato, que es solo una “anécdota borrosa y sin enjundia; no importa qué sucede, sino la enseñanza”, como plantea Navarro Durán (2008: XXIX).

### 3.2.9. LA *ANAGNÓRISIS* Y LA CLASIFICACIÓN DE LA *FÁBULA* DE VICENTE ESPINEL

El diálogo entre Marcos y el ermitaño se orienta al conocimiento de ambos. El escudero responde a la pregunta de su interlocutor por su procedencia, siendo explicitada, por primera vez, la concordancia de la ciudad natal –Ronda– tanto del protagonista como del autor:

Nunca he sabido, hasta agora –dijo el ermitaño– de dónde fuese Vuestra Merced, aunque le conocí en Sevilla, y le comuniqué en Flandes y en Italia.

Mirele con cuidado y, haciendo reflexión, conocile, que había sido soldado donde dijo. Holgueme y abracelo, y supe de él que se había retirado a la soledad de los montes algunos años a servir a Dios (Espinel, 2008: 78).

Ese breve e importante diálogo introduce lo que pasará a ser, ahora, el reconocimiento de los personajes. Es el eremita quien reconoce a Marcos. El escudero, en un principio, no lo hace sino hasta mirarlo bien y observar que, justamente, había sido su compañero de armas. Algo similar ocurre en el encuentro entre Sancho y Ricote, cuando el personaje llega junto a unos alemanes, pidiendo limosna, en el capítulo LXIII de la segunda parte del *Quijote*:

–¡Válame Dios ¿Qué es lo que veo? ¿Es posible que tengo en mis brazos al mi caro amigo, al mi buen vecino Sancho Panza? [...]

Admirose Sancho de verse nombrar por su nombre y de verse abrazar del extranjero peregrino y después de haberlo estado mirando, sin hablar palabra, con mucha atención, nunca pudo conocerle; pero viendo su suspensión el peregrino le dijo:

–¿Cómo y es posible, Sancho Panza hermano, que no conozcas a tu vecino Ricote el morisco, tendero de tu lugar?

Entonces Sancho le miró con más atención y comenzó a refigurarle, y finalmente le vino a conocer de todo punto, y sin apearse del jumento, le echó los brazos al cuello y le dijo:

–¿Quién diablo te había de conocer, Ricote, en ese traje de moharracho que traes? [...] (Cervantes, 2004: 960).

El uso de este recurso por parte de Espinel responde, nuevamente, tanto a la preceptiva de López Pinciano como a las formas estructurales narrativas de la literatura clásica y contemporánea de su época, que recurren a aquella técnica. El paradigma, evidentemente, es Aristóteles. El griego define, en primer orden, la *anagnórisis* como “una transición de la ignorancia al conocimiento, o lo que es lo mismo, un cambio hacia la amistad o hacia la enemistad en quienes se encuentran en un estado determinado respecto de la felicidad o el infortunio” (Aristóteles, 1991: 1128). Los ejemplos del *Quijote* y de *Marcos Obregón* generan el cambio favorable hacia la amistad. En el caso del protagonista de la obra de Espinel, el reconocimiento posibilita el diálogo íntimo para el relato de su

vida<sup>70</sup>. Tal y como señala el teórico español del Siglo de Oro, de acuerdo a la propia clasificación aristotélica que él utiliza, la historia del escritor de Ronda se convierte así en un relato compuesto, ya que “o tiene agniciones, o peripecias, o todo junto” (1973, II: 25)<sup>71</sup>. *Marcos de Obregón* obedece también a la idea aristotélica –que el filósofo clásico ejemplifica con la tragedia– del enriquecimiento de la fábula: “la principal fuente de placer para el alma del espectador está en las dos partes del mito, es decir, en las peripecias y en el reconocimiento” (Aristóteles, 1991: 1120). El escritor rondeño recurre a la agnición por memoria<sup>72</sup>, tal como lo hace Cervantes, para el mutuo reconocimiento entre el ermitaño y Marcos.

Por otro lado, el *Quijote* vuelve a hacer patente su gran influencia en la configuración y diseño del *Marcos de Obregón*. Pudiera ser perfectamente factible que todo este ambiente literario en el humilladero, desde que el escudero llega por casualidad y describe al ex soldado

---

<sup>70</sup> Cabo opina que *Marcos de Obregón* “presenta una situación dialogada –la cual origina la narración propiamente picaresca– en el marco de una autobiografía *in media res*” (1992: 46).

<sup>71</sup> López Pinciano entrega su propia definición de este recurso aristotélico: “Agnición o reconocimiento se dize una noticia súbita y repentina de alguna cosa, por la qual venimos en grande amor o en grande odio de otro; y peripecia se dize una mudança súbita de la cosa en contrario estado que antes era” (1973, II: 25-26).

<sup>72</sup> En su *Poética*, Aristóteles puntualiza que la división taxonómica de la anagnórisis comprende cinco posibles formas de realización: la primera se establece por el reconocimiento de las señales exteriores; la segunda, por el apañamiento u opción del poeta; la tercera, por el recuerdo al ver u oír alguna cosa; la cuarta, por silogismo, en que se colige por un procedimiento racional el parecido de un personaje y, por último, una quinta opción, que deriva de los propios hechos y acontecimientos verosímiles (1991: 140-142). Espinel se apoya en toda esta tipología para la agnición entre Marcos y el ermitaño. Por su parte, el esteta del siglo XVI explica los cuatro tipos de agnición que existen, según su clasificación: por medio del *entendimiento*, es decir, “quando de una razón por otra razón se viene súbitamente en la noticia de la persona conocida”; por *memoria*, “porque, o la memoria procede de la vista, como el que, viendo la figura de la persona que amava, suspiró causado de la memoria fue conocido; o la memoria procede el oído”; por medio de la *voluntad*, ya que, “la persona, quiere serlo expresamente, como a Ulyses le aconteció con su ama y con sus pastores”; y, agrega a las anteriores, aquellas que surgen por medio del *discurso* que puede darse de dos formas: “o por medio de verdadero de falso, de los oyentes o del teatro, que, como dice Aristóteles, todo es uno”. Los tres primeros tipos de anagnórisis corresponden a aquellas que provienen directamente del alma (López Pinciano, 1973, II, 30-34). Así, ocurre, de acuerdo a esta última sentencia, con el relato del poeta rondeño, aunque no era persona amada, comparte aventuras con él en el ámbito de la soldadesca. Los recuerdos de los días de milicia implican el orgullo de pertenecer a las armas que defienden territorios imperiales, aunque estas reminiscencias gloriosas no sean, por cierto, las que predominan en la mente del escudero.



convertido en el eremita que allí habita, haya tenido su origen en la atenta lectura de la obra cervantina. Tal vez Espinel se inspiró en ese episodio para darle cobijo a su personaje con el propósito de que este iniciara su relato autobiográfico. Este detalle se encuentra en el capítulo XXIV de la segunda parte del *Quijote*, luego del episodio de la cueva de Montesinos. En aquel recorrido, el primo de Basilio, un letrado humanista, describe el paraje a Sancho y al hidalgo caballero:

–No lejos de aquí –respondió el primo– está una ermita donde hace su habitación un ermitaño que dicen ha sido soldado y está en opinión de ser un buen cristiano, y muy discreto, y caritativo además. Junto con la ermita tiene una pequeña casa, que él ha labrado a su costa; pero, con todo, aunque chica, es capaz de recibir huéspedes (Cervantes, 2004: 736).

Tal y como se aprecia, Espinel coincide en esos dos principales aspectos de la inmortal novela cervantina, los cuales se erigen como toda una potencial matriz que le servirán de inspiración para su obra. Con ellos recreará el ambiente necesario para que su escudero protagonista resuma el pasado de su vida: el espacio –la ermita– y el personaje –el ermitaño–, quien será su interlocutor en la mayor parte de la obra. El personaje de Cervantes también había sido soldado, al igual que el compañero de armas de Marcos, con el que se reencuentra casual y azarosamente. Pero, además, el personaje cervantino cuenta con una importante cualidad que el genial escritor quiere resaltar con mucho énfasis: la caridad. Sin embargo, hay un detalle que Espinel omite. El primo sugiere a Sancho y don Quijote que se dirijan hacia la ermita porque ahí podrían beber un trago. Sancho, entusiasmado por la idea, pone en camino al rucio. Pero la suerte no estaba

con el sediento escudero, ya que el ermitaño no se encontraba en casa. Esa noticia fue comunicada por una mujer que allí se encontraba. Ese personaje (que Cervantes llama ‘soermitaño’), según explica Rico en la nota del texto, tiene una ambigua connotación: la de ser una beata del lugar o, como lo sugiere tangencialmente el texto, la de representar a la ‘querida del ermitaño’ (2004: 737). El rondeño, cuidadoso en estos aspectos, y quizás en razón de su condición de representante eclesiástico que emite su discurso dentro de un espacio sagrado como la ermita, prescinde de aquella idea. No es posible encontrar un personaje similar que acompañe al ermitaño en el *Marcos de Obregón*.

Espinel cierra el descanso con la preparación del ambiente para el relato del escudero, que ahora es el adecuado por el entorno físico, emocional y espiritual. Esto permite el proceso de familiarización dentro de la acción, pues la atmósfera será mucho más íntima y en confianza con su interlocutor, el destinatario directo de su relato. También ayudará a que los destinatarios indirectos, el Cardenal Bernardo de Sandoval y los lectores, tengan las mismas sensaciones. El ermitaño prende un brasero, y le ofrece comida a Marcos. De esta forma, el escudero podrá comenzar el relato autobiográfico y retrospectivo desde sus tempranos años de vida.

### 3.2.10. EL RETORNO A LOS ORÍGENES DEL ESCUDERO MARCOS DE OBREGÓN

El descanso noveno prosigue con la preparación del ambiente del relato, con el fin de adaptarlo a las circunstancias presentes en la historia. El objetivo, por consiguiente, es adecuarlo también a la intencionalidad del texto. De acuerdo a esto, Marcos transmite la idea de permanecer en paz y sosiego en aquel lugar tan ‘abrigado y apacible’. El humilladero, sacro

espacio, no podía desprender otra sensación que no fuera aquella. Se suma a ello otro dato complementario: el ruido del aguacero y del río correntoso. El sonoro fenómeno es anexado al texto como si se tratara de una auténtica orquesta de la naturaleza. Marcos califica esta sinfonía musical como una “consonancia agradable para las orejas” (Espinel, 2008: 79). El detalle no es menor, y es posible situarlo en el marco de aquella sensibilidad artística de Vicente Espinel, alabada en múltiples ocasiones. Es el propio autor quien, por lo demás, se encarga de resaltar este interés de forma fluida y espontánea. La música refuerza el ritmo de las secuencias de las imágenes o de la representación de las acciones. Así lo hace desde antaño en el teatro y, en los actuales tiempos, en el cine. De esta forma, es capaz de envolver una historia y dotarla de una especial atmósfera. Este es, precisamente, el mismo efecto que Espinel quiere crear en su novela a través de la descripción de los sonidos, no solo en este segmento narrativo. Es otro de sus novedosos recursos, pues constantemente está atento, con su sentido auditivo, a la musicalidad natural que desprenden algunos de los entornos en los cuales se desenvuelve. Su especial y fina habilidad permite captarlos; su pluma, describirlos. Se destaca la muy probable influencia de Góngora en esta especial materia a través de las *Soledades*, en cuanto a la presencia de los elementos de naturaleza y sus fenómenos melódicos, que el poeta cordobés exalta e idealiza para contraponerla a la vida de palacio, como advierte Orozco<sup>73</sup>. Esto es posible apreciarlo en la segunda parte del famoso poemario gongorino, cuando el peregrino seguía a un isleño que lo guiaba por hermosos parajes. El hablante lírico describe el idílico paisaje circundante: abundancia de árboles, aves y flores. La culta y fina

---

<sup>73</sup> El crítico plantea que en los tercetos del poeta es posible advertir “el menosprecio de la Corte y elogio de la vida de soledad de naturaleza”, lo que daría la explicación del sentido de las *Soledades*” (Orozco, 1975: 139). También, en su análisis de los primeros versos del autor cordobés, añade que se distinguen tres elementos que pueden ser claramente identificables en la producción lírica de Espinel: “pluritematismo de naturaleza, mitología y sentimiento amoroso” (Orozco, 1975: 181), temas que luego el autor de Ronda adecua a su obra narrativa.

sensibilidad del poeta es análoga a la de Espinel. Esto se advierte cuando Góngora añade el fondo sonoro que acompaña ese pacífico y excelso ambiente. La aparición del elemento mitológico –las musas– para explicar la sonora armonía natural, y que otorga erudito tono clásico al poema que así lo requiere, permite observar la diferencia del estilo ante dos formas artísticas distintas. El de Ronda pudo tomar perfecta nota de este tipo de descripciones sonoras, y adoptarlas con su simple lenguaje narrativo a la novela en el episodio que se ha señalado. Eso sí, desprovisto de todo simbolismo lírico:

Rompida el agua en las menudas piedras,  
cristalina sonante era tiorba,  
y las confusamente acordes aves  
entre las verdes rocas de las yedras  
muchas eran, y muchas veces nueve  
aladas musas, que –con de pluma leve  
engañada su oculta lira corva–  
metros inciertos sí, pero suaves,  
en idiomas cantan diferentes,  
mientras, cenando en pórfidos lucientes,  
lisonjean apenas  
al Júpiter marino tres sirenas (Góngora, 1961:  
672).

El texto del rondeño sigue con esta representación de lo oral, mediante lo escrito, a través de este diálogo y conversación en donde se describe el escenario de la narración. Este es el preámbulo previo a la toma de la palabra por parte del escudero en el cuasi monólogo que establecerá a partir de entonces.

El ermitaño reitera la pregunta que pretende reiniciar el diálogo respecto a “dónde había estudiado y cómo me había divertido tanto por el mundo” (Espinel, 2008: 79), como señala el escudero. Estos aspectos esenciales, la instrucción y el peregrinaje, son los que el autor quiere resaltar. Con esta reiteración, Espinel vuelve a dar un salto temporal en su relato, desde que comenzara el mismo en el hospital de ancianos y retrocediera hasta llegar al punto de ser ayo de Sagredo y Mergelina, lo que Haley considera el primer flash-back. El quiebre, en este segmento narrativo o el segundo flash-back, en los términos del estudioso, es más notorio porque avanza a su niñez-adolescencia para la exégesis de su vida. Este recurso, bajo la influencia del género bizantino, Espinel lo absorbe de la obra de Heliodoro, *Las etiópicas*, y de la propia estela dejada por relatos renacentistas, *Clareo y Florisea* de Núñez de Reinoso y la *Selva de Aventuras* de Jerónimo de Contreras, o el *Persiles* de Cervantes y el *Peregrino* de Lope<sup>74</sup>, textos más contemporáneos a la época del autor. La técnica de contar el pasado desde el presente, que utiliza la autobiografía del pícaro *Guzmán*, fue inaugurada por su modelo el *Lazarillo*. El motivo no es otro que el de la “justificación o explicación del estado final del protagonista”, según la cita que Micó extrae de Lázaro Carreter (1987: 27). En relación al *Lazarillo*, se debe puntualizar que su historia autobiográfica nace como un hecho secundario. El propósito central del protagonista es relatar ‘el caso’ a ‘Vuestra Merced’ –una dama cuyo confesor era el Arcipreste–. Este ‘caso’ es “el rumor de que su mujer es la amante del arcipreste de San Salvador”, lo que preocupa a la destinataria directa, y que denota el agudo trasfondo crítico del erasmismo del texto ante el poder eclesiástico (Navarro, 2003: 19). Marcos también comienza su historia en un estado actual, que marca su presente narrativo. Pero, a diferencia de

---

<sup>74</sup> El capítulo dedicado a la novela bizantina abarca este esencial asunto, a partir de las obras mencionadas que funcionaron como modelos de Espinel.

estos últimos modelos, la historia del viejo escudero retirado en el Hospital de Santa Catalina, condición final que marca dicho presente desde donde se inicia su autobiografía (la de Guzmán es la de galeote y la de Lázaro pregonero, una vez que se casa con la manceba del arcipreste de San Salvador, lo que representa en mencionado ‘caso’), no empieza su relato retrospectivo desde sus noveles años. Desde que está en el hospital, Marcos retrocede no muchos años para dar cuenta de su anterior estado como sirviente del matrimonio Sagredo–Mergelina y su breve aventura con el hidalgo, que dan indicios suficientes de su condición social y su moralidad. El punto de partida, entonces, está más cercano al presente que tiene a Marcos escribiendo sus memorias. Este aspecto narrativo del proceso y recurso *in media res* se asemejan a los que despliegan Cervantes y Lope en el *Persiles* y el *Peregrino*, respectivamente. Estos textos reciben la influencia del griego bizantino *Las etiópicas* de Heliodoro, cuyo relato, acerca del origen los protagonistas, comienza en el capítulo cinco. También, en este sentido, destaca el influjo de la preceptiva de López Pinciano, quien a su vez la asume de Torquato Tasso.

Marcos comienza su relato retrospectivo con el panegírico a la tierra natal del escritor y del narrador protagonista<sup>75</sup>. Se trata de Ronda, que es una ciudad pequeña, enclavada en la sierra montañosa; un tanto aislada por esas circunstancias geográficas que dificultan su acceso, pero que,

---

<sup>75</sup> Micó advierte que la autobiografía también es parte de la construcción y materia novelística de Mateo Alemán en el *Guzmán* entre el personaje y autor: “ambos son sevillanos y nacidos por las mismas fechas, ambos afrontan una desgraciada experiencia matrimonial, condimentada con piruetas mercantiles; ambos, ya superan la treintena, frecuentan las aulas y la cárcel; ambos, en fin, tienen la intención de embarcar hacia las indias” (1987: 31). Estos aspectos son fundamentales a la hora de considerar el modelo literario narrativo de Espinel, hecho que, consideramos, hace que el autor de Ronda vaya aún mucho más lejos en ese tipo de coincidencias entre el personaje y quien le da la vida, como bien lo ha estudiado y demostrado Haley. Quizás si la razón de esta cercanía entre personaje y autor se deba a que Espinel no plantea un relato crítico con la autoridad de la iglesia, como lo hace el autor del *Lazarillo*, quien debe poner en anónimo su autoría, o el mismo autor del *Guzmán*, que debe escapar a ciertas comparaciones por el tipo de sangre que corre por sus venas. Espinel es un orgulloso de su condición de cristiano viejo. Sólo sus pecados personales y no los políticos o religiosos son los que intenta expiar, y para ello utiliza la literatura, con ese fin, como él mismo lo expresa en su prólogo.

igualmente, genera “gallardos espíritus”, capaces de desear la “comunicación de las grandes ciudades y Universidades, que purifican los ingenios y los hinchen de doctrina” (Espinel, 2008: 79). Con ello, vuelve a resaltar otra constante de su novela: la doctrina y la ilustración como ejes del proceso de edificación de un ideal humano, que le permita su engrandecimiento espiritual e intelectual. Inmortaliza en su prosa a otro personaje histórico al cual quiere homenajear. Aunque la crítica difiera de su nombre, hay rasgos físicos que coinciden con los de un famoso catedrático. Se trata de Juan Cansino<sup>76</sup>, un manco y gramático, docto en todas las artes humanísticas, quien lo instruye en la lengua de los textos clásicos:

De esto, y la lengua latina, si no fui de los mejores discípulos, tampoco fui de los peores.

Estando yo razonablemente instruido en la lengua latina, de manera que sabía entender una epigrama y componer otra, y adornado con un poco de música (que siempre han tenido entre sí algún parentesco entre estas dos facultades), por la inquietud que siempre tengo y he tenido, quise ir a donde pudiese aprender alguna cosa que adornase y perfeccionase el natural talento que Dios y naturaleza me habían concedido (Espinel, 2008: 80).

Es este rasgo distintivo, ser un actante itinerante pero instruido, es lo que le permite acceso y roce social, algo que para otros ciudadanos es vetado por carecer de estas cualidades. Así puede ayudar a resolver de mejor forma su menesterosa existencia. Es otro de los elementos que

---

<sup>76</sup> De acuerdo con Carrasco Urgoiti, el personaje sería Juan de Aguilar, al que corresponden los rasgos físicos atribuidos a él por Marcos. El personaje sería un participante de un concurso literario realizado en 1546 en Alcalá de Henares (1972, I: 181).

resaltan en la narrativa áurea de la autobiografía. El personaje, el truhán, el pícaro o, como en este caso, un soldado y escudero, tienen ese valor añadido y gran ventaja, aunque sus motivaciones son distintas y están condicionadas por sus propósitos vitales. Marcos aprende el latín y se instruye en la universidad; es aficionado a la lectura, es verdaderamente culto, y no esconde aquella condición por la cercanía del personaje con el autor. El protagonista de *Guzmán de Alfarache*, por contrapartida, recibe instrucción para así poder justificar la escritura de su autobiografía. Queda clara su facilidad de aprendizaje y su dominio idiomático, como ocurre con sus lecciones de latín en las horas libres en la casa del cardenal en Roma, cuando su fortuna lo llevó a Italia, en el capítulo noveno del libro tercero de la primera parte:

Nuestro ejercicio era cada día dos horas a la mañana y dos a la tarde oír a un preceptor que nos enseñaba, de quien aprendí, el tiempo que allí estudié, razonablemente al lengua latina, un poco de griego y algo de hebreo. Lo más, después de servir a nuestro amo, que era harto poco, leíamos libros, contábamos novelas, jugábamos juegos (Alemán, 2004: 321).

El paso de Guzmán de Alfarache por las aulas de Alcalá de Henares indican que la pretensión del pícaro no era la de la egregia instrucción como objetivo de virtud para enaltecer su espíritu ni tener recta vida. Aunque haya estudiado teología, su intento es la de aprovechar aquellas ventajas que otorgaba la educación para ejercer sus malas artes y viles ocupaciones:



¡Oh, madre Alcalá!, ¿qué diré de ti que satisfaga, o cómo, para no agraviarte, callaré, que no puedo? Por maravilla conocí estudiante notoriamente distraído, de tal manera por el vicio –ya sea de jugar o cualquier otro– dejase su fin principal en lo que tenía obligación porque lo teníamos por infamia (Alemán, 2004: 643-644).

Mateo Luján de Sayavedra, en el *Guzmán* apócrifo, incluye otro episodio que va en concordancia con el personaje de Alemán. Esta vez, su instrucción del latín se produce cuando está bajo el servicio de un cardenal en la ciudad de Nápoles:

Mas, como en casa de Monseñor casi por fuerza estudié latinidad y griego, y vi muchos libros, con mi buena memoria se me quedaron muchas especies de cosas de todas mil maneras; y no te maravilles que haga algunos discursillos y te de cuenta de mis pensamientos [...] (Luján: 2005: 175).

Así, Espinel remite al punto histórico–temporal más alejado o arcano en la temprana edad de Marcos. Es otro de los momentos importantes del texto, ya que la independencia familiar constituye todo un ceremonial iniciático imprescindible de los modelos con los que Marcos se nutre y a los cuales recurre constantemente, ya que coincide con el comienzo del proceso de (auto)aprendizaje y de instrucción vital que tendrá el protagonista a partir del empirismo. Se inicia acá su periodo de experimentación, en aras de su propia supervivencia, completamente solo, llevado por su ingenio, fortuna, infortunio y artes. En el caso de Marcos, es

el padre quien, a fuerza de las adversas circunstancias de vida familiar, le pide su emancipación. En esta frase se halla el contenido de todo ese rito iniciático de gran profundidad y resonancia por toda su carga simbólica: “Hijo, mi costilla no alcanza para a más de lo que he hecho; id a buscar vuestra ventura. Dios os guíe y haga hombre de bien” (Espinel, 2008: 80).

Marcos no detalla ni profundiza, sino que alude someramente la historia de sus progenitores; de hecho, su madre no es mencionada, y la primacía de la descripción de su núcleo familiar se remite al estado de pobreza en que se encuentra. El interés, entonces, reside en enfatizar, más adelante, que su sangre es montañesa. Esta información es más que suficiente para destacarle como cristiano de pura cepa y de origen noble, asociado siempre a La Montaña, sin sangre conversa o árabe corriendo por sus venas. Tal condición le da una verdadera ventaja, según el contexto histórico, religioso y social de la época. Marcos deja claro que su necesidad no va de la mano con un posible carácter truhanesco que su progenitor no ostenta –muy por el contrario, es un digno ejemplo de aquella sangre montañesa–, sino que se orienta a su menesterosa realidad, que lo hace abandonar su casa para subsistir. No hereda los vicios de oficios viles, no sigue una línea de conducta abyecta heredada de sus genes, que son de buen linaje como quiere enfatizar, a pesar de la declarada pobreza que sufren.

Maravall alude a aquel instante en el cual los protagonistas del género picaresco abandonan a su familia. Este núcleo social tiene un papel fundamental en el posterior estado de “anomia y prácticas de desviación” del personaje, pues llevará en su sello la formación recibida. Obregón, en ese sentido, es educado en la conservadora mentalidad barroca que era “conformista y resignada” (Maravall, 1993, II: 758 -759). Con ese legado el personaje sale a buscar su fortuna.

El abandono del hogar se produce por la escuálida economía<sup>77</sup>. Marcos se separa de su familia por esas razones que bien explicita: “La pobreza me sacó, o por mejor decir, me echó de casa de mis padres, ¿qué cuenta daría yo si me tornase a ella?” (Espinell, 2008: 80). La escena refiere a la despedida de Lázaro y de su madre, quien lo entrega de sirviente a su primer amo, el ciego: “Hijo, ya sé que no te veré más. Procura de ser bueno, y Dios te guíe. Criado te he y con buen amo te he puesto, válete por ti” (Valdés, 2004: 7).

Guzmán, por el contrario, también explica el salto hacia su singular independencia, aunque desde su picaresca perspectiva. Cambia su apellido para su conveniencia, ya que tener el de su padre implicaba llevar una pesada losa en su espalda a causa de su reprobable oficio:

El mejor medio que hallé fue probar la mano, para salir de miseria dejando mi madre y tierra. Hícelo así y, para no ser conocido, no me quise valer del apellido de mi padre; púseme el Guzmán de mi madre y Alfarache de la heredad adonde tuve mi principio. Con eso salí a ver el mundo, peregrinando por él, encomendándome a Dios y buenas gentes, en quien hice confianza (Alemán, 2004: 100).

---

<sup>77</sup> Haley alude a la posibilidad de que dicha pobreza proviniera de una mala jugada comercial de parte del progenitor del escudero: “Marcos de Obregón’s peripatetic youth begins when he sets out from Ronda to pursue his studies at the University of Salamanca, carrying with him a meager patrimony. His impoverished father has little to give him but “lo que pudo, y una espada de Bilbao” (I, 143) because he had suffered financial ruin as a result of some business dealings, which made a strong impression on the young Marcos: “... que tiemblo de tratar de fiar ni ser fiado, que por ahí se perdió mi padre...” (I, 148)” (Haley, 1959: 130). Esto representa otro antecedente que justifica y refuerza esa independencia temprana de Marcos con la que Espinell dota a su personaje para que procurase la subsistencia por sus propios medios, y hace que eso sea un advertencia en sus futuras acciones, en cuanto a desconfiar de los negocios, a quienes los realizan, y a todo el juego de relaciones que se establecen en ellos.

El escudero hace escala, al igual que los estudiantes que van a la Universidad de Salamanca<sup>78</sup>, en la ciudad de Córdoba, y llega al mesón del Potro. Acá, luego de ir a escuchar música a la iglesia para lograr compañía y medicina espiritual, tiene una anécdota con un maleante de esa ciudad. El personaje llena de alabanzas al escudero, que lleva consigo la espada que le dio su padre. La anécdota se inserta en el intento del autor de sugerir su propio nombre en la historia, tal como lo señala Haley, como parte de un dispositivo o mecanismo de producción artística<sup>79</sup> cuando, en vez de citarle explícitamente, dice que es “Fulano y es gran latino y poeta y músico” (Espinel, 2008: 81). La frase, una especie de anonimato sugerido y dirigido que propone un determinado nombre y condición, se encuentra también, por ejemplo, en *La gitanilla* de Cervantes. Allí Andrés explica su linaje de caballero, y dice “soy hijo de Fulano (que por buenos respetos aquí no se declara su nombre)” (Cervantes, 1994: 47).

Luego, el adulador le ofrece vino, que el escudero rechaza, y a continuación le invita donde un hidalgo, quien supuestamente le dará 200

---

<sup>78</sup> En *La segunda parte de Lazarillo de Tormes*, luego de su reconversión a forma humana una vez que deja de ser un atún, Lázaro vuelve con su familia. Inicia, a partir de entonces, una peregrinación que lo lleva a Salamanca “adonde, según dicen, tienen las ciencias su alojamiento”, como señala el propio personaje (Hurtado, 2010: 68). Dos de los protagonistas de *La señora Cornelia*, también tienen el privilegio de pertenecer a aquella casa de estudios superiores con tal renombre. Se trata de don Antonio de Isunza y don Juan de Gamboa, quienes eran “caballeros principales, de una edad, muy discretos y grandes amigos, [y que] siendo estudiantes en Salamanca, determinaron de dejar sus estudios por irse a Flandes [...]” (Cervantes, 1995, II: 193).

<sup>79</sup> Haley advierte sobre este procedimiento característico en la literatura del Siglo de Oro, tanto en el teatro, la prosa o la poesía: “The disguise, the pseudonym it is the well known, were indispensable in the literary mechanics of the sixteenth and seventeenth centuries, and variations of these devices are to be found in most of the literary productions of that period. In the theater, the *disfraz varonil* eventually became so overworked that it drew criticism from the very people who employed it in their own writing. Bances Candamo, for instance, objected to Lope’s use of the *disfraz varonil* in *Los donaires de matico*, yet used feature in his own *El duelo contra su dama*. For a poet to write under a pastoral pseudonym was a common practice, in the literary academy as well as in the pastoral novel [...] The purpose of these devices was to evade obvious identification, but the reasons behind them are perhaps more complex” (1959: 73). De esta forma, con los confusos entrecruzamientos entre autor y personaje, entre el disfraz y la autorreferencia, tal como en la comedia, se podía deleitar al lector. Aquellos artificios o mecanismos, que sugerían la presencia del autor como un personaje lejanamente aludido o conocido por el protagonista, como el caso del escudero, tenían como función estética dejar su impronta en sus propias obras.

ducados. La razón: ver a tan insigne y renombrado personaje, que “De nombre y fama muchos días ha” (Espinel, 2008: 81). Marcos accede, pero llegan donde un ciego. La burla de la que es víctima constituye su primera lección. Le servirá para desconfiar de “las palabras lisonjeras” (Espinel, 2008: 82) y de la adulación. A continuación, sermonea acerca de lo fácil que es caer en los yerros a temprana edad. No tarda, sin embargo, en urdir la venganza. Le denuncia ante la justicia y lo envía a prisión. Marcos, aunque ruega y pide perdón divino por este acto, así se justifica: “pero quien hace mal a quien no se lo merece ¿qué espera sino venganza?” (Espinel, 2008: 85). Esto es lo que recibirán aquellos hombres vagabundos y ociosos. Este cuadro narrativo, sobre palabras lisonjeras y burlas, recuerda el que viven Don Diego y Pablos en la venta de Viveros del *Buscón*, que regentaba aquel ventero ‘morisco y ladrón’ como sostiene Navarro Durán<sup>80</sup>. Cuando ambos llegan a este sitio, luego de su triste paso por el hogar del dómine Cabra, se celebra una fiesta en donde participan dos rufianes, unas mujercillas, un cura y un mercader avariento, además de dos estudiantes fregones. Uno de estos últimos se acerca para fingir que reconocía a don Diego. Ante su sorpresa, el otro compañero también agrega:

–¿Es este señor de cuyo padre me dijistes vos tantas cosas? ¡Gran dicha ha sido conocerle según está de grande! ¡Dios le guarde! [...]

Y empezó a santiguarse. ¿Quién no creyera que se ha criado con nosotros? (Quevedo, 2005: 21).

---

<sup>80</sup> Esta anécdota, según la estudiosa, es deudora del episodio acontecido en el texto de Quevedo (2008: XXX).

La anécdota continúa con la comida, que Diego y Pablos apenas prueban ante la avidez de todos los rufianes. Estos traman una burla al avariento que dormía. El cuadro culmina –sin el debido cuestionamiento moral que suele realizar Marcos, a partir de la burla a la que es sometido el compañero de Pablos– cuando todos se van de la venta, los truhanes se ríen de Diego a gritos, y desenmascaran su felonía a gritos de “–Señor nuevo, a pocas estrenas como esta, envejecerá” o “–Señor primo, otra vez rásquese cuando le coman y no después” (Quevedo, 2005: 25).

### 3.2.11. EL *REALISMO DESCARNADO* EN EL ESTILO DE ESPINEL Y LA MURMURACIÓN

Comienza el descanso diez. El escudero sigue en ruta con el arriero, quien engaña a una mujer que logra denunciarle a un alcalde. El personaje pagará por ello. El narrador carga contra este tipo de personajes, quienes “tienen muchas posadas y pocos amigos [...] Tratan con bestias, y así se van convirtiendo” (Espinel, 2008: 87). Es otra crítica social, esta vez a aquellos arrieros de baja condición, que pueblan los caminos y que se aprovechan del prójimo. Por el contrario, Rinconete y Cortadillo engañan y estafan en el juego de cartas a uno de ellos. El cambio de perspectiva es evidente, y se advierte por la censura del escudero ante el comportamiento de los arrieros, opuesto a la victimización al que es sometido el personaje por los pícaros en la novela ejemplar cervantina.

Marcos se separa de sus compañeros de viaje, el arriero, la mujer y los estudiantes, y decide descansar para reponer sus fuerzas. Espinel inserta una nueva historia para moralizar. Ella tendrá ribetes muy curiosos, así como excesivos en su contenido. El escudero se tumba en la tierra y, al cabo de algún instante, despierta tanto por el hormigueo que siente en su

rostro como por el quejido constante de una mujer, que lanzaba sus imprecaciones por su infausto destino. Aquella molestia en el rostro, que Marcos atribuye a las hormigas, no era otra cosa que gusanos que caían de un cuerpo colgado, y que se encontraba en avanzado estado de descomposición. La mujer cuenta al escudero el suceso:

[...] en este mismo lugar en donde estás, mi amante dio muerte a mi esposo sin consentimiento mío, para gozarme a solas y en libertad, y que en el ese mismo lugar el amante, que me había quedado para consuelo, pagó al culpa de su delito. Veslo ahí sobre ti colgado, siendo mantenimiento de aves y animales (Espinel, 2008: 88- 89).

El rondeño, con este ‘hórrido espectáculo’ y el ‘hediente espantajo del árbol’, según sus propios adjetivos, pretende experimentar con descripciones y escenas exageradas en la imagen y su proyección. Estas pueden llegar, como en este caso, a lo repugnante, a esta especie de *realismo descarnado*<sup>81</sup>. El áspero cuadro narrativo lleva consigo esa enorme carga significativa. Espinel se distancia así de sus modelos; quiere, por un

---

<sup>81</sup> Orozco, cuando analiza la expresión desbordante del Barroco en el sentido de continuidad espacial, advierte la tendencia del escritor ascético de intentar impresionar de forma directa y sensorial al receptor y, con ello, hacerle contemplar el horror de la imagen de la muerte. Escoge, como ejemplo para reforzar esta idea, algunos versos de Ferrant Sánchez de Talavera: “Todos aquestos que aquí son nombrados,/ Los unos son fechos, çeniza é nada,/ Los otros son huesos, la carne quitada,/ E son derramados por los fonsados;/ Los otros están ya descoyuntados,/ Cabeças syn cuerpos, syn pies é syn manos;/ Los otros comiençan comer los gusanos,/ Los otros acaban de ser enterrados (Orozco, 1975: 84). El crítico menciona, igualmente, a dos artistas también andaluces –ambos de Sevilla–, que pudieron relacionarse con esta estética de Espinel con posterioridad a su fallecimiento. Se trata de Miguel de Mañara, que con su *Discurso de la verdad* aborda el tema de la democrática muerte, capaz de dejar a los cuerpos humanos, tanto de un noble como de un plebeyo, en iguales condiciones, sin distinciones ni rangos sociales que, previo a ese estado, los pudiera haber diferenciado; y de Juan de Valdés Leal, pintor que trata el mismo asunto en su cuadro *Finis gloria mundi*. Allí, es posible observar los cadáveres en descomposición de un obispo y un caballero de la Orden de Calatrava rodeados de insectos que los devoran (1975: 125).

lado, sorprender al lector, causar su admiración mediante la crudeza del cuadro descrito; y, por otro, busca la efectiva moralización a partir de la experiencia subversiva de la mujer, que en este caso es la del adulterio. La escena tiene una cierta semejanza al episodio de los colgados del *Quijote*, aunque sin gusanos ni cuerpos pudriéndose. El hidalgo explica a su escudero la razón de ese bosque humano:

Levantose Sancho y desviose de aquel lugar un buen espacio; y yendo a arrimarse a otro árbol, sintió que le tocaban en la cabeza y, alzando las manos, topó con dos pies de persona, con zapatos y calzas. Tembló de miedo, acudió a otro árbol y sucedióle lo mismo. Dio voces a don Quijote que le favoreciese. Hízolo así don Quijote [...]

–No tienes de qué tener miedo, porque estos pies y piernas que tientas y no ves sin duda son de algunos forajidos y bandoleros que en estos árboles están ahorcados, que por aquí los suele ahorcar la justicia, cuando los coge, de veinte en veinte y de treinta en treinta, por donde me doy a entender que debo de estar cerca de Barcelona (Cervantes, 2004: 1006-1007)<sup>82</sup>.

Distinto, como se observa, ha sido el castigo a estos bandoleros que describe Cervantes. Así se evidencia la distancia de Espinel con respecto a su modelo, al menos en este aspecto. El rondeño busca su propia fórmula para influir en el lector.

---

<sup>82</sup> Rico habla del problema de los bandoleros en la época de Felipe II y Felipe III, asunto que el rondeño también incluye en su novela en la tercera relación (2004: 1007).



María de Zayas, con posterioridad a la novela de Espinel, se siente atraída por esta estética<sup>83</sup>. Es muy probable su atenta lectura del *Marcos de Obregón*. Lo demuestra un relato, *La fuerza del amor*, en que es posible apreciar esa cercanía con estos cuadros de cruento dramatismo de la obra del andaluz. La historia ocurre en Nápoles. Laura, la protagonista, es hija de un noble caballero, quien ya tiene dos hijos. Su madre muere cuando ella nace. La bella joven se enamora y se casa con Diego, noble como ella; pero él sucumbe ante un ex amor, Nise, de la que se hace amante. Laura suplica su atención, pero Diego, turbado de mente por su relación extramarital, la castiga a golpes “tanto que las perlas de sus dientes prestos tomaron forma de corales, bañados en la sangre que empezó a sacar en las crueles manos” (Zayas, 2004: 360). Laura recurre a un personaje celestinesco, una hechicera, para recuperar el amor de su esposo y, de paso, que este rechace a Nise. La mujer le pide a Laura ciertos elementos necesarios para la realización de sus trucos con el objeto de que pudiesen tener efecto. Se trata de la barba, cabellos y dientes de algún ahorcado. La enamorada joven se dirige a las afueras de Nápoles, camino de Nuestra Señora del Arca. Cerca de Piedrablanca había un humilladero, cuya principal característica, que evoca el episodio del hombre muerto que

---

<sup>83</sup> Julián Olivares señala que esta característica de la novela de Zayas, aquella en la que abundan episodios de cruda violencia, se corresponde con un propósito reivindicativo de género de la autora, en relación a la desventaja de la mujer en las relaciones de parejas conformadas por aristocráticas y nobles. A modo de enfatizar esos aspectos, el modelo que hereda de Espinel encaja con su objetivo. Así lo dice el crítico cuando analiza el texto *La fuerza del amor*, ya que, de esta forma, Zayas denuncia “las injusticias del patriarcado, la sistemática degradación de la mujer, la violencia infligida al cuerpo y a la psiquis femeninos, la búsqueda de la autonomía femenina del amor propio, la insistencia en la dignidad y valor de la mujer, y la libertad únicamente conseguida tras los muros del convento” (Olivares, 2004: 90). En efecto, la autora hace gala de una serie narraciones con imágenes violentas, muchas veces extremas, que enfatizan su idea particular del amor y las diferencias de género en esa época. Como se aprecia, el proceso literario hipertextual; el mismo mecanismo que sirviera a Espinel para elaborar su texto, es reutilizado, tiempo después, por otra autora con la materia literaria del rondeño. Precisamente, uno de los recursos más específicos y originales reconocibles del autor de *Marcos de Obregón* es reescrito con otros motivos estéticos. Es la dialéctica literaria en su más pura expresión.

cuelga del árbol en *Marcos de Obregón*, y a su antecedente, el de los colgados del *Quijote*, era el que a continuación explica la narradora:

Tiene el humilladero estado y medio de alto, el suelo es una fosa de más de cuatro en hondura, que coge toda la dicha capilla; sólo queda alrededor un poyo de media vara de ancho, por el cual se anda todo el humilladero. A estado de hombre, y menos, hay puestos por las paredes garfios de hierros, en los cuales, después de haber ahorcado en la plaza los hombres que mueren por justicia, los llevan allá y cuelgan en aquellos garfios; y como los tales se van deshaciendo, caen los huesos en aquel hoyo que, como está sagrado, les sirve de sepultura (Zayas, 2004: 365).

Así, en *Marcos de Obregón*, el asesinato y el sufrimiento de la adúltera, que se queda sin amante ni marido, constituyen el fondo moral que el autor despliega a partir de lo tétrico y lo que provoca rechazo. Es una clara advertencia de cómo se puede acabar cuando se tiene una conducta reñida con las buenas costumbres, de acuerdo a las normas sociales. Espinel continúa aderezando su cuadro, ahora con la descripción de la mujer –con un aire muy quevediano–, representada ya no solo como oscura y deleznable solo por su acto, sino también en su aspecto físico, al que le otorga, además, otra carga semántica negativa, que se relaciona con su apariencia, sobre todo con su fealdad:

No pude responderle palabra no ofrecerle ningún favor, porque para mí le había menester. No acertaba a quitarme de aquella más que horrible mujer, de ojos

encarnizados y hundidos, nariz prolongada, rostro arrugado y hambriento, dientes amarillos, labios negros, barba aguzada, el cuello que parecía lengua de vaca. Torcíase las manos, que parecían manojos de culebras, y todo lo demás de esta traza (Espinel, 2008: 89).

Espinel aplica un castigo literario a ese personaje trasgresor y, con posterioridad, filosofa acerca de la soledad, sobre todo a quienes caen en desgracias como estas, y agrega que “la soledad solo es buena para santos o para poetas; que los unos tratan con Dios, que los acompaña; y los otros con su imaginación, que los desvanece” (Espinel, 2008: 90). El autor, en suma, retrata negativamente a estos personajes, a quienes quiere dotar de cualidades que sean reprochables. El procedimiento consiste en asignarles adjetivaciones oscuras, y la imagen generada provoque rechazo. Un camino distinto al que sigue Quevedo, quien delinea, por ejemplo, al dómine Cabra –un personaje que merece toda la reprobación por sus actos de mezquindad y maldad con el pupilaje a su cargo– con el sarcasmo, esa poderosa y predilecta arma de su divertida y genial prosa.

Llega el descanso undécimo. Marcos ahora sí refiere para el lector el suceso cuando se reúne con sus compañeros, reconociendo que se excedió con aquella hiperbolizada descripción, y que podría no ser creído por sus interlocutores. Así también lo hace Cervantes, a quien Espinel acude, en el *Persiles*, pues constantemente provoca la duda en ellos por las historias que cuenta algún otro personaje. Estos acontecimientos, insertos en el propósito de todo autor barroco en cuanto a provocar la admiración, son los que incitan a Espinel a optar por aquello que estéticamente esté desprovisto de belleza. Así se representa una conducta desviada. De todas formas, el rondeño no avisa a sus interlocutores internos acerca del relato enmarcado.

Esto para evitar el descrédito de lo inverosímil, pero Marcos lo verbaliza para su interlocutor directo, el ermitaño, y el autor para los lectores<sup>84</sup>:

Del cuento sucedido no les dije palabra; lo uno, por pensar que pudiera haber sido ilusión del enemigo del género humano; lo otro, porque las cosas tan extraordinarias hacen diferentes efectos en los que los oyen, y el más cierto es reírse y dar matraca a quien las cuenta (Espinel, 2008: 90).

Marcos pasa página al suceso, y continúa con sus compañeros de ruta. Sigue dándole vueltas al episodio anterior. Agrega que no pretende decir nada más a objeto de evitar la *murmuración*<sup>85</sup>:

Verdades que pueden escandalizar y alborotar los pechos, cuando no es necesario, no se han de decir. Yo reventaba por hablar, pero consideraba que me ponía a peligro de no ser creído. Más vale callar que dar ocasión de incredulidad o murmuración (Espinel, 2008: 91).

---

<sup>84</sup> Riley señala que esta función, que buscaba el efecto en el lector en la literatura del Siglo de Oro, se insertaba en el intento de “excitación estimulada por todo lo que fuera excepcional, ya por su novedad, por su excelencia, o por otras características extremas. Las causas de admiración variaban desde lo puramente sensacional, hasta lo noble, lo bello, lo sublime. Podemos dividir las, de una manera, en dos tipos: lo sorprendente y lo excelente” (1972: 147). Espinel, con este y otros episodios de igual crudeza, se sitúa en el primero de los elementos de la clasificación y, con ello, toma distancia con el resto de sus congéneres. Evidentemente, quiere ir más allá y, a la vez, aportar una novedad de estilo en su narrativa que fuera o estuviera a la par con su proceso estético, pero también moral.

<sup>85</sup> Lázaro, casi en el término de su referido ‘caso’, juzga las murmuraciones que algunos emiten acerca de la supuesta relación amorosa entre su esposa y el arcipreste San Salvador, su amo: “Mas malas lenguas, que nunca faltaron ni faltarán, no nos dejan vivir, diciendo no sé qué y sí sé qué de que veen a mi mujer irle a hacer la cama y guisalle de comer. Y mejor les ayude Dios que ellos dicen la verdad” (Valdés, 2003: 207).

Cervantes, en el *Coloquio de los perros*, ya mencionaba el tópico en un diálogo entre Cipión y Berganza, quienes observan el nocivo efecto que el murmurador puede causar en terceros:

Berganza. –Ambición es, pero ambición generosa, la de aquel que pretende mejorar su estado sin perjuicio de tercero.

Cipión. –Pocas o ninguna vez se cumple con la ambición que no sea con daño de tercero.

Berganza. –Ya hemos dicho que no hemos de murmurar.

Cipión. –Sí, que yo no murmuro de nadie.

Berganza. –Ahora acabo de confirmar por verdad lo que muchas veces he oído decir. Acaba un maldiciente murmurador de echar a perder diez linajes y de caluniar veinte buenos, y si alguno le reprehende por lo que ha dicho, responde que él no ha dicho nada, y que si ha dicho algo no lo ha dicho nada y que, si ha dicho algo, no lo ha dicho por tanto y que, si pensara que alguno se había de agraviar, no lo dijera. A la fe, Cipión, mucho ha de saber y muy sobre los estribos ha de andar el que quisiere sustentar dos horas de conversación sin tocar los límites de la murmuración; porque yo veo en mí que, con ser un animal como soy, a cuatro razones que digo me acuden palabras a la lengua como mosquitos al vino, y todas maldicientes y murmurantes; por lo cual vuelvo a decir lo que la otra vez he dicho, que el hacer y decir mal lo heredamos de nuestros

primeros padres y lo mamamos en la leche (Cervantes, 1995, II: 281-282).

Guzmán de Alfarache dice que en sus años vio muchos pecadores que reiteraban sus fechorías, pero que habían reformado sus vidas por la misericordia de Dios, o también por causas naturales derivadas de la edad, como al ‘temerario murmurador’, que puede ser afectado por “la perlesía, de que pocos se escapan” (Alemán, 2004: 82).

Micó, al analizar el *Guzmán*, menciona como era destacada la murmuración en las autobiografías noveladas, recibiendo, así, la directa influencia de Plutarco (1997: 39). Precisamente, Pedro Mexía menciona al historiador romano en sus *Apotegmas*, como también la obra de Erasmo que lleva igual título, en su *Silva de varia lección*. En el capítulo VII de la segunda parte<sup>86</sup>: *Quán peligroso es el murmurar de los reyes. Pónense ejemplos muchos de príncipes que sufrieron con mansedumbre las murmuraciones [y] a los que, en su presencia, hablaron libremente*, el erudito define y ejemplifica este tópico con grandes personajes de la historia antigua; sobre todo emperadores, filósofos, guerreros o religiosos. Ellos perseveran en su actitud llena de sabiduría y prudente retórica verbal, en saber escuchar y decir la palabra justa, en el momento adecuado. De este modo se puede colegir lo siguiente:

La qual regla, si todos los hombres guardássemos, dos grandes provechos se seguirían: el uno, la enmienda de la vida; y el otro, que no avría tantos murmuradores. Grande virtud es tener en poco lo que en ausencia se dize; pero cierto es mayor templanza y más grande

---

<sup>86</sup> Hay otros capítulos –como el V de la primera parte– del texto misceláneo de Mexía en donde se refiere negativamente a los habladores, a la virtud de quienes emplean el discurso breve y a los que poco hablan.

ánimo no se alterar con los atrevimientos dichos en presencia. De lo qual avemos contado algunos ejemplos (Mexía, 1989, I: 584).

### 3.2.12. VIDA ESTUDIANTIL

Marcos sigue el relato de sus aventuras. Llega a Salamanca y loa, de inmediato, a su Universidad. Menciona a varios catedráticos. Espinel, seguramente, mantuvo más de alguna relación académica en su paso por las aulas con los ilustres maestros que menciona, particularmente a los doctos en música que dejaron hondas huellas en el carácter lírico–musical del autor de la novela: el padre Mancio, el abad Salinas y Bernardo Clavijo, como lo mencionan Haley y Carrasco<sup>87</sup>. El espíritu de homenaje de este segmento contrasta con el paso de otros personajes por aulas universitarias. Lázaro, del *Lazarillo* de Diego Hurtado de Mendoza, por ejemplo, se ufana de su sabiduría, que incluso supera a la del rector, cuando es probado su ingenio en una justa retórica con varias y difíciles preguntas a las que responde acertadamente, provocando admiración en los oyentes.

Pablos, del *Buscón*, también compartió aulas universitarias y sus penurias y hambrunas por ventas y comedores. Pero centra su relato en las truhanerías como sirviente de don Diego. Su objetivo, no es aprovechar ese conocimiento ni estudiar para optar a una mejor vida, sino el de recoger sus enseñanzas para sus propósitos ruines y no de virtud, contrariamente a los que el escudero se plantea, como el mismo se encarga de recordarnos una y otra vez.

---

<sup>87</sup> Todos ellos mantuvieron cargos académicos en la segunda mitad del siglo XVI en aulas universitarias. Maestro Mancio fue catedrático de Prima en Alcalá de Henares y Salamanca y Francisco de Salinas fue organista y profesor de música (Carrasco, 1972: 198).

Marcos expone su vida menesterosa. Achaca la sarna de la cual es víctima<sup>88</sup> a la abundancia de comida y al hecho de beber de las aguas gélidas del río Tormes. Se enferma y es curado por un médico con los procedimientos necesarios para sanar la ‘calentura’, es decir, con prohibición de beber agua y con sangrías para purificar. Eso da pábulo para que retornen las diatribas contra el ejercicio médico, puesto que, nuevamente, el escudero ufana de su propio conocimiento, así como de la cura autoaplicada que lo sanó. Cervantes, en el *Coloquio de los Perros*, también menciona y relaciona la vida estudiantil con el padecimiento de la sarna:

Finalmente, yo pasaba una vida de estudiante sin hambre y sin sarna, que es lo más que se puede encarecer para decir que era buena; porque si la sarna y la hambre no fuesen tan unas con los estudiantes, en las vidas no habría otra de más gusto y pasatiempo, porque corren parejas en ella la virtud y el gusto, y se pasa la mocedad aprendiendo y holgándose (Cervantes, 1995, II: 284)<sup>89</sup>.

---

<sup>88</sup> Es la enfermedad a la piel que Sebastián Covarrubias define como “una especie de lepra, aunque no tan mala como la elefántica, porque aquélla corroe no sólo el cuero, pero come la carne [...]” (1998: 928).

<sup>89</sup> Cervantes, en su discurso comparativo entre un estudiante y un soldado del *Quijote*, dice sobre las dificultades del primero: “[...] principalmente pobreza, no porque todos sean pobres, sino por poner este caso en todo el extremo que pueda ser; y en haber dicho que padece pobreza me parece que no había que decir más de su mala ventura, porque quien es pobre no tiene cosa buena. Esta pobreza la padece por sus partes, ya en hambre, ya en frío, ya en desnudez, ya en todo junto; pero, con todo eso, no es tanta, que no coma, aunque sea un poco más tarde de lo que se usa, aunque sea de las sobras de los ricos, que es la mayor miseria del estudiante este que entre ellos llaman «andar a la sopa»; y no les falta algún ajeno brasero o chimenea, que, si no calienta, a lo menso entibie su frío, y, en fin, la noche duermen debajo de cubierta” (Cervantes, 2004: 393-394).



También, el propio Cervantes hace mención, en *La señora Cornelia*, a esta enfermedad que tan comúnmente ataca a ciertos segmentos sociales como la servidumbre: “Mirá debajo de qué guarda y amparo quedamos sino en la de tres pajes, que harto tienen ellos que hacer en rascarse la sarna de que están llenos que en meterse en dibujos” (Cervantes, 1995, II: 219).

El descanso doce prosigue con la vida universitaria. Aunque el esfuerzo del narrador no detalla, precisamente, en las actividades ni los procesos instructivos de Marcos en las aulas, y sólo se refiere a ellos en el resultado que en él tiene. Más bien es un retrato descriptivo de épocas convulsas y menesterosas de su juventud. Marcos recalca aquella vida marcada por la precariedad, que será, a pesar de ella, un soporte intelectual y moral, que fijará su posición ética como trasunto del autor:

Si los trabajos y necesidades que los estudiantes pasan no los llevase la buena edad en que los coge, no había vida para sufrir, tantas miserias y descomodidades como se pasan ordinariamente; pero con ser la puericia y adolescencia, edad tan quitada de cuidados y sentimientos, se hace gusto del acíbar, risa y pasatiempo de la necesidad, con que se va pasando aquel espacio en que se sazona y hinche de doctrina el entendimiento (Espinel, 2008: 94).

Cervantes funciona como espejo literario de estas reflexiones. Don Quijote, en el discurso de las armas y las letras, también las comparte. Del mismo modo, alude al carácter menesteroso y pobre de los estudiantes. Estos pensamientos ayudan a establecer la comparación entre la condición de aquellos con la de los soldados, en el capítulo XXXVII de la primera parte:

–Digo, pues, que los trabajos del estudiante son éstos: principalmente pobreza, no porque todos sean pobres, sino por poner este caso en todo el extremo que pueda ser; y en haber dicho que padece pobreza me parece que no había que decir más de su mala ventura, porque quien es pobre no tiene cosa buena [...] digo que los hemos visto mandar y gobernar el mundo desde una silla, trocada su hambre en hartura, su frío en refrigerio, su desnudez en galas y su dormir en estera en reposar en holandas y damascos, premio justamente merecido de su virtud (Cervantes, 2004: 393-394).

Pablos, en una de sus tropelías narradas en el *Buscón*, mata, junto a otros secuaces, a dos puercos para extraerles la sangre y hacer morcilla. Don Diego se enoja por esto. El pícaro le replica que si la justicia le preguntase por el caso, él debería decir que “me llamaría a hambre, que es el sagrado de los estudiantes” (Quevedo, 2005: 32). El tono de este protagonista es desvergonzado –incluso pone en un mismo plano significativo al pícaro y a los que pasan por las aulas: “estudiantes y pícaros (que es todo uno)” (Quevedo, 2005: 36)–, y se distingue del escudero por esa distancia moral en sus actos. Pablos roba y engaña, y con esos atributos se gana gran fama de travieso.

Prosigue, Marcos, con su prosa cargada de episodios con aquel *realismo descarnado*, en el marco de esa estética de lo desagradable, con un claro tono que evoca a Quevedo. Lo hace cuando habla de las necesidades de los estudiantes y sus periodos de hambruna<sup>90</sup>. Ocurre cuando

---

<sup>90</sup> El protagonista del *Lazarillo* de Diego Hurtado también advierte sobre esa cualidad menesterosa de los estudiantes, cuando recibe una comida que así describe: “Es verdad que fue

hace una fogata junto a sus compañeros. Cuenta que pusieron por error un leño que no era tal, sino un fémur de mulo que “hinchó el aposento de un humo muy hediondo” (2008: 96). Esto provoca más de algún vómito. Espinel vuelve a poner su voz cuando recalca que “Bien confieso que no son estas cosas para contarse, pero como sean para consuelo de afligidos, y mi principal intento sea enseñar a tener paciencia, a sufrir trabajos, y a padecer desventuras [...] (2008: 96). Luego, cita como referentes las historias y fábulas de ‘Isopo’ (Esopo), así como ‘las stratagemas’ de Cornelio Tácito.

De este modo, continúa con su relato y mala fortuna. Es apresado por culpa de sus compañeros, quienes no saludan con cortesía al corregidor Bolaños. Luego del sermón hacia ellos por aquella lamentable actitud ante una autoridad y dignatario, Espinel cierra este ciclo narrativo. Le añade una breve descripción que muestra el estado de su personaje:

En esta vida pasé tres o cuatro años hasta que se me dio una plaza en el colegio San Pelayo, estando entonces allí el señor don Juan de Llanos de Valdés – que, cuando esto se escribe, es del Consejo Supremo de Inquisición–, en compañía de sus hermanos, tan grandes estudiantes como caballeros y el señor Vigil de Quiñones, que, a fuerza de virtud y merecimientos, es agora obispo de Valladolid (Espinel, 2008: 98).

Espinel vuelve a estrechar el contacto entre el necesitado escudero y su propia experiencia. Tal vida no está mal para quien predica de su pobre condición. Incluso, menciona una carta sobre la herencia de una hacienda o

---

a uso de colegio: comida poca, y de poco, mal guisado y peor servido, pero ¡maldito sea el hueso [que] quedó sin quebrar!” (2010: 69).

una capellanía<sup>91</sup>. Estos datos son partes de la novela con las que Espinel desea mostrar en la doble autobiografía, la del personaje y del autor, con los cuales se pueda lograr esa clara identificación que, como hemos visto, sugiere y reitera en varias acciones a lo largo del recorrido vital de su escudero. Poco se sabe del periodo salmantino de Espinel, pero como bien deja en claro aquel nebuloso ciclo de inestable condición es el que, tanto Marcos como Vicente, quieren dejar patente como de fuertes turbulencias juveniles.

### 3.2.13. EL CICLO NARRATIVO DE LA *PEREGRINATIO VITAE*: ENTRE JUEGOS Y TAHÚRES

Una vez cerrado el paso por las aulas, Marcos continúa con su peregrinaje vital con el objetivo de buscar fortuna. La vida le ha concedido instrucción, tanto en las vicisitudes que hasta ahora ha descrito como en el ámbito intelectual, producto de su paso por Salamanca. Incluso ha ejercido como maestro de música. Siempre se encargará de recalcar la superioridad que le otorga su ilustración y sus conocimientos poético–musicales. Su periodo de aprendizaje continúa, aunque también busca, a la par de este, otros horizontes que complementen su existencia.

De esta forma llega al descanso trece. Fuera de Salamanca ya experimenta una nueva aventura. Llega a Ciudad Real, donde lo acoge Ana Carrillo, una virtuosa monja. Se encuentra con un mozo y dos hombres. La interacción del narrador con su entorno es una constante. El camino es el medio preciso. Su condición ambulante permite el contacto con personajes

---

<sup>91</sup> La crítica ha corroborado tanto los nombres como los hechos de San Pelayo, en los cuales se puede identificar la vida del escudero y la del propio Espinel. Además, esta carta se vincula al tipo de carta que el tío de Pablos, en el *Buscón*, le envía al pícaro para que vuelva a Segovia (Navarro, 2008: XXXII).

de variada índole, ocupación y oficios. Muchos de ellos son de baja estofa. De esta forma, el intento por otorgar dinamismo al relato tiene en estos episodios sus mejores resultados.

La novela retorna a uno de los espacios favoritos de las narraciones de peregrinos e itinerantes: la venta o posada. Este espacio fue el escenario de innumerables aventuras episódicas y transitorias en el recorrido vital del protagonista. Allí se desarrollan nuevos y sorprendentes sucesos, del cual se extraerán las debidas lecciones. Los mercaderes, personajes circunstanciales que intervienen en la novela, remitirán, indudablemente, a los del texto modelo, el *Guzmán de Alfarache*. Alemán, un conocedor de las lides económicas por su cargo como recaudador, los retrata a plenitud. Del mismo modo, Cervantes describe a los malhechores que también utilizan los naipes y apuestas como forma de acaparar dinero fraudulento, allá en el bajo mundo que tan bien representara en *Rinconete y Cortadillo*.

El rondeño recurre a la narrativa picaresca en donde abundan sucesos que terminaban, por lo general, en delitos. A diferencia del texto del sevillano, en el relato de Espinel las víctimas son los mercaderes. Ellos sufrirán la malicia de dos ‘fulleros’, quienes buscaban, precisamente, enriquecerse a costa de ellos. Lo harán por medio de una sortija, que uno de los malandrines supuestamente había encontrado en el camino. Esta joya se apostará en la quínola o juego de cartas. Los hábiles estafadores primero se dejarán ganar para no levantar sospechas. Luego, logran hacerse con la sortija y el dinero que los mercaderes llevaban. El escudero, que observa el delito, intercede por los engañados ante la ventera, una no muy agraciada y coja dama, a la cual rinde lisonjeras palabras para que ella le ayude en su propósito. La mujer accede a colaborar junto con su esposo. Todos van a la caballeriza que estaba contigua a la habitación de los malhechores. Había una madera que permitía entrar al arcaz donde estaba el dinero mal ganado. Logran, sigilosamente, sustraerlo y recuperarlo. Marcos se justifica con el

viejo dicho “quien hurta a ladrón [...]”, y advierte sobre el peligro de apostar dinero en el juego: “ponerse a peligro por ganar dineros, muchos lo hacen; pero poner en peligro la vida, la honra, y dinero, ningún juicio lo ha de hacer” (Espinel, 2008: 106). Finalmente, devuelven el dinero a los estafados mercaderes. De esta forma se restablece el orden moral con el castigo a los que ganan con malas artes. El escudero se convierte, entonces, en todo un paladín, que imparte debida justicia cuando así se precise. Los pícaros, una vez más, están en el bando contrario de Marcos. Él los engaña y trampea; lo hace con el uso, en la mayoría de las ocasiones, de sus propios métodos, maquinaciones y mentiras. Ayuda a las víctimas, y destaca, una vez más, su altura moral.

Por otra parte, el tema del juego de cartas es esencial en la picaresca. Este género se preocupa por esta peligrosa actividad altamente adictiva, que es capaz de provocar graves estragos a quienes se entregan a ella. Los textos denuncian esta práctica habitual en la que suelen caer personas de todos los estratos pero, fundamentalmente, los de bajos fondos sociales. Las apuestas con dinero se convierten en un medio propicio para conseguir el sustento de los tramposos de baja clase. La estafa permitía a fulleros y tahúres obtener jugosas ganancias. Torquemada, en su *Colloquio del juego*, examina los efectos del pernicioso vicio en los seres humanos. Comienza por el daño que este causa a la capacidad del correcto discernimiento:

Lo primero que tiene el juego es quitar a los hombres el buen conocimiento, para que no entiendan lo que hazen, que si lo entendiessen, él quedaría perdido del todo porque no abría quien le siguiese, ni aún quien le conociesse. Y assí, usa deste ardid y de otros muchos, principalmente de dar algunos alegrones de ganancias para que después se le restituya todo con doblada

pérdida, de las cuales la mayor de todas es la del tiempo mal empleado (Torquemada, 1994, I: 240)<sup>92</sup>.

Marcos también advierte que el juego es verdadero oficio de maleantes, que acostumbraban a estafar y robar con sus trampas. Denuncia algunos de sus procedimientos como también su organización:

Tienen también su libro de caja o de memoria de todos aquellos que acuden a favorecer su ministerio en todos los pueblos grandes o pequeños, porque es oficio corriente por toda España; y en las poblaciones de importancia, tienen correspondencia y avisos de las zorras comadres para chupar la sangre a los corderos inocentes (Espinel, 2008: 108).

El propio Torquemada ya había denunciado en sus letras, décadas antes, los fraudulentos métodos y estratagemas de los tahúres. Espinel, como bien se aprecia, tomó nota de todas aquellas descripciones:

Los más déstos andan muy bien aderezados con muy buenos atavíos, y en tal ábito, que los que no los conocen los juzgan por hombres honrrados, y que no presumirán dellos que harán vileza ninguna. Quando van

---

<sup>92</sup> Gracián Dantisco también reitera el vínculo entre el juego y ociosidad. Es una más de las malas prácticas que el *gentilhombre* debe evitar para que su comportamiento se ajuste a los valores que representan la ejemplaridad, y no se aleje de ella. Apostar, por ejemplo, rompe con los límites de la buena crianza. La codicia de bienes económicos ajenos, incluso de los cercanos, no entra en el molde del buen ciudadano que se intenta construir: “Y por eso no se deve dar el que pretende ser galateo y bien quisto, a jugar con cobdicia de ganar, especialmente naipes, pues se vee claro que quien consume su tiempo y hazienda en esto, no le queda lugar para usar la cortesía, trato y conversación amable, conforme al buen intento de este tratado. Pues si juega, de precio, se entiende que su intención no es otra sino ánimo de acrecentar su hazienda, con pérdida de la de sus amigos” (Gracián Dantisco, 1968: 126).

nuevamente a estar, o, por mejor decir, a jugar en algún pueblo, buscan formas y maneras para entrar donde juegan, entrometerse en conversación con los jugadores, y después que son admitidos al juego, si se conocen dos deste oficio, luego se juntan, y si el uno juega, el otro está mirando a los contrarios (Torquemada, 1994, I: 248).

Las diversas referencias literarias del juego en el género sitúan al pícaro como uno de estos hábiles y expertos truhanes que sustentaba sus necesidades con esta práctica, aunque de forma tramposa. Los registros de lectura de Espinel de este cuadro narrativo también se encuentran en el *Guzmán de Alfarache*. En el capítulo tercero del libro segundo de la segunda parte, Guzmanillo sale de la cárcel. Luego, se va a una venta con Sayavedra. Allí observa cómo dos huéspedes y un mozo juegan a los naipes. Guzmán, que centra su mirada en la partida, guía la reflexión del escudero, ofrece, primeramente, una taxonomía del juego con sus diferentes manifestaciones, que se distinguen claramente de acuerdo a su funcionalidad: el divertimento y la apuesta. Ambas, desde el punto de vista axiológico, tienen dos marcadas directrices antitéticas:

El juego ha de ser en una de dos maneras: o para granjería o entretenimiento. Si para granjería, no digo nada. Que los que la tratan son como los corsarios que salen por la mar: quien, pillá, pillá; cada uno arme su navío lo mejor que pudiere y ojo al virote. Andan en corso todo el año para hacer en un día una buena suerte.

Los que juegan por entretenimiento han de ser solos aquellos que señalan los mismos naipes. En ellos



hallaremos doctrina, si se considera la pintura, reyes, caballos y sota, de allí abajo no hay figuras hasta el as. Es decirnos que no los han de jugar otros que reyes, caballeros y soldados (Alemán, 2004: 484).

Luego de eso, el protagonista de la obra del sevillano guía su comentario moral sobre la apuesta de dinero y la esencia del vicio. Advierte que detrás de él se encuentra la codicia, uno de los peores males que es posible reconocer en los seres humanos en toda época:

No quiero tampoco apretar la cuerda tanto que niegue los nobles entretenimientos. Que no llamo yo a jugar a quien lo tomase por juego una vez o seis o diez en el año, de cosa que no diese cuidado ni pusiese codicia, mas de por sólo gusto. No embargante que tengo por imposible sentarse uno a jugar sin codicia de ganar, aunque sea un alfiler y lo juegue con su mujer o hijo. Que, cuando no se juega interés de dinero, juégase a lo menos opinión del entendimiento y saber; y así nadie quiere que otro lo venza (Alemán, 2004: 485)<sup>93</sup>.

---

<sup>93</sup> Los humanistas eran testigos del daño personal y social que este vicio producía en las personas cuando algún incentivo entraba en disputa. En ese entonces, ya se advertía que esta actividad podría ser aceptada, eventualmente, si era concebida solo como una entretención y pasatiempo. El *Galateo* pretende regir la práctica. Estos planteamientos, acerca del juego sin la apuesta, habían sido expuestos, entonces, por Gracián Dantisco: “Y así el juego se ha de tomar por lo que suena, que es juego, y no veras, tan pesadas como se han visto como en los que en él solo se ejercitan. Y en efecto, hazen vicio de lo que podría ser virtud, pues usando dél por solo juego, moderado el precio y el tiempo, es una conversación para passar el tiempo que tiene de vacante, bien sin prejuizio de nadie, especialmente los que no tienen oficio ni cargos ocupados, sino que estando ociosos están haziendo quimeras con el pensamiento, y haviendo de jugar por passatiempo, ha de ser poco, y con los amigos y conocidos” (Gracián Dantisco, 1968: 126-127).

El pícaro Guzmán todo lo observa. Uno de los hombres pierde el juego, y este toma su lugar para poner de su mano todo su oficio y experiencia fraudulenta en la materia. El truhán, al igual que los ‘fulleros’ de la obra de Espinel, gana grandes partidas de dinero, aunque en ocasiones se deja perder para disimular su trampa. El propio Guzmán lo explicaba así:

Y aunque siempre nos entendimos, no siempre me di por entendido no me aprovechaba de la cautela; antes, cuando ganaba dos o tres manos, me holgaba de perder algunas. Dejábamos otras veces cargar sobre mi dinero; empero ni mucho ni siempre, porque no le diesen pellizco y me dejasen. Dejábanlos tocar, pero no entrar, y después dábales otra carga para picarlos (Alemán, 2004: 488).

Sayavedra también alude al pernicioso vicio del juego de naipes que acarrea la ruina. Lo hace para ejemplificar con el propio Guzmán cuando se matricula en la Universidad de Alcalá. Allí pudo haberse graduado, pero sus continuas malas costumbres como las referidas lo impidieron.

Pablos, un ducho en cualquier actividad de baja estofa, también recurre a aquella treta de dejarse perder para luego recurrir a sus malas artes, en el capítulo VII de la tercera parte del *Buscón*. Una vez simulada su derrota, recurre a la trampa mediante naipes modificados para la ocasión. De este modo, gana buen dinero, y se retira a sus aposentos:

Nosotros nos fuimos a casa juntos como la otra noche. Pidiéronme que jugase, cudiciosos de pelarme. Yo entendiles la flor y senteme. Sacaron naipes; estaban hechos. Perdí una mano. Di en irme por abajo y ganeles

cosas de trescientos reales; y con tanto, me despedí y vine a mi casa (Quevedo, 2005: 107).

En tanto, en el *Marcos de Obregón*, la táctica truhanesca sigue representándose según los modelos anteriores, tal y como lo relata el escudero:

[...] de suerte que se estuvieron toda la tarde jugando, una vez ganando el fullero, y otra dejando ganar a los mercaderes, por disimular la fullería. Y quejándose a veces, decía:

–Vuestas Mercedes me han de ganar aquí esta tarde cuatro o cinco mil escudos según estoy de picado (Espinel, 2008: 101).

El episodio acaba con la visita de la *Santa Hermandad* que se lleva a los malhechores, restituyendo la justicia. Marcos vuelve a cargar contra el juego y las turbias ganancias empleadas de mala forma en tabernas y fiestas, así también contra los tramposos como los del episodio, que recibieron, por cierto, justo castigo. De esta forma, el escudero sigue consecuente con su juego axiológico. Toma distancia de estos personajes paradigmáticos del género como los famosos Rincón y Cortado<sup>94</sup>. Estos

---

<sup>94</sup> Pedro del Rincón, en *Rinconete y Cortadillo*, se presenta ante su compañero Cortado. Le explica los minuciosos detalles de su oficio: “Tomé de mis alhaja las que pude, y las que me parecieron más necesarias, y entre ellas saqué estos naipes –y a este tiempo descubrió los que se han dicho, que en el cuello traía–, con los cuales he ganado mi vida por los mesones y ventas, que hay desde Madrid aquí, jugando a la veintiuna; y aunque vuesa merced los ve tan astrosos y maltratados, usan de una maravillosa virtud con quien los entiende, que no alzará que no quede un as debajo. Y si vuesa merced es versado en este juego, verá cuánta ventaja lleva el que sabe que tiene un cierto as a la primera carta, que le puede servir de un punto y de once; que con esta ventaja, siendo la veintiuna envidada, el dinero se queda en casa. Fuera desto, aprendí de un cocinero de un cierto embajador ciertas tretas de quínolas y del parar, a quien también llaman el andaboba, que así como vuesa merced se puede examinar en el corte de sus antiparas, así puedo yo ser maestro en la ciencia vilhanesca. Con esto voy seguro de no morir de hambre, porque

mozuelos, a pesar de sus noveles años, lograron ser reconocidos y aceptados por el jefe de los truhanes sevillanos, Monipodio, gracias a sus dotes: uno como un experto jugador y el otro como un hábil ladrón<sup>95</sup>. En *Marcos de Obregón*, el bueno triunfa; el malo, representado por un pícaro, un bandido, o un fullero, es escarmentado.

El capítulo continúa con el excursus del escudero sobre las trampas en el juego, y denuncia a aquellos fulleros que tienden sus redes de amistades en lugares propicios para sus fechorías: las casas de posadas y los mesones. A modo de consejo y prevención, en su estilo moral, se apoya en el refranero popular para pedir cuidado y prudencia a quien lleve a jugar a un conocido a estos sitios: “Si bien me quieres, trátame como sueles” (Espinel, 2008: 108).

El capítulo se cierra con los mismos personajes, Marcos y los mercaderes, que avanzan por el camino. Sin embargo, el autor da un giro brusco en su discurso de moralización, y se remite a contar una anécdota breve y divertida. Los personajes llegan al pueblo de la Conquista. Se oye un réquiem en latín gallego, y el clérigo grita aleluya. Marcos le corrige, diciendo que no corresponde a ese tipo de misa, y le responden “¡Arre ya, señor estudiante! ¿No ve que es entre Pascua y Pascua?”, y Marcos replica:

---

aunque llegue a un cortijo, hay quien quiere pasar tiempo jugando un rato. Y desto hemos de hacer luego la experiencia los dos. Armemos la red y veamos si cae algún pájaro destos arrieros que aquí hay; quiero decir que jugaremos los dos a la veintiuna como si fuese de veras; que si a[l]guno quisiere ser tercero, él será el primero que deje la pecunia” (Cervantes, 1995, I: 220-221).

<sup>95</sup> Otro antecedente de esta descripción del juego de naipes, usado de forma fraudulenta para conseguir dinero fácil, se encuentra en *La segunda parte de Lazarillo de Tormes*, de Diego Hurtado de Mendoza. En el capítulo XVIII y final, una vez que fuera aclamado por responder agudamente ante el mismísimo rector algunas curiosas preguntas, es convidado a comer. Luego de la cena, comienzan el juego de naipes con apuesta de dinero. Lázaro observa la pericia de sus adversarios que intentan falaces tretas para ganar, pero luego se da cuenta cuando está perdiendo, y reacciona con su ingenio para imponerse. Es otro acto representativo del triunfo de aquel tipo listo y despierto que logra desenmascarar al tramposo, para luego propinarle merecida derrota: “Ellos, como muy diestros en aquella arte, sabían hacer mil trampantojos; que a ser otro, dejara cierto el pellejo, porque al medio mal me iba, pero al fin les traté tan bien, que ellos pagaron por todos, y demás de la cena embolsé mis cincuenta reales de ganancia en la bolsa. ¡Tomaos, pues, con aquel que entre los atunes había sido señoría! De Lázaro se guardarán siempre” (Hurtado, 2010: 72-73).

“Fuimonos cayendo de risa por todo el camino” (Espinel, 2008: 108). Esta breve narración encuentra su referencia intertextual en los *Diálogos de apacible entendimiento* de Gaspar Lucas Hidalgo, publicado en Barcelona en 1606, como indica Haley en la siguiente cita<sup>96</sup>:

[...] pero si a eso nos hubiéramos de atener, pudiéramos también decir, como el maestro Fulano, canónigo de esta iglesia, que cantando en ella una misa de réquiem la semana de Pascua, dijo al fin de la misa: “Requiescat in pace, alleluya, alleluya” (1959: 98).

#### 3.2.14. EL CAMINO

La presencia del camino, como escenario físico y social, cubre gran parte de la historia del protagonista en las distintas geografías que recorre, tanto en el territorio nacional como en su viaje por Italia. Por esta razón, el camino es un eje articulador, que fija el entorno de lo itinerante, imponiendo el azar como condición suprema. Bajtín explica aquella trascendencia del *cronotopo*<sup>97</sup> en la historia de la literatura:

---

<sup>96</sup> Haley añade: “is found a variation of the same store [...] Espinel, if he did not hear the store on the Gradas de San Felipe, or along the Calle Mayor, could easily have taken it from Lucas Hidalgo and added his own embellishments before including it in Marcos de Obregón” (1959: 98).

<sup>97</sup> En el capítulo sobre la novela bizantina, se destaca el *cronotopo* como elemento estructurador relevante de ese género antiguo. Este tipo de narración, a su vez, recibió toda la influencia de la literatura griega clásica. Así, el *cronotopo* será el recurso que organiza un determinado tipo de relato. La literatura del Siglo de Oro lo desarrolló ampliamente con la figura del peregrino como centro, en sus diferentes tipos y facetas. Por otra parte, tanto los relatos picarescos como los libros de caballerías son de carácter itinerante, y posibilitan que el desarrollo argumentativo se produzca en espacios múltiples a través de rutas terrestres o marítimas. No obstante, los primeros optan por escenarios reconocibles en la realidad empírica. En los segundos abundan sitios y lugares fantásticos.

[...] la unidad de las definiciones espacio-temporales, es revelada también con una precisión y claridad excepcionales: La importancia en la literatura del *cronotopo* del camino es colosal: existen pocas obras que no incorporen una variantes del motivo del camino; pero existen muchas que están estructuradas directamente sobre el motivo del camino, de los encuentros o aventuras en el camino (1989: 250-251).

En el descanso catorce, Marcos comienza señalando que el camino lo acerca a la soledad. Por él desfilan una serie de personajes burlescos, bandidos, otros que echaban pullas o algún otro que cantaba romances. De esta forma vincula su significado con el recorrido vital, ese tránsito a veces inhóspito que depara situaciones inesperadas, encuentros y peligros, que lo mantendrán atento a su propio devenir.

La ruta que sigue es cercana a Sierra Morena, aquel cordón montañoso que también fuera un espacio literario en la primera parte del *Quijote* de Cervantes. El célebre escritor lo utiliza como el escenario donde acontecen las historias de los binomios Cardenio–Luscinda y Fernando–Dorotea. De igual forma, el mismo sitio servirá de plataforma de una de las historias de la *Miscelánea, Silva de curiosos casos*, de Luis Zapata –que se verá a continuación– y que será relevante para un episodio al cual Vicente Espinel pretende nuevamente otorgar un marcado énfasis autobiográfico. Marcos enseña a buscar agua a un pastor para que su ganado pueda beber. Le dice que suelte a un perro para que busque un arroyo con su olfato. El perro encuentra agua enseguida. El escudero pinta, brevemente y con nostálgico realismo, el paisaje de riscos y el calor de los meses de verano. Está cerca de la sierra de Ronda, la ciudad del escritor y del narrador protagonista.

Luego, inserta un nuevo relato. Lo escuchó de un caballero de aquella ciudad llamado Juan de Luzón. Se trata de un moro cabrero, cuyo perro descubrió agua, que posteriormente el hombre desvió para su provecho. Un pueblo entero quedó sin ella. El cabrero quiso lucrar y hacer negocio con esa situación. Pero, por esa causa, fue asesinado. Los oyentes, fascinados, comienzan la alabanza del perro, tanto por su olfato, como por la humildad y agradecimiento, valores que Marcos explica con su visión cristiana. Contrapone antitéticamente estas virtudes por los vicios de los avariciosos y los soberbios que, según el escudero, son “dos géneros de gente pestilencial, los unos, porque no saben usar de caridad; y los otros, porque siempre van contra ella” (Espinel, 2008: 111). Precisamente, es la *caridad* un asunto muy relevante en las letras áureas. Por ejemplo, en el capítulo primero del libro segundo de la primera parte, Guzmán cuenta que llega a una posada, acompañando a dos hombres que no le dijeron palabra. Él les sirve como criado. A cambio no obtiene alimento ni nada, pero sí lo recibe de parte de un fraile, que comparte su comida. Contrasta, de este modo, la *avaricia* de los hombres frente a la *caridad* que demostraba el miembro de la iglesia. Es un aspecto que Alemán quiere poner en relieve, a diferencia del *Lazarillo*, que ataca la avaricia de los miembros eclesiásticos. A ellos dedica parte importante de sus críticas. El pícaro, entonces, dice así: “Los que podían y tenían, con su avaricia no me lo dieron; y hallelo en un mendigo y pobre frailecito” (Alemán, 2004: 185). De esta forma es posible advertir los distintos puntos de vista de los autores con respecto a esta cualidad cristiana. El autor del *Lazarillo* usa la sátira para criticar los malos hábitos de los religiosos; en cambio, en el *Guzmán*, el autor pretende congraciarse con ellos, pues muestra su lado más bondadoso. Espinel es parte de ese estamento de poder y, a través de su personaje, ensalza la *caridad* para fortalecer su posición moral. Marcos, en

tanto, no es parte del poder eclesiástico, pero su voz, muchas veces en tono de sermón, parece situarle dentro de ese estamento.

Posteriormente, sigue el relato por el camino. A propósito del tópico analizado, no tarda en reaparecer la autorreferencia a Espinel. Marcos dice que él y sus compañeros llegan a Adamuz. Con ello aprovecha de mencionar al autor de la novela:

Y como se ha ofrecido materia tan excelente y divina virtud como es el agradecimiento, en tanto que llegamos a Adamuz, tengo de referir un caso digno de saberse, que le pasó al autor de este libro viniendo de Salamanca; que no ha hay vida de hombre ninguno de cuantos andan por el mundo de quien no se pueda escribir una gran historia, y habrá para ella bastante materia (Espinel, 2008: 111).

Una gran historia que merece contarse y que, justamente, está relacionada con la *caridad*. El rondeño la recibe de parte de unos ballesteros que lo encuentran en el camino, una vez que el joven estudiante había venido de Salamanca, y no pudo pernoctar en una venta por el poco dinero que llevaba en sus arcas. Aprovecha la instancia para criticar la codicia del ventero, aunque no generaliza ni profundiza en ello, y se refiere solo a aquellos que mal actúan, tal y como ocurre en el episodio del *Guzmán*.

A Espinel, cuenta Marcos, se lo llevan a una cueva donde es atentamente recibido; come venado y, en pago, él les devuelve la cortesía contando cuentos e historias. El propio autor, en voz de su personaje, realiza una breve pincelada autobiográfica, que resume un episodio moral y ejemplarizante, para luego hacer un breve epítome acerca de su historia



biográfica auténtica, su carácter peregrino, y el cargo que ostenta por mandato real<sup>98</sup>:

Al fin, para abreviar el cuento, habiendo peregrinado por España y fuera de ella más de veinte años, redújose al estado que Dios le tenía señalado. Fuese a su tierra, que es Ronda, hízose sacerdote, sirviendo una capellanía de que le hizo merced Filipo Segundo, sapientísimo rey de España (Espinel, 2008: 114).

Años después, el piadoso balletero es apresado, junto a otros dos de sus compañeros, acusado de ser un ladrón, en Ronda. Se invierten los papeles: el imputado es castigado y el juez “pidiole al autor que los confesase” (2008: 114). Espinel le reconoce e intercede ante el juez para que se apiade de aquel bandolero por la acción que anteriormente tuvo con él, cosa que finalmente sucede. Esto provoca la total admiración de los mercaderes que acompañaban a Marcos y ensalzan, en consecuencia y por lógica, la bondad de aquella buena obra.

El relato de Luis Zapata, *De que el bien nacer nunca se pierde*, es, probablemente y en nuestra opinión, el espejo literario de este episodio relatado por Marcos. En este breve tratado misceláneo, se cuenta la historia ocurrida en Sierra Morena de un hombre rico y honrado, quien salva de la persecución de la *Santa Hermandad* –aquella organización creada con el fin de repeler las acciones de los delincuentes, plenamente operativa en aquel entonces– a un ladrón que viene huyendo de ellos. Luego de cobijarle hasta que pasase aquel peligro, le deja libre. En un par de días, el caballero

---

<sup>98</sup> En ese sentido, la anécdota no puede verificarse con la realidad, pero es uno de los claros ejemplos de esa dinámica narrativa de Espinel, aquella que mezcla su propia vida con la del personaje, como dice Rosa Navarro (2008: XXXIII).

parte a Sevilla, pero en el camino es secuestrado por unos maleantes, junto con otras tres personas. Son maniatados y llevados a una cueva. En este lugar se hallaba el ladrón, como miembro principal de la banda, a quien había rescatado con anterioridad. Por ello, las personas que iban con el noble son inmediatamente liberadas, pero el caballero se queda en ese sitio, donde es atendido con singular cortesía. Posteriormente, y en agradecimiento a su humanitario acto, del cual el ladrón se sentía todavía agradecido, es liberado con todos sus ricos ropajes y especies de valor. Como se aprecia, los elementos estructurales literarios (personajes, ambiente físico, axiología) desplegados en el relato de Zapata, y que dan luz al episodio relatado por Marcos, también funcionan en el texto del rondeño. Los paralelismos que se pueden establecer, a partir de ellos, sirven a ese propósito. Las coincidencias son evidentes. Por ejemplo, y como punto de partida, cada relato cuenta con una persona de buena casta y nobles ideales (Espinel y el hombre rico, en su correspondiente historia). Ambos caen en una cueva de ladrones, aunque los motivos son distintos, ya que en el texto del moralista del siglo XVI la acción de ayuda al ladrón es inmediata y es la que abre la historia; en cambio, Espinel es quien retribuye la acción de los ballesteros, ya que fueron ellos los que le dieron abrigo – una vez que el ventero no quiso hacerlo por su pobre condición de estudiante –, aunque fuera a conveniencia de su negocio y con peligro de ser muerto por alguno de estos, según la declarada intención de uno de los forajidos. Marcos, devenido ahora en el narrador de la aventura de su autor, se esmera en relatar y exaltar de buena forma la vuelta de mano de su creador hacia los maleantes, contándoles cuentos entretenidos, por lo que cumple con la función estética, aunque oral, del narrador de época. Se invierte, así, la ayuda individual que da inicio al conflicto en la historia de Zapata, ya que quien intercede por la liberación del estudiante (Espinel) es el menor de los ballesteros. Este personaje dice actuar así porque en “algún

tiempo nos valdrá con Dios esta caridad” (Espinel, 2008: 112). El joven mozuelo también pone al de Ronda, sano y a salvo, en el camino para que este pudiese huir. Le advierte sobre el riesgo que corrió, ya que sin su ayuda hubiese sido todo muy diferente. Con posterioridad, cuando Espinel ya era capellán de Ronda, el mozo es aprehendido junto con otros dos de su misma condición por sus fechorías de salteadores. El rondeño devuelve la *piEDAD* con *piEDAD*, ya que el juez de la causa, Morquecho de Miranda, cede a los ruegos del sacerdote. Finalmente, el acusado es salvado de la horca, y es condenado a galeras para purgar su pecado, según palabras del propio escudero narrador. Zapata deriva su relato para hablar de las cofradías de ladrones que habían en Sevilla, y el especial cuidado que tenían para no alcanzar sus fechorías contra gente como “cristianos viejos y esforzados y lijeros” (Zapata, 1948: 40), asunto que Cervantes toma muy en cuenta para el fondo argumental de su novela *Rinconete y Cortadillo*. De tal manera que los sucesos, tan similares en cuanto a sus personajes, conflicto, desarrollo, moralidad, geografía, y desenlace, hacen posible ese coincidente diálogo inter o hipertextual. En ambos casos, el breve relato busca ennoblecer la acción de estos personajes semánticamente antagónicos (hombre rico/ Espinel versus ladrones) gracias a sus piadosas y caritativas acciones, lo que desemboca en un final en buenos términos para todos, no importando su equidistante condición social. Es la moraleja de los dos textos: una buena obra siempre recibirá buen pago. Eso sí, y como siempre, el ladronzuelo del relato de Espinel recibe de todas formas el justo castigo por sus fechorías, pero no el que le estaba predestinado con antelación, que era el peor de todos, el de la muerte.

Ahora bien, este recurso narrativo, que incluye historias con el propio autor como protagonista de un relato paralelo, fue una práctica habitual en la literatura áurea. Ya Cervantes, por ejemplo, lo había hecho en el *Quijote*. Ocurre en el famoso episodio de la quema de libros de la

biblioteca del hidalgo. En ese instante, en pleno debate entre del cura y el barbero en el cual se intercambiaban opiniones sobre los textos que iban a la hoguera, aparece, a continuación del *Cancionero* de López Maldonado, *La Galatea* de Miguel de Cervantes. El cura señala al respecto lo siguiente:

Muchos años que es gran amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en verso. Su libro tiene algo de buena invención: propone algo, y no lo concluye nada; es menester esperar la segunda parte que promete (Cervantes, 2004: 68).

Otra referencia hacia Cervantes, presente en las páginas del *Quijote*, es la historia del cautivo en Argel, que cuenta del propio autor de Alcalá de Henares, y que habla de “un tal soldado español llamado tal de Saavedra, el cual, con haber hecho cosas que quedarán en la memoria de aquellas gentes por muchos años, y todas por alcanzar la libertad” (Cervantes, 2004: 410).

Comienza el descanso quince. La peregrinación por el camino continúa. Llegan a Málaga, y el escudero se separa de los mercaderes que le regalan un mulo para que continuara su viaje por el camino del Carpio. Espinel busca, nuevamente, sorprender al *narratario* y al lector con la anécdota que le ocurre con una culebra, que sale del camino haciendo ruido junto con una zorra, espantando al mulo. Marcos, quizás recordando la fábula de la zorra y la serpiente de Esopo, dice que seguramente ambas salieron juntas de la cueva, ya que “la culebra con ningún animal hace amistad, salvo con el zorro” (Espinel, 2008: 117). Lucha con ella hasta que logra matarla. Hace un discurso contra el reptil y su aspecto, quizás con un sentido religioso alusivo a su simbólica relación con lo pecaminoso<sup>99</sup>.

---

<sup>99</sup> En *La pícaro Justina* se habla de una culebrilla en un papel dibujado, lo que el autor aprovecha para hacer una larga disertación acerca de este animal por aquella simbología

Dentro de esa descripción, el escudero reitera el temor que produce este animal ponzoñoso y peligroso. Ante un ataque se puede dominarlos escupiéndole la cabeza e inmovilizando su cola para que no pueda desplazarse. Torquemada dedica, de igual modo, un capítulo a la culebra. En el tratado cuarto de su *Jardín de flores curiosas*, el moralista expone que, tanto el veneno como el pellejo de la víbora –según sus fuentes clásicas– eran usados para sanar enfermedades como la lepra (1994, I: 784). Asimismo, dedica otros tratados para hablar de culebras y serpientes. Se refiere a aquellas que habitan distintos lugares geográficos, como la víbora o áspide de Escocia e Italia, muy temidas, o las inmensas serpientes que habitan en la Cordillera de los Andes en el Perú. Pedro Mexía, con anterioridad, también había dedicado uno de sus breves tratados a este animal. Sus datos los extrae de los textos naturalistas clásicos, como por ejemplo la *Historia natural* de Plinio. Señala sus características y algunos de los provechos que se obtienen de su veneno para sanar, de su carne como alimento o de algunas otras curiosidades. Coincide con el retrato descriptivo, pero negativo, que el escudero traza sobre este animal: “es cosa de notar que aun en la bívora, por mala que es, se hallan provechos” (Mexía, 1990, II: 83). Sin embargo, no le otorga la misma carga simbólica que Espinel sugiere en la novela, ya que se remite sólo a la descripción más objetiva de este animal creado por Dios: “Otras cosas desta calidad de la bívora podría decir, que dexo por no gastar tiempo en cosa de tan poco provecho” (Mexía, 1990, II: 85). El rondeño, como se aprecia, sigue adaptando temas de sus modelos misceláneos.

El relato se interrumpe en un párrafo para mencionar al ermitaño, que guardaba silencio y escuchaba la historia de Marcos. Este paréntesis y breve suspensión sirve para recordar al lector que todo este segmento

---

pecaminosa, y también porque representaba ser un objeto de adivinación tanto de malos como de buenos augurios (López de Úbeda, 2007: 44-47).

narrativo está basado en un diálogo. Es necesario, para demostrar que es tal, que se establezca el *feedback*. Este procedimiento permite que el emisor y el receptor interactúen y se retroalimenten a partir de sus intervenciones. La actuación del ermitaño, no obstante, se reduce casi solo a la de mero receptor del discurso del interlocutor, y tiene una mínima incidencia en el relato. El personaje no tiene un proyecto significativo dentro de la historia, como bien señala Navarro Durán: “rompe el relato una pregunta del ermitaño que Marcos introduce en estilo indirecto, de tal forma que se advierte en ese lugar los dos planos narrativos, los dos destinatarios: el cardenal y los lectores en el plano que está fuera del texto; y el ermitaño, incluido el literario” (2008: XXXIII).

Marcos continúa su narración. Inserta otro relato moralizante que complementa el de su vida, y, junto con ello, amplía el registro de la oralidad con la que se dirige a su interlocutor. El escudero será, esta vez, el narrador testigo de esos hechos. Llega a un mesón y recuerda la historia del marqués de Carpio Luis de Haro y su hijo. Este último se lanza a un río de caudalosas aguas en medio de la fiesta de la cabeza de ganso. El joven es arrastrado por la corriente, pues desobedeció las advertencias que le indicaban que no lo hiciera. A consecuencia de esto, muere. Marcos quiere darle aspecto realista al episodio y recalca que aquella desgracia “pasó en presencia mía” (2008: 120). Al finalizar, observa que tanto el marqués como otro de sus hijos “cuando esto se escribe, están vivos y más mozos que el autor” (Espinel, 2008: 122). Nuevamente se estrecha el vínculo entre el personaje y su creador. Dicha relación, que emerge en todos estos indicios textuales nominales, es revelada con las intencionadas alusiones del sujeto del enunciado al de enunciación. En efecto, Marcos habla por su creador. Le menciona para evidenciar, de este modo y en este caso, la autenticidad de la historia contada. Así, Marcos es consciente que es una criatura literaria, un personaje. El escudero es el portavoz de una anécdota

que Espinel quiere relatar para moralizar, y por eso se incluye en su propio texto. Es muy llamativo que se compare la edad de los personajes –el marqués y su hijo– con la de Espinel, en el tiempo en que se escribe el libro. Estos dos planos, la anécdota del rondeño y los personajes históricos, que es, a su vez, el material literario de esta historia enmarcada que relata Marcos, se funden en el texto<sup>100</sup>. El paralelismo establecido entre lo literario y lo real demuestra de forma clara las ambiciosas intenciones del autor, quien quiere dejar en evidencia esta ambigüedad en su novela.

### 3.2.15. LOS GITANOS Y EL ROBO DE HIGOS

Un nuevo descanso, el dieciséis, comienza con la llegada del escudero a un pueblo. Ahí ve a unos gitanos ofreciendo el mulo que se le había perdido, y que, por supuesto, se lo habían robado. La bestia ya había sido mudada de su normal apariencia. Además, fue emborrachada para que su carácter feroz no pudiera ser reconocido, asunto que el escudero también advirtió. Marcos urde una traza para recuperarlo. Recurre, para este efecto, a un hidalgo de apellido Angulo que, en primera instancia, duda de la versión del escudero, aunque, finalmente, le convence para que pueda dirimir en la disputa. El hidalgo hace que el gitano Maldonado suba sobre el mulo, cuando a este ya se le había pasado su borrachera. De este modo (y

---

<sup>100</sup> Rosa Navarro analiza este mecanismo creativo en la literatura de Cervantes en el estudio que introduce sus *Novelas ejemplares*. El insigne escritor continuamente participa e irrumpe en sus narraciones, desplazando al narrador omnisciente. Esto se ejemplifica con la reflexión que el propio autor realiza cuando Andrés se desmaya, luego de escuchar un poema del paje en alabanza a la belleza de Preciosa, la protagonista de *La gitánilla*, como explica la estudiosa (1995, I: 26). Espinel utiliza otro mecanismo. En este caso, como en los otros mencionados en el escrito, la irrupción del autor nace de las propias andanzas del escudero, coincidentes en buena parte del texto con las del rondeño. Por tanto, la presencia de Espinel es omnipresente en toda la historia. De todas formas, Marcos, fiel con su autor, se encarga de recordarlo a cada instante en forma explícita. Incluso, como es posible apreciar, es capaz de ser el narrador de ciertas anécdotas de su propio creador.

por la agresividad del asno) quedará en evidencia la falta y, en consecuencia, demostrado su delito. Esto ocurre porque el asno da con el truhán en el suelo. Espinel, con este relato, reitera el estereotipo del gitano que ya se observara en *La gitanilla* de Cervantes. Allí los miembros de aquella etnia roban y timan. Dicho comportamiento, según el texto del genial prosista, es norma general:

Parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones: nacen de padres ladrones, críanse con ladrones, estudian para ladrones y, finalmente, salen con ser ladrones corrientes y molientes a todo ruedo, y la gana del hurtar y el hurtar son en ellos como accidentes inseparables, que no se quitan sino con la muerte (Cervantes, 1995, I: 69).

Espinel no califica ni adjetiva, por ahora, a este grupo social como Cervantes, quien abiertamente emite duras opiniones en sus escritos. No obstante, sí lo hace a través de esta anécdota, donde aquella idea se infiere con claridad. En ese sentido, coincide con el estereotipo que caracteriza a un personaje de tales rasgos. Maldonado, el gitano que tiene el mulo, funciona acorde a la percepción que la sociedad tiene de quienes pertenecen a ese grupo étnico y social. Es la representación literaria de un estigma. Cervantes hace la salvedad con Preciosa, la gitanilla; pero bien sabemos que la alcurnia de esta no era la gitana, a pesar de haber criado en su ambiente:

Y, con todo esto, era algo desenvuelta; pero no de modo que descubriese algún género de deshonestidad; antes, con ser aguda, era tan honesta, que en su



presencia no osaba alguna gitana vieja ni moza cantar cantares lascivos ni decir palabras no buenas (Cervantes, 1995, I: 70).

Ambos escritores coinciden en señalar que se trata de una raza acostumbrada al delito. Así lo demuestra el episodio del *Coloquio de los perros*, que funciona como el antecedente narrativo para la historia del escritor andaluz. Berganza describe a su amigo Cipión el engaño de un gitano a un labrador, cuando le vendió un asno con una cola postiza. Es decir, el malhechor recurre al cambio de apariencia como recurso del engaño, tal y cual lo escenifica Espinel en su historia. Luego, roba ese mismo animal, le quita la cola y se lo vuelve a vender, como si de un nuevo mulo se tratase. El labrador se da cuenta, e intenta recuperar su dinero, pero el gitano trae testigos ante un alguacil. El pobre labrador engañado, en concreto, pierde, y termina pagando dos asnos en vez de uno. El caso queda en total impunidad. Con posterioridad, Berganza –un observador y testigo de las acciones humanas– indica que los gitanos “Otros muchos hurtos contaron, y todos, o los más, de bestias, en quien son ellos graduados, y en los que más se ejercitan. Finalmente, ella es mala gente, y aunque muchos y muy prudentes jueces han salido contra ellos, no por ello se enmiendan” (Cervantes, 1995, II: 325-326).

En el texto del rondeño, se reitera el castigo al delito, y el propio Maldonado así lo asume cuando entiende que Marcos y Angulo han descubierto su fechoría. Espinel deja tácita la condición de aquella etnia en la declaración del personaje, idea que es equivalente a la de Cervantes: “– Señor –dijo el gitano–, yo hice como gitano, y su merced ha de sufrir como caballero. Bien eché de ver que este señor sabía mucho de bestias” (Espinel, 2008: 125). Podemos observar, en la medida que avanza el análisis y a partir de estos ejemplos, las huellas de lectura de la obra

cervantina en el texto de Espinel. La referencia continua a sus distintos escritos, y a los contenidos que en ellos se desarrollan, pone en evidencia la admiración del escritor rondeño por la ingeniosa prosa de quien fuera uno de sus referentes y, a la vez, uno de sus amigos personales.

Ya con el jumento recuperado, Marcos se encamina hacia Málaga. Se pierde por un camino y al llegar a una cima, el animal se desploma y rueda hasta un arroyo. Luego de recogerlo, le da sopa de vino para su recuperación. Llegan a un cortijo. Marcos es recibido y atendido por su aperador, que estaba tratando de dilucidar quién le había robado unos higos. El señor sospechaba de unos mozuelos que trabajaban para él. El escudero se ofrece para aclarar el hecho, haciendo gala –como en otras ocasiones– de su carácter mediador de causas justas.

Marcos descansa, una vez que prueba un gazpacho. No menos importante es este último dato culinario, ya que el autor de Ronda gusta mencionar en su texto aquellos manjares típicos de su tierra natal y región. Su alabanza de la famosa bebida mediterránea parte, incluso, con el detalle de sus propios ingredientes: “el aceite de aquella tierra y el vino y vinagre es de lo mejor que hay en toda Europa” (Espinel, 2008: 127)<sup>101</sup>.

Marcos, enseguida, retoma el relato de este cuadro cómico. El curioso método para identificar a quien hurtara los higos no gustó para nada a los mozuelos, ya que uno murmura “aún sería el diablo la venida del estudiante” (Espinel, 2008: 127). Con esta declaración, en boca del personaje, se trasluce la idea de la astucia y superioridad que el letrado lleva consigo. Estas cualidades son suficientes para resolver el caso de un

---

<sup>101</sup> Haley menciona esta característica del autor andaluz como hombre de pueblo. Espinel es un hombre enraizado y orgulloso de su tierra. Por ello se refiere a ella a través de sus sabores, sus costumbres o de sus paisajes que habitan en su memoria, y que ahora recorre con la mirada de años posteriores: “Referentes to Ronda occur in Marcos de Obregón with the insistent nostalgia of youthful memories. When not used to identify Marco’s birthplace, they are of anecdotal character that reveals his (and Espinel’s) natural familiarity with the town’s traditions and objects of interest [...]” (Haley, 1959: 123).

pequeño delito, según el juicio del propio texto. Con ello, el autor dota, una vez más, de positivos rasgos semánticos a su personaje. Poco a poco, acción tras acción en la que el escudero tiene la oportunidad de intervenir, su musculatura moral aumenta. Marcos usa un dornajo donde todos comen y al cual pone en su fondo, sin que nadie se dé cuenta, aceite y almagra. Luego, ordena que todos pongan su mano en él, y explica que al hacerlo sonaría un cencerro a quien fuera el culpable del hecho. Todos lo hacen y quedan con las manos manchadas, menos uno, que no introduce su mano hasta el fondo, por temor a que sonara el cencerro, lo que le hubiese implicado quedar en evidencia. El culpable del hurto, una vez descubierto por el singular mecanismo y la astucia de Marcos, recibe las burlas y risas del resto de sus compañeros. No será la primera ocasión en que Espinel utilice el escarmiento para que el afectado sufra la sorna de otros. Marcos está satisfecho de su resolución, debido a que nuevamente es capaz de ponerse al lado de causas nobles, por pequeñas que estas sean. Es un juez que imparte justicia con ecuanimidad. Como el delito tiene ese bajo rango, el castigo para el transgresor será, por tanto, de escaso calibre. Espinel, entonces, mezcla en su narración lo anecdótico con la agudeza y moralidad de su protagonista, procedimiento que sirve para posicionarlo cada vez más cerca de su propia imagen.

Por otra parte, una de las más probables fuentes de este episodio de los higos se encuentra en la *Vida de Esopo*, específicamente en el *Libro del filósofo Janto y de su esclavo Esopo* del clásico griego. Dicha relación es posible advertirla por las similitudes en el argumento de ambos cuadros narrativos. El texto del antiguo fabulista narra la condición del esclavo homónimo Esopo, a quien se describe como alguien de bajo porte, de una extrema fealdad, pero con un agudo ingenio. Además, el desdichado personaje era desdentado. Esto no le permitía articular palabra. Dos de sus compañeros querían comer los higos que estaban preparados para su amo, y

los robaron con ese propósito. Cuando el señor llama a Agatopo (uno de los malhechores) para que le lleve la fruta, él y su compañero inculpan al pobre Esopo, quien no puede defenderse a causa de su mudez. Antes de que el amo le castigara a latigazos, el esclavo ruega con desesperados gestos que le dejara probar su inocencia. Coge un cántaro con agua tibia y luego de meterse los dedos vomita lo que guarda en su estómago, sin dejar rastro alguno de higos. Luego de esta argucia, reclama con gestos para que sus compañeros hicieran lo mismo. Su amo se los ordena. Al beber el agua tibia, entre ellos acuerdan meterse las manos solo hasta los nudillos para así evitar la contracción estomacal. De nada les sirve la treta porque apenas lo hacen expulsan los higos de su vientre. Ante la clara evidencia, el amo les increpa por acusar falsamente a una persona de un delito que no comete, y del cual no se puede defender. Al llevarse estos malos compañeros los azotes del castigo, Esopo agrega la moraleja respectiva que el caso requiere: “quien trama una mal contra otro, sin darse cuenta se lo está haciendo a sí mismo” (1978: 191)<sup>102</sup>. Evidentemente, Espinel readapta el modelo para sus propios fines. Busca resaltar, por un lado, la astucia y sagacidad del escudero y, por otro, castigar el robo, ya que en su caso no se inculpa a nadie injustamente que no tenga el poder de defenderse. Prescinde, eso sí, y extrañamente –de acuerdo a su escritura ávida de sucesos repugnantes– del vómito, que sirviera a Esopo para descubrir al culpable de los hechos. Navarro Durán indica en sus estudios que aquella anécdota del robo de higos, y la forma de encontrar a los culpables, pudo servir a Alfonso de Valdés para nutrir las historias del *Lazarillo*. Se trata del episodio del robo y vómito de la longaniza, cuando el mozuelo debe

---

<sup>102</sup> Por otra parte, Navarro Durán afirma que Francisco Delicado también hace uso del mismo recurso cuando Falillo y Lozana instan a Rampín a que coma un bocado de jamón, que el personaje judío vomita. El episodio del *Lazarillo*, en tanto, omite aquella condición del mozuelo protagonista, ya que es un asunto que el autor no le interesa abordar debido a que no tiene buenas experiencias familiares al respecto (2003: 154).

probar ante el ciego que no se ha comido el trozo que este le reclama, pero cuando el cruel amo introduce su nariz en la boca le provoca el vómito donde expulsa lo que ha comido, con lo que queda en evidencia su mal acto (2003: 100). Es posible apreciar, además, que la *Vida de Esopo* del clásico griego tuvo especial interés para ambos autores hispánicos, quienes cuentan los sucesos autobiográficos de sus personajes a través de un periodo vital determinado. No es casual, por tanto, que una historia se denomine *La vida de Lazarillo de Tormes* y la otra se titule *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*. El influjo de una historia divertida en sus acciones y aguda en sus moralejas queda plasmado tanto en aquel título como en ciertas anécdotas, que cada autor readaptará, según sus intereses estéticos y, a la vez, éticos.

### 3.2.16. LOS SENTIDOS HUMANOS COMO MATERIA NOVELESCA

Marcos llega a Málaga, luego de descansar con su asno y pasar por Benamejé. Espinel sigue recurriendo a todo su empirismo existencial, ya que aquellos parajes, que bien conoce, le son familiares y están grabados en sus recuerdos. Precisamente, López Pinciano se refiere a estas cualidades humanas que no sólo vinculan al ser con el medio que lo rodea, sino que también le permite establecer una relación entre el presente y el pasado. Sigue las aristotélicas ideas sobre los sentidos como atributos del alma y del cuerpo en ciertos animales, que el griego vertiera en los *Tratados breves de historia natural*. Aquí, el sabio heleno plantea que tanto el tacto y el gusto son compartidos por todos los animales en forma inherente, como parte de su interna capacidad receptiva; pero, por contrapartida, estos se distinguen de los otros tres restantes, según el tipo de animal: “las sensaciones que se producen a través de un medio externo, como son el

olfato, el oído y la vista, se dan en los animales capaces de moverse” (Aristóteles, 1987: 185). Para el Pinciano, la clasificación de los sentidos se enmarca dentro de un plano mayor que él denomina *potencias*, que distinguen al ser humano o lo singularizan, si se considera su condición animal. Dichas potencias son interiores y exteriores: “Las interiores son: sentido común, imaginación, estimativa, y memoria; y las exteriores, vista, oído, olfato, gusto y tacto”. Ambas categorías son complementarias e interdependientes, ya que, según el preceptista, “las potencias de los sentidos exteriores dan materia a las de las inferiores” (1973, I: 36).

Espinel continúa esa línea trazada por el teórico. La practica cuando Marcos observa el paisaje andaluz que tiene enfrente y señala lo siguiente: “porque no hay en toda redondez de aquel horizonte cosa que no deleite los cinco sentidos” (Espinel, 2008: 128). Ya nos hablaba con anterioridad de las comidas. Ahora, al caminar por la cuesta de Zambara, sigue por la vista y el olfato, y dice con fruición:

Fue tan grande el consuelo que recibí la vista de ella y la fragancia que traía el viento, regalándose por aquellas maravillosas huertas llenas de todas especies de naranjos y limones, llenas de azahar todo el año, que me pareció ver un pedazo de paraíso (Espinel, 2008: 128).

Finaliza este sensorial repaso con sus impresiones auditivas. Marcos escucha los ruidos naturales: “A los oídos deleita con grande admiración la abundancia de pajarillos que, imitándose unos a otros, no cesan en todo el día y la noche su dulcísima armonía” (Espinel, 2008: 128)<sup>103</sup>.

---

<sup>103</sup> Díaz-Plaja también observa de qué forma los sentidos adquieren significados relevantes en la literatura áurea, específicamente en la poesía de Rioja, donde estas cinco cualidades “cobran de pronto personalidad. Actúan empujados por su avidez, con una singular independencia. Análogamente a los “autos sacramentales” de Calderón, en los que se mueven con figura

El tópico de los sentidos también es materia literaria en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán cuando se refiere a la diferencia entre pobres y ricos. Para él, lo que los hacía comunes era la libertad de pedir: los reyes para el bien común y los pobres para sí mismos. Pero, advierte, siempre desde su perspectiva de pícaro, que la otra libertad es “la de los cinco sentidos”, y pregunta “¿Quién hay hoy en el mundo que más licenciosa ni francamente goce de ellos que un pobre, con mayor seguridad ni gusto?” (Alemán, 2004: 283). Es el singular mundo que relata el coterráneo de Espinel. Alemán quiere reflejar el bajo mundo por el que se mueve su incisivo protagonista. Refuerza su argumento con el análisis de cada uno de los cinco sentidos. Empieza con el gusto: “No hay olla que no espumemos, manjar de que no probemos ni banquete de donde nos quepa parte” (Alemán, 2004: 283). Sigue con el oído: “¿Quién oye más que el pobre? En las calles, en las casas, en las iglesias, en todo lugar se trata cualquier negocio sin recelarse de ellos, aunque sea caso importante” (Alemán, 2004: 284). Continúa con la vista: “¿cuán francamente lo podíamos ejercitar sin ser notados ni haber quien lo pidiese ni impidiese!” (Alemán 2004: 284). Luego, con el olfato: “¿quién pudo más que nosotros, pues nos llaman olores de casas ajenas” (Alemán 2004: 284). Culmina con el tacto: “jamás pudo llegar a nuestras manos cosa buena. Pues desengañaos, ignorantes; que es diferente la pobreza de la hermosura. Los pobres tocan y gozan cosas tan buenas como los ricos, y no todos alcanzan ese misterio” (Alemán 2004: 284)<sup>104</sup>.

---

corpórea, los sentidos reclaman en todos los ámbitos un sitio y un festín” (Díaz-Plaja, 1970: 62).

<sup>104</sup> Cervantes también menciona a algunos sentidos y los inserta en otra circunstancia un tanto extraña en *El casamiento engañoso*. Ocurre cuando el alférez Campuzano relataba a su amigo Peralta que había oído hablar, en el Hospital de la Resurrección de Valladolid, a los perros Berganza y Cipión, ante el estupor y escepticismo de este último: “Y así, muchas veces, después que los oí, yo mismo no he querido dar crédito a mí mismo, y he querido tener por cosa soñada lo que realmente estando despierto, con todos mis cinco sentidos, tales cuales nuestro Señor fue servido de dármelos, oí, escuché, noté y, finalmente escribí, sin faltar palabra por su concierto” (Cervantes, 1995, II: 257). En este caso, el uso de esta materia tiene un propósito distinto del

El uso de la preceptiva aristotélica, con renovados aires en la miscelánea y la teoría artística barroca, refuerza la idea de que las fuentes filosóficas clásicas, con especial atención en el ámbito de los estudios naturales, tuvo particular injerencia en la literatura áurea. Su presencia se justifica en el afán de ostentar erudición por parte de un autor y, junto con ello, el de impartir ciertas dosis de conocimientos que, en el caso del texto de Espinel, son aplicados a su historia personal, con un proceso empírico que el autor traspasa a su personaje–narrador. Marcos, mediante el relato, lo realiza hacia el lector. El rondeño transmite subjetivas sensaciones que nacen a partir de su recorrido por tierras andaluzas, propios del costumbrismo un tanto idealizado de este autor que profesa un profundo sentimiento de arraigo hacia su tierra natal. Es otra de las características más singulares del rondeño. Al respecto, Navarro González plantea que ese interés por los espacios locales es una característica de la literatura andaluza –con el propio Espinel, Vélez de Guevara, Fernán Caballero e incluso en Mateo Alemán como exponentes–, ya que en ella aflora una alta sensibilidad, que emana de una “idealización de la realidad cotidiana, actitud ante la naturaleza y ante el mundo animal, especial sensibilidad ante la escalofriante realidad de la muerte, y alegría ante la vida, cortada con trágicos relámpagos estremecedores” (1977:87). También es notoria la influencia de fray Luis de Granada. En su *Introducción del Símbolo de la Fe*, este religioso intelectual reúne una serie de apreciaciones acerca de la naturaleza creada por Dios, el gran Hacedor, junto con todas las criaturas que la pueblan<sup>105</sup>.

---

que utilizaran Alemán y el propio Espinel. El autor pretende enfatizar y subrayar la verdad de lo narrado, y no tiene la orientación crítica del primero o el aire melancólico del segundo en dicho asunto. De todos modos, a pesar de estas diferencias de estilo, surgidas de las características de cada relato y de las potencialidades narrativas de cada escritor, es posible observar la recurrencia a estas fuentes, adquiridas por sus lecturas de los clásicos sabios, de los ilustrados contemporáneos a ellos o de sus antecesores renacentistas.

<sup>105</sup> Balcells enumera algunas de las influencias clásicas de este autor. Granada elaboró el ortodoxo texto señalado para combatir, en cierto modo, el pensamiento herético, que se



### 3.2.17. LA ENVIDIA, UN LEITMOTIV AUTOBIOGRÁFICO Y LITERARIO

A continuación de esta bucólica introducción, pletórica de nostálgicos aromas y paisajes, el escudero retorna a su modelo instructivo. Espinel acude, otra vez, a experiencias autobiográficas para dejar en claro, con un tono de amargo reclamo, las vicisitudes que le acontecieron en Andalucía con motivo de su nombramiento como capellán, como detallan Carrasco y Haley<sup>106</sup>. El episodio en cuestión es literaturizado por Espinel. El escudero se encuentra con un amigo al cual le asigna enormes cualidades humanas. El personaje se queja de un hombre al cual había hecho muchos

---

establecía por entonces como un negro nubarrón que oscurecía el cielo del cristianismo católico. Dichas fuentes se remitían a los textos grecolatinos, cuyas eruditas y paganas ideas fueron adaptadas al pensamiento religioso imperante. De este modo, el estudioso cita obras fundamentales como la *Éthica* nicomaquea y el *De Animalibus* de Aristóteles, el *Timeo* platónico, *De Natura Animalium* de Claudio Eliano, *De Legibus* de Cicerón, algunos opúsculos de Plutarco, la *Historia Naturalis* del mismo escritor latino, o *De la naturaleza de los Dioses* de Tulio, que el propio autor áureo menciona, entre otros (1989: 53-57). Del mismo modo, Urbano Alonso del Campo compila los escritos de Granada con el título *Canto a la Naturaleza*. El criterio de esta selección se establece de acuerdo a la referencia del texto a algunos de los elementos maravillosos de la creación. Entre ellos están los fenómenos del sol, el agua, el mar, las plantas y, por supuesto, los animales, incluidos los seres humanos. Así, según Urbano Alonso, es posible advertir el pensamiento místico del autor, a partir de “cierta presencia del paisaje y de las obras de la naturaleza como referencia y escala para ir a Dios” (1991: 15). Granada, precisamente, respecto del anterior punto de los sentidos, tiene algunos tratados que hablan del tema: *De los sentidos interiores que están en la cabeza*, *De los cinco sentidos exteriores*, y *primero de los ojos*, *Lo que dice Tulio de los sentidos exteriores de nuestro cuerpo*, todos ellos basados en la preceptiva aristotélica, aunque siempre con una perspectiva adaptada a su visión teológica.

<sup>106</sup> Carrasco se refiere a esos motivos que causaron una incómoda estadía en Espinel cuando regresa a su tierra natal: “En 1587, Espinel obtuvo un beneficio eclesiástico en Ronda, gracias a la protección del Obispo de Málaga, y cuatro años después logró que se le nombrara capellán de un hospital en la misma villa. Al parecer, desempeñó este cargo con poco interés y su absentismo llegó a constituir un verdadero escándalo; se lanzaron también acusaciones de inmoralidad pero sin que llegara a concretarse ningún cargo serio, a pesar de que se llevó a cabo una investigación en regla. El poeta se vio sujeto a censuras y reprimendas que hasta cierto punto pudieron ser merecidas, pero es probable que en ellas entrara también, como él pretendía, buena parte de envidia” (Carrasco, 1972, I: 14). Haley, por su parte, señala que todo ese proceso ayudó a que el poeta se ganara enemistades: “Espinel, only recently returned to Ronda, already had enemies. His confessional fervor, it seems, was really a desire to forestall the gossip circulated by his enemies, to reach the Bishop before his detractors did. How much his failure to obtain the benefice had to do with Espinel’s complaints in this epistle cannot be know exactly, but it is clear that Espinel was being hindered in his ambitions [...] The ignorance an envy of the ilders who had never stirred beyond Ronda proved a constant irritation to the frustrated poet (Haley, 1959: 15).

favores. El pago recibido fueron malos comentarios y ofensas hacia él producto de la envidia. El tema ya había sido abordado y referido por el rondeño en las *Diversas rimas*, específicamente en el poema *Al Obispo de Málaga Don Francisco Pacheco*, donde destila todo el rencor que se acumula profusamente en sus versos:

Oh carcoma infernal, oh embidia ciega,  
rabioso cáncer que en el alma imprime  
gota coral, que al corazón se pega!

Embidia es ocasión que no se estime  
al virtuoso y que le den del codo,  
y que olvidado a la pared se arrime;

embidia es ocasión en cierto modo  
que no esté puesto en el lugar más alto,  
quien vos sabéis y sabe el mundo todo.

En las materias escusadas salto;  
Perdonadme, señor, que voy furioso,  
y a vos no os sirvo, y a mi estilo falto

No digo que es un hombre virtuoso  
de un acto de virtud que en él se halla,  
ni por un solo vicio, que es vicioso;

mas esto admira: que por no estimalla  
del virtuoso el vicio se publica,

y del vicioso la virtud se calla (Espinel, 2001: 474-475)<sup>107</sup>.

El amigo del escudero buscaba, entonces, vengar aquella afrenta. Marcos le pide templanza, que no altere su estado de ánimo. Solo de esta manera su conciencia la tendrá en paz, ya que estaba seguro que así actuaba de buena forma. Este discurso se identifica plenamente con la experiencia autobiográfica del autor: “[...] y no os enojéis vos por los pecados del otro, que fue descortés y mal criado; que vos no habéis de alterar no habiendo cometido culpa” (Espinel, 2008: 131). Cervantes, en el *Quijote*, dice que “donde reina la envidia no puede reinar la virtud” (Cervantes, 2004: 488).

Alemán, en el primer capítulo del libro II de la segunda parte, sabe muy bien de lo que habla cuando menciona este tópico. Precisamente, en el capítulo donde incluye a Sayavedra, el mismo nombre del autor de la versión apócrifa del *Guzmán de Alfarache*, alude a la envidia como uno de los principios que habrían originado esa continuación de su historia:

Conocí juntamente ser verdad lo que me había referido Sayavedra cerca de los anónimos encontrados. Allí vi algo de lo mucho que sobra en otras partes, invidia y adulación, que todo lo andan y siempre residen donde hay deseo de privanzas y por acrecentarlas, en grave daño de todos, unos y otros; finos contadores de lo ajeno, lindos geómetras para delinear lo que cada uno puede y lo que no puede. Quédese aquí esto, que, pues con tanta perfección se ha pintado una ciudad tan ilustre

---

<sup>107</sup> Justina, en el texto de López de Úbeda, también clama contra ella: “¡Ah, envidia, envidia! Unos te pintan como perro rabioso, mas a otros les parece que es decir poco, porque al perro el saludador le sana con su gracia, mas el envidioso con ajenas gracias empeora” (2007: 205).

y generosa, no ha sido buena consideración haberla tiznado con un borrón tan feo (Alemán, 2004: 464).

El tema también es desarrollado por Horacio, el maestro de Espinel, en una de sus Sátiras, la VI, que quizás sea la más autobiográfica, según Cuatrecasas (1992: 201). El escritor latino insiste en la ‘meritocracia’ como única forma de ganar los favores o los puestos de privilegio de los mecenas y de la gente con poder e influencia. El poeta satírico apunta sus dardos al vulgo, quien –no consciente e ignorante de aquel concepto– lo critica por pura envidia. Cabe recordar que este insigne romano era, en primer término, tribuno y, luego, amigo de Mecenas. El recelo de esta posición de privilegio tenía su origen en su condición de hijo de padre liberto. Pero, dice y advierte Horacio, esta lacra de la envidia cabe tanto a hijos de desconocidos como de nobles. Con posterioridad se pregunta –en tono de queja mezclada con resignación–, cuando alude a un general romano, sobre lo que significa ser un dignatario sin considerar el origen o la cuna de quien alcance esa distinción: “¿de qué te sirve, Tilio, ponerte la laticlava que habías abandonado y ser nombrado tribuno? Aumenta la envidia, que sería menor si hubieses permanecido un simple ciudadano” (Horacio, 1992: 201).

El Quijote es capaz de reflexionar críticamente sobre la labor del escritor y entiende, como una de sus labores centrales y prioritarias, la de fijar su atención sobre la envidia, tal y cual lo reflejan las enseñanzas morales que emanaron de las ideas horacianas. Lo hace cuando aconseja al hijo del Caballero del Verde Gabán, que quiere seguir los pasos literarios:

[...] alábele, porque lícito es al poeta escribir contra la envidia, y decir en sus versos mal de los envidiosos, y así de los otros vicios, con que no señale

persona alguna, pero hay poetas que, a truco de decir una malicia, se pondrán a peligro que los destierren a las islas de Ponto (Cervantes, 2004: 668).

El autor de Ronda, como se aprecia, quiere dotar de un carácter misceláneo a su texto. Para ese propósito, pasa continua y alternadamente de la acción a la anécdota, y de esta a la moralización con sus respectivas digresiones cuando así lo considera pertinente. Todo eso acompaña la historia narrada de una vida, y lo que se pueda colegir de lo que se experimenta; como también, de lo que puede apreciar del mundo que lo rodea. El tema de la envidia también es materia de la preceptiva moralista y literaria de la época áurea. Espinel, en este caso, aprovecha la instancia que le otorga el didactismo de las letras barrocas para deslizar esta implícita pero amarga queja, pues se considera una víctima más de aquel vicio humano. Por tanto, su novela es el escaparate preciso que necesita y usa para denunciarlo. Lo hace de forma subrepticia y con autocensura, para no aludir directamente a su mala experiencia personal. Con ello, evita realizar una crítica abierta y directa que lo pudiese perjudicar, debido a su condición eclesiástica. Su proceder, entonces, camina de acuerdo al propósito explícito de su prólogo, en cuanto a proponer significados ocultos o profundos, más allá de la “corteza” de lo referido. Con ese mecanismo no alude directa sino implícitamente a aquellos episodios que evidenciaban las pugnas y envidias que generó su polémico cargo sacerdotal en la tierra natal.

### 3.2.18. CONTRA LOS LOCUACES Y HABLADORES

Es el inicio del descanso dieciocho. Marcos se aleja de Málaga. La contempla desde las afueras. Dirige nuevas alabanzas a la población que vive en esos parajes casi como designio divino.

Su nueva aventura comienza cuando se encuentra a un hombre que, montado en su mula, habla a raudales y gesticula como si se dirigiese a una multitud. Espinel retorna a sus excursos morales. Esta vez lo hace contra los *habladores*. Marcos, luego de escuchar con sorpresa a este personaje, considera que este sufre una verdadera ‘*enfermedad*’, denominación que utiliza para calificar y referirse también a todos los vicios. Como todo mal, sus consecuencias serán entonces negativas. En torno a este tema, las obras misceláneas continúan siendo su espejo literario:

Que la locuacidad, fuera de ser enfadosa y cansada, descubre fácilmente la flaqueza del entendimiento, suena como vaso vacío de sustancia y manifiesta la poca prudencia del sujeto; y tiene tan buena gracia con las gentes que jamás son creídos en cosas que digan, porque, aunque sea verdad, va tan derramada, ahogada y desconocida entre tantas palabras, como el olor de una rosa entre muchas matas de ruda. Son estos habladores como el helecho, que ni da flor ni fruta; son el raudal de un molino, que a todos los deja sordos y siempre él está corriendo (Espinel, 2008: 131-132).

Mexía de nuevo es la evidencia de estas influencias, ya que también fustiga a los habladores. Ello se observa en el capítulo V de la *Silva de varia lección* cuando revisa algunos de los ejemplos clásicos. El tratado se denomina *Cómo está bien alabada y es gracia singular el hablar poco y*

*brevemente; y, por el contrario, los habladores y parleros son aborrecibles. En prueba de lo qual se traen hystorias y dichos de sabios.* En este relato, el escritor de la miscelánea recoge, una vez más, los casos de algunas personalidades históricas, que tanto gusta de citar. El erudito destaca cómo la mala retórica y la verborrea sin sustancia provocan el rechazo del buen entendedor:

Aviendo hablado del secreto en el capítulo passado, muy a propósito viene lo que en éste queremos tractar, que es la brevedad en las palabras y el ser los hombres callados y no habladores. Verdaderamente es virtud y muy alabada cosa de todos los sabios el poco hablar; y a mí paresceme que esto y guardar el secreto es casi uno, porque hablar poco no es sino callar lo que no es bien decirse; aunque todavía puede uno guardar bien el secreto, pero ser muy hablador y largo en sus razones, lo qual también es cosa reprehensible (Mexía, 1989, I: 209).

El escudero intenta huir, pero es demasiado tarde, y el hablador lo alcanza y entabla diálogo con él. Marcos le pregunta su origen. El personaje responde que procede del reino de Murcia, y que sus padres fueron montañeses del linaje de Collados<sup>108</sup> “a lo menos no callados”, (Espinel, 2008: 132). Este juego verbal es aprovechado, automáticamente, por el protagonista para ligarlo al problema de la pureza de la sangre, algo de lo que presume con insistencia.

---

<sup>108</sup> Esta anécdota surge, según Carrasco, de forma incidental y en forma de sátira en el texto. Pero, a la vez, forma parte de la preocupación que existe en los textos del Siglo de Oro por cómo ciertos hidalgos presumían de su ascendencia montañesa para garantizar su “limpieza de sangre” (Carrasco, 1972, I: 262).

Marcos describe a aquel hombre que tenía un gran cuerpo y talla, pero su defecto era el de ser zurdo y quería parecer derecho para encubrir su fealdad. A continuación, la explicación de este rasgo deriva en crítica, de acuerdo a las creencias de la época sobre las apariencias. Lo compara con los eunucos (castrados u homosexuales), quienes intentan disfrazar su condición para no ser rechazados. Estos pequeños segmentos narrativos, que incluyen tales curiosidades, se enmarcan en el asiduo intento del autor por abarcar asuntos de determinada relevancia. Espinel se hace partícipe de ellas con su voz omnipresente. Las ramificaciones que sufre el relato, con estos fragmentos mixtos en su contenido, demuestran que el permanente intento moralizador en la obra pretende abarcar amplios horizontes. El criterio se relaciona con las convenciones sociales y las ideas preconcebidas, que el escritor acepta y las explicita para desarrollarlas y ejercer, de esta manera, la crítica respectiva. Además, de esta forma es posible apreciar cómo consolida sus propios preceptos y convicciones.

El escudero, que sigue con el asunto relativo a su esporádico compañero, dice que aquel hombre “dijo mil disparates, a que yo nunca estuve atento, porque le conocí, luego” (Espinel, 2008: 132). Este episodio y, sobre todo, aquella respuesta, son relevantes, ya que tienen su raíz en una de las clásicas anécdotas que cuenta Pedro Mexía sobre los habladores. Uno de los referentes literarios del rondeño emerge, una vez más, con esta singular historia. De esa situación descrita por Mexía se desprenden todas estas analogías y relaciones hipertextuales:

Hablava una vez Aristótiles un hombre muy prolixo, y tanto, que al mismo le pareció que se avía alargado; y concluyó su razonamiento con pedir perdón de que avía sido largo, hablando con philósofo tan sabio. Respondió Aristótiles muy graciosamente: –“Hermano,



no tinéys de qué pedirme a mí perdón; que, por Dios, no os he entendido palabra, porque he estado pensando en otra cosa”. Otro, de la misma manera, le importunó otra vez con muy largas pláticas y cuentos, y, al cabo pareciéndole una gran cosa lo que avía dicho, le preguntó a Aristótiles: –“¿No te parece esto digno de admiración?”. Respondió Aristótiles: –“Más de espantar es, de un hombre que tiene pies para huyr, cómo te puede esperar y sufrir a que acabes de hablar” (Mexía, 1989, I: 211)<sup>109</sup>.

Espinel vuelve a dar un salto en su registro narrativo. Marcos se desentiende del hablador que lo acompaña y pone su atención, como si el músico–autor que destila sus gustos hablara, en los melodiosos cánticos de los ruiseñores. Ambos se dirigen de Málaga hacia Ronda. El interlocutor ocasional del escudero se refiere un hecho histórico, acontecido en tiempos de la *Reconquista* española. El suceso alude a las tropas del rey Fernando cuando estas se apoderan de Ronda y van hacia Málaga. De este modo, según el hablador personaje, un grupo de soldados “estuvieron dos o tres días sin mantenimiento, por donde pasaron perecer hambre” (Espinel, 2008: 134). El comentario no pasa desapercibido por el escudero, que monta en cólera y replica con dureza. Le paga con su misma moneda: abundancia retórica. Cuenta los detalles inéditos del caso y advierte que, a pesar del hambre que sufren los militares, se vive un episodio generoso por parte de un sargento que descubre a unos soldados que matan un cerdo, que estaba destinado al monarca por su expresa petición, para poder comerlo<sup>110</sup>.

---

<sup>109</sup> Esta anécdota es recogida de los textos de Diógenes Laercio y de los *Apotegmas* de Plutarco (Castro, 1989, I: 211).

<sup>110</sup> Navarro Durán plantea que esta historia es similar a la de los lechones en *el Guzmán de Alfarache* (2008: XXXIV). Allí, el propio protagonista, ya condenado como galeote, participa

El militar solo pide su parte, y no toma represalias contra sus soldados. Termina el episodio. El hablador se da por vencido ante el contraataque verbal con el cual Marcos replica, y se marcha a Álora. El escudero se va a la venta de Don Sancho.

Espinel, de este modo, encamina su relato hacia otras fronteras. Integra, ahora, la contingencia histórica en su narración. Sostiene una soterrada defensa de la realeza, como también a la función que esta cumple dentro de la sociedad. Lo hace mediante el rechazo, con una buena dosis de cólera, a las habladurías o distorsiones que intentan socavar o mancillar su imagen. La integración de este breve relato dentro del marco textual revela, una vez más, ese procedimiento de la diversidad en la unidad del relato, a través de las charlas con los personajes compañeros de viaje de Marcos de Obregón. Los tópicos, de variopinta índole, alcanzan ahora a la jerarquía política del país. Esta materia es de sumo interés para su condición de prosista e intelectual porque, sin duda, la postura del autor y su personaje no tiene matices. Su obediencia y lealtad hacia los soberanos y la corona es plena. Por tal razón, precisa vincular esa lealtad al relato mediante el principio de la verdad como telón de fondo, respaldada por la propia sangre del escudero a través del testimonio de un antepasado del narrador protagonista, alter ego del autor: “—Y aun yo me acuerdo —que lo oí contar a mi bisabuelo— que había traído de la campiña de los pueblos circunvecinos de cristianos de Ronda [...]” (Espinel, 2008: 135). De este modo, invalida la apócrifa creencia y las fútiles habladurías contra la corona y, de paso, refuerza su estatura ética y su credibilidad a través de su

---

en el robo de los animales. En esa oportunidad, y en contraste con la historia de Espinel, el hombre que detenta el poder, el comisario, también es responsable y cómplice de tal robo, pues él ‘se hace el sordo’ cuando el dueño del animal reclama por el delito de los reos (Aleján, 2004: 693). Pablos y sus cómplices, en el *Buscón*, llevan un puerco a las habitaciones del albergue estudiantil donde residían. El robo no tiene otra causa que el hambre al que estaban sometidos por su ama, cuya actitud era tan truhanesca como la del propio pícaro.

vínculo sanguíneo con un cristiano viejo, asunto trascendental relevancia en las letras del periodo áureo, como lo plantearan Bataillon y Castro.

### 3.2.19. EL BUEN USO DE LA LENGUA, LA TEORÍA LITERARIA Y LA SÁTIRA

El escudero hace una pausa en el relato de sus aventuras para introducir otro de los tópicos que transparentan el propósito doctrinario de Vicente Espinel. Centra, ahora, su discurso contra el mal uso de la lengua, aquella noble habilidad y atributo exclusivamente humano, que recibe todas sus loas por su excelso e inmenso potencial social. Su cualidad básica reside en ser el sistema que permite la interacción entre las personas, y, sobre todo, por ser el vehículo por donde se transfiere la buena y alta cultura. También, tiene la virtud de ser el canal por el cual se transmite la doctrina que ha de guiar sus vidas. Esas son las dos ideas que el rondeño quiere enfatizar. Marcos demuestra, además de aquella consabida y pronunciada sensibilidad moral, un alto espíritu humanista, que así describe:

[...] que con ser el medio que se entienden los hombres, unos con otros, la demasía destruye el buen fin para que le fue concedido a los hombres, y no a los demás animales, la comunicación del hablar y la dulzura de la lengua que tantas excelencias tiene; que ella es el intérprete del alma, satisfactora a lo que le preguntan, exhortadora al bien, consoladora en el mal, relatora fiel de las sentencias, medianera en las amistades, agradable

para el oído, en la soledad compañera, declamadora para persuadir y voz para comunicarnos (Espinel, 2008: 136).

A propósito de dulzura de la lengua, un jocosos episodio de la *Vida de Esopo* –otra de las probables influencias de Espinel– hace referencia a esa característica. El astuto esclavo griego sirve a ciertos comensales, discípulos de su amo Janto, solo lenguas de cerdo aliñadas. El señor increpa a su criado, puesto que le había encargado para el banquete algo bueno para la vida y que fuera, además, dulce. De ese modo quedaría bien ante sus invitados. Esopo replica con filosófica y erudita respuesta:

¿Qué hay más útil o importante en la vida que la lengua? Aprende que por medio de la lengua se ha organizado todo saber y cultura. Sin la lengua nada hay, nada se puede dar, ni tomar, ni comprar. Por la lengua se enderezan los estados, se precisan los decretos y las leyes. Así que por medio de la lengua está toda la vida organizada, nada hay más poderoso que la lengua (Esopo, 1978: 230)<sup>111</sup>.

Espinel termina el capítulo con la reflexión citada, sin detenerse con mayor atención en la graciosa anécdota que la sostiene. Vuelve a abrir el descanso diecinueve alabando las cualidades de la lengua. Pero, esta vez se refiere al órgano bucal, que para algunos es semejante a una flecha de

---

<sup>111</sup> Sin embargo, así como la lengua en ciertas ocasiones demuestra toda su dulzura, el esclavo demuestra lo dañino que también esta podría llegar a ser si no recibe buen uso. Por esta razón, ofrece a estos invitados la misma cena con igual dosis. Esto debido a que su amo le había pedido que comprara alimentos podridos. Esopo se justifica así: “¿Qué mal no hay que no venga por culpa de la lengua? Por la lengua hay odios, por la lengua hay insidias, engaños, peleas, celos, discordias, guerras. Así que nada hay peor que la maldita lengua” (Esopo, 1978: 231). Espinel también retomará este tópico en otros episodios cuando se refiere a las habladurías de la gente.

espada, aunque él asocia su imagen mental a una cabeza de serpiente. Dirige sus diatribas a los mal hablados, como por ejemplo, a pescaderas y lavanderas. A todos esos personajes les denomina ‘deslenguados’<sup>112</sup>.

A partir de todas estos pensamientos un tanto dispersos, que parecieran buscar un sentido y dirección, Marcos se entromete en la teoría literaria. Hacia allá iban dirigidos los pasos del autor. Lo hace cuando corrige a los que de forma constante utilizan de mala forma la denominación de satíricos, en relación a la creencia común de que estos solo hacen uso de la ‘ruin’ lengua para repartir diatribas. Justamente, precisa y aclara el escudero devenido en crítico literario, ocurre lo contrario. Ello se debe a que, mediante su buen uso, el código lingüístico sirve para detectar, y luego corregir los vicios y defectos humanos. Es lo que pretende, o al menos intenta hacer, desde esta tribuna literaria en muchas partes de su obra el propio Marcos de Obregón. Esas llamadas ‘*enfermedades*’, que con tanta frecuencia atacan a las personas, son denunciadas en el transcurso de la trama novelesca:

Llaman satírico –de pocos años a esta parte– al que tiene ruin lengua; más impropriamente, que no tiene lo uno parentesco con lo otro; porque las sátiras no nacen de las ponzoñas de la lengua, sino del celo de reprehender un vicio; que, por ser insensible él en sí, se reprehende en quien lo tiene. Mas el hambre y sed de la ruin lengua no tiene discurso como el que compone la sátira; y si lo tuviese, o espacio para pensar los

---

<sup>112</sup> Carrasco advierte, en este exordio del capítulo, las equivalencias entre la metáfora de la lanza y la lengua, que Juan de Aranda advirtiera en *Lugares Comunes*. “Gran lástima es que críe la mar de peces lenguados y produzca la tierra hombres deslenguados”, es la frase del *Guzmán de Alfarache* que refiere la estudiosa para identificar las equivalencias de los sintagmas (Carrasco, 1972, I: 270).

inconvenientes no se arrojaría tan fácilmente contra la honra del prójimo (Espinel, 2008: 138).

Evidentemente, la referencia teórica de este episodio tiene el sustento de los planteamientos de la preceptiva literaria. Es ella la que determina la clasificación del género satírico utilizado en la poesía. Por esta razón, Cervantes y el propio Espinel, que sigue la práctica del autor del *Quijote*, exponen dichas ideas en sus textos. Ambos siguen, disciplinadamente, los postulados que, por ejemplo, López Pinciano escribía sobre esta taxonomía:

A lo del satírico digo: que no ay dificultad alguna, porque si habláys de la sátira antigua griega, ella es poema activo y lo mismo que la comedia; si de la moderna y latina, es poema enarrativo comúnmente, y en el qual sie [m] pre suele hablar el poeta reprehendiendo a quien le parece (López Pinciano, 1973, I: 284).

Cervantes muestra la senda de los anteriores comentarios críticos y estéticos cuando incluye en sus textos estas cuestiones teóricas. El hidalgo Quijote deja admirado al Caballero del Verde Gabán cuando razona con sorprendente erudición sobre este tema, y continúa con los consejos para su joven hijo sobre el buen uso de la lengua artística:

Riña vuesa merced a su hijo, si hiciese sátiras que perjudiquen las honras ajenas, y castíguele, y rómpaselas; pero si hiciese sermones al modo de Horacio, donde reprehenda los vicios en general, como

tan elegantemente él lo hizo, alábele [...] (Cervantes, 2004: 668)<sup>113</sup>.

Es el propio Cervantes quien aludiría, con su acostumbrada gracia en el *Quijote* –como señala Rico–, a la idea de sátira de Espinel, ya que implícitamente cita los entretelones que tuvo la publicación del texto satírico del andaluz contra las mujeres de mala honra, la famosa *Sátira contra las damas de Sevilla*. El célebre escritor menciona las consecuencias que tuvo para el poeta no aludir con su verdadero nombre y de forma expresa a una de esas doncellas. Este ejemplo nace de la conversación de Sancho y el Quijote. El noble escudero asegura que él no teme ser mencionado en alguna historia famosa. Lo dice porque, tal y como les señala e informa el bachiller Carrasco, ya circulaba un escrito con las aventuras suyas y las de su amo. Plantea que no se considera mala persona, a pesar de sus errores, porque se superpone a eso su gran y natural simpleza, a lo que el hidalgo responde:

–Eso me parece, Sancho –dijo don Quijote–, a lo que sucedió a un famoso poeta de estos tiempos, el cual, habiendo hecho una maliciosa sátira contra todas las damas cortesanas, no puso ni nombró en ella a una

---

<sup>113</sup> El hidalgo Quijote, con sus posturas artísticas, quiere acercarse a la imagen de un escritor ideal. Cervantes delinea, con estos comentarios literarios del inmortal personaje, los elementos que deben constituir y configurar a uno que se ajuste a su modelo; y que, además, sea consecuente y coherente con su conducta. Es una profesión que concierne dos características perfectamente interdependientes, ya que su estética debiera estar acorde con su ética. Junto con estos alcances, también ofrece una metáfora de la lengua como órgano corporal y canal comunicativo, que todo escritor debe usar sabiamente: “Si el poeta fuere casto en sus costumbres, lo será también en sus versos; la pluma es lengua del alma: cuales fueren los conceptos que en ella se engendraren, tales serán sus escritos; y cuando los reyes y príncipes ven la milagrosa ciencia de la poesía en sujetos prudentes, virtuosos y graves, los honran, los estiman y los enriquecen, y aun los coronan con las hojas del árbol a quien no ofende el rayo, como en señal que no han de ser ofendidos de nadie los que con tales coronas ven honradas y adornadas sus sienas” (Cervantes, 2004: 668).

dama que se podía dudar si lo era o no; la cual, viendo que no estaba en la lista de las demás, se quejó al poeta diciéndole que qué había visto en ella para no ponerla en el número de las otras, y que alargase la sátira y la pusiese en el ensanche: si no, que mirase para lo que había nacido. Hízolo así el poeta y púsola cual no digas dueñas, y ella quedó satisfecha, por verse con fama, aunque infame (Cervantes, 2004: 604).

La diatriba de Marcos se traslada, ahora, hacia los aduladores y lisonjeros. Se refiere a una anécdota literaria, que es otra huella de las lecturas de Espinel que traslada a su texto. El escudero la cita para reforzar la opinión sobre este tipo de gente:

Aquel filósofo que, preguntándole cuál era el animal más ponzoñoso en la mordedura, respondió que de los bravos el maldiciente, y de los mansos el lisonjero, no declaró cuál se llama verdaderamente lisonjero, que realmente la lisonja es una mentira dicha con blandura en alabanza del presente (Espinel, 2008: 138)<sup>114</sup>.

El personaje al que Espinel hace alusión, por intermedio de su escudero, es *Diógenes el cínico*. Pedro Mexía se refiere a ese especial filósofo de la antigüedad, quien fuera famoso por su sabiduría y su singular modo de vida, basado en un modelo de virtud y de doctrina. La cita, casi

---

<sup>114</sup> Carrasco Urgoiti también ubica la anécdota en la *Silva* de Mexía, en el Capítulo XXVII, *De la estraña condición y vida de Diógenes Cínico, filósofo; y de muchas sentencias notables suyas, y dichos y respuestas muy agudas y graciosas; además de los Lugares comunes* de Aranda (1972, I: 272).



exacta a las palabras de Marcos, dice así: “Fuele preguntado una vez qué mordedura de animal era la más ponçoñosa. Respondió él: –«De los animales bravos, la del maldiciente; y de los mansos, la del lisongero»” (Mexía, 1989, I: 400).

Don Quijote también observa que el exceso de adulación, fuera de los márgenes y cauces normales, conlleva malos entendidos, y enturbia el ambiente de quienes la oyen. Así se lo explica a la princesa Micomicona, una vez que esta le hiciera una reprimenda por los excesivos halagos que el caballero le expresara:

–No más: cesen mis alabanzas –dijo a esta sazón  
Don Quijote–, porque soy enemigo de todo género de  
adulación; y aunque ésta no lo sea, todavía ofenden mis  
castas orejas semejantes pláticas (Cervantes, 2004: 299).

Marcos, para ejemplificar en concreto, menciona al poeta Lope de Vega y a quienes lo alaban y lisonjean. En vez de ello, propone situar, en su justa balanza y medida, la grandeza de su genio. Esta mención exalta la amistad entre ambos creadores, que estaba sellada recíprocamente en sus obras. Es un retrato de aquella mutua admiración. También, dentro del paréntesis que sirve de homenaje a diversos artistas, alude a doña Ana Suazo<sup>115</sup>, una dama cortesana a quien, igualmente, dedica unos versos en el *Canto segundo de La casa de la Memoria* de sus *Diversas rimas*:

Llegó doña Ana de Suaço al coro  
de Agustina de Torres prenda cara,

---

<sup>115</sup> Haley indica que Ana de Suazo fue una importante figura de amistad con al que compartía las artes musicales: ella con prodigiosa voz y él con sus versos y la vihuela: “Doña Ana de Suazo, *camerista* of the Queen and daughter of Agustina de Torres, at whose house in Salamanca Espinel visited when he was a student at the university, had been a friend of Espinel’s for many years” (Haley, 1959: 171).

y de boz y garganta abrió el tesoro,  
diestra, discreta y una y otra rara;  
y guardando al pasaje su decoro,  
los labios mueve sin mover la cara,  
mostró siguiendo tan discreta senda,  
ser de tal madre soberana prenda (Espinel,  
2001: 511).

Luego, continúan esas menciones honrosas a connotados oradores eclesiásticos, maestros en la persuasión: Santiago Picodoro y Hortensio, a los frailes Gregorio de Pedrosa y Plácido Tosantos y el padre Salablanca. Finalmente, se cierra el descanso cuando el protagonista llega a reposar a Casarabonela, un pueblo cerca de Málaga.

Es posible apreciar, nuevamente, la intensa dinámica que ha adquirido el relato. El afán de Espinel de combinar teoría, preceptiva y anécdotas así lo demuestra. En solo un descanso mezcla esa especie de silva narrativa; luego, pasa de la sátira a la anécdota y, posteriormente, a la narración de sucesos. Culmina el mismo con el panegírico hacia sus referentes pedagógicos y artísticos.

El escudero, luego de ese homenaje, vuelve a su relato. Comienza el descanso veinte. Va por un camino y recuerda del peligro que aquellas rutas tenían por las víctimas que se cobraban moros y gitanos, tal y como lo precisan también varios de los relatos cervantinos. Vuelve a encontrarse con un grupo de esta última etnia. Se reitera el canon de la historia de Cervantes, que el propio rondeño evidenciara en su anterior episodio con el asno. Los gitanos le piden limosna, él les ofrece un vino. Le intentan robar, pero usa una estrategia para librarse de ellos al decirles que dejó atrás a un amigo mercader, que iba con un asno cargado de monedas. Así les evita. Advierte, más adelante, que fue testigo de cómo castigaron a uno de esos

gitanos como ladrón en Sevilla y a una gitana como hechicera en Madrid. Esta vez, Espinel hace explícito su pensamiento sobre este grupo social, a través de su escudero: “Dios me ofreció y deparó aquella estratagema, porque los gitanos eran tantos que bastaban a saquear un pueblo de cien casas” (Espinel, 2008: 143).

Marcos llega a Ronda donde se encuentra con los mercaderes. Sugiere que esa estadía no merece mayor comentario, ya que fue por motivos relacionados con ‘negocios’<sup>116</sup> de sus estudios y por visita familiar, de la cual no entrega mayores noticias. La referencia a la vida del poeta de Ronda torna a emerger. El escudero habla sobre la historia de su ciudad, enclavada entre riscos de la sierra andaluza, y que fue erigida en las ruinas de Munda, según su teoría. También señala su pasado romano, con César peleando por subsistir y los antiguos esclavos que grababan con uñas símbolos cristianos. Posteriormente, insiste en su teoría del origen romano de la ciudad cuando afirma que en el cortijo de un hidalgo descendiente de conquistadores encontró una piedra con la inscripción latina ‘*Munda Imperatore Sabino*’. Esta idea es una constante dentro de la producción artística del autor. Ronda fue su inspiración poética, y ahora lo es también desde su visión novelesca con similares conceptos. Al énfasis bucólico, desde el punto de vista del uso del paisaje<sup>117</sup>, se le suma una perspectiva

---

<sup>116</sup> Haley observa muy atentamente el detalle de aquella declaración, ya que esta favorece las naturales comparaciones que surgen entre el personaje y el autor. En ese sentido, expresa que aquella confesión puede corresponder a la posibilidad de acceder a la capellanía en Ronda, o bien a su estancia en Salamanca: “The nature of the business that Marcos, representing Espinel, World have transacted at the cathedral in 1572 is not clear. It could have had something to do with the chaplaincy he was about to receive in Ronda or with his studies at Salamanca, since ecclesiastical endorsement was necessary for appointments in the Colegio de San Pelayo” (Haley, 1959: 135). Torquemada, en el segundo *Colloquio de la honra*, usa una expresión similar cuando Antonio hará una pausa en sus reflexiones acerca de la buena honra. El personaje dice que esta se utiliza para tratar asuntos personales o de particular interés: “Otras cosas se pudieran tratar que agora por ser tarde quiero dexarlas para quando tengamos más espacio, porque yo tengo necesidad de yr a despachar cierto negocio” (Torquemada, 1994, I: 383).

<sup>117</sup> Garrote Bernal considera que el uso de Ronda, como materia literaria de Espinel, ya sea en la poesía o en su novela, es una mixtura de elementos manieristas y barrocos (2001: 94). Le concede, por ello, un rasgo de marcada originalidad por el tono descriptivo–realista, que

realista e idealista, que intenta describir el origen y forma de su ciudad natal, cuyo pasado pareciera tener vínculos y efectos con el carácter que forja a los que allí nacieron. Espinel usa el verso en *Canción a su patria* de sus *Rimas* para divulgar aquel vínculo de identidad como un rasgo esencial del hablante lírico, que se reitera en el narrador Marcos de Obregón:

Desiertos riscos, solitarias breñas,  
peñascos duros, ásperos collados,  
agras montañas que medís el cielo;  
agua que de la cumbre te despeñas [...]  
rúinas sacras, do la antigua Munda,  
sobre peñas tajadas,  
hizo temblar de Roma a las espadas  
(Espinel, 2001: 459).

El escudero da fe de esta teoría sobre el origen de Ronda, y reafirma lo dicho porque tiene una fuente fiable y directa. Según él, esta versión la escuchó de sus propios abuelos, quienes “eran hijos de conquistadores y tuvieron repartimiento de los Reyes Católicos” (Espinel, 2008: 145). Es una nueva referencia a su sangre y linaje. Culmina el capítulo con las loas a la tierra por aquellos paisajes con riscos y montañas. Tiene todo lo necesario para vivir. Insiste en las cualidades de los habitantes, que sirven de buena forma en actividades de cualquier ámbito.

Luego, el narrador advierte de que no pretende torcer su historia ni desviarla hacia un relato historiográfico cuando señala que “y porque no haga oficio de historiador, paso fácilmente por esas verdades” (Espinel, 2008: 145). Espinel deja entrever, con ello, la claridad y obediencia

---

funciona a partir del barroco, y la transformación de los tópicos literarios (el *locus amoenus*, por ejemplo) con el reemplazo del jardín, como elemento simbólico, por los riscos de su ciudad natal (2001: 46).

respecto de los cánones artísticos con los cuales construye su relato sin salirse del marco que lo delimitaba, de ahí el porqué de su advertencia. Se observa cómo el autor juega con la denominación de ‘historiador’. Este término es una de las claves en la teoría de los conceptos artísticos que se establecían en ese entonces, cuya dinámica consistía en diferenciarlos del escritor literario. Entra, con este breve comentario, a distinguir la clasificación de su prosa a través del narrador. López Pinciano, con esa fuente inagotable de terminologías explicativas del arte de las letras, efectúa una larga exposición acerca de la práctica que trágicos y épicos ejecutan en sus obras con episodios verídicos. De esta manera, mejoraban la verosimilitud de sus textos, aunque no por ello serán llamados historiadores, propiamente tales. Aconseja, además, ser prudente en la elección de esos elementos verídicos a la hora de elaborar una historia a objeto de no romper los equilibrios de la imitación que, a fin de cuentas, darán el genuino carácter literario a la obra:

Este hilo de trama va con la historia texiendo su tela, y es de tal modo, que el poeta puede tomar de la historia lo que se le antojare y dexar lo que le pareciere, como no sea más la historia que la fábula, porque en tal caso será el poema imperfecto y falto de imitación, la cual le da el nombre (López Pinciano, 1973, II: 98).

Una vez más, Cervantes aparece como referente en estos temas. Ya comenzada la segunda parte, sostiene el Quijote una conversación con Sansón Carrasco. En ese instante, el propio Cervantes oficia de crítico literario. Lo hace cuando opina sobre la desacertada decisión que tuvo al insertar, en la primera parte, la novela del *Curioso impertinente*. El hidalgo, en su diálogo literario con Sansón, distingue la labor del historiador y su

compromiso con la verdad, para establecer, así, su diferencia con otro tipo de texto:

[...] los historiadores que de mentiras se valen habían de ser quemados como los que hacen mentiras como los que hacen moneda falsa [...] La historia es como cosa sagrada, porque ha de ser verdadera, y donde está la verdad está Dios, en cuanto a la verdad; pero, no obstante eso, hay algunos que así componen y arrojan libros de sí como si fuesen buñuelos (Cervantes, 2004: 573).

De vuelta al *Marcos de Obregón*, el paréntesis teórico, que el escudero abre con este comentario, permite, perfectamente, ver la faz del escritor. Espinel narra los orígenes de su tierra natal, que es, a su vez, la misma de su personaje. Es, en suma, una forma de dar mayor verosimilitud a su fábula con estos consejos provenientes de la preceptiva literaria que aplica en su texto<sup>118</sup>. Por cierto, son ideas que López Pinciano continúa a partir del análisis aristotélico que el autor griego emite en su *Poética*, y que distinguían el arte poético de la historia: “la poesía es más filosófica que la

---

<sup>118</sup> El esteta del Siglo de Oro, a través de la siguiente cita extraída del diálogo entre sus personajes, pareciera orientar, como vital enviñón, el impulso creador del poeta de Ronda. Si observamos el resultado final de la obra narrativa de este último (con el ejemplo de la descripción de su ciudad), que es doblemente autobiográfica (autor-personaje), hay concordancia entre lo que plantea el sabio preceptista y lo que, finalmente, escribe el autor. La delimitación de la obra de Espinel, desde el punto de vista conceptual, tiene su debida praxis en ese instructivo que sigue, practica y respeta. Bajo ningún punto de vista intenta cruzar esas líneas rojas que fueron delimitadas en los diálogos de la *Philosophía antigua poética*: “Será perfecta la heroyca, quanto a la materia, la que se funda en alguna verdad (por las causas que en la tragedia se dixerón) [...] Torno, pues, a mi lugar y digo que, quanto a este punto, tiene más perfección la épica fundada en historia que no en ficción pura, y que, en la una y en la otra, se deve guardar el vso y costumbre de la tierra o tierras de las quales se va haziendo memoria en la narración [...]” (López Pinciano, 1959, III: 166-167).

historia y tiene un carácter más elevado que ella, ya que la poesía cuenta todo lo general, la historia, lo particular” (Aristóteles, 1991: 1125).

Como se observa, en estos capítulos abundan ciertos aspectos autobiográficos del autor. Estos segmentos narrativos revelan la perceptible unión entre el autor y el narrador autodiegético. El relato tiende a fortalecer esas autorreferencias para enriquecerlo con posiciones o posturas morales compartidas entre autor y personaje, y que provienen de la instrucción del primero. Es el periodo de la revoltosa juventud, que el autor ha señalado como necesario de corregir desde su perspectiva actual al tiempo del relato enmarcado. Con este proceder, Espinel establece la autobiografía desde el punto de vista de la composición temporal del texto (pasado versus presente), y de la (auto)confesión del reconocimiento del error y la respectiva corrección del mismo (Garrote Bernal 2001: 19-20).

Luego, para cerrar definitivamente el descanso y retornar a los sucesos, Marcos se separa de los mercaderes. Su intención está a la par de lo que señalan los relatos de época con respecto a muchos peregrinos, y que era la de embarcarse a las Indias occidentales.

### 3.2.20. EL CAMBIO DE ESTATUS, DE FORTUNA Y LA CÓLERA DEL ESCUDERO

A partir del descanso número veintiuno, Espinel da un importante giro en la estructuración de la historia de Marcos de Obregón. El punto de inflexión lo constituye su regreso a Salamanca. Así también lo hace Tomás Rodaja, en *El Licenciado Vidriera*, ya que, como lo explica el propio narrador de su historia, el hecho de volver a esa prestigiosa ciudad de tan distinguidas aulas “[...] enhechiza la posibilidad de volver a sus estudios a ella a todos los que de la apacibilidad de su vivienda han gustado”

(Cervantes, 1995, I: 326). Marcos dice que estuvo en ese lugar hasta que se informa de la conformación de la armada de Santander, donde menciona al general a cargo, Pedro Meléndez de Avilés, un connotado marinero.

El escudero asume que es un momento crucial en su vida. Cambiará su condición actual de estudiante, que ya está sin aulas, a la de marinero, con la intención de conocer el mundo. Con ello, el texto también cambiará su sentido. El protagonista, dentro de su proceso de aprendizaje, y llevado por su curioso propósito, desea salir de su patria para empaparse de otras realidades, como también ganarse la vida. Anhela, por tanto, ampliar sus fronteras empíricas con un objetivo fijo, que es la de ser soldado. Por tal razón, con este rumbo determinado, acaba completamente su periodo instructivo escolar, y se enrola en la flota armada:

Yo, con el deseo que tenía de ver mundo, desamparé los estudios y me acogí en compañía de un amigo capitán, que iba haciendo gente para la dicha armada; que quien viera la gente que se juntó en ella, de Andalucía y Castilla, juzgara que para todo el mundo bastara (Espinel, 2008: 146).

Un objetivo similar es el que motiva al propio Tomás Rodaja, en el texto cervantino citado, cuando se encuentra con el capitán Don Diego de Valdivia en la cuesta de Zambra, luego de dejar a sus dos caballeros a quienes sirvió. Esto sucede una vez que el hombre de armas le contara las bondades de la soldadesca y la belleza de la Italia con el evidente fin de reclutarle. El narrador omnisciente remarca que este soldado ocultó los pesares de esta profesión. Cervantes, evidentemente, irrumpe en ese comentario, ya que él conoció en carne propia esos peligrosos avatares como hombre de armas. El personaje de la novela del ilustre escritor se



entusiasmo con esas palabras, que lo hacen perder su mentada discreción. Así, sopesa la posibilidad de ampliar su empirismo y, tal y como el escudero de Espinel lo hiciera, subraya las ventajas de conocer Italia, Flandes y otros sitios. Todo ello sería temporal, pues luego querría retomar su instrucción académica, según cuenta quien narra:

[...] las luengas peregrinaciones hacen a los hombres discretos; y que en esto, a lo más largo, podía gastar tres o cuatro años, que, añadidos a los pocos que él tenía, no serían tantos que impidiesen volver a sus estudios (Cervantes, 1995, I: 328).

Por ahora, el propósito inmediato de Marcos fracasa. Las circunstancias que lo causan se deben a razones que el cristiano narrador califica de divinas. El narrador cuestiona esa voluntad de Dios al llamarla ‘incomprehensible’, ya que la tripulación es víctima de una enfermedad que impide capitalizar sus deseos. No obstante, finalmente se integra como miembro de una embarcación, que estaba al mando de Diego Maldonado. En aquel sitio es nombrado Alférez. Nuevamente cita a la envidia, ya que muchos –por ejemplo, un hidalguete y su séquito– no quisieron verle en ese puesto. Asume que ya no es un mozo de edad, y que adquiere cierta madurez, pero, igualmente, lo ataca otra de las conductas humanas erróneas que requieren ser aplacadas y combatidas: la *cólera*. Es una más de aquellas que suele denominar ‘*enfermedades*’, que lo “hacía andar desgraciado” (Espinel, 2008: 146). El tratamiento de estos vicios se circunscribe en el intento del protagonista de pontificar el contenido de sus enseñanzas. Ese mensaje religioso, de hondo calado, es un deber irrenunciable. La voz eclesiástica del escudero se traspasa desde la voz autorizada de su creador. Su universo moral es compartido. Por ello, una de

sus tareas prioritarias es la de hacer un repaso práctico, aprovechando las historias propias y ajenas expuestas, de los pecados capitales que emanan de los libros sagrados. Es una programación que Espinel ha pensado cuidadosamente antes de elaborar su texto para luego esparcirla dentro de él. La malla axiológica de su fábula debía contener en su corpus los pecados que fueron codificándose desde la *Biblia*, pasando por Casiano, Gregorio Magno, Santo Tomás, hasta llegar a la propia literatura en la *Divina comedia* de Dante. De este modo, y a partir del deleite literario (su función estética), cumplía, a su vez, con la que provenían de sus principios éticos de su credo.

En ese mismo sentido Abellán, en *El erasmismo español*, analiza los ecos del pensador holandés en la literatura áurea, específicamente, en el *Quijote* de Cervantes. Cita las palabras del hidalgo camino del Toboso, donde expone que su lucha va en concordancia con el deseo de mejorar las virtudes del cristianismo, no en la inacción de la quietud del rezo, sino con actos concretos, palpables, visibles: “En una palabra, que la verdadera religión está más en el cultivo de las virtudes cristianas que en el mecanismo de recitar oraciones, y más aún en toda conducta inspirada por auténtica caridad” (Abellán, 1982: 272)<sup>119</sup>. El de Ronda, seguramente deleitado y extasiado ante la magia cervantina y la de las obras misceláneas, que llenan de enseñanzas virtuosas sus páginas para inducir al lector a una conducta práctica de verdadero cristianismo, también lo intenta en sus letras.

---

<sup>119</sup> La frase que cita y hace alusión Abellán, correspondiente al capítulo VIII de la segunda parte del *Quijote*, es la siguiente: “¡oh Sancho!, que nuestras obras no han de salir del límite que nos tiene puesto la religión cristiana que profesamos. Hemos de matar los gigantes a la soberbia; a la envidia, en la generosidad y buen pecho; a la ira, en el reposado continente y quietud del ánimo; a la gula y al sueño, en el poco comer que comemos y en el que mucho velar que velamos; a la lujuria y lascivia, en la lealtad que guardamos a las que hemos hecho señoras de nuestros pensamientos; a la pereza, con andar por todas las partes del mundo, buscando las ocasiones que nos puedan hacer y hagan, sobre cristianos, famosos caballeros” (Cervantes, 2004: 606).

Marcos continúa sus acciones. Relata que una huéspeda intentaba sanarlo con desechos de ratón en vino, lo que supuestamente le recobraría su templanza, según las creencias de entonces. Pero asume que él, como era ‘fugoso’, más ardía en *cólera* contra sus enemigos. En su estudio, García señala que a través de toda la historia del escudero, los episodios tienen la siguiente utilidad:

[...] se utilizan, se inventan y se estructuran para crear una continua tensión entre *cólera* y paciencia, entre amor por la vida y los peligros que esta encierra al embate de la *cólera* y de los principios heroicos con que esta engendra y alimenta (García, 1979: 612).

Así, los cuadros narrativos tendrán, una vez más, esa dualidad que decanta hacia la paciencia como un método para enfrentar la vida, para sobrevivir y para llevarla en términos más racionales y espirituales. Ese es el camino correcto que indica el modelo religioso. Espinel, fijándose en su referente cervantino, observa, atentamente, las enormes dificultades y problemas que suscitan la locura colérica de Don Quijote que, aunque revestida de buenas y justicieras intenciones, generalmente acaban mal para él, para su escudero, para los que se oponen a su proyecto inmediato y para los destinatarios de sus temerarios actos. La *cólera* trastoca el alma y no deja ver sus consecuencias funestas hasta cuando estas ya se han hecho realidad, aunque esta sea la forma de forjar un impetuoso espíritu caballeresco, como lo pretende el ingenioso hidalgo. En ese sentido, esa fuerza contribuyó a empujar y espolear, indirectamente y de ciega manera, un alma inquieta, un espíritu valeroso sin miedo al devenir, lo que constituye la base de la heroicidad. Sancho, en este caso, representa lo contrario, ya que siempre huye de aquella pasional forma de observar la

realidad de su amo, aunque no lo hace por un probado raciocinio intelectual, dada su rústica condición, sino por miedo y cobardía. Así se lo hace notar a su amo. Toda aquella arrojadiza y encendida pasión por su fallido y fracasado intento de ser caballero andante se aprecia, ya en el epílogo del texto, desechada por la confesión del hidalgo cuando ya está sano de su anterior locura. Su renuncia a aquella loca pretensión será para morir, en efecto, en plena paz consigo mismo. Su final concluye y coincide con el retorno a su cordura. Espinel, en cambio, usa como mecanismo de autocorrección de su personaje el paso de los años y la sabiduría recogida en libros y la enseñanza práctica de los propios yerros. El repaso de sus acciones, que fueron movidas y originadas por la cólera, lo incitan a ponerlas en cuestionamiento desde su arrepentida y madura visión. Otro ejemplo cervantino, que funciona como un antecedente para el rondeño, se observa en la historia que Ricardo le cuenta a Mahamut en *El amante liberal*, motivado por su inmensa pena. Narra lo que ocurrió durante el matrimonio de su amada Leonisa con Cornelio. Su desesperación lo arroja a los abismos de un irracional impulso, que se manifiesta luego de presentarse delante de ambos:

Pero no tardó mucho en despertar el enojo a la cólera, y la cólera a la sangre del corazón, y la sangre a la ira, y la ira a las manos y a la lengua, puesto que las manos se ataron con el respecto, a mi parecer, debido al hermoso rostro que tenía delante. Pero la lengua rompió el silencio con estas razones [...] (Cervantes, 1995, I: 164).

La paciencia es esencial y transversal en todo el texto de Espinel. Es un *leitmotiv* recurrente, como el propio autor de encarga de explicitarlo

desde su perspectiva de narrador, ya entrado en años y con la cólera dominada. Desde ese punto de vista, significa el triunfo de la razón por sobre el arrebató de su adolescente alma<sup>120</sup>. Esta práctica de la paciencia, junto a la memoria, se realiza con una “perspectiva de atalaya, desde la cual se contempla la vida que ha pasado y la que está haciéndose, vertiéndose en literatura”, según expresa Garrote Bernal (2001: 50).

Ese pensamiento requiere, entonces, de un ejemplo práctico en su relato. Para ello, recurre al episodio de la chalupa, cuando sabe que un hidalgo con el que tiene una pugna no sabe nadar, y se abraza a él para caer al agua. El escudero bracea hacia la nave y su oponente se aferra a uno de sus pies para salvarse, lo que provoca la risa en los testigos del hecho. A partir de esa aventura, Marcos agrega la moraleja, ya que su enemigo logra la salvación gracias a su habilidad en el nado. El episodio causa gracia a la tripulación, y el escudero, además, sacude su cólera: “Yo con mi determinación deshice mi agravio, ahuyenté la calentura y di que reír a toda la armada. En confianza de ajeno favor, nadie se atreva a hacer cosas mal hechas” (Espinel, 2008: 148).

Por otro lado, toda la referencia histórica del trágico suceso de la Armada marca el rumbo del relato y a la propia experiencia del autor. Vuelve a mencionar a personajes históricos y verídicos para solventar su relato con aristotélica verosimilitud. Esta vez se trata del todopoderoso conde de Olivares “capaz para gobernar un mundo, discreto, sagaz y sabio en todas las materias” (Espinel, 2008: 148), quien quiso resolver este problema, pero la magnitud del mismo lo impidieron. Los que no murieron

---

<sup>120</sup> Zapata dio un primer paso en este procedimiento de incluir en los textos detalles autobiográficos para moralizar con la paciencia. *De cómo la respuesta mansa aplaca la ira* incluye el asunto con una historia que lo involucra a él y a un pariente. En ella cuenta de cómo estuvo a punto de pelearse y batirse a duelo de espadas con un primo suyo que le había dicho una cosa que ni siquiera este recordaba. El litigio termina cuando ambos recapacitan entregándose recíprocamente las armas. La anécdota del escritor renacentista recuerda la frase de los *Proverbios*: “Responsio mollis frangit iram;/ sermo durus suscitatur furorem”, (Repuesta blanda aplaca la ira;/ palabra hiriente atiza la ira) (1999: 592).

de la contagiosa enfermedad, quedan heridos. Marcos huye para salvar su vida.

### 3.2.21. POR TIERRAS VASCAS

Espinel continúa con el peregrinaje de su personaje por ciudades españolas. Marcos llega a Bilbao. De una u otra forma, la tierra –ese espacio físico donde las relaciones humanas convergen– condiciona el carácter de las personas. El autor intenta reflejar, en ciertos personajes paradigmáticos, una especie de psicología social en su materia literaria. De hecho, lo hace consigo mismo, ya que no esconde el orgullo de pertenecer Ronda, y cree ser un digno representante de ese pueblo andaluz. Sigue, así, la estela que dejan los relatos de la literatura áurea, que plasman los rasgos –en este caso– de la población vasca: su valentía, hidalguía, en cierto modo su inocencia, y la competencia en sus oficios<sup>121</sup>. La aventura de Marcos comienza con la anécdota que cuenta cuando la vizcaína le envía una amiga para decirle que, en la salida de Bilbao, ambos se encontrarían, pues ella quería ir a Castilla. El primer comentario en tono satírico es acerca del lenguaje de ella “(tan cerrada en la lengua castellana como yo en la vizcaína)” (Espinel, 2008: 150). Respecto a la calidad de su gente, Marcos reflexiona con consideraciones particulares a partir de la experiencia que en esas tierras tiene, y que lo distanciarán de sus modelos, ya que sus opiniones van a contracorriente de lo comúnmente se cree. No es demasiado condescendiente, a partir de su relato, con los vascos, como lo hará ver a continuación:

---

<sup>121</sup> Valbuena Prat afirma que Cervantes explota, cuando analiza el entremés *El vizcaíno fingido*, “el tópico que consideraba a los vascos cortos en palabras y largos y liberales en las obras” (Cervantes, 1975, I: 697).

No hay confianza que no esté sujeta a algún peligro, y es grande ignorancia tenerla en lo que no se tiene experiencia. Quien dice en Castilla vizcaíno dice hombre sencillo, bien intencionado; pero yo creo que Bilbao, como cabeza de reino y frontera o costa, tiene y cría algunos sujetos vagamundos, que tienen algo de bellaquería de Valladolid y aun Sevilla (Espinela, 2008: 150).

Mateo Luján de Sayavedra, en el *Guzmán* apócrifo, efectúa una descripción del carácter vasco con un personaje –un lacayo–, a través de lo que ocurre con Guzmán y un caballero en Valencia, en el capítulo VIII del segundo libro. También hace mención de la pronunciación de su lengua, junto con otras consideraciones del personaje, quien es un representante fiel de ese hidalgo pueblo:

[...] teníamos lindos ratos con uno de los lacayos, que era vizcaíno, y, como suelen, muy apasionado por su tierra y su hidalguía [...] se enojaba cuando lo llamaban vizcaíno burro, dice que es porque, cuando salen de su tierra, como son gente noble e hidalga, salen sin doblez ni malicia, muy llanos, benignos, simples y pacíficos, que son calidades del pecho noble; y, porque la lengua vizcaína no se puede trocar fácilmente por ser intrincada, y suelen tropezar y hablar cortamente la castellana, paréceles que no alcanzan más que lo que dicen. Y engañense, porque más ingenio arguye el darse a entender aun en lengua ajena con menos palabras; y, en sabiéndola, no hay vizcaíno que no pruebe muy bien

en toda cosa, y sobre todo en gran lealtad, fidelidad y buena ley (Luján, 2005: 253).

En el *Quijote*, también se alude a la dificultad con la que los vascos pronuncian el castellano, dentro del tono paródico del texto. Así lo relata el episodio del capítulo VIII de la primera parte, cuando el hidalgo se cruza ante un carruaje e increpa al escudero, que pertenece a esa región, de quien duda de su caballerosidad. El personaje en cuestión responde con voz alta, resaltando el orgullo por su tierra:

–¿Yo no caballero? Juro a Dios tan mientes como cristiano. Si lanza arrojas y espada sacas, ¡el agua cuán presto verás que al gato llevas! Vizcaíno por tierra, hidalgo por mar, hidalgo por el diablo, y mientes que mira si otra dices cosa (Cervantes, 2004: 81).

Del mismo modo, el escudero Sancho pregunta quién es su secretario cuando está a cargo del gobierno de la *ínsula Barataria*. La nueva autoridad recibe la siguiente respuesta: “–Yo, señor, porque sé leer y escribir, y soy vizcaíno” (Cervantes, 2004: 903). Según señala Rico en la nota del texto, “los secretarios vizcaínos eran muy numerosos y tenían fama de leales y eficaces” (2004: 903). En *La señora Cornelia*, dos personajes, Don Antonio de Isunza y don y don Juan de Gamboa, eran estudiantes vascos de la Universidad de Salamanca, cuyo prestigio es remarcado por los autores barrocos. Se dice que ambos eran nobles y distinguidos, lo que los diferencia de la rusticidad típica vasca por ser estudiantes y letrados. Así y todo, mantienen los semas positivos de su casta, junto con los rasgos típicos de los buenos cortesanos: “Y adornaban esta buena edad con ser muy gentiles hombres, músicos, poetas, diestros y



valientes, partes que los hacían amables y bien queridos de cuantos los comunicaban” (Cervantes, 1995, II: 194).

En *Marcos de Obregón*, estos cuadros narrativos costumbristas, que ofrecen puntos de vista sobre la gente de los pueblos repartidos por la península, se establecen a la par de los sucesos que acontecen al escudero en su peregrinaje vital y geográfico fuera de su Andalucía natal. Espinel sigue, de este modo, la huella de sus congéneres, sobre todo del *Peregrino* de Lope, considerado el precursor de la novela nacional<sup>122</sup>. El autor de Ronda, con una óptica descriptiva, observa comportamientos e idiosincrasias a su paso por distintas latitudes. Prosigue esa curiosa y especial atención que la literatura del periodo dedica específicamente a los vascos. Combina anécdotas, en aras de agilizar la historia y emite juicios, como los del ejemplo.

Marcos continúa su narración, con predominio del relato de aventuras. Precisamente es víctima de otra de ellas, una vez reunido con sus dos amigas vascas. A las afueras de un molino, cuatro hombres lo atacan a cuchilladas y se quedan con las bilbaínas. Cae al agua y antes de ser destrozado por las aspas del molino, logra asirse a una rama de un arbolillo. Al fin se salva, pero como él señala, logra sobrevivir a duras penas, lo que lo deja, en la práctica, desnudo de los elementos con que se mantienen la honra: “Y como el que ha resucitado, de muerte a vida, sin capa y espada ni sombrero, iba mirando si era el que se había visto en tan

---

<sup>122</sup> Garrote Bernal señala que en todo este periodo del relato de Marcos repartido por el territorio español, previo a su viaje al extranjero, corresponde al del propio autor entre los años 1572 y 1581, posterior a su estancia por las aulas universitarias de la prestigiosa Salamanca. Según el crítico, no hay escritos que documenten si hay una equivalencia efectiva entre lo que le ocurre al escudero y lo que acontece con su autor. Por ello, la crítica se ha basado en las aventuras del personaje para construir ese eslabón perdido, aunque, tal y como señala el estudioso, “acá no es posible discernir entre lo autobiográfico y lo imaginado” (Garrote Bernal, 2001: 32). De todas formas, el apoyo de Espinel en los textos de sus pares, junto con su propio sello, para construir una historia plagada de aventuras, algunas de notorio corte picaresco, aunque siempre con el soporte moral del escudero, indican que esa falta de discernimiento (la mezcla entre lo ficticio e histórico-autobiográfico) es propia de la novela en casi todo su corpus, por la propia naturaleza de su composición.

evidente peligro” (Espinel, 2008: 151). Espinel, con esta historia y el cierre de la misma, hace un guiño a los textos teatrales de la comedia de capa y espada, en época de pleno esplendor.

La extrema condición y composición de esos lances precisa de una autorreflexión que no demora en llegar, lo que devuelve el tono moral al texto, y que, por lo demás, Marcos nunca abandona del todo en el relato. Lo hace en ocasiones para centrarse en el acontecimiento, muchas veces abundante de gracia picaresca, sea o no partícipe directo de los hechos. Pero retorna a él para ejercer el juicio crítico correspondiente.

El escudero llega a la posada donde convalece cerca diez días. En este momento, es capaz de concluir acerca del cambio de su condición de estudiante a soldado, y de este a buscavidas. A ello le suma las consecuencias que dicho cambio había traído a su periodo vital:

Señor Marcos de Obregón, ¿de cuándo acá tan descompuesto y valiente?, ¿qué tienen que ver estudios con bravezas? ¡Muy bien guardáis las reglas de vivir que os enseñó vuestro padre! ¿No os acordáis que el primero precepto que os dio fue que, en todas las acciones humanas, tomásedes el pulso de las cosas antes que acometiédes; y en el segundo que, si las acometiades, mirásedes si pudiera redundar en ofensa ajena; y el tercero, que con vos mismo consultásedes el fin que pueden tener los buenos o malos principios? ¡Muy bien aprovecháis de ellos! Mas que bien parece pasar de estudiante a soldado, profesiones tan honradas, y después de soldado a molinero, y no a molinero, sino a molido (Espinel, 2008: 152).

El fragmento, sin duda, corresponde a una nueva intervención donde emerge la figura de Espinel. Estamos en el periodo en que el propio autor mencionara como digno del arrepentimiento por reñir pependencias de juventud, a pesar de que ha advertido de que ya ha superado el límite de esa edad. El traspaso de esos turbulentos tiempos a las aventuras del escudero, presentadas de forma cómica, hacen posible su posterior autocrítica, una vez que estas ya han acontecido. Por lo demás, ellas siempre están acompañadas de la respectiva enseñanza de buenas costumbres. Pero todo ese caudal didáctico no solo es posible determinarlo desde su condición de religioso. Espinel, como hemos ido apreciando, bebe de varias fuentes. El poeta y latinista es un heredero de toda la literatura didáctica que procede el Siglo XVI, que luego transforma en su texto. Es posible observar allí las distintas tendencias de esa narrativa moralista, cuyo objetivo era “el perfeccionamiento del hombre (político, social, moral y espiritual) y de reforma de la sociedad” (Rallo Gruss, 1987: 11). En efecto, Espinel hace gala de una variada gama de estilos de la prosa ensayística como la que tenía intención divulgativa, otra que intentaba reformar mediante la sátira y la utopía, y una más doctrinaria, que recogía los postulados espirituales de la religión, según la clasificación de la estudiosa citada.

### 3.2.22. NOVELA E INDIVIDUO

Marcos prosigue su relato. Llega el descanso número veintidós. Pasa por Vitoria y Navarra. Hace mención al condestable Fernando de Toledo, uno de los hijos del duque de Alba. Su peregrinaje lo lleva a Zaragoza, donde hace buenos amigos, aunque la prudencia de sus pasadas aventuras lo hace cuidar sus pasos, sobre todo en lances amorosos. A propósito de eso, menciona a los celos –tema al que volverá pronto– como una negativa

cualidad de los habitantes de esa población. Tiene suerte, ya que recalca en casa de un príncipe, que era gran aficionado a la música. Pero, nuevamente, está expuesto a los vicios humanos y cae presa del juego. No tarda en reiterar los excursos que cargan contra este flagelo humano y las consecuencias de las que ahora él es víctima. El juego ya no es una herramienta que sirve para describir las malas artes de ladrones, como en el descanso trece, sino para perder la propia honra. Este mal hábito, según Marcos, está “contra la caridad<sup>123</sup>, lleno de ira e insolente en el que gana, y de humilde y forzosa en el que pierde [...]” (Espinel, 2008: 154). Su monólogo recuerda a los conceptos que emitiera Torquemada sobre las consecuencias de caer en esta corrupto vicio como si fuera una tela de araña, que atrapa con facilidad, pero del cual es muy difícil salir: “Cuál antepone el juego a la honra; cual deja mujer e hijos perecer de hambre; y estos daños son muy ordinarios” (Espinel, 2008: 154)<sup>124</sup>.

---

<sup>123</sup> Es otro de los conceptos centrales dentro del marco moral de las obras del Siglo de Oro. Basta recordar, nuevamente, la carencia de esta cualidad, indispensable en todo cristiano y aún más en sus representantes, en los amos del *Lazarillo* –referente esencial para las novelas posteriores, por cuanto la genial novela inaugura el estilo crítico por esa ausencia de caridad en ciertos personajes–. Este aspecto significa uno de los elementos claves de aquella magnífica sátira, como lo explica Rosa Navarro en sus estudios del texto renacentista. Por otro lado, Damiani señala, en el análisis que realiza en el *Quijote*, que esta preocupación se debe a un resurgimiento de la caridad a partir de la discusión de teólogos, que llaman a la preocupación por los pobres en la época de Felipe II. Según el crítico, ella aparece en distintos personajes como en el propio hidalgo: “es la cualidad moral que más resplandece en don Quijote”. Además, asegura que esta es un requisito indispensable para ser denominado caballero (Damiani, 1987: 133). Espinel, el autor de la novela, ya todo un referente moral, no podía dejar de aludirla. Aunque, de todas formas, no es central en su texto como en los predecesores, sí es un eslabón más dentro de todo el perfil de perfeccionamiento del buen cristiano que el escritor va moldeando, a partir de los errores que el ser humano debe corregir, y de las virtudes que tenga que mantener o potenciar.

<sup>124</sup> El humanista del siglo XVI es mucho más exhaustivo en el análisis de los efectos psicológicos negativos del juego en quienes lo sufren, sobre todo en el caso de los naipes y dados, los más populares en aquel entonces. Esto demuestra la atenta lectura que Espinel hizo del texto, quien posteriormente reescribe estos aspectos en el suyo. Antonio describe los dañinos efectos del juego a Bernardo, un personaje vicioso que protagoniza el *Colloquio* de Torquemada: “Verdaderamente, señor Bernardo, podéys creer que los que juegan no viven, y que, teniéndolo por oficio, su vida es como sueño. Porque quando comen no toman gusto en los manjares pensando en lo que han perdido y cómo se desquitarán, y si han ganado, cómo acabarán de ganar quantos dineros ay en el mundo; y tan envelesados están en esto que acaece muchas vezes, acabando de comer, preguntarles lo que han comido y no saber dezirlo ni acordarse dello. Y con el bocado en la boca van a buscar con quien jueguen, y si a su posada vienen jugadores,

El autor andaluz emitirá una trascendental opinión acerca del carácter de la naciente novela moderna, a partir de una amarga anécdota que su personaje tiene con un amigo, y la vergüenza que esto le provoca. Ocurre cuando Marcos le acompaña a una casa donde debe esperar la salida de este. Es muy de noche, su amigo no aparece. Se queda dormido. Al día siguiente le despiertan tanto las voces de la gente, que se burla de él, como las campanas que celebran el día de los apóstoles. Huye de unos perros y choca con un ciego que llevaba huevos que se le revientan. Marcos quiere extraer la sustancia de aquella mala experiencia, pero su reflexión –con la cual interrumpe su relato– es toda una declaración de principios. En ella forja la identidad de su novela, y es coincidente, además, con el propio ideario de la novela barroca, de acuerdo a los cambios de las perspectivas estéticas que se traslucen y evidencian en sus textos:

[...] que aquí no se escriben hazañas de príncipes y generales valerosos, sino la vida de un pobre escudero que ha de pasar por estas cosas y por otras semejantes, y por reprehender una inadvertencia tan grande como la que hizo aquel amigo y la que hice yo (Espinel, 2008: 156).

De esta forma se ventila el signo de los tiempos literarios. Las artes y letras se vuelcan cada vez más a la búsqueda interna del ser para determinar

---

primero están los dados o los naypes en la mesa que se alcen los manteles; y muchas veces les acaesce començar a jugar, y pasarsse aquel día y después la noche, y ser otro día sin averse levantado del lugar. Esta bien se puede dezir que no es vida, pues se passa el tiempo sin vivirlo. Y de aquí nascen muchos inconvenientes, porque dexan los hombres de entender en lo que toca a sus haziendas y al aprovechamiento de sus casas; pierden el cuydado de las mujeres y de los hijos, y de lo que es menester proveer para ellos, y tienen en poco la salud de los cuerpos. Porque de la desorden del juego, suceden muchas enfermedades, que de estar tantas horas y tanto tiempo sentados sin hazer ejercicio ni movimiento, no ser gastan los manjares que se comen, y bienen a corromperse y engendrar malos humores (Torquemada, 1994, I: 240-241).

su exégesis en un mundo en crisis del cual pretende sobrevivir. A partir de su misma esencia, de sus sensaciones y su propia óptica, se proyecta el contexto social que lo determina. Por el contrario, un príncipe o general, como ejemplifica Espinel, son responsables por este contexto mayor, ya que encarnan sus valores como representantes colectivos. El centro y eje de la literatura se desplaza hacia individuos de otra casta, responsables y representantes de sí mismos. Díaz-Plaja observa este proceso de *individuación* como parte de una concepción más amplia, que es la crisis del arquetipo, una idea que encaja con el perfil literario de Espinel y su única obra en prosa:

Pero importa fijar el momento en que el escritor se fija así mismo como el espejo de un determinado espíritu, porque, paralelamente, la obra literaria que resulta se individualiza también y cobra un personal sentido [...] Este momento abre la historia de la literatura moderna, entendiendo por tal aquella que sabe darnos el perfil de una intimidad laboriosa (Díaz-Plaja, 1970: 18).

Orozco, en similares términos, plantea que un individuo determinado importará más en sí mismo que el rol o función social que le corresponda desempeñar. Este hecho irá otorgando un carácter marcadamente realista a la naciente novela moderna, desprovista de la idealización arquetípica que con anterioridad se representaba a un personaje. Esta faceta implica, de forma concreta, una superación de aquella etapa:

Interesa ya el hombre por sí, en su vivir, sea rey o sea mendigo, sea sabio o sea ignorante, y sea bello y

apuesto o deforme y loco. La figura idealizada novelesca, heroica o pastoril, va a ir cediendo ante la figura real contemporánea, y no necesariamente del alto nivel social de las armas y la nobleza. Así se crea la novela moderna de pleno entroque con la vida, tras la etapa artificiosa e ideal complejidad temática de la novela pastoril, la bizantina y la morisca, cuya idealización había alcanzado también las formas más populares de dichos temas en el *romancero nuevo* (Orozco, 1988, I: 52-53).

Maravall, desde un punto de vista orientado hacia lo histórico-social, sostiene que este cambio viene precedido por una fuerza interna, una especie de desapego del individuo respecto de la anterior concepción del hombre, que era más colectiva:

Si el hombre medieval era miembro de un cuerpo social, lo nuevo, de la época del barroco, estaba en su impulso incontenible a convertirse en un sujeto autónomo, apoyado en sí mismo [...] cada uno piensa y actúa para sí mismo (Maravall, 1993, II: 761)<sup>125</sup>.

Por esa razón, el rondeño se ‘escuda’ en su personaje, ya que le permite la libertad de incluir, además de los infortunios y las malas andanzas de vida, su propio devenir. De esta forma, dejaría una huella, una

---

<sup>125</sup> Rico también plantea que desde el Renacimiento se habla de un “periodo del libre examen y la religión personal [...] de la reducción *ad hominem* de las relaciones sociales y económicas (incomparablemente más vinculadas, en la Edad Media, a la familia, y el grupo), del retrato y el nacimiento del registro civil” (2000:18). De esta forma, se observa como el pensamiento que domina una determinada época va, inevitablemente, haciéndose presente no solo en la literatura, sino en el arte en general.

impronta de sus inquietudes existenciales, disfrazado como un escudero pobre que busca sustento y subsistencia, pero que deja un mensaje moral en ese tránsito. El escritor no olvida su pertenencia a un estamento potencialmente influyente, el de la iglesia. Por tanto, el intento de Espinel es fundir esas experiencias en su literatura, y por esa razón la dota de esa ambigüedad en su obra, que es doblemente autobiográfica.

### 3.2.23. LOS CELOS

Espinel, una vez más, cambia rápidamente el registro de su narración. Continúa con el desfile de personajes que se insertan en el relato. Siempre aprovecha alguna instancia para detenerse en un determinado tema, que analizará de acuerdo a su interés estético y ético. De igual forma, podrá extraer las debidas enseñanzas, si así lo requiere.

Marcos vuelve a su aposento, y se encuentra con un hombre melancólico. Ambos se consuelan. El desconocido le cuenta que está en una época oscura por una poderosa razón. Se trata de los celos, tema con el cual había empezado su descanso. La literatura de la edad dorada bien se ha encargado de este tópico. El escudero distingue dos tipos de estos sentimientos perniciosos: los que son averiguados, o los que son por sospecha. Los denomina ‘*enfermedad*’, tal y como lo hace con el resto de vicios y defectos humanos. Luego advierte: “Los celos tienen al diablo en el cuerpo del que los tiene, y parece que lo trae consigo, pues a nadie hacen mal sino a quienes los mantiene, y cuanto más se callan, más crecen” (Espinel, 2008: 158). Posteriormente, Espinel llega a donde quería, pues incluye, en estas reflexiones, al rol que le cabe a la mujer en el matrimonio por conveniencia. Este tópico, que fuera novelado por Cervantes en *El celoso extremeño*, y que también aborda en el entremés del *Viejo celoso*,



como advierte Américo Castro en su análisis sobre las doctrinas del error y la armonía en el genial prosista<sup>126</sup>, apunta a la disociación que suelen afectar a este tipo de matrimonios. Marcos, con un marcado acento misógino, emite su crítica hacia el género femenino, pues ve en las mujeres el centro del problema. Les responsabiliza por los problemas que surgen en esas uniones. Son ellas, dice en su particular visión, las causantes de estos males, sobre todo aquellas que intentan trepar en el escalafón social. Separa de este grupo, con la debida precaución, a las damas de castas nobles. No da lugar, por ende, a una lectura distinta:

Que han venido las mujeres a tan infelices estado, que han privado a su misma naturaleza del gusto que ella les concedió, porque lo han puesto solo a hurtar y robar las haciendas, fingiendo querer a los que desean desollar, por solo igualarse en galas a las que de su nacimiento por herencia de patrimonio nacieron nobles y honradas y ricas y principales; que les parece que no ha de haber diferencia y desigualdad en la tierra de mujeres a mujeres, como en el cielo la hay de ángeles a ángeles (Espinel, 2008: 158).

---

<sup>126</sup> Castro observa que este tema es una materia novelesca desarrollada con anterioridad a Cervantes. Por ejemplo, aparece en Castiglione, ya que en la obra del italiano se permite el adulterio de la mujer cuando una de ellas es obligada por sus padres a casarse con un hombre de avanzada edad, pero con mejor hacienda. Esta permisividad se asiente para rescatar, en parte, una juventud femenina sometida y subyugada (Castro, 1987: 137). Del mismo modo, como bien apunta el crítico, el asunto es parte del *Quijote* en las fallidas bodas de Camacho, ya que Basilio, fingiendo su muerte instantes previos a la boda de Quiteria con el deshonorado Camacho, urde traza para casarse con ella en las mismas barbas de su prometido. Este último clama venganza, pero el Quijote, en un ataque de cordura para aplacar los ánimos revueltos, dice bajo el pensamiento de su autor: “Quiteria era de Basilio, y Basilio era de Quiteria, por justa y favorable disposición de los cielos. Camacho es rico, y podrá comprar su gusto cuando, donde y quisiere” (Cervantes, 2004: 713).

También, es posible observar cómo Espinel se distancia del ideario cervantino, pues el escudero no pone un ejemplo concreto en la historia, aunque sí lo hará más tarde, en la tercera relación:

He mezclado esta materia con esotra porque de la perdición de esto viene la comunicación de muchos para que todos anden celosos; y con tener cada una su docena de ángeles de guarda, pasan por moneda corriente y honrada (Espinel, 2008: 158).

Con esta reflexión, Marcos deja al hombre y se va a la posada. Se despide del descanso cuando menciona su paso por Burgos y la Rioja, a la que compara con su Andalucía. Lo hace para presentar su siguiente aventura en la ciudad de Valladolid.

#### 3.2.24. LA BURLA Y EL CASTIGO

Marcos, ya en el descanso veintitrés, entra en la ciudad mencionada para servir nada menos que al conde de Lemos, Pedro de Castro, a quien dedica honrosas palabras. El elogio incluye, por cierto, el linaje de tan distinguido caballero, quien “desde niño descubrió tanta excelencia de ingenio y valor” (Espinel, 2008: 159-160)<sup>127</sup>.

Su siguiente paso es el descrédito de la vida palatina, escenario de mentiras y pullas, donde las habladurías hacen sentir su peso. El tono de

---

<sup>127</sup> Haley cree que las relaciones entre el Conde y Espinel tiene larga data, ya que el escudero sugiere conocer desde su niñez al conde. El escritor habría trabajado para su familia con anterioridad: “If, as it would appear, Marcos’ connection with the Lemos family is a reflection of Espinel’s own experience, the author was probably a member of the Count’s household in Valladolid as early as 1576” (Haley, 1959: 140). Esto convierte el episodio en otro acontecimiento autobiográfico, que considera digno de hacer literatura por el peso del personaje en cuestión.

sátira crítica vuelve a apoderarse del escudero. Enjuicia la gravedad de porteros y guardias, así como la ausencia absoluta de amabilidad y gentil disposición en sus gestos.

Marcos menciona que, en su estadía, fue descubierto el cometa que pronosticó grandes catástrofes y fue objeto de disputas y burlas. La astrología, como analizaremos en el capítulo sobre la novela bizantina, es materia literaria que abunda en las novelas barrocas. Marcos volverá, en posteriores capítulos, a mencionar esta predicción con sus resultados nefastos.

Espinel realiza otro giro brusco en el relato para abarcar mayores horizontes y diversificar sus temáticas. En este caso, hay una variación. Esta vez, el narrador pasará de ser protagonista a testigo de un hecho del que decide, por justa convicción, tomar distancia. Este cambio se debe al exceso del castigo a que se acometerá contra un singular personaje. El bondadoso escudero tiene sus límites. Marcos retomará el protagonismo cuando corresponda realizar la moraleja derivada de la acción que describirá.

Los tópicos que trascienden de este episodio son aquellas masivas creencias populares que, eventualmente, servían para determinar o cambiar el orden natural de las cosas. Dichas supersticiones reciben el rechazo absoluto del autor, y por ello decide incluirlas en su esquema moral con el fin de denunciarlas y corregirlas a través de un mal ejemplo, que recibirá la incuestionable sanción por esa causa. Es el retorno a la burla como mecanismo correctivo.

El relato centra su foco en un enano de la Corte. El hombrecito trataba de disimular su tamaño al usar pantuflas de corcho, e interpreta que todo lo diminuto crecerá irremediablemente con la llegada del anunciado cometa, cuya aparición se creía motivo de alguna desgracia. El personaje cree que Marcos es un nigromante, y recurrirá a él para que lo ayude a

crecer. Esta última disciplina será otra de las actividades humanas que reciben la atención crítica de Espinel, ya que se la relaciona con la cuestionada astrología. Además, el vulgo caía preso de sus apócrifas y disparatadas predicciones, asunto que Espinel observa con ácida mirada.

El pequeño hombre promete al escudero ser su esclavo, si este le ayuda en su propósito. Marcos niega el apoyo, y le argumenta sobre lo inalterable de los actos que la naturaleza realiza en los hombres, porque “ya no es señora de la obra que hizo, sino es que Dios”<sup>128</sup> (Espinel, 2008: 161). Le ratifica que la divinidad no nos hace iguales físicamente, sino solo en el alma. Además, le advierte que con su tamaño puede presumir de humilde, una gran virtud que podría resaltar su humanidad. La porfía del transgresor personaje sella el castigo del cual será objeto. El escudero, que revela el pensamiento de Espinel en estas reflexiones, observa en esa tozuda actitud un cargado aire de avaricia. Plantea que los avaros son como los borrachos, ya que “nunca se veen hartos de lo que desean, ni apagan la ingrata sed que traen” (Espinel, 2008: 163)<sup>129</sup>. Los encargados de la burla, anónimos personajes que el autor dispone para ejecutar el acto y liberar a su protagonista de la responsabilidad del mismo, serán ‘cuatro amigos de buen gusto’ de Marcos, quien desde ese instante no acepta inmiscuirse en el entuerto. Él cumple con advertir por medio de la consejera palabra y el juicio con estudiado criterio. El escudero no cuestionará el correctivo –el fondo–, que se realizará igualmente porque la actitud el personaje así lo requiere, sino que lo hará con su praxis –la forma–. Marcos necesita

---

<sup>128</sup> Torquemada plantea algo similar en su preceptiva cuando analiza las pasiones, impotencias o fobias humanas: “ninguno puede negar lo que le da la naturaleza” (Torquemada, 1994: 658).

<sup>129</sup> Mexía dice en *Quántos daños causa el vino sin templanza; y <cómo> uvo médicos que dixerón ser saludable alguna vez embriagarse. Tráense hystorias de principales hombres que se dieron al vino, y cuánto daño les causó*, que “Y, con ser esto verdad, no solamente no lo huyen algunos hombres, pero buscan y procuran cosas que les provoquen sed y ganas de beber; y aun, como dize Plinio, tales hombres ay que lo beven sin sed, y a sólo vino se debe esta abilidad de poder beberse sin gana” (Mexía, 1990, II: 113).

justificar su accionar, y lo hace a través de un breve excursu acerca de cómo debieran ser las bromas y burlas:

Las burlas han de ser pocas y sin daños a terceros, y tales que el mismo contra quien se hacen guste de ellas. No sabemos la capacidad de cada uno, que la que es burla llevadera para uno será para otro muy pesada; y las burlas no se han de juzgar por malas o peores de parte de quien las hace, sino de parte de quien las recibe; y si él las tomare bien, serán de sufrir, y si las tomare pesadamente, serán pesadísimas (Espinel, 2008: 164).

El antecedente de aquellas apreciaciones es posible hallarlo en el *Galateo* de Gracián Dantisco. Espinel apoya sus ideas en las de aquel autor, cuya obra es todo un manual de conducta. El mencionado escritor también se refiere a las burlas y motes. Las coincidencias en el contenido de ambos textos respecto a este asunto explican la distancia que Marcos decidió tomar en el burlesco episodio del enano:

Y si algunas burlas hizieres por vía de donaire, no sean pesadas, como es el tomar algo a tu amigo que le dé cuidado y pesadumbre, mientras no lo halla, y hazelle sospechar y andar desvanecido. Ni tampoco tengo por buenas las burlas a golpes y porrazos, pues por ellas se ha visto venir a enemistades (Gracián Dantisco, 1968: 152)<sup>130</sup>.

---

<sup>130</sup> El autor del *Galateo* cree que tanto el destinatario de la burla y mote, como quienes están presentes y son testigos de estas, son quienes las cotejan, avalan o rechazan, dependiendo de su reacción: “Baste que los motes tienen en sí cierto testimonio de su donaire y belleza, o de su frialdad y disgusto. Y para conocer si es bueno o malo, no se puede errar quien advirtiere en

Cervantes, igualmente, lo explica en uno de sus entremeses, *El vizcaíno fingido*, cuando Solórzano –una especie de pícaro– engañará a una dama llamada Cristina. De tal forma, dice a su cómplice Quiñones, quien es el falso vizcaíno, que “esta burla no ha de pasar de los tejados de arriba; quiero decir que ni ha de ser con ofensa de Dios, ni con daño de la burlada: que no son burlas las que redundan en desprecio ajeno” (Cervantes, 1975: 698).

La broma en cuestión, que afecta al personaje de *Marcos de Obregón*, consistía en darle porciones de pan diarias y que el hombrecillo fuera masajeado en piernas y brazos por sus hermanas, diariamente. Ellas desconocían la finalidad del ejercicio. Luego, tapan un agujero de clavo donde antes le midieron y le ponen este último más arriba. El burlado se siente feliz por notarse más alto y delgado con los ejercicios. Los conspiradores, para completar el tratamiento, le dicen que vaya a un aposento en un callejón a medianoche, ahí lo esperaban vestidos de demonios. Espinel retorna a la repugnante y, esta vez escatológica, retórica de la cual hace gala cuando Marcos describe la reacción del hombrecillo al ver a los espectros, pues sufre “tan gran corrupción que no se le pareció haber dieta”, como también intensas convulsiones, que lo hacen desmayarse y, luego, despertar “revolcado” en sus propios deshechos (Espinel, 2008: 166). Los hechores desaparecen y se escoden, muy arrepentidos de su maldad.

El escudero reprende, ahora, a esos anónimos realizadores, ya que su actuar no se condice con el diáfano espíritu de convivencia que impone su

---

esto, y es que el que moteja no sea muy confiado de sí mismo. Porque se vee claro que cuando el mote es bueno y agradable, se le pagan luego de contado, solemnizándole con la risa y fiesta que le hazen, y quando no es aprovado del gusto de los circundantes, se corre el que dize, y se guarda de no motejar más, como sea de verdad que el defecto es suyo, y no del que le oye, y no siendo assí aprovado, ha de quedar convencido como en sentencia definitiva, pues no puede apellar para sí mismo” (Gracián Dantisco, 1968: 152).

señor, quien no mira con buenos ojos que en su propia casa –en donde Marcos tuvo tan buena acogida, gesto que devuelve con un recto y virtuoso comportamiento– se produzcan tales burlas y chismes. Esa recta actitud funciona para que aquellas malas prácticas desaparecieran, y reinara siempre la prudencia, tanto en lo que se dijera como en lo que se hiciese. Espinel hace que su personaje tenga ascendencia sobre otros y sea, en suma, una especie de justa balanza que restituye los equilibrios perdidos por la errónea acción humana. Es una característica no menos importante, ya que de este modo, el escudero podrá cumplir con su rol didáctico que disemina por el texto directamente en las acciones mediante sus discursos y consejos, no tan solo en pensamientos expresados.

Llega el último descanso, el veinticuatro de la primera relación. Espinel lo enlaza al anterior con una anécdota que Marcos cuenta de su señor. Un hombre viene a decirle lo que un hidalgo de Valladolid hablaba de él en malos términos. Su reacción fue pedir azotes con palos contra el mensajero por traer tales habladurías. Lo hace para que él se los haga llegar al hidalgo en su nombre. De esa forma, evitaría ser comunicado de tan falsos y ruines rumores. Finalmente, el castigado no recibe el correctivo, y entiende la enseñanza. Nuevamente, resuenan las palabras instructivas de Gracián Dantisco para este breve episodio. El ejemplo, que Espinel pone como acción moralizada, podría nacer de su lectura de las reflexiones que su predecesor emite contra quienes esparcen habladurías sobre otra persona:

No se deve tampoco en la conversación dezir mal de nadie, ni de sus cosas, aunque nos parezca que los que nos oyen toman gusto dello y presten favorables oídos; lo qual suele acaecer mediante la embidia que por la mayor parte tenemos al bien y honra los unos de los

otros; pues al fin, cada uno se guarda del cavallo que tira de cozes. Por esto, las personas cuerdas huyen de los maldicientes, considerando que los que aquellos tales nos dizen de otros, dirán también de nosotros en otra parte, y como se dize: “Huye del que trae nuevas semejantes, que ésse es el que las lleva” (Gracián Dantisco, 1968: 144).

Marcos detiene el relato, luego de esa breve anécdota moral. Observa que su interlocutor comienza a dar cabezazos y bostezos a causa del sueño. Ha sido un largo lapsus de tiempo en el que ha relatado casi ininterrumpidamente buena parte de su periodo vital. Requiere del *feedback* necesario para poder justificar que su texto tiene sustancia de diálogo, aunque en la práctica este sea casi inexistente.

Posterior a la cena, Espinel desea integrar en el texto otra de sus exposiciones que cuentan con el aval de sus conocimientos, que extrae de sus lecturas. Esta vez, se referirá al sueño y las imágenes que allí se generan, producto del alimento que se ha ingerido. La comida que comparte con el ermitaño no fue abundante, ni siquiera menciona el menú (no quiere entrar en detalles, solo mostrar su sabiduría y erudición), pero, de todas formas, esto es razón suficiente para que este factor, junto con el tiempo borrascoso que había fuera de la ermita, le provocaran el ‘soñar disparates’. Una vez más se hace patente el propósito misceláneo con el que Vicente Espinel quiere revestir a su texto. Su forma de intercalar las disquisiciones, pensamientos, reflexiones u opiniones con tópicos religiosos o científicos de varia lección así lo demuestran. Resuena en la novela el tratado de Mexía sobre el sueño *Por qué fue dado el sueño al hombre; y cómo el sueño demasiado es dañoso y vicio muy reprehendido. De qué manera y postura se debe el hombre acostar, para que sea*



*saludable el sueño, y por qué razones*. En este escrito, con un tono siempre más científico que el ostentado por Espinel, se explica el porqué del sueño al ingerir alimentos: “La evaporación de humos que del estómago y manjar suben al cerebro, donde, templándose aquel vapor cálido, con la frialdad dél, desciende y adormece los movimientos y sentidos exteriores” (Mexía, 1990, II: 273). En consecuencia, una combinación de abundante comida provoca el mal sueño y pesadillas, pero nunca designios falsos ni cosas por el estilo, como el vulgo solía creer. Marcos culmina, definitivamente, el capítulo cuando critica con ácida pluma, precisamente, a quienes buscan explicaciones de los humores del sueño. Y si alguno de esos malos augurios se cumple en este, su explicación deriva hacia el discurso religioso: “será acaso o representación de ángeles buenos o malos” (Espinel, 2008: 168), como es la creencia de aquellos tiempos<sup>131</sup>.

### 3.3. SEGUNDA RELACIÓN, EL MICRORRELATO DE LOS FANTASMAS

Espinel inserta, tal y como lo hiciera en la primera relación, un nuevo capítulo introductorio. Este funciona como trabazón, ya que une ambas relaciones por su contenido. Los mismos personajes se mantienen en idéntico eje espacio–tiempo. El autor usa el azar para la conveniencia de su relato y asegurar su continuidad, ya que la feroz tormenta de agua –un tanto diluviana– había dejado inutilizado el puente. Por esta razón, no había forma de abandonar la ermita y, por consiguiente, tampoco se podía

---

<sup>131</sup> Torquemada, en el tratado tercero de su *Jardín de flores curiosas*, esgrime las razones de por qué existe un ángel bueno, llamado *Custodio*, y el ángel malo. Estas han sido recogidas a partir de sus lecturas bíblicas y de los teólogos que más cita: Santo Tomás y San Agustín. Detalla que los roles de estos ángeles del bien y del mal están delimitados por la autoridad de Dios. El ángel bueno o «genio del hombre», –según explica el erudito–, es el encargado de nuestras buenas acciones. El ángel malo, todo lo contrario, ya que siempre nos intenta persuadir para pecar y delinquir, aunque vive reprimido por la acción divina. Esto evita un desastre mayor por todo el potencial daño que este último pudiese ocasionar (Torquemada, 1994: 668).

interrumpir su relato vital, que estaba inconcluso. De este modo, las condiciones externas permitían el reinicio y la continuidad de la narración.

El escudero menciona a su interlocutor para justificar su presencia. La exégesis de esa participación escasa se solventa en la propia autocrítica de Marcos, quien intuye que su largo discurso vital provoca el sueño del ermitaño. La explicación se hace necesaria debido a que tiene claro que su cuasi monólogo podría ser perfectamente comparable a los discursos de los habladores –pletóricos en chismes, falsedades, mentiras o adulaciones–, tan denostados por la preceptiva filosófica y moral desde Aristóteles hasta Mexía o el propio Cervantes. Espinel, para no caer en contradicción, cuida de ese detalle para advertir que lo suyo solo es la relación o relato de una larga vida que, por ser de quien es, es necesario contar, sobre todo en ese sacro espacio –la ermita– donde se purgan culpas:

Yo quisiera irme por parecerme que ya el ermitaño estaba harto de oírme hablar relaciones de mi vida; y como yo naturalmente ni soy inclinado a hablar ni a oír a hablar mucho, pareciome que el demasiado sueño del ermitaño nacía del enfado de oírme (Espinel, 2008: 169).

Espinel sigue creando las condiciones para que el relato continúe su curso con el mismo modelo. Lo hace cuando impide que el protagonista se calle, ya que el ermitaño aduce que solo tenía sueño por una melancolía de la que no da detalles. Pero la excusa perfecta para provocar el diálogo será la revelación de este personaje acerca de una aparición fantasmal que tuvo entre sueños. Se trata de un muerto fallecido en Italia, que le habló mientras

se encontraba durmiendo. Marcos se ríe de aquello<sup>132</sup>. Recurre a sus dotes clericales para argumentarle que ni siquiera Dios alababa esas creencias, aquellas que establecían como presagios verídicos lo que se soñaba, porque eso era producto de ‘la vanidad del cerebro’. De este modo, además, el autor justifica la presencia del interlocutor, aunque solo sea en este capítulo introductorio que tiene escasa trascendencia para la historia.

Marcos, a modo de respuesta, hablará, ahora, acerca de los muertos que hablan a los vivos. Dice que este fenómeno sólo ocurre eventualmente por orden divina, por lo que el racionalismo del autor acaba, esta vez, en manos de Dios. Es la muestra de la ambigüedad del personaje. Esto porque relatará una historia fantástica semejante, con otros ecos en la literatura áurea, que lo llevará a contraponer el discurso del eremita. El peso social de los actantes determinará la credibilidad del acontecimiento, según la perspectiva del narrador y, por ende, del autor. La ejemplificación de su afirmación se sustenta en el caso del marqués de las Navas, don Pedro de Ávila. Da carácter de verídico a esta historia que este personaje le narrará “porque pasó en nuestros días, y a un tan gran caballero y tan amigo de verdad” (Espinell, 2008: 170). Los sucesos, que acontecieron a este noble Señor, tratan de las conversaciones que tuvo con un espectro, a quien había quitado la vida en un duelo callejero. La extraña figura solo dejaría de aparecérselo cuando cumpliera con lo que había establecido en su testamento antes de morir, al enterarse de la importante posición de quien le hiriera de muerte. Esta condición consistía en que el Marqués debía desposar a su hija, asunto que Don Pedro, finalmente, cumple. De esta

---

<sup>132</sup> La reacción de Marcos puede entenderse con la cita de Gracián Dantisco, cuando dice en *De los que se ponen a contar sus sueños*: “Mal hazen aquellos que se ponen a contar sus sueños, con tantas veras, y haciendo tanta maravilla de ellos, que es un desvanecimiento de cabeça el oíllos; si ya no fuese que el que los cuenta hallase en ellos alguna maravilla” (1968: 123). En efecto, el escudero considera el sueño de su interlocutor como un disparate, pero no así su microrrelato, cuyo respaldo nace de la importancia del personaje que lo sufre.

forma, el fantasma tendrá un descanso eterno, y no volvería a deambular delante de su victimario<sup>133</sup>.

Una vez más, se reitera la fusión de los sujetos del enunciado y enunciación. La superposición de los hablantes, tan habituales en el relato, es sugerida por Haley, quien estudia y coteja la relación entre este importante caballero y Vicente Espinel (1959: 172-73). El escudero acude a su memoria, el elemento que estructura todo su relato, y que es condición *sine qua non* para revestirse a sí mismo como un distinguido relator oral y contador de historias. De esta manera, aquellas narraciones breves van sumándose a la trama para enriquecerla en extensión y contenidos. El claro indicio de la voz Espinel emerge por la alusión a otro de los testigos y narradores del hecho, don Enrique Guzmán, marqués de Povar y hermano del protagonista del microrrelato. El narrador (ya el propio rondeño) denomina a este ilustre señor como “gentilhombre de la Cámara del potentísimo rey Felipe [...] en cuyo palacio nunca se ha llegado a la adulación ni la mentira” (Espinel, 2008: 171). Ahora bien, estas dos negativas características no deberían asomar en cortesano alguno, como bien lo expone Gracián Dantisco, puesto que son ajenas totalmente a la ‘razón y buena costumbre’; en cambio, estas últimas cualidades mencionadas sí constituyen el verdadero camino a seguir en un hombre de la Corte.

La superstición, por otro lado, es otro rasgo presente en el personaje Marcos de Obregón –así como en el autor–, aunque este la rechace en otros

---

<sup>133</sup> El episodio, dice Carraco Urgoiti, es también literaturizado por Lope de Vega en *El Marqués de las Navas* (1972, II: 15). El hecho cuenta como verídico en aquella época, y su carácter extraordinario es lo que llama la atención a los escritores, quienes lo incorporan a sus textos. La estela de aquella narración, como bien señala Navarro González (1977: 132), la continúa Gonzalo de Céspedes y Meneses –quien era amigo de Espinel– en un cuadro fantasmagórico, que es relatado por el soldado Píndaro. Se trata de la historia del valeroso Alonso de Céspedes, quien se bate a duelo con un soldado francés a quien el español había dado muerte. El combate tiene una duración cercana a las tres horas, y culmina con el héroe herido y rescatado por sus criados.

segmentos de la historia. Es parte de las contradicciones que se siguen apreciando en el personaje protagonista. De hecho, se desmarca solo de la explicación del suceso que le cuenta al ermitaño, pero no de su origen, del cual no duda. Es él quien pide a los teólogos debatir si fue el ángel bueno o el malo, o el propio espíritu del muerto el que aparece en la historia relatada. Así cierra este segmento narrativo.

El ermitaño, en una de las pocas ocasiones que tiene para expresar sus reflexiones, emite un comentario para terminar el descanso. Se trata de una reacción a su propia historia relatada. Cree que debe abandonar esa vida solitaria, que ya le trajo algunos temores cuando estuvo en Sierra Morena, para no volver a tener esos sueños. Navarro Durán analiza este instante del relato para calificarlo como un lapsus del autor, ya que observa que Espinel no da profundidad al interlocutor en sus intervenciones. Aquello no le interesa, sino solo seguir contando su propia historia (2008: XXXVII).

### 3.3.1. PRIMER DESCANSO: BREVE PREÁMBULO TEÓRICO

Luego de ese relato enmarcado, el escudero quiere ‘añudar’ su historia personal y volver a ella. Pero, previo a eso, el autor recurre otra vez a los asuntos teóricos. Repite el modelo de la primera relación. Indica las directrices que seguirá en su narración en adelante. Señala como rasgo de buena cortesía saber escuchar y alabar a quien emite discurso, siempre y cuando el hablante no se disperse. La condición es que, si llegase a salirse de la historia matriz, este sepa volver a ella, movido por su intención primaria. El rondeño mezcla, por ende, la preceptiva moral con la literaria. El breve exordio teórico reitera, además, la normativa horaciana. Recuerda los principios que mueven y otorgan sentido a su relato: enseñar y

deleitar<sup>134</sup>. Se suma a ello, el tipo de lenguaje, simple y llano, que permita la recepción del mensaje: ‘pureza en las palabras’ y ‘honestidad en los conceptos’, discurso que interrumpe el ermitaño –nuevamente se recurre a él de forma utilitaria– para exigir la continuación de la narración.

### 3.3.2. REGRESO A LA FÁBULA EN PÍCARAS TIERRAS: LAS ARMAS VERSUS LAS LETRAS

Marcos vuelve a mencionar la muerte del rey Sebastián de Portugal, una vez que se consuma el presagio que traía el cometa. La breve introducción vincula el hecho histórico con la narración vital del escudero, que incluye la sucesión del Rey muerto por el cardenal Enrique, tío de Felipe III. El párrafo es brevísimo, y no ahonda más allá de los datos expuestos, pero demuestra el intento del autor por dotar a su historia de realismo como también de aristotélica verosimilitud. El procedimiento consiste en la contextualización de la narración para otorgarle ese efecto de realidad y, con ello, hacer el paralelismo de los hechos que acontecen en el Reino con los que acaecen al protagonista. A esto se suman las continuas menciones y descripciones de ciudades con sus personajes y paisajes que fueron, en su mayoría, conocidos por el autor. Espinel asigna, así, una ubicación histórica y tempo–espacial a su relato. Esos continuos saltos temporales narrativos, de acuerdo al modelo bizantino, requieren y

---

<sup>134</sup> En el teórico diálogo del capítulo XLVII del *Quijote* entre el cura y el canónigo de Toledo, el primero alude a un texto ideal, que guarde todas las características que una obra debería tener para encontrar su validez. Con ello, será perfecta y, además, modélica para los tiempos en que se desenvuelva y desarrolle: “–Y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lizos tejida, que después de acabada tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente, como ya tengo dicho” (Cervantes, 2004: 492). Por otra parte, Espinel, con esos comentarios, vuelve a hacer un guiño a Cervantes, cuando este habla en el *Quijote* de la errónea inserción del *Curioso impertinente*.

necesitan que esa tarea sea obligatoria para (re)orientar a sus eventuales lectores. De todos modos, los indicios, que irá repartiendo en el itinerario el protagonista, cumplen cabalmente con la función de relación, que va zurciendo esa circunstancia narrativa con la histórica. A partir de estos datos, se pueden observar los aspectos programáticos, que se revelan nítidos en la escritura pedagógica del rondeño. De esta forma se facilita la lectura del receptor de su tiempo y, por supuesto, del venidero.

El peregrinaje de Marcos, cuando continúa el relato, lo lleva a Valladolid; luego, a Madrid, para recalar, con posterioridad, en Sevilla. Allí quiere embarcarse a Italia. El panegírico hacia la ciudad hispalense, en esos instantes tesorera del reino, por cuanto recibía los acaudalados barcos pletóricos de tesoros provenientes de diferentes puntos transocéánicos, es la antesala de un análisis social más áspero. Es esa riqueza en tránsito la que posibilita la proliferación de los vicios humanos en las calles de la capital andaluza. Sus portadores son algunos personajes, sobre todo de baja estofa, quienes la habitan o llegan a esta para tratar de sacar algún provecho de aquella fenomenal bonanza. La literatura picaresca, con las que dialoga el texto de Espinel, se encarga de poner en evidencia ese verdadero mercado del mal, conformado por ruines, meretrices, truhanes y estafadores. Tal y como dice Navarro González, estos espacios andaluces –los mismos en que tienen lugar las aventuras del sin par don Juan Tenorio–, por donde se desenvuelven las aventuras de Marcos en esta relación, son los que propician la proliferación de este tipo de narrativa por esas condiciones excepcionales (1977: 86). El diálogo intertextual con esas obras picarescas permite que los peores momentos de la juvenil vida del escudero, plasmadas en las *Diversas rimas*, coincidan con su paso por Sevilla. Aunque, como precisa el propio Haley, su paso por aquella ciudad ya se había concretado con anterioridad en sus adolescentes andanzas. Así lo

demuestra en la famosa *Sátira contra las damas de Sevilla* (Haley, 1959: 141).

El defecto con el que comienza aquellos sermones típicos de su prosa es la presunción de valentía. De aquel mal proviene su primer incidente, que se produce cuando choca casualmente con un hombre. El impacto hace caer a aquel desconocido, dejándolo enlodado. Al verse sucio, este amenaza a Marcos, tal y como suele hacerlo normalmente un matón. Espinel aprovecha esa circunstancia narrativa para deslizar su opción en el crucial debate literario acerca de las armas y las letras. Su postura había decantado, hasta entonces, hacia la segunda de las opciones. Así, alude directamente a la propia inclinación del autor, quien consagrara su humanista vida a las artes poéticas, narrativas y musicales, cuando no al servicio de Dios. Para Espinel, queda en evidencia, sus armas son las letras, y la capacidad para saber usarlas en todo momento, a través de la labia persuasiva de Marcos, será el rasgo que más destacará de su escudero. No desdeña las armas, pero sí las subordina y supedita al poder de la palabra, como comenta cuando sufre ese incidente con aquel personaje:

Yo no llevaba espada, que iba como estudiante – profesión de que siempre me he preciado–; y así, usé de toda la humildad posible; y él, de toda la soberbia que tienen los de su profesión (Espinel, 2008: 177).

Espinel, ya en el siguiente descanso, ofrece un interesante contrapunto con respecto a Cervantes –su referente–, pues matizará su visión sobre esta trascendente materia, una vez que este episodio deriva en la herida que Marcos le provoca a su oponente en la cara con una



cuchillada<sup>135</sup>. Esto sucede porque, al darse cuenta del peligro que corre su vida en aquellas riesgosas calles, no hay más remedio que recurrir a la espada en el cinto para protegerse de ese mundo hostil al que ha llegado. Previamente, como bien se sabe, Cervantes ya había optado en el *Quijote*, y sin desmerecer la otra disciplina, por las armas. Esta actividad la enaltece por su propio pasado lleno de vicisitudes, que lo inunda de empírica heroicidad, de gallarda valentía.

Espinel analiza a su personaje principal, quien señala que con esas tres potenciales armas (música, espada y poesía) puede atender a lo que le depare el destino. Pero estos poderes –distinciones que, por ejemplo, todo buen cortesano debería poseer– jugaron en su contra, ya que acrecentaron su osadía, aquella con la cual no se miden los peligros. De este modo, cae en el negro pozo de las pendencias, en especial las de corte amoroso:

Púseme espada y en las obligaciones en que se pone quien las ciñe; que con el desvanecimiento de la valentía y con haber dado en poeta y músico –que cualquiera de las tres bastaba para derribar a otro juicio mejor que el mío–, comencé a alear más de lo que me estaba bien, y a tenerme por paseante y gran ventanero, y a enamorar cuantas encontraba (Espinel, 2008: 179).

El texto, ahora, se orienta a la aventura amorosa de Marcos, quien se deja llevar por las insinuaciones de una dama que le invita a su alcoba.

---

<sup>135</sup> Espinel centra brevemente su mirada hacia este personaje, que presume de falsa valentía ante un grupo de singulares malhechores. Este les cuenta, con tono épico, que había recibido la herida en su cara luego de enfrentarse a una treintena de hombres. Navarro Durán relaciona el episodio de este valentón a aquella insigne agrupación que liderara el sin par Monipodio en *Rinconete y Cortadillo* de las *Novelas ejemplares* de Cervantes (2008: XXXVIII). Ello porque el rufián fue finalmente aceptado por esta ‘cofradía’, una vez que relatará aquel apócrifo acto del cual se ufana.

Previo al suceso, vuelve el excurso, que esta vez será contra los embustes de las bellas y tramposas mujeres, cuya hermosura no dejarán ver sus malas intenciones. El episodio es similar al que tuviera el mozuelo músico y Mergelina en la primera relación. El esposo de esta mujer no era otro que su reciente adversario, quien buscaba vengar su afrenta con esta traza. El rufián aparece justo cuando el escudero y su pretendiente se encontraban en la pieza. Marcos es llevado a una bodega donde es encerrado bajo llaves. Por tal razón, recurre a una treta: incendiar la puerta y guarecerse en un pozo sujeto a una cuerda, que los vecinos luego tiran para sacar agua. Cuando el escudero aparece del foso con pálido y endemoniado aspecto derivado del susto, les ahuyenta. En ese momento aprovecha de escabullirse entre la confusión.

Espinel, para este cuadro narrativo, tiene muy en cuenta las aventuras del protagonista del *Guzmán de Alfarache*; aquellas que le acontecen no en su habitual habitat de Sevilla, sino en Madrid. Considera las truhanescas andanzas del pícaro a las que vuelve luego de ser despedido tras haber estafado a un especiero. Con esa recaudación se compra finas ropas para aparentar ser un fino ‘galán soldado’, hijo de algún caballero principal, en el capítulo VIII del libro segundo. El pícaro, crítico con su aventura amorosa, tal cual lo hace el escudero con esa mirada retrospectiva del narrador autobiográfico, habla de aquel caso que le acontece por aquella presunción. Poseer esta negativa característica le hizo ser presa fácil de algunos engaños. Su vestuario suntuoso es el que llamó la atención de una moza agraciada que guardaba otros propósitos, tal y como le acontecerá a Marcos. Ella envía a una de sus sirvientas para contactarle, y le invita a su casa a cenar. La historia de *Guzmán*, además, se sirve la figura literaria del hermano, que proviene del teatro –aunque en la narrativa picaresca esta se deconstruye por su condición truhanesca– quien supuestamente cuida la honra de su consanguínea. La dama dilata la comida porque pronto se hará

presente su presunto hermano, no un caballero noble, sino un tahúr y vago. Al llegar este, la mujer esconde a Guzmán no en un pozo, como sucede a Marcos, sino en una lodosa tinaja que estaba en el patio. Luego, el pícaro escapa, pero cae otra vez en las embaucadoras palabras y belleza de la dama, quien le visita en sus aposentos. Ella finge haber perdido un relicario. La pieza, según la mujer, pertenecía a su esposo, quien supuestamente estaba de viaje. Guzmán, para mostrar su poder económico e interés en su objetivo amoroso, repone el objeto en un claro gesto de ostentación. La tercera burla no tarda en llegar, luego de que el pícaro se hiciera pasar por el mayordomo de la mujer. Paga, bajo esa condición, una deuda que ella mantenía con un mercader. Guzmán es citado a las diez de la noche para recuperar su inversión con una noche de placer. Pero ello no ocurre, a pesar de sus insistentes llamadas, pedradas incluidas, a la habitación de la bella mujer. En aquel instante, Guzmán descubre que aquel hermano no era otro que el amante de su idealizada dama. Este tipo de situación, que podría denominarse *desengaño*, resulta crucial tanto en el *Guzmán de Alfarache* como en el *Marcos de Obregón*. Ambos textos la desarrollan esa figura con evidente similitud. En cierta forma, el desengaño del personaje no solo funciona en el marco de una anécdota de corte exclusivamente amoroso, sino como una metáfora del mundo que les rodea, pues no todo aparenta ser como realmente lo es.

Por otra parte, los rufianes del relato de Alemán reciben castigo a petición de una muchedumbre que exigió justa venganza. Ellos, tal y como ocurrió con Guzmán, también habían sido víctimas de sus fechorías. La ruin pareja termina en la cárcel, para regocijo del pícaro embaucado. El texto del rondeño es un poco más condescendiente, ya que su castigo no es judicial. Fue suficiente con la astucia y la pericia de su traza para ridiculizar a sus adversarios, como ocurrirá en tantas otras ocasiones en la novela.

El patrón es el mismo en ambas historias: la belleza de la mujer es el nocivo cebo. Los maleantes lo utilizan para atrapar con sus embusteras manos a los enamoradizos protagonistas. La mujer puede no ser ya solo el destino de ideales versos y loas, sino también un símbolo pecaminoso, que en ocasiones deviene en penurias del varón. La advertencia es decidora, ya que hasta un embaucador ladronzuelo, ducho en todo tipo de engaños y patrañas como el propio Guzmán, es factible de ser víctima en estos peligrosos lances. Lo propio le sucede a Marcos. Así lo indica el comentario del escudero, inserto en esa particular misoginia del narrador y del autor –transversal en todo el relato– que comienza en el descanso cuarto. Según Marcos, ni las damas de honra se escapan de tener alguna ‘flaqueza’.

Espinel quiebra, nuevamente, el hilo de su relato y concentra su atención en otro asunto. Mientras el escudero escapa, ya en el comienzo de aquel descanso, observa en una curiosa lucha entre un gato y una serpiente. El pleito es ganado por el felino. Espinel menciona este breve suceso para reforzar metafóricamente su anterior discurso. Es un nuevo paréntesis narrativo, una anécdota superflua que denota el propósito artístico del autor. El rondeño intenta darle diversos matices a su historia con curiosidades, aunque no queden suficientemente adheridas ni al cuadro narrativo ni a la fábula principal. Este apéndice está inserto en medio de su reflexión misógina, que es cercana a la que suele utilizar la feroz pluma de Quevedo. Quizás si el objetivo de este episodio haya sido el de establecer una analogía entre la figura femenina y la de la pecaminosa serpiente, vencida por la astucia y el carácter siempre defensivo y prudente ante toda circunstancia de un felino.

Así culmina su descanso, a modo de clara advertencia para que ningún hombre se dejase llevar y cautivar solo por la hermosura de la mujer, ya que esto lleva a engaño y, además, va contra natura y razón.

Espinel refuerza su discurso con una frase con la que culmina el descanso: “Y un ánimo como el de un hombre, que hace cara a un ejército entero, se rinda a una mujer, que huye de un ratón es cosa que espanta” (Espinel, 2008: 184).

El autor sigue con el curso de aquellos sucesos en el descanso quinto. Marcos es perseguido por un alcalde. Esta autoridad es cómplice de su adversario burlado. El escudero busca el amparo en casa de un amigo, el marqués Luis de Guzmán, quien vive junto a *Omniun Sanctorum*. No tarda en aparecer la crítica hacia los jueces. Contrapone la actitud de ese pérfido alcalde a la del recto Justino Chávez, a quien refiere como ejemplo a seguir por su destacada labor judicial sevillana en la época, según el narrador. La suma de estos dos elementos protectores del escudero representan verdaderos refugios de privilegio, trascendentales para su, ahora, problemática condición. Se trata del amparo del señor marqués y del templo sagrado, es decir, del poder de la iglesia y el de la nobleza. Estos gruesos sayos, no se olvide, son los que arropaban y cobijaban al propio Espinel, y posibilitaron, bajo ese mecenazgo, su condición de escritor y de músico destacado.

En estos pasajes, el protagonista adquiere rasgos cada vez picarescos. Estos se acentúan por los procedimientos que usa para salir de sus contratiempos. La forma de evitar ser descubierto por el enemigo que lo busca es el uso de las mismas armas del truhán: el engaño y la burla. Es el propio escudero quien urde una estratagema para vengarse de su rival y ridiculizar, al mismo tiempo, al alcalde y al toledanillo. Este último era un ‘corchete endiablado’, que estaba encargado de apresarle. Utiliza la influencia de su amistad con el sacristán de la iglesia, quien también juega a su favor. Dispone para ello del recurso teatral del disfraz, tan recurrente en toda la literatura áurea, sobre todo en el teatro y en el género bizantino. Su traza consiste en vestirse de un vagabundo que pide limosnas en la

entrada de la iglesia. El corchete buscaba a Marcos dentro de la iglesia. Cuando sale sin hallarle, este lleva al escudero hasta su misma posada. Lo hace porque cree que era solo un pordiosero, asunto que desata la burla de sus dos cómplices. Reaparece, con ello, la risa, para el escarnio de todos sus oponentes. A continuación, vuelve a poner su mirada sobre la justicia y sus miembros, que es donde pretende colocar el acento en este final de capítulo. De esta forma denunciará los continuos abusos de estos funcionarios, lo que constituía uno de los problemas más acuciantes en aquella urbe, tan relevante en los tiempos áureos:

Esto es para que los ministros de justicia entiendan que ni todo ha de suceder como ellos quieren, ni los delincuentes lo han de remitir todo a las manos, como suelen en Sevilla, ni hacer resistencias; que si una vez les suceden bien, treinta les suceden mal. Los jueces nunca pierdan el respeto a los templos, porque les sucede lo que a los perros que andan buscando la vida: que si muchas veces comen, alguna los vienen a coger entre puertas (Espinel, 2008: 187).

Espinel basa su suave crítica en las amargas quejas que realizara el narrador protagonista del *Guzmán de Alfarache*, luego de que este saliera en libertad en Bolonia. Reclamos que lanza hacia los mismos agentes legales que recibieron la burla de Marcos: el juez y el escribano. Para Espinel, el asunto se resuelve con un par de consejos en tono de tenue denuncia ante las debilidades sistémicas, a partir del anterior episodio. Para Alemán, el asunto es de otro calado. La justicia dependerá del tamaño del bolsillo de quien quiera eludirla por el delito cometido, como lo plantea el

pícaro con su áspera e implacable pluma crítica, que Espinel, en claro contraste, usa con moderación:

A los pobretos como nosotros, la lechona nos pare gozques, y más pues en causas criminales, donde la calle de la justicia es ancha y larga: puede con mucha facilidad ir el juez por donde quisiere, ya por la una o por la otra acera o echar por medio. Puede francamente alargar el brazo y dar la mano, y aun de manera que se les quede lo que pusiéredes en ella. Y el que no quisiere que al juez dorarle los libros y al escribano hacerle la pluma de plata; y échese a dormir, que no es necesario procurador ni letrado (Alemán, 2004: 477).

Marcos, una vez que resuelve mediante la burla y el escarnio su enfrentamiento contra sus enemigos, quiere abandonar esta peligrosa vida llena de sobresaltos, y decide quedarse bajo la protección de un anónimo príncipe, en un sitio que lo aleje de las malas prácticas del vulgo. La alabanza a la vida de Corte, propia del *Galateo*, y la reprobación, una vez más, de la vida ociosa de las calles, son los elementos del discurso con el que introduce el descanso sexto. De esta forma, el elemento que condiciona la actuación picaresca del escudero ha sido el medio social en el cual estaba envuelto (Maravall, 1993, II: 766), y no la propia personalidad del personaje. Huir de ese espacio implica, también, dejar las prácticas apicaradas, con las artimañas y artilugios tan típicamente descritas en las obras del género, que él usa y, luego, no duda en criticar.

### 3.3.3. INTERNACIONALIZACIÓN DE LA FÁBULA

Poco a poco, tras anécdotas y reflexiones, Espinel va tejiendo el entramado narrativo que sigue su línea argumentativa bajo el periplo físico–geográfico y vital de su protagonista. Se llegará, pronto, al instante en el cual se ampliarán las fronteras espaciales donde se desarrollan los acontecimientos. Espinel tiene los materiales precisos: la larga estela de la literatura clásica griega y latina de la novela de aventuras, los relatos de sus contemporáneos –fundamentalmente, los cervantinos y el Guzmán de Alfarache–, así como la propia huella de su tránsito de vida. Marcos quiere cambiar de aires y ve en su propósito de salir al extranjero nada mejor que allegarse al conde de Medina Sidonia. El escudero continúa la senda que el propio autor ha tenido en su existencia. Espinel, como en todo el relato, de nuevo inserta trozos de contingencia para contextualizar sus propios sucesos. Esta vez se refiere a los hechos que acontecen a los soldados portugueses por el conflicto que su rey tiene en África, quienes fueron ayudados por Felipe II, como lo documentan Haley y Carrasco. Se aprecia, además, el constante afán de dinamizar el relato con pequeñas anécdotas graciosas como las que le cuentan los portugueses a Marcos. Rápidamente, Espinel hace un giro y vuelve a relucir la veta truculenta de su narrativa para describir la llegada de la peste. Esta se salda con la muerte masiva de perros y gatos, que cubrían casi todo el lecho del río, hecho que el protagonista constata cuando va en una embarcación camino a Sanlúcar. Allí el conde de Medina Sidonia tenía su residencia.

El escritor rondeño luce un estilo cíclico en su novela, pues acude constantemente a los distintos recursos con los cuales construye su obra; ya sea con cuadros humorísticos, el relato picaresco (suyo o de otros personajes), la sátira, la reflexión moralista, la miscelánea, el relato descriptivo o estos cuadros narrativos plagados de morbo y crudas imágenes. Es el procedimiento de una escritura sincrética, en la que hace converger esas diversas fuentes de las cuales dispone para desplegarlas



conforme avanza la autobiográfica historia en los instantes que estima pertinente, según la intensidad de la acción, así como del énfasis con el cual pretende narrarla.

Prosigue Marcos, ya en el descanso séptimo, con su peregrinaje marítimo. Ahora sus aventuras acontecen en su viaje por Gibraltar. El texto adquiere un claro tono descriptivo cuando la nave pasa frente al famoso peñón. Espinel continúa dando a su protagonista un carácter culto, que lo haga distinguirse y sobresalir con sus eruditos comentarios, ya que así se trasluce la faz del autor. De ahí su referencia a *De situ Orbis*, el libro de Pomponio Mela, para explicar las denominadas columnas de Hércules, dos formaciones naturales pertenecientes a distintas zonas del estrecho de Gibraltar, y no las que adornan una famosa avenida de Sevilla<sup>136</sup>.

El trayecto los lleva a las Baleares, que los aleja de los dos potenciales peligros que asechaban a toda embarcación: la peste y los piratas. Esto se hacía necesario para cuidar la riqueza que portaba el galeote del Duque. Con ello, se anuncia la intrépida y aventurera vida del escudero en las próximas páginas. El relato de aventuras, que ahora sobresale del resto de los estilos narrativos, se acentuará y dinamizará con la intención de centrarse en el divertimento del receptor.

#### 3.3.4. RECURSOS LITERARIOS DEL GÉNERO BIZANTINO

---

<sup>136</sup> Dichas columnas también se mencionan en la segunda parte del *Quijote*, cuando el titiritero le abraza las piernas al hidalgo y menciona estos promontorios. Lo hace para establecer una laudatoria comparación, con claro acento paródico y burlesco, entre esas nobles columnas y las enjutas extremidades del caballero andante. Ocurre luego de que, aparentemente sin conocerle, este personaje informa a los que moraban la posada de quién es ese tan famoso y valiente justiciero que rondaba los caminos junto a su fiel escudero Sancho. Aquel artista itinerante era, nada menos, Ginés de Pasamonte, el galeote que fuera liberado por el propio Quijote en la primera parte de la novela (Cervantes, 2004: 746).

Una vez más, con los ingredientes de su propia imaginación y los hipertextuales, el escritor andaluz dará muestras de su escritura con claros tintes de epígono de sus grandes influencias. Coincidiendo con su viaje marítimo y la pronta salida de las fronteras nacionales, Espinel echa mano, ahora, a los procedimientos literarios provenientes del género bizantino, tanto del clásico como del que resurgiera con fuerza en la época del poeta. Así lo consignamos en el capítulo dedicado al análisis de todos esos componentes, que están presentes en *Marcos de Obregón*. A pesar de que la mayoría de esos rasgos emergen con mayor nitidez en la tercera relación en el episodio americano, es a partir de este instante narrativo cuando acude a sus variados recursos (estructurales, personajes, de acciones y, muy particularmente, los de orden moral) que este género clásico posee en sus escritos.

El primer indicio bizantino se establece cuando su barco huye de quince galeotas de corsarios argelinos, luego de hundir a una de ellas y de aprovechar el fuerte viento para escapar. Espinel se vale del género en plenitud cuando una tormenta –uno de los rasgos más reconocibles de esta manifestación literaria clásica– los azota y los deja casi a la deriva. El característico morbo en su estilo, ese realismo descarnado al que acude en no pocas ocasiones, sobre todo cuando el dramatismo cunde por acciones adversas y complejas, resurge y se mezcla con este género en los instantes en que describe dos breves acontecimientos: los vómitos de dos frailes, que no pueden decir rezos para encomendarse al cielo, y la dramática caída al mar de una mona, que chilla y clama por auxilio. El animalillo se ahoga, luego de ser tragado por una gigantesca ola.

Suenan los ecos de la prosa cervantina, aquella de *La española inglesa* y *El amante liberal*, donde sus protagonistas se ven envueltos en tormentas y naufragios que cambian sus destinos. Este acontecimiento marcará el inicio de una aventura, empujada por el azar, que será un

paréntesis que interrumpirá el proyecto del protagonista. El episodio es similar al que acontece a Ricaredo, en *La española inglesa*, cuando la Reina lo envía como capitán en un navío corsario para dotarlo de experiencia y valentía, a pesar de sus cortos años:

Y al cabo de los días, les dio de costado un ricísimo viento que en el mar Océano tiene otro nombre que en el Mediterráneo, donde se llama mediodía, el cual viento fue tan durable y tan recio, que, sin dejarles tomar las islas, les fue forzoso correr a España (Cervantes, 1995, I: 283).

Asimismo, en el *Amante liberal* se observa un cuadro semejante. La tormenta se declara, según el relato que Ricardo hace a Mahamut, luego que el primero fuera raptado por dos galeotes turcos. La noticia de la muerte de su amada Leonisa en la otra embarcación aumenta el dramatismo de la escena por medio de su recuerdo descrito:

Y fue que en un instante se declaró la borrasca que ya se temía; y el viento, que de la parte de mediodía soplaba y nos embestía por la proa, comenzó a reforzar con tanto brío, que fue forzoso volverle a popa y dejar correr el bajel por donde el viento quería llevarle (Cervantes, 1995, I: 171).

Espinel, por su parte, expone en términos análogos el episodio que vive tras la fuerte borrasca, en las peligrosas aguas del Mediterráneo, escenario de tantas tormentas que hacían zozobrar a las frágiles embarcaciones que por entonces las transitaban:

Esforzose el viento tan demasadamente que nos quebró el árbol de la mesana; rompiendo las velas y jarcias de lo demás con tanta furia que nos puso en menos de doce horas sobre la ciudad de Frigus en Francia; y, sobreviniendo otro viento contrario por proa, anduvimos perdidos, volviendo hacia atrás con la misma prisa que habíamos caminado (Espinel, 2008: 193).

El patrón, como analizamos en el capítulo bizantino, es el mismo que usa Cervantes (en estos y otros relatos, como ciertas comedias referidas a su cautiverio, particularmente en el *Persiles*, y los otros relatos del género, anteriores y contemporáneos a Espinel: *Las etiópicas*, de Heliodoro; *Leucipa y Clitofonte*, de Tacio; *Clareo y Florisea*, de Núñez y Reinoso; la *Selva de aventuras*, de Jerónimo de Contreras o el *Peregrino* de Lope) como claramente lo evidencian estos dos episodios de las *Novelas ejemplares*. El azar permite llegar a una isla, que salva de la muerte a protagonistas desesperados; viajeros que, por lo general, están impulsados de acuerdo al canon de la peregrinación amorosa (*peregrinatio amoris*), que guía su transitorio paso marítimo. En el caso de Obregón, la isla que salva a la embarcación en que viajaba y, por ende, su propia vida, es la de la Cabrera. Pero la ausencia en el escudero de un proyecto amoroso, mueve al autor a reemplazar ese tópico de peregrinación por el de la búsqueda personal de una vida que sustituya a la anterior (*peregrinatio vitae*), o que, simplemente, la dote de nuevos significados existenciales. Es el motivo de su viaje. La elección del medio de transporte que utiliza implica altas probabilidades de algún episodio riesgoso que pusiera en peligro ese camino trazado. La tormenta no solo simboliza el comienzo de alguna penuria en particular, sino que, además, representa el augurio de otras que

vendrán próximamente, una tras otra, y probarán la resistencia del protagonista de la fábula en su peregrinación, dependiendo de cuál sea el fin o propósito de esta última.

### 3.3.5. LA *PERIPECIA*, EL RETORNO HACIA LA PRECEPTIVA ARISTOTÉLICA

Ya en el descanso octavo, Espinel se vale de otro de los principales elementos de la *Poética* de Aristóteles. A la mentada *anagnórisis*, que Espinel utiliza cuando Marcos reconoce a su interlocutor directo (el ermitaño), se suma, ahora, la presencia de la *peripecia*, en el episodio acontecido en la isla de la Cabrera. Así, la novela del escritor de Ronda está en plena concordancia con la clasificación taxonómica de la *fábula compleja*, puesto que ya integra los dos grandes componentes con los cuales se debe dotar a todo relato, según la clásica preceptiva. La normativa aristotélica describe este recurso como parte fundamental de la tragedia, y lo define como “un giro de acción en un sentido contrario al que venía siguiendo, según lo que se ha dicho antes, y esto, según la *verosimilitud* o la necesidad” (Aristóteles, 1991: 1128)<sup>137</sup>. Por su parte, siguiendo esa línea trazada, López Pinciano lo conceptualiza como “una mudanza súbita de la cosa en contrario estado que antes era” (1973, II: 25-26), dentro de su también aristotélica concepción de la *fábula compuesta*, pero que él amplía,

---

<sup>137</sup> Rosa Navarro explica el uso de la *peripecia* en las *Novelas ejemplares* de Cervantes tales como *La española inglesa*, *Rinconete y Cortadillo*, *El licenciado Vidriera*, *El amante liberal* o *El coloquio de los perros*. En ellas, se observa los distintos grados y matices con los que el gran escritor nacido en Alcalá aplica este procedimiento. Lo hace, según la estudiosa, de forma sucesiva, por ejemplo, en *La española inglesa*, pero muy sutilmente en *El licenciado Vidriera* (1995, I: 18). Espinel, de acuerdo a esto, es muy consciente de esta práctica en las obras de sus congéneres, pero también de acuerdo a los principios establecidos por los teóricos. En suma, son estos los dos grandes mecanismos de los que se vale para construir su novela. La lectura de los preceptos y de su aplicación, que varían en el estilo de cada escritor en sus textos, van dando luces al rondeño para adaptarlas a la historia de su escudero.

ya que considera que estas características esenciales no están restringidas necesariamente a la tragedia, sino de igual forma en la épica o comedia. Con esto, intenta que la helénica normativa se acomode y adecue a las nuevas formas y expresiones literarias, que se quedaban estrechas con el paso del tiempo.

La *peripecia* anuncia el vuelco inesperado en el periplo de Marcos, por lo cual se interrumpirá, al menos temporalmente, su proyecto de viajar a tierras italianas y servir como soldado para ayudar a las causas bélicas del reino español, como también incrementar su propio caudal empírico con nuevas vivencias. Este giro ocurre en el mismo escenario donde el escudero se refugiara de la tormenta.

Espinel, previo a ese suceso, hace un paréntesis narrativo con el que introduce el descanso. Marcos describe los parajes de la isla y la cueva, como parte de su habitual interés hacia los ambientes naturales, que le llaman poderosamente la atención a través de sus sentidos. Allí resalta a los animalillos, el agua o la luminosidad. Navarro González señala que la reiteración de este proceder refleja una actitud que no solo es un intento por resaltar el realismo descriptivo del autor a través de su escudero. Según el crítico, el andaluz es el continuador de toda la corriente del misticismo proveniente de autores como, por ejemplo, Santa Teresa de Jesús; todo ello “para expresar profundos e inefables estados del alma” (1977: 122). De hecho, antes de la llegada del enemigo a la cueva, Marcos bebía agua, comía, se resguardaba del calor y se recreaba con una guitarra para su pasatiempo.

El brusco cambio de los acontecimientos, la *peripecia*, anunciada por la aparición de los soldados moriscos al servicio del turco que lo apresan, junto a otros tres compañeros que intentan resistirse, conduce el relato y el viaje del escudero hacia otros cauces. El protagonista acepta caer bajo el yugo de sus captores, indicio claro que precisa el carácter con el cual

Espinel quiere dotar a su escudero: sumisión y obediencia. Estos atributos le traerán buenos réditos a futuro. El episodio de la gruta se emparenta con una de las posibles fuentes de las que el escritor de Ronda se nutre, según señala la crítica. Se trata del *Poema trágico del español Gerardo y desengaño del amor lascivo*. En efecto, Gerardo, junto a su acompañante Vicente Arbias, caen en manos del bandolero Pedraza, quien los hace prisioneros y retiene en una cueva hecha mazmorra, luego de su estancia en Barcelona. El escudero, una vez que los corsarios moros desembarcan, advierte sobre el ruin propósito del mencionado bandido, quien representa a un malvado cristiano que “vendía sus mismos naturales a los barbaros y atroces enemigos de nuestra Santa Fe” (Céspedes, 1732: 124). Espinel, para reacomodar su relato, cambia un tanto los acontecimientos, fijándose en las narraciones cervantinas. No hay un cristiano traidor, sino una circunstancia azarosa, el recurso bizantino del naufragio, que lo hace recalar en esa isleta de las Baleares, que es, a su vez, un territorio peligroso por las asiduas cargas de los corsarios *infielos*.

### 3.3.6. LA FIGURA DEL *RENEGADO* EN EL *MARCOS DE OBREGÓN*

La subordinación con plena humildad y sin un ápice de rebeldía de Marcos ante sus captores es inmediata y razonada. Lo hace cuando escucha las órdenes de quien capitaneaba la malvada tropa porque este ‘hablaba español’. A partir de ese hecho, se convierte en galeote, pero no a la manera del pícaro del *Guzmán de Alfarache*, castigado por sus fechorías, sino como prisionero del enemigo natural.

El escritor de Ronda aprovecha esa instancia para entrar de lleno en el doctrinario terreno ideológico–religioso donde, quizás sin querer, instaura un debate. Esto porque su captor es un *renegado*, una figura

importante tanto en el ámbito histórico como en el literario. De hecho, el propio Fray Diego de Haedo, en la *Topografía e historia general de Argel* —otra de las posibles fuentes de la novela del escudero— así le conceptualiza: “Los turcos de profesión son todos los renegados de sangre y de padres cristianos, de su libre voluntad se hicieron turcos, renegando impiamente y despreciando a su Dios criador” (Haedo, 1927, I: 52). Estos personajes cargan en sus hombros el excesivo peso del rechazo por esa renuncia voluntaria al credo cristiano—católico. Su procedencia, según el erudito barroco, data de distintas geografías y razas: polacos, húngaros, italianos, bohemios, etc. Las letras áureas hispánicas centran, lógicamente, la atención hacia el renegado español, con el cual se representa esa imagen problemática y polémica para aquella sociedad y su estamento de poder, que tan solo aceptaba una verdad absoluta, en cuanto a doctrina religiosa se refiere. Se trata, sin duda, de un personaje transgresor.

Tal y como lo consigna Albert Mas, Espinel se interesa por las razones que tuvo este renegado para dejar religión y país y consagrarse a los símbolos religiosos antagónicos al cristianismo. La expulsión de los moriscos de la península en 1609, junto a todas sus graves consecuencias, todavía están frescas en la época en que *Marcos de Obregón* sale a la luz pública en 1618; aunque el episodio novelesco en cuestión tenga una fecha teórica anterior a este trascendente hecho histórico, de acuerdo a la biografía del personaje, elaborada casi a la par a la de su autor<sup>138</sup>. Mas, que analiza el diálogo entre el renegado y el escudero, sugiere que en la novela

---

<sup>138</sup> Según Haley, el episodio del supuesto cautiverio de Espinel estaría fechado en el año 1578. Esto, de acuerdo a la teoría de Pérez de Guzmán, quien se ciñe de forma literal al contenido de la novela para establecer el vínculo entre lo que acontece al escritor y al personaje, y así darle total credibilidad al hecho, por lo que lo tilda de verídico. Pero, de acuerdo al destacado biógrafo, no hay señales —ni siquiera en su obra poética— de este suceso, ni tampoco el autor de Ronda figura en los archivos de cautivos españoles de la época (Haley, 1959: 9). Aquello supondría, si se le compara con las constantes referencias que Cervantes hizo de su propia experiencia, un notable caso de heroísmo muy digno de ser igualmente cantado en versadas loas con absoluta recurrencia, cosa que en el rondeño no sucede, como bien indica Navarro Durán (2008: XXXIX).



se da cabida al primero para, al menos, escuchar las razones del porqué se ha cambiado de bando. Esto constituye una verdadera novedad, desde el punto de vista de los arquetipos creados contra ese personaje en la literatura áurea. Espinel tiene el mérito de, al menos, darle tribuna a una voz que no la ha tenido desde la perspectiva del propio personaje, fuera de sus malévolas intenciones con las cuales ha sido caracterizado. Es una conducta llena de humanidad. Permite el diálogo ante un problema crucial, como forma explicativa, con el cual se pretende inferir que no todos los casos de renegados estaban movidos por maldad extrema o traición ciega para despreciar gratuitamente al cristianismo. Es un tema complejo, debido a que Espinel, en todo instante cauteloso, no suele afrontar temas espinosos; menos de tal calibre, ya que siempre se posiciona en las tribunas del discurso oficial porque pertenecía a quienes, justamente, lo enunciaban y ejercían. Bataillon da total crédito a Espinel cuando asegura que este discurso de apostasía del renegado es la única mención directa que se hace de este problema, aunque otros autores también habían hecho alguna referencia al respecto (1969: 212). No obstante, según Mas, el de Ronda no da demasiada importancia a los renegados en sí, sino más bien al problema de los moriscos, sin que con ello cuestione, necesariamente, a la Iglesia (Mas, 1993, II: 771). El renegado dice haber nacido en Valencia. Era hijo de antiguos cristianos que, por cierto, eran conversos; pero su dificultad de vida en tierras hispanas radicaba en la imposibilidad de surgir y escalar socialmente, a pesar de pertenecer a una acaudalada familia. Aunque tuviera los méritos de sobra para ser reconocido, era denostado por gente incluso inferior a su condición. Espinel expone, por tanto, el punto de vista de su personaje, al que supone comprender en sus argumentos<sup>139</sup>. Se trata,

---

<sup>139</sup> Carrasco Urgoiti sitúa esta postura de Espinel en su conocimiento que tanto en la cultura islámica como en la cristiana no se concebía una postura intermedia, que denomina nueva cultura, en donde los españoles, que descendían de musulmanes, pudiesen absorber sin trauma alguno a ambas (Carrasco, 1993, II: 792).

sencillamente, de un hombre que había dejado el oscuro pasado de su linaje para convertirse en un cristiano con méritos suficientes para tener un mejor estatus que la cerrada y dogmática sociedad hispana de esa época le niega por ese origen, ante lo cual no tiene otra alternativa que borrar esa historia:

Lastimábame mucho, como los demás, de no ser recibido a las dignidades y oficios de magistrados y de honras superiores, y ver que durase aquella infamia para siempre, y que, para deshacer esta injuria, no bastase tener obras exteriores e interiores de cristiano (Espinel, 2008:199).

Marcos, como en anteriores oportunidades donde las circunstancias superan el argumento racional, deja en manos de Dios la justicia de este caso, pero haciendo defensa corporativa de la santa institución a la que representa el autor, pues los sufrimientos del renegado no son culpa de sus leyes, sino de los envidiosos que nunca faltan. De esta forma, con este discurso el propio autor se protege ante eventuales comentarios que le puedan generar incomodidades:

De esas cosas –respondí yo–, como Dios es el verdadero juez, ya que consienta el agravio aquí, no negará el premio allá; si puede haber agravio, no digo en los estatutos pasados en las cosas de la Iglesia, que eso va muy justificado, sino en la intención dañada del que quiere no ser recibido a las dignidades y oficios de magistrados y de honras superiores, y ver que durase aquella infamia para siempre, y que, para deshacer esta

injuria, no bastase tener obras exteriores e interiores de cristiano (Espinel, 2008:199).

Así, la condescendencia del poeta rondeño es, al menos, parcial con el renegado, debido a que escucha sus razones y, en cierto modo, las comprende. Se opone, por tanto, a la actitud de Cervantes, quien no tiene el mismo grado de empatía hacia dicha figura que, por ejemplo, será severamente ajusticiada en *Los baños de Argel*. Es lo que acontece al temido Yzuf, muerto a manos de Hazán por su excesiva crueldad hacia los cristianos. Un tanto distinto será, precisamente, el caso de este último. Como bien señala George Camamis, Hazán también tiene características del malvado Yzuf, pues ha ejercido como cruel corsario: ha atacado las costas españolas, ha provocado mucho daño, ha matando y secuestrado a hombres, mujeres e infantes (1993, II: 776). Este renegado, luego de ajusticiar al abyecto Yzuf, muere en el martirio ('empalado'), y lo hace arrepentido por sus propias maldades hechas como un corsario contra sus hermanos de la verdadera fe. En consecuencia, luego de purgar sus culpas, vuelve a ser, en sus últimos instantes, todo un cristiano confeso, pero que paga sus fechorías hechas a los católicos con la vida y es, por tanto, eliminado del texto. Este personaje contiene rasgos que serán antecedentes para la configuración del renegado de Espinel. Los datos se coligen cuando se autodefine y realiza su declaración de intenciones, ya que señala que en su íntimo seno nunca dejó de sentirse cristiano:

Aquí va cómo es verdad  
que he tratado a los cristianos  
con mucha afabilidad,  
sin tener en lengua o manos  
la turquesa crueldad;

cómo he a muchos socorrido;  
 cómo, niño, fui oprimido  
 a ser turco; cómo voy  
 en corso, pero que soy  
 buen cristiano en lo escondido  
 y quizá hallaré ocasión  
 para quedarme en la tierra,  
 para mí, de promisión (Cervantes, 1984:72).

Otro espejo que Espinel usa para idear su personaje es la historia del cautivo del *Quijote*. En efecto, el personaje de la obra de Cervantes, luego de introducir con amplios detalles su peregrina historia personal, junto a toda la contextualización histórica de la lucha del Imperio hispánico contra el del Gran Turco, narrará cómo caerá en manos de quien será su nuevo amo. Este último compartirá con el personaje del rondeño los rasgos de su origen geográfico, su posición social y sus fechorías:

[...] un renegado valenciano, que, siendo grumete de una nave, le cautivó el Uchalí, y le quiso tanto, que fue uno de los más regalados garzones suyos, y él vino a ser el más cruel renegado jamás visto. Llamábase Azán Agá, y llegó a ser muy rico y a ser rey de Argel (Cervantes, 2004: 409)<sup>140</sup>.

Cervantes hizo, con anterioridad, otra caracterización de un personaje similar en *El trato de Argel*. Aquí, el cautivo Sebastián le cuenta

---

<sup>140</sup> Incluso el ilustre novelista menciona a otro renegado murciano, con el cual el cautivo se hace amigo, quien cuenta que, cuando los de su condición querían volver a tierras españolas, juntaban firmas entre los prisioneros cristianos para decir que habían hecho buenas obras con estos desdichados, lo que les permitiría volver a ser aceptados en la sociedad hispana, una vez retornados a ella (Cervantes, 2004: 413).

al cautivo Saavedra el cruel sacrificio de un sacerdote cristiano que tuvo lugar en aquella ciudad. Esto ocurrió en venganza y respuesta por la muerte de un conocido renegado valenciano, quien causaba muchos males en tierras cristianas. El abyecto corsario, por esos actos, había sido quemado por la Inquisición. El tono, en estos temas que traen aciagos recuerdos al autor del *Quijote*, en toda ocasión será más intenso, efusivo y hasta violento en sus escritos, aunque de comedia se traten, como en el caso de *El trato* o *Los baños de Argel*. Ello si se compara el que utiliza el bondadoso rondeño, siempre más comedido en sus reflexivas apreciaciones e incluso en sus acciones. Cervantes, conocedor del lenguaje usado entre enemigos en pugna, suele utilizar como núcleo del sintagma nominal el sustantivo *perro*, tanto para uno como el otro bando. Con esto, se hacía referencia al despreciable oponente, como lo representa el caso de este renegado:

Ya sabes que aquí en Argel  
se supo cómo en Valencia  
murió por justa sentencia  
un morisco de Sargel;  
digo que en Sargel vivía  
puesto que era de Aragón,  
y, al olor de su nación,  
pasó el perro en Berbería,  
y aquí corsario se hizo,  
con tan prestas crueles manos,  
que con sangre de cristianos  
la suya bien satisfizo (Cervantes, 1975: 136).

Espinel también alude al término cuando habla del papagayo que iba en su embarcación que sufre la tormenta en las Baleares. Los marineros le preguntan cómo se encuentra en su jaula, y el ave responde que “Como cautivo, perro, perro, perro” (Espinel, 2008: 194).

El renegado de la historia del narrador andaluz, según Marcos, también será alguien que viene “haciendo grandísimos daños en las costas españolas y en las islas Baleares” (Espinel, 2008: 211), tal y como lo hace Hazán de *Los baños de Argel*. Como se observará en el capítulo, este personaje tendrá también claros signos de cristianismo en sus actuaciones y pensamiento. La prueba de ello es la razón que le hizo huir de España y la propia actitud que con Marcos tiene, ya que lo nombra ayo de su hijo para instruirlo bajo los preceptos católicos, pues sabe que el escudero no dudará en impartirlos con la sabiduría que había demostrado hasta ese momento.

Se observa, en estas naturales comparaciones, la profunda admiración del autor de Ronda hacia la prosa de Cervantes, tanto en la forma de urdir acontecimientos como en la caracterización de los personajes. Espinel, en el caso de este negativo actante, utiliza esa importante base de datos proveniente de los textos de su congénere para configurarlo. Su intento, en la reescritura de ciertos aspectos del relato cervantino, constituye un verdadero homenaje. Pero, por otro lado, es también un intento por reforzar la visión que se tenía en aquel entonces de este tipo de arquetipos por la importancia simbólica que en ellos recae, aunque ya sabemos que el rondeño le agrega sus propios y humanizados matices. El renegado tendrá, en general, una carga negativa y, a partir de entonces, cada autor le proporcionará los rasgos que le harán más o menos despreciable, según sus actos, palabras y axiología. Esas negativas cualidades provienen de sus nuevas y renovadas convicciones religiosas, ya posicionadas en las antípodas de las del narrador hispano. Espinel le otorgará, aparte del espacio retórico para argumentar sus cuitas que lo

llevaron a renunciar al cristianismo, una connotación menos salvaje y cruel respecto de sus modelos. El plano racional juega, esta vez, a su favor, ya que se distancia del emocional que rezuma de los textos cervantinos.

La sintonía entre el renegado y el cautivo tiene como consecuencia la gustosa aceptación de Marcos para ser, con todo honor, el ayo del hijo de su amo. Además, manifiesta el deseo de hacer del muchacho alguien ‘hermoso y gallardo’, conceptos que implican no otra cosa que su bautizo bajo las leyes cristianas. El renegado reacciona violentamente con un palo ante estas declaraciones, pero el escudero presiente que es una postura falsa, solo para agradar a sus subordinados. Así, quiere dejar en clara evidencia la contradicción ideológica del personaje. Junto con ello, desea sostener que, en su fuero interno, la fe cristiana sigue alojada en su pecho. Por tal razón, no cabe exceso de maldad en sus actos, por más que quiera exponerlos o hacer gala de ellos. No puede ser, en consecuencia, tan vil quien en su íntimo seno tenga retazos de la verdadera fe:

Fingiose muy del enojado por cumplir con los compañeros o soldados, que realmente lo tenían por grande observador de la religión perruna o turquesca. Aunque yo le sentí –en lo poco que le comuniqué– inclinado a tornarse a la verdad católica (Espinell, 2008: 202).

### 3.3.7. EL *CAUTIVERIO* DE MARCOS, UNA HISTORIA HIPERTEXTUAL

No solo la anterior figura del renegado, que proviene de las obras de Cervantes y de cronistas como Haedo, servirá de material literario para Espinell. La propia condición de Marcos de Obregón como cautivo en Argel

se desarrollará, de igual forma, en el mismo sitio donde Cervantes y su autobiográfico personaje sufrieron la penuria de ese estado. Esa presencia literaria del famoso autor se ve reflejada a través de una autorreferencial figura que remite directamente a su persona: ‘el tal Saavedra’. Espinel, a partir de ese ejemplo, sigue atentamente los acontecimientos de los cautiverios argelinos de tres obras cervantinas: *Los baños de Argel*, el relato del cautivo del *Quijote* en el capítulo XXXIX de la primera parte y *Los tratos de Argel*. En estas dos últimas se incluye a Saavedra, aunque dicho personaje no será el protagonista de ambas historias, y tendrá una participación más bien marginal en ellas. Este hecho constituye un claro indicio autobiográfico que el autor desea dejar patente. Esa profunda huella empírica, que Cervantes plasma en sus escritos con el tema de su propio cautiverio, es materia literaria que, por ejemplo, Lope también aprovecha en *Los cautivos de Argel*. El fénix construye su texto con un argumento muy similar al de su congénere, e incluye, en igual término, al propio personaje Saavedra. Espinel se nutre de este recurso y lo importa para dotar a la historia de esa señalada ambigüedad, aquella que pone en entredicho lo verosímil con lo real. Cervantes, en estos episodios de cautivos, literaturiza lo verídico; Espinel también lo practica y en gran parte de su novela, pero en este episodio no lo hace sino a partir de la propia literatura. Su opción es, por ende, metaliteraria, ya que prefiere seguir la estela de sus modelos y alejar, por ahora, al escudero de sus mismas vivencias (auto)biográficas, con el motivo de acercarlas a lo puramente ficticio, pero con un tema candente. El episodio se hace verosímil porque su fuente, aunque sea literaria en lo inmediato, tiene profundas raíces históricas y reales, ya que afectaron a su cercano colega, y él desea aprovechar esa experiencia. El cautiverio de Marcos, entonces, es mucho más que un “ensueño del hombre ásperamente tratado en la dura tierra ibérica”, como señala Navarro



González (1977: 16), pues sus elementos estructurales y semánticos apuntan a que este solamente se construye a partir y en base a sus lecturas.

Espinel, de esta manera, reutiliza este reconocible recurso bizantino, así como lo hiciera Cervantes en el *Quijote*, en *El trato de Argel* y *Los baños de Argel*, como también en las *Novelas ejemplares* y en el *Persiles*. La sustantiva diferencia en su uso radica en que Cervantes, en sus historias en tierras argelinas, fue capaz de unir dos dimensiones del cautiverio para configurar el argumento de sus textos. En efecto, se trata de un hecho azaroso, ya que, por lo general, estas dos facetas no suelen coincidir y solo se explican dentro de un plano imaginario. Se trata de la dimensión empírica–histórica, condicionada por la propia y aciaga vivencia del genial prosista; y, por otra parte, la dimensión literaria, que le otorgaba el género bizantino, con uno de sus constituyentes básicos y esenciales. El de Ronda, de igual forma, se impregna de él porque su uso práctico gana prestigio, de acuerdo a la revalorizada obra *Las etiópicas* de Heliodoro, el auténtico espejo y paradigma de la épica narrativa y axiológica, tal y como lo consignaba la preceptiva. El autor andaluz, como analizamos en el capítulo sobre la novela bizantina, está atento al uso de este recurso de las obras del género. No pretende despojar su fábula de un rasgo al cual se acude continuamente en muchas de otras novelas. Es por ello que en su texto, como señala Navarro Durán, todo el segmento narrativo que lo contiene no ha sido verificado ni es comparable con las vivencias del autor. En las *Diversas Rimas*, por ejemplo, hay un soneto –el cuarto– que menciona a un cautivo, pero no como una aciaga experiencia autobiográfica, sino dentro del tono bucólico que expelen los primeros versos del poemario del rondeño:

Duerme el desnudo en la desierta playa,  
entre el furor del inclemente moro;

en la mazmorra el miserable lloro  
dexa el captivo cuando más desmaya (Espinel,  
2001: 422).

De este modo, el de Ronda aparca el realismo descriptivo de la primera relación, pese a los esfuerzos por darle el mismo carácter a lo que experimenta Marcos en las aventuras por esas tierras hostiles, y desemboca en lo plenamente literario. Con ello centra la atención del relato en la visión autobiográfica que el protagonista tiene de su condición, la forma que tiene de solventarlo y las anécdotas que de él surgen<sup>141</sup>.

Por otra parte, el episodio de Marcos en Argel sigue sumando importantes acontecimientos y reflexiones que interesan desde el punto de vista ideológico, puesto que, inevitablemente, al estar ya en territorio enemigo el tema religioso y cultural entrará a formar parte del trasfondo de las situaciones que implican al escudero, constituyéndose, en el plano de los significados, en el principal objeto de su mensaje.

Espinel ha querido incluir el recurso del cautiverio no solo para enriquecer su texto con elementos estructurales del género bizantino, como otros autores de su tiempo, sino también para dejar en claro una cruda realidad que existía en la época, aunque él, aparentemente, no la hubiese padecido. Se trata del continuo rapto de cristianos a manos de corsarios árabes. De aquella forma, el protagonista sufrirá los efectos de lo que ese flagelo trae consigo. Pero, por otro lado, este asunto servirá además para problematizar la existencia de Marcos y probar tanto su valor como su audacia –este último aspecto claramente predomina sobre el anterior– en esas adversas circunstancias, ya que, principalmente, Marcos es una víctima. Espinel quiere exponer a su personaje a una situación límite, no

---

<sup>141</sup> Según Mas, “para Espinel, sólo la aventura del protagonista parece importante en el desarrollo novelesco interno, y no en función del medio que lo rodea” (1993, II: 771).

por las pependencias que tenga con pícaros, gitanos o por sus propios enredos, sino porque le situará en la peligrosa zona enemiga, asunto que le ponía en grave riesgo. La firme doctrina con la que lo ha dotado, sus empíricas andanzas, y su carácter letrado son conductas de entrada que le ayudarán a salir de esa condición y a desenvolverse sin demasiadas zozobras –en comparación a los personajes cervantinos– en un territorio que no se caracterizaba por ser benevolente con cautivos cristianos, como lo denuncia Miguel de Cervantes en sus dos comedias argelinas. Además, Marcos comenta el curioso caso de su hermano –solo mencionado para la ocasión–, también cautivo, que organizó una rebelión en un barco, llegó a España y luego muere. Ese ejemplo le servirá para ser precavido, sumiso y racional en aquella estancia donde su supervivencia dependía tanto más de su conducta como de la voluntad de sus captores.

### 3.3.8. LA (AUTO)REPRESIÓN AMOROSA Y EL PODER RETÓRICO DEL ESCUDERO

*Marcos de Obregón* sigue desprendiendo elementos estructurales y temáticos de la historia del cautivo *Quijote* de *Los baños* y *El trato de Argel*. En esta ocasión, el tópico que elige reescribir concierne al enamoramiento de una musulmana hacia un cautivo cristiano, materia que Espinel tiene en cuenta para su historia amorosa con la hija de su señor. En *El trato*, se produce un doble cruce amoroso. Se trata de la pretensión que Zahara tiene hacia el cautivo Aurelio y, paralelamente, el ardoroso deseo de su esposo Yzuf hacia Silvia, quien es, a la vez, la esposa de Aurelio, asunto que era desconocido por el matrimonio argelino. Este tipo de conflicto de intereses es un mecanismo propio de la comedia de enredo que se resuelve, en este caso, con la huida del matrimonio cristiano en el epílogo del texto a

tierras cristianas, lo que trae como consecuencia que aquellas pretensiones de los infieles musulmanes (con todo su connotativo significado) no se concretasen. El esquema se reitera en *Los baños* con el cuarteto constituido por Halima y Don Fernando; además de Caraulí, capitán argelino quien es esposo de la primera, y Constanza. El conflicto tiene su resolución en términos equivalentes a la anterior obra dramática, ya que los cristianos también se fugan hacia la península. Cervantes cercena otra vez el deseo de la pareja musulmana.

En el Quijote hay otro tipo de desenlace que se expone en el episodio del cautivo, quien cuenta su historia como prisionero en las cárceles de Argel y su posterior fuga junto a su prometida Zoraida. La pareja escapa porque compartirá un futuro en común, pero bajo cielos cristianos. El cautivo lo explica al describir la carta que le envía Zoraida, cuando el español se encontraba rehén en el baño destinado a los prisioneros. En el contenido de la misiva ella afirma que fue una esclava cristiana, sirvienta de su padre, quien le inculcó el rezo del Ave María. Esta cautiva hispana, que se menciona fugazmente en la novela cervantina, cumple, en la práctica, el mismo rol que Marcos con respecto a los hijos del renegado valenciano. Es el ente que persuade a un enemigo de fe para que se convierta al cristianismo. Ella sugiere a Zoraida, en sentido figurado, que vaya a tierras imperiales a ‘reencontrarse con Lela Marién’<sup>142</sup>. Es decir, la incita a que inicie, una vez convencida o reconvertida, la *peregrinatio* que la llevará a una nueva vida, en el cálido lecho del catolicismo. Zoraida, por decisión y propia voluntad, elige, en ese instante, al cautivo para cumplir esos fines. Incluso es ella quien se ofrece a ser su esposa, asunto que pareciera ser secundario o menos importante que su prioritario propósito: ser católica y

---

<sup>142</sup> En *La gran Sultana de Cervantes*, el Turco le dice a Catalina que su esposa podía rezar e invocar “a tu Lela Marién,/ que entre nosotros es santa [...] que nosotros alabamos,/ y de ser Virgen la damos/ la palma en primer lugar” (Cervantes, 1975: 468). Es la denominación que en lengua árabe se daba a la virgen María, algo así como doña María, como observa Rico (2004: 391).

vivir en un territorio bajo esa ley. Ella representa, igualmente, a una renegada, pero esta vez lo será de la religión musulmana. Ese nuevo estado, por cierto, no tendrá el negativo significado que conlleva la figura del renegado español, sino, claro está, todo lo contrario. En *El peregrino en su patria*, Lope utiliza el mismo proceder. Luego de su cautiverio en Argel, Nise y Pánfilo también se llevan a dos esclavas árabes que se convertirán al cristianismo. Huyen con ellas a Lisboa y, posteriormente, a Roma para rebautizarlas como Clemencia e Hipólita (Vega, 1973: 364).

Los matices que le añade Espinel a este tópico novelesco tienen que ver con el carácter de su personaje. Su señorío y buen servir provocan, ya en el descanso nuevo, que la hija de su amo se fije y, luego, se enamore de él. Marcos titubea ante las insinuaciones de su protegida. Sabe del peligro que encierra el amor y el deseo. El escudero es un renegado de este sentimiento y rehúye de él. Esta vez, la diferencia de su edad respecto a la de la enamorada joven será el factor definitivo para tomar una prudente distancia. Su pasado libertino, que lo retrotrae a las tormentosas lides amorosas en las cuales no quiere recaer, le pesa en la espalda. Pese a ello, da a entender que todavía persiste en su interior una desatada lucha entre el deseo de goce corporal y la recta y decorosa actitud que se lo prohíbe:

Yo con estos favores me enterneía demasiadamente; pero miré el estado en que me veía, y que, habiendo de buscar la libertad del cuerpo, iba perdiendo la del alma, y que el menos daño que me podía suceder era quedarme por yerno en casa. Volvía sobre mí y me reprehendía conmigo a solas; pero cuanto más me contradecía, hallaba en mí menos resistencia (Espinel, 2008: 205).

Finalmente, se impone la cordura y Marcos decide reprimirse. Así lo asume con la reflexión de un hombre maduro que determinó el retiro espiritual como camino vital, y trasluce la mirada del propio autor quien decidiera el rumbo sacerdotal hasta el fin de sus días: “la experiencia me había enseñado que el amor es rey que, en dándole posesión, se alza con la fortaleza” (Espinel, 2008: 204).

Por esa razón, la doncella cae enferma de melancolía, que él sana con el poder retórico que con frecuencia se ufana de poseer. Solo bastaron un par de palabras de esperanza susurradas al oído de su pretendiente para salir de aquella incómoda situación.

Este hecho marca un nuevo vuelco en la personalidad del escudero, ya que debe sortear otros casos similares con la misma diligencia y astucia un tanto apicarada de antaño. Esta condición renacerá luego de un periodo de estudiada prudencia, y le servirá para salir de un embrollo tras otro porque su fama de curador de males por medio de la palabra se había extendido. Así ocurre, ya en el descanso diez, cuando le solicitan para resolver otro caso de melancolía. Esta vez, se trata de una distinguida dama, esposa de un connotado jerarca, quien requerirá de sus servicios. Su falsa modestia, que le hará cuestionarse su condición de ensalmador, es un efectivo presagio, pues todo irá por buen camino: “«¡Pobre de mí! –dije yo– ¿Quién me hizo cirujano o médico de melancolías? ¿Qué sé yo de recetas y de ensalmos? [...]»” (Espinel, 2008: 208). Tal y como le ocurriera previamente con Alima, el problema llega a un feliz desenlace.

No es casual que Espinel presuma del poder de elocución de su personaje a través de sus ensalmos. Es uno de sus rasgos esenciales. Se añade a esto el uso de una guitarra, más una frase de latín que aprende en Salamanca. El músico y poeta están de vuelta. Espinel recurre a ellos para salvar a Marcos de situaciones complejas con las buenas artes que maneja. El dominio de las lenguas, su carácter letrado, hace posible que salga de

estas pruebas del destino. De hecho, si retrocedemos al capítulo introductorio de la primera relación, Marcos hace gala de esta cualidad de curador con la que se gana la vida. Goza de excelente reputación. Gente del pueblo y miembros de la Corte acuden a él para buscar su sanación, una vez que –en la vejez– ya se ha retirado al hospital de Santa Catalina<sup>143</sup>:

[...] y más yo, que, por la excelente gracia que tengo de curar por ensalmos, puedo usar de ellos como uso del oficio con tanta aprobación y opinión de todo el pueblo, que me ha valido el buen puesto en que estoy [...] pero curo con tal dulzura, suavidad y ventura, que de cuantos vienen a mis manos no se me mueren más de la mitad, que es en lo que estriba mi buena opinión; porque estos no hablan palabra, y los que sanan dicen mil alabanzas de mí, aunque quedan perdigados para la recaída, que todos vuelan sin remedio (Espinell, 2008: 18-19)<sup>144</sup>.

Luego de ese episodio, Marcos alcanza la paz y bienestar en su cautiverio. Espinell quiere contrastar la natural habilidad de su escudero y su ejemplaridad, que tan buenos dividendos obtiene, con un personaje que

---

<sup>143</sup> Según Navarro González, el escudero no volvería a repetir ese lamentable alarde, aquel que implica vivir a costa de las víctimas que sufren males (1977: 103). Pero, como se observa, el origen de estas habilidades tiene antecedentes anteriores, como el propio personaje lo demuestra con Alima y la esposa del jerarca musulmán. La alusión a esas especiales y extraordinarias capacidades en la primera relación no hace más que reafirmar la idea contraria. Marcos ya las poseía con mucha antelación y, por cierto, también hacía ostentación de ellas, aunque fuese cuestionándose y dando a entender que eran una condición inherente a su persona, como un don natural que le brota y fluye con espontaneidad, sin que él se propusiera usarlo con demasiado esmero.

<sup>144</sup> Hay un personaje del *Lazarillo* que también cumplía labores similares. Se trata de una vieja que ayudará a curar a Lázaro de su estado calamitoso, luego de la paliza que recibió a manos del clérigo: “A esta hora entró una vieja que ensalmaba, y los vecinos; y comiéndanme a quitar trapos de la cabeza y curar el garrotazo. Y como me hallaron vuelto en mi sentido, holgáronse mucho y dijeron: –Pues ha tornado en su acuerdo, placera a Dios no será nada” (2003: 154).

represente lo contrario. Se trata de una chismosa vieja cautiva que intentó perjudicarlo ante su amo mediante envidiosas habladurías que no tuvieron demasiado eco. También los hay malos en el bando de los buenos. La malla axiológica de Espinel así lo requiere. Los antagonismos y los grados semánticos necesitan una división drástica, algo tan característico en la literatura áurea, que se justifica y se hace necesaria para desarrollar su discurso didáctico–moral, en una escritura pletórica de relaciones antitéticas, y que define muy claramente las fronteras del bien y el mal. Esos contrarios también abarcan los rasgos físicos. Los pasajes oscuros regresan cuando habla de aquella vieja rival. Lo hace en términos semejantes a aquella descripción que efectúa de la ventera del descanso trece de la primera relación, antes de realizar el correspondiente excursus contra el chisme. Así, con el signo básico que caracteriza a esa estética de la fealdad, la desproporción –según el concepto clásico que recuerda Eco, y que es tan llamativa para el autor de las *Diversas rimas*–, desmenuza al personaje con un lenguaje que se asemeja a la despiadada pluma de Quevedo:

[...] cautiva de muchos años, entresacada de dientes, de mala catadura, grande boca, labio caído a manera de oveja, muelas pocas o ninguna, lagrimales llenos de alhorre, contrecha de cuerpo y tan mal acondicionada que se andaba siempre quejando de los amos, diciendo que la mataban de hambre (Espinel, 2008: 211).

El escudero vuelve a cambiar el registro narrativo y cierra el descanso con un breve microrrelato, que hace referencia a una fuente llamada Babasón donde él iba a buscar agua. Allí un turco le cuenta la



leyenda que habla de cómo esta fue construida por dos turcos y dos cautivos, quienes fueron asesinados por el rey para que no revelaran el secreto de su ingeniería. Como bien apunta Carrasco Urgoiti, esta fuente también es referida en el *Quijote* y es una de las pocas menciones topográficas del cautiverio en todo el episodio de Argel (Carrasco, 1972, II: 79). Desde esta perspectiva, el relato del rondeño asemeja a una especie de zoom que, de acuerdo a la necesidad estética de la acción narrativa, se enfoca y acerca, en ocasiones, a las acciones y pensamientos de su personaje, como en otras se alejará para mostrarnos el ambiente que lo rodea para ofrecer un plano más general y circunstancial, como lo hace en este breve episodio.

El tópico del agua, en otro sentido, también es aludido con constante frecuencia. Es una de las preocupaciones principales de Marcos. Esta refleja una actitud ecológica que, según Navarro González, proviene de su origen andaluz, ya que en aquella zona seca y calurosa el vital líquido es un objeto cuya valoración tiene mayores alcances. Es lo que demuestra el tercer soneto de las *Diversas rimas*, cuando el poeta se autodefine: “Fue de elementos el principio mío,/ más de agua y tierra que de fuego y viento,/ y ahora en fuego me convierte el uso” (Espinel, 2001: 422).

La actitud naturalista, con especial sensibilidad hacia el entorno y el agua, será importante, ya que, en la medida que el personaje cambia de latitudes, irá refiriendo el tema con una recurrente mirada comparativa. De una u otra forma, el elemento vital representa ser un objeto conductor –algo así como una especie de canal de la memoria– que siempre retrotrae a Marcos a su tierra natal. Posiblemente, el sevillano Mexía vuelva a ser su referente, porque en su *Silva*, siempre en un tono mucho más academicista que el literario poético de Espinel, dedica un capítulo sobre el tema, bajo las referencias clásicas de pensadores como Tales, Hesíodo, Aristóteles, Plinio, entre otros.

Espinel pone su punto de atención en otros asuntos de veloz forma. El escudero, a partir de la historia de la fuente, pasa a detallar otras costumbres musulmanas. Se trata de los hombres, quienes, por quehaceres cotidianos, dejan en las casas a sus mujeres bajo custodia de los eunucos<sup>145</sup>, personajes a los que vuelve a hacer referencia, tal y como lo hiciera en el descanso dieciocho de la primera relación. El narrador se detiene en ellos y esta vez, a título de nada, critica su carácter ‘sin disimulo’, referido a su condición sexual. Atribuye, como causa de este hecho, a que no ejerciesen las artes musicales. Esa extraña y casi inconexa conjetura comparativa la expone con el propósito de ensalzar, una vez más, una de las actividades predilectas del autor, como también a algunos de los insignes representantes de esa disciplina de aquel tiempo, entre quienes los que destacaban Primo, racionero de Toledo o Luis Onguero, capellán del Rey.

### 3.3.9. LA ANALEPSIS COMO RECURSO RETROSPECTIVO Y COMPARATIVO

Llega el descanso once. Ahora es el escudero quien es atacado por la nostalgia y la melancolía cuando se da cuenta de que su actual condición no es otra cosa que la de un esclavo, aunque con notorios privilegios. Su amo le invita a unas fiestas donde los jinetes realizaban pruebas con caballos y lanzas para celebrar al profeta Alí.

---

<sup>145</sup> En la comedia *La gran Sultana doña Catalina* de Cervantes es posible advertir la presencia de dos eunucos: uno, fiel a doña Catalina de nombre Rustán, quien la cuidó y ocultó del alcance del Turco, y otro llamado Mamí, quien obedecía al soberano musulmán. En este caso, es Rustán quien cumple con la función estipulada a este tipo de personajes, encargados de la custodia de señoras importantes ante la celosa ausencia de sus esposos. Rustán lo hace por motivos ideológicos y religiosos, ya que sabe que al ocultar a la bella Catalina no se despertaría el deseo que luego sí sentiría el Turco, apenas tuvo la posibilidad de ver a la doncella. Esa atracción se produce una vez que Mamí denunciara el sospechoso ocultamiento, cuya causa era el carácter cristiano del eunuco y de la joven.

En ese momento recuerda las fiestas de la Corte Real, encabezadas por el propio rey Felipe III. De tal forma que aquella melancolía del escudero, ensalzada con sus propias lágrimas, no es más que un ejercicio panegírico hacia los ritos y tradiciones de los nobles españoles, que están debidamente documentadas<sup>146</sup>. De hecho Carrasco Urgoiti piensa en la probable participación del propio poeta en esos sucesos. Sea o no cierto, importa el procedimiento literario que Espinel usa para homenajear a sus celebridades, esta vez encabezadas por el regente. Es el mismo que utiliza en todo el relato. Se vale del recuerdo de una situación, la memoria, para contar un hecho verídico e históricamente documentado. Como lo establece la preceptiva en la construcción de la fábula, un acontecimiento real no superará a la ficción, si no que le será útil para su verosimilitud.

El ermitaño, para no ser olvidado en el texto, reaparece repentinamente en este lapsus con objeto de recordar al escudero el nacimiento del príncipe. Espinel no quiere dejar de recordar que, desde la aparición de este interlocutor, la historia de Marcos está basada en un diálogo, por muy superfluo y eclipsado que este esté por el carácter de monólogo que el relato adquiere. Este breve cuadro narrativo, según Rosa Navarro, funciona como una doble ruptura, ya que aparte de interrumpirse la línea cronológica del relato de Marcos con el *flash back*, lo hace con la irrupción, breve y concisa, del interlocutor (2008: XL).

El recurso narrativo utilizado para insertar este pasaje en forma de remembranza, y que rompe la concatenación de acciones en forma cronológica, es la *analepsis*. Con ello pretende recordar esas fiestas rituales de alta alcurnia para confrontarlas con los del enemigo, aunque igualmente desliza alabanzas a estas últimas, pero que en ningún caso superan la

---

<sup>146</sup> Navarro Durán sostiene que el episodio tiene su origen a las ceremonias y festejos que se hicieron para celebrar, en Valladolid, el nacimiento de Felipe IV (2008: XL). Carrasco Urgoiti, además, postula que estos hechos se describen en la crónica editada por Alonso Cortés, que muy probablemente Espinel leyó (Carrasco, 1972, II: 86-87), asunto que también propone Haley (1959: 174-176).

gallardía de las de la patria. Este contraste conlleva, necesariamente, la finalidad del ensalzamiento por el ritual de la alta alcurnia.

Espinel cierra el descanso con otro procedimiento textual. Se trata, ahora, de la inserción de indicios que ayudarán a comprender algunos sucesos que acontecerán con posterioridad. El escudero entrega un rosario con el que rezaba a la hija de su superior. Este objeto, cargado de simbolismo, será el eslabón que permitirá unir el curso de las acciones inconclusas de este episodio argelino –las relativas a la instrucción hacia los hijos del renegado– en la tercera relación. La orientación de la temporalidad se desvía, ahora, hacia lo que está por acontecer, asunto que el lector detectará una vez avanzada la historia. En un mismo descanso se oscila entre el pasado y el futuro en un lúdico movimiento temporal. La sentencia que guarda esa llave será la advertencia hecha por Marcos a la joven cuando le regala el objeto: “Y que le había yo de pedir cuenta de aquel rosario; que le guardase muy bien y le rezase cada día” (Espinel, 2008: 219).

Espinel prepara la salida del personaje de su cautiverio. Lo hará maquinando una historia relativa a un robo monetario en la Corte del virrey, en el descanso doce. Las armas de su personaje serán aquellas que le han permitido destacar: su ingenio y lucidez. Ahora, estas cualidades estarán al servicio de la investigación del hecho en beneficio del virrey y de su amo, quien, a cambio, le ofrece la libertad y dinero.

La principal sospecha del hurto recaerá en el temido privado del monarca, cuyo nombre era Hazán, quien nos remite a los personajes cervantinos de sus obras argelinas. La traza de Marcos consistía en enseñar a un tordo<sup>147</sup> a decir que este personaje había sido el culpable del robo.

---

<sup>147</sup> Carrasco Urgoiti cita la siguiente definición de los tordos: “son aves de grande sentido y ansi aprenden de hablar [...] de noche aprenden mucho más que de día, porque están muy atentos escuchando lo que oyen y aquello aprenden y todo lo contrahacen, como es el ladrar del perro, el cacarear de la gallina y el tosser de las personas hasta nombrar los criados y criadas por sus

Cervantes también menciona la característica de esta ave. Lo hace en *La gran Sultana*, cuando Madrigal conversa con el gran Cadí, y le dice que escuchó a una bella calandria decir que el musulmán estaba tras de un garzón. Este le responde que ella no está equivocada, y le solicita que guarde silencio ante la sorpresiva, pero aún más peligrosa revelación. Madrigal dice que callará, pero le aconseja cuidado:

Para hablar en tus reproches  
es muda la lengua mía,  
bien puedes a sueño suelto  
dormir en mi confianza  
pues de hablar en tu alabanza  
para siempre estoy resuelto.  
Puesto que los tordos sean  
de tu ruindad pregoneros  
y la digan los jilgueros  
que en los pimpollos gorjean [...]  
(Cervantes, 1975: 466).

Luego de que ese plan diera buenos frutos, el escudero vuelve a las disquisiciones que buscan perfeccionar el cometido de los regentes. Su comentario, evidentemente, está dirigido a esa ‘opulenta monarquía española’. Menciona la relevancia que posee en ella la figura del privado, que es posible clasificar en dos tipos: los que prestan servicios y son grandes señores, y quienes presumiendo de humildad se aprovechan de su condición para beneficio propio (Espinel, 2008: 224). Vuelve, en consecuencia, el tono moralista al estilo de Gracián Dantisco y

---

nombres” (Carrasco Urgoiti, 1972, II, 93). Se trata de un fragmento extraído del *Libro y tratado de animales terrestres y volátiles de Gerónimo Cortés* (Valencia, 1613).

Torquemada. Pero, en este fragmento específico, su referente directo es el *Relox de príncipes* de fray Antonio de Guevara<sup>148</sup>. En el capítulo XLIV del libro I, Guevara describe lo ocurrido con el moribundo emperador romano Theodosio, a través del relato del historiador Ignacio. Según este, el monarca le pide a Estellicón, ayo de Arcadio –uno de sus hijos–, que no ponga en la mente de sus dos sucesores aumentar las tierras del Imperio, sino que se aboque a encontrarle buenos criados y asesores para que le insten a reinar con grandeza. Estellicón, ante la titánica responsabilidad de esta tarea, pide consejos a un sabio filósofo griego, Epimundo. El erudito dice al ayo que los hombres que están en casa del príncipe no pueden ser soberbios, envidiosos, iracundos carnales, glotonos, blasfemos, perezosos, regalados, infames ni idiotas. La otra característica, que tiene clara conexión con Hazán, el personaje de *Marcos de Obregón*, y que dio pie a la clasificación que el rondeño explicita de los privados, es la de la extrema codicia:

En casa de los príncipes no deven estar, ni privar, hombres avaros; porque gran ocasión es para que los príncipes no sean de sus pueblos amados ver que sus criados siempre tienen abiertas las manos a recibir servicios (Guevara, 1994, II: 322)<sup>149</sup>.

---

<sup>148</sup> Dicho texto se redacta entre los años 1525 y 1527. En él se aludiría solo a la vida del emperador romano Marco Aurelio, pero Guevara lo complementará de tal forma, que este se convertirá en un manual educativo para príncipes, perfectamente extrapolable a la instrucción ideal que debiera tener un postulante al poder en el reino español, en la época en que el libro sale a la luz (Blanco, 1994: XVII).

<sup>149</sup> Asimismo, Guevara, en el capítulo LV del libro III, explicará en términos semejantes, lo que le pide Marco Aurelio a su hijo antes de su muerte “Déxote hombres muy fieles que sean mayordomos de tus thesoros; y no sin causa digo que sean fieles, porque muchas vezes es más lo que los cogedores a los príncipes roban, que no lo que en sus casas los príncipes gastan” (Guevara, 1994, II: 929).

Este breve relato tendrá interlocutores implícitos, ya con este ejemplo prestado, Espinel pretende enviar un mensaje adoctrinamiento y consejo a quienes él debe obediencia, los príncipes de la monarquía hispana.

Por otro lado, en este breve apartado acerca de las costumbres de reyes, príncipes y privados, el autor demuestra y expone sus propias contradicciones. Ya, con anterioridad, había manifestado su rechazo a las creencias astrológicas con el episodio del enano de la Corte. Pero, nuevamente –y como lo hiciera en el mensaje que deja el cometa, que anunciaba el desastre para el rey de Portugal–, sí que les da crédito cuando advierte que tanto reyes como príncipes nacen bajo los principios de la naturaleza estelar. Por esa causa, sus amistades emanarán de su círculo natural; no obstante, los cuerpos celestes tendrán, en este aspecto, mucho que ver en esa decisión: “que las estrellas son poderosas para inclinar a una amigo más que a otro” (Espinel, 2008: 223). Sabrá diferenciar, con estos ejemplos, las creencias del vulgo con las que afectan a personajes principales. A cada una de ellas le otorgará distinto valor y significado. Este nuevo inserto tiene como antecedente textual a Pedro Mexía, quien dedica uno de sus misceláneos capítulos de la *Silva de varia lección* a esta cuestión específica. El capítulo se denomina *Cómo se causan las amistades y enemistades de las cosas en el capítulo passado dichas, por influencia de las estrellas; y donde viene que un hombre quiera mal o bien a otro <sin causa>*. En él, el erudito basa su postura del tema en las extrañas y singulares creencias –a las cuales da total veracidad– de los astrónomos medievales Alcabicio, Lepoldo y Guido Bonato, respecto de los lazos de amistades que cada ser humano lleva consigo, de acuerdo al cuerpo celeste que lo representa. Básicamente, la teoría que resume Mexía consistía en lo siguiente: Saturno era enemigo de Marte y Venus; pero amigo de Júpiter, Mercurio, la luna y el sol. Júpiter, en tanto, era amigo de todos ellos,

exceptuando Marte, de quien todo el resto es enemigo. El sol congeniaba con Júpiter y Venus, a los cuales se opone Marte, Mercurio y la luna. Venus, a su vez, también gozaba de la amistad de todos, menos de Saturno (Mexía, 1990, II: 41).

Las propias creencias del autor están validadas por esta preceptiva que le sirve como soporte moral para insertarlo en su obra con fines pedagógicos. Por esta razón, en cuanto a este motivo específico, Navarro González señala que Espinel no puede huir de su condición de ferviente católico que “situaba sobre el oscuro y fuerte influjo de las estrellas la omnipotencia individual” (1977: 136)<sup>150</sup>.

### 3.3.10. UN NUEVO RELATO ENMARCADO

Es el propio narrador quien presenta, en los comienzos del descanso trece, el microrrelato para suspender su historia, como tantas veces lo hacía Cervantes. Acaba de salir del discurso retórico de doctrina para adentrarse en un relato liviano y ameno, aunque será provechoso por su carga simbólica, que está relacionada con el cautiverio y la religión:

Ofrece la ocasión algunas veces cosas que divierten del intento principal, como me ha sucedido este paréntesis, dejando mi historia y tratando cosas que no son de mi profesión, mas de conforme naturaleza las dicta y ofrece (Espinel, 2008: 225).

---

<sup>150</sup> Este tema es de total relevancia en las letras áureas. Calderón de la Barca lo escoge para construir el argumento de *La vida es sueño*. Como se sabe, el príncipe Segismundo fue encerrado en su torre por el miedo a los terribles presagios anunciados por las fuerzas estelares. Aquellas predecían la feroz tiranía del futuro rey, una vez que se hiciera con el poder. El temor a que tal designio se cumpliera hizo que su padre tomara tan drástica determinación.



Antes de entrar en ella, vuelve a dar nuevos indicios acerca de cómo acabará la historia del adoctrinamiento que tiene con los hijos de su amo a quienes ahora personifica con los nombres de Mustafá y Alima. La nominalización es importante, ya que Espinel tomará de Cervantes el mismo mecanismo que este usara en sus obras sobre Argel, o el mismo Lope, con los personajes que se convierten al cristianismo. Marcos así lo demuestra cuando dice que Alima “después que yo la pude comunicar y encaminarla a la verdad católica, se llamó María (Espinel, 2008: 225). Ya Cervantes, en *Los baños de Argel*, hacía lo propio con Zahara antes de volver a España, cuando se embarcan junto a Vivanco, Costanza, el Padre Ossorio, el Sacristán; más el Patrón, don Lope y otros cristianos. Precisamente, es don Lope quien insta a la mora a subir a la embarcación, y le dice: “¿Vamos, Zahara?”, a lo que ella replica “Ya no Zahara, sino María me llamo” (Cervantes, 1984:155). También en el relato del cautivo del *Quijote*, Zoraida reaccionará cuando pronuncian su nombre musulmán: “¡no, no Zoraida: María, María” (Cervantes, 2004: 391).

Luego, surge un nuevo intercambio de ideas sobre la figura del renegado entre Marcos y su amo. Para el escudero, no todos los renegados obran mal, siempre que en ellos perdure, aunque sea en secreto, los principios de la fe cristiana. El renegado explica que la verdadera causa que los detiene en esas nuevas tierras es la honra y hacienda, que han generado gracias a su reconversión. Esto lo generaliza a todos los casos de renegados que él conoce. Completa, así la idea que deslizara anteriormente acerca de la imposibilidad de que eso suceda en tierras cristianas, dado el origen de su sangre.

En ese instante, a propósito del tema en cuestión, comienza el nuevo microrrelato, uno más de aquel proceder *mise en âbime* del autor (Navarro Durán, 2008: XLI). Esta vez, el que emite la narración será el propio renegado. El punto de vista sufre un cambio de mando. Espinel, otra vez,

concede la palabra para complementar la perspectiva narrativa y hacerla multifocal. De esta forma, este otro hablante expresará una nueva idea, cuyo trasfondo está en la microhistoria. Con ella quiere reforzar el planteamiento inicial: el renegado no es perverso, ya que guarda en su intimidad los principios del cristianismo, aunque muchas veces tenga que actuar contra ellos. Cuenta la historia de la bella doncella hispana casada con el turco Mamí Reys, un corsario que la raptó en Valencia en una de sus correrías por suelo católico. Ella, en apariencia, acepta este nuevo estado de vida en calma y paciencia, aquel valor que se reitera con insistencia no solo por el rondeño, sino por los grandes referentes de la literatura áurea. Conoce, luego, a un esclavo español de Menorca, quien le dice que, una vez que fuera intercambiado por medio del pago de una importante suma de dinero, vendría en su búsqueda para llevársela de vuelta a casa. Así ocurre, en efecto, en el preciso instante en que corsario esposo andaba en galeotas vestido de español junto a toda su tripulación para camuflarse de los inminentes peligros. La dama hispana –quien incluso da muerte a una negra y a dos turcos que gritaban para deshacer el complot– ocupa el mismo proceder propio de los relatos bizantinos y de la comedia de enredo, ya que se viste a lo turco con sus cómplices cuando huye por el Mediterráneo hacia tierras españolas, y cuando se cruza con las galeotas de su esposo, este se aleja. Mamí Reys se jacta del resultado de su disfraz, pero no sabe que la que ahí escapaba era su propia esposa. La alabanza por el ingenio en la traza no tarda en llegar, pues la acción de la mujer, hecha con ‘pecho varonil y determinación cristiana’, es ejemplar como forjadora de un acto épico.

En aquella historia, como esboza Carrasco Urgoiti (1972, II: 107), Espinel reitera el tópico de la cristiana raptada en tierras hispanas, y que en Argel conserva sus católicas creencias aunque en sigilo, y a pesar de sus penosas circunstancias. Ciertamente, *La gran Sultana* de Cervantes se alza

como el referente de este relato enmarcado, con toda la influencia bizantina que lleva consigo. La comedia del célebre escritor español cuenta las vicisitudes de doña Catalina de Oviedo, quien fuera raptada y llevada a Constantinopla. Luego, el gran Turco le descubre, una vez que este fuera informado del ocultamiento de ella por parte de un eunuco cristiano. La comedia en cuestión tendría conexiones históricas, ya que la fuente más probable del suceso literario sería un caso verídico ocurrido a una joven italiana, cuya belleza hechizó al sultán Amurates III (Valbuena Prat, 1975: 439). Doña Catalina, que también encuentra a su padre entre los cautivos, mantendrá la promesa de ser fiel en su seno interno a la cristiana religión. Ella no regresa a tierras católicas, quedando como legado su firme propósito de permanecer con sus principios de credo, tan fuertes que son capaces de ablandar el alma del mismísimo Turco. Espinel adaptará el argumento y lo hará diferir en el final, ya que le otorga el feliz desenlace: la huida de la valerosa dama de territorio enemigo, y la vuelta al suelo de la católica fe.

### 3.3.11. LA VUELTA A LA MISCELÁNEA

El relato varía su curso. Esto se debe a las conclusiones a las cuales llegan el amo y el esclavo escudero en el diálogo que cierra el descanso trece, cuando comparan la actitud de la valiente y astuta mujer hispana con la de las amazonas. Emerge, de nuevo, el discurso erudito de Marcos en tono de silva, una vez que responde a la pregunta que su amo le señalara. Esta interrogante consistía en saber si aquellas míticas guerreras eran realmente unas doncellas. El escudero realiza una semblanza, que proviene directamente de la miscelánea de Pedro Mexía, para explicar al renegado con aquella consabida sabiduría:

–Señor, no –respondí yo–; ni en tanto que lo eran, salían a las batallas, sino ejercitándose, no en ocio ni en lanificio, sino en cazas de fieras, en andar a caballo, usando la lanza, arco y saeta; y para hacerse más fieras, se mantenían de tortugas y lagartos. Y en siendo de edad para ello, se mezclaban con los varones circunvecinos. Y si del concúbito parían hijo varón, o le mataban o le mancaban de manera que no quedase para ejercicio de hombre; y si parían hembra, por que no fuese impedimento para tirar el arco, le secaban o cortaban el pecho diestro, que eso quiere decir amazonas, *id est, sine ubere*, sin teta. Pero ninguna de ellas por sí sola hizo tan grande hazaña como esta valenciana (Espinell, 2008: 232).

El de Ronda se mantiene fiel a las ideas que escoge de su modelo en la *Silva de varia lección*, quien dedica dos capítulos a las famosas féminas: *Quién fueron las bellicosísimas amazonas y qué principio fue el suyo; y cómo conquistaron grandes provincias y ciudades; y algunas cosas particulares y notables suyas; y el que le sigue: En que se prosigue y acaba la hystoria començada de las amazonas*<sup>151</sup>. Mexía basa sus estudios en las crónicas de Tolomeo, pero está más cercano a Justino y Diodoro Sículo.

---

<sup>151</sup> Torquemada pone en duda la existencia de las amazonas en sus *Jardín de flores curiosas*. Dialoga y polemiza con el tratado de Mexía, a quien menciona. Lo hace a través del pensamiento de Estrabón: “«¿Quién podrá creer que aya havido algún ejército o alguna ciudad o ayuntamiento que fuesse solamente de mugeres, y no sólo que lo fuesen sino que acometiessen tierras ajenas y las guerreassen y conquistassen a sus vecinos y tuviessen atrevimiento de meter sus ejércitos en Jonio y de allí, de la otra parte del Ponto, hasta ática?»” (Torquemada, 1994, I: 544-545). Este razonamiento, sin embargo, no es suficiente para que Espinell no siga creyendo en los postulados de su coterráneo para confeccionar este breve tratado sobre esas antiguas y míticas guerreras. El de Ronda sigue los criterios de Mexía respecto a este asunto y, como se aprecia, no los pone en duda.

Según los sabios antiguos, las amazonas habitaban tierras asiáticas. Sus esposos fueron asesinados por los escitas. Ellas se vengaron y decidieron hacer su vida con ausencia casi total de hombres. El autor señala que hay unos pocos que viven con ellas, pero solo hacen quehaceres domésticos y no son bien alimentados. Así los mantienen sin interferir en su mejor arte, que era la guerra, por las que fueron tan famosas. Dice, finalmente, que fundaron la ciudad de Éfeso y tuvieron dos famosas líderes: Martesia y Lampedo. La correspondencia de este tratado con el relato del rondeño nace a partir de las características que Mexía recoge de sus clásicas referencias grecolatinas. Incluso, alcanzan hasta la propia etimología del concepto que define a una amazona, puesto que originalmente el renacentista lo hace en griego, y Espinel lo traduce al latín, la lengua en la se especializaba y se sentía más cómodo:

[...] trataron casamiento y paz con los varones de una de las comarcanas provincias desta manera: que ciertos tiempos sus maridos se juntasen en lugar señalado, donde estaban en su compañía algunos días, hasta que se sentían o sospechavan estar preñadas [...] Y porque estas amazonas usavan mucho en la guerra los arcos y flechas, para esto y para los otros exercicios de las armas parece le estorvavan los pechos; por esta causa, a las niñas chequitas que les nascían, quemávanle las tetillas derechas con fuego. Y desta manera, fueron llamadas *amazonas* (casi *sin teta*), porque en griego *mazos* quiere dezir teta, y *a, sin* [...] (Mexía, 1989: I: 250-251).

Es posible apreciar, de acuerdo a este fragmento, el intento pedagógico de Espinel cuando intercala estos segmentos emanados de sus lecturas. Así podía nutrir la historia de forma constante con datos históricos que complementarían una acción o acontecimiento. Estos bruscos y continuos saltos temáticos no necesariamente producen el efecto esperado, pues no quedan adheridos con la debida fineza a la trama, tal y como ocurre con otros cuadros. Así acontece también con este apartado con el cual culmina el descanso, ya que el tema de la valentía de la valenciana contra el moro se diluye con el ejemplo de las amazonas. Más bien da la sensación de ser un alarde con el cual Espinel quiere demostrar, por intermedio de su escudero, su amplio conocimiento en asuntos de distinta índole.

### 3.3.12. EL CAMBIO EN EL AMBIENTE NARRATIVO

En el comienzo del descanso catorce, ya de viaje hacia las Baleares, los acontecimientos narrativos se precipitan. El barco en el que iba Marcos es capturado por una flota genovesa, lo que obliga al líder corsario a huir y a dejarle a él a la deriva. Una vez capturado, el escudero es maltratado un tanto, ya que el capitán de la nave cree que es un renegado, no un esclavo. Esto confirma el concepto que de ellos se tienen originalmente, y que Espinel ha cambiado con el punto de vista que cedió a su amo en los pasados descansos. El autor aprovecha el instante para acudir a la figura del epítome con el fin de dotar de sentido trágico y penitente el actual momento de penuria de su protagonista. Una vez más, recurre a la memoria:

Acuérdome yo agora de las desventuras que desde niño me han seguido y no me acuerdo de los delitos de

mi juventud. Viéneme a la memoria cuánto bien he hecho a algunos hombres en esta vida, y que por estos mismos me han venido muchos males, porque Dios toma semejantes instrumentos para confusión y castigo de pecados cometidos con ignorancia o con malicia (Espinel, 2008: 234).

En ese tránsito, Marcos vuelve cíclicamente a fundirse con su creador. Esta vez cuando los músicos que venían en la galera entonan unos versos que son sacados de la *Sátira contra las damas de Sevilla*, como bien sostiene la crítica.

Este sincretismo de las caracterizaciones entre el autor y su personaje, lo hace tangible no solo con la alusión al autor de esos versos, ni al famoso sintagma nominal ‘fulano es su propio nombre’ sino, también, de forma más profunda con el personaje Julio Espínola, quien en ese instante era embajador en Génova, y otros “testigos pero que me conocieron en la corte del rey Católico” (Espinel, 2008: 235). Es la primera referencia que el autor hace a su pertenencia a la Corte Real. No sabemos si el descuido del Espinel responde a un propósito explícito, que sería buscar y provocar esa ambigüedad en el lector o sencillamente es un lapsus que produjo ese efecto. Por cierto, ese contacto le sirve para que, una vez llegado a Génova, pudiera acceder a dinero y cabalgaduras, junto a un nuevo personaje y compañero –el mozo de mulas victorino– para partir a Milán, su objetivo de ruta cuando estaba al servicio del duque de Medina Sidonia.

#### 3.4. RELACIÓN TERCERA: COMIENZA EL PERIPLO POR ITALIA

Espinel, esta vez, opta por la continuación de su relato. No hay ya referencia ni reiteración a los motivos de su escritura ni a los valores que los mueven. Lo dejará para el colofón de su obra. Prefiere, por ahora, agilizar la narración, que ya adelantara en el último descanso de la relación segunda. No vuelve al escenario de la trama principal, la ermita, ni dialoga con su interlocutor.

De inmediato centra su mirada en los sucesos que le acontecen en su camino, ya en tierras italianas rumbo a Milán. De pronto, hay una tempestad con granizos. El posterior comentario que realiza sobre el agua, donde retoma el discurso misceláneo, funcionará a modo de introducción de toda la relación. De esta forma respetará la división estructural de las dos anteriores relaciones, cuyos exordios refieren, de igual forma, a un determinado asunto. A la retórica erudita con la que abarca los aspectos relativos a las propiedades del agua, se suman a los habituales elogios que realiza hacia el líquido que riega el suelo español. El natural paralelismo se refleja en los males de salud que sufrió por beber del agua en Lombardía. Las charcas en las que saciaba su sed, que describe como inmundas, llenas de insectos, sapos y sabandijas “enjendradas en tan poco espacio que se causa de la mucha humedad maliciosa del terruño”<sup>152</sup> (Espinel, 2008: 241), le hicieron pasar continuas zozobras.

El recurso para esta instancia narrativa vuelve a ser el discurso descriptivo y comparativo. Esto por el carácter realista del texto, que

---

<sup>152</sup> En el capítulo de la *Silva de varia lección*, que se denomina *Quan necesasria sea el agua a la vida humana y de cuánta excelencia sea este elemento. Dízense algunos avisos para conocer si es buena un agua y, entre dos, cuál es la mejor*, se habla de ello. En efecto, el sabio autor andaluz da consejos que Espinel parece considerar con suma obediencia, dada la trascendencia que le otorga al vital elemento. Para Mexía, quien cita y se apoya en filósofos y naturalistas clásicos como Aristóteles o Plinio, la observación del entorno es primordial para su análisis: “El primer aviso que ponen, es, si el hombre va a tierra estraña y quisiere saber qué tal es el agua della, o la quisiere llevar de allí a otra parte, que mire y note, en la comarca y vecindad de aquel río o fuente, los que allí biven o beven de aquel agua, qué disposiciones tienen: si son de sanos cuerpos o rezios, de buenas y claras colores de rostros y llustrosas tezes, y no enfermos de ojos y piernas; porque donde los hombres tales fueren, es argumento de ser el agua buena, y lo contrario desto ser mala” (Mexía, 1989, I: 687).



denota el empirismo que hay detrás de las caracterizaciones de paisajes, arroyos y la naturaleza circundante, que siempre llamaron la atención al autor, quien los procesa y exterioriza a partir de sus sensaciones. El autor sigue mostrando el fuerte vínculo del ser humano con su entorno.

Aprovecha esta instancia, además, para hacer hincapié en una nueva huella temporal ligada a la autobiografía personaje–autor. Esta vez no será un síntoma de esa cercanía tantas veces sugerida. Más bien todo lo contrario. Será un elemento diferenciador, ya que Marcos advierte haber estado tres años por dicha región<sup>153</sup>. Los años de esa permanencia no concuerdan con los datos biográficos de Espinel.

#### 3.4.1. EL RETORNO A LA FÁBULA

Espinel, que gusta de los quiebres y saltos narrativos en cada descanso, con todo tipo de exhortaciones el comienzo o al final de ellos, torna a los acontecimientos con la frase ‘dejando esta materia’, que suele utilizar para tal efecto. De inmediato relata el episodio de los labradores. Estos le desorientan al darle errónea y premeditadamente la dirección que los lleve a su destino para burlarse de él y su criado. La broma termina en discusión y en posterior reyerta. Marcos de nuevo cae en pependencias. Escasamente han valido la pena sus consejos acerca de las almas coléricas en anteriores descansos, ya que hiere a uno de los burladores de una cuchillada, por lo que es apresado. Se queja amargamente de su hado porque acá lleva grillos, no así en Argel, la tierra enemiga. Su furioso comportamiento, tan distinto del prudente demostrado en el cautiverio,

---

<sup>153</sup> Navarro González estipula que, luego de su paso por Sevilla en 1581, Espinel se traslada a Milán y recorre la península itálica hasta el año 1584, ya que aparece una reseña en loor suya en el *Cancionero* de López Maldonado (1977: 15), y por la aparición en la *Diversas rimas* de la ‘Canción a Pedro Lainez’, quien había fallecido en Marzo del año señalado (Haley, 1959: 10-11).

tiene su precio. Por ello, inserta la disquisición respectiva acerca de la conducta del foráneo en tierra extranjera, que por tener dicha condición esta debiera ser ejemplar. Nuevamente, apela a la enseñanza por su acto contrario, al más puro estilo del *Guzmán de Alfarache*.

El texto de Espinel se aleja del modelo cervantino del cual se sirvió para elaborar el episodio argelino. Regresa a su referente truhanesco, que mejor se amolda a esos negativos rasgos que otra vez revisten al escudero. El ambiente literario, el suelo italiano bajo el cual se desarrollan los acontecimientos, es análogo al del protagonista del texto de Alemán, aunque el origen de la burla de este autor es otro. Tal y como ocurre en Sevilla, Espinel cuenta con la idéntica ventaja de haber estado *in situ* por aquellas geografías. De hecho, tanto el pícaro Guzmán como el escudero de Espinel centran sus actividades en las ciudades de Milán y Génova. Pero, una vez más, el fino tacto que el rondeño utiliza para dotar a su personaje de elementos autobiográficos hará la diferencia. El sevillano, en este caso, optó, y gracias a la libertad creativa de la literatura, por hacer más aguda la condición de incorregible bellaco del Guzmán. Con ello, la moralización es más sencilla, ya que, de esta manera, se allana el camino para este propósito, una vez que el protagonista ha decidido contar su mal proceder. El rondeño, por lógicos alcances autobiográficos con su personaje, pone sus autolimitaciones a esas negativas cualidades, que pueden ser peligrosamente asociadas a su persona.

La primera anécdota que sufre Marcos en la cárcel tiene un perfume a las acontecidas al *guzmanillo* en tierras italianas. El personaje de la obra de Alemán también estuvo tras las rejas, luego de realizar un fallido hurto. El escudero urde traza, una vez más, para salir de su encierro. El embauco que hace al carcelero es a través del supuesto don de alquimista, es decir, convertir el hierro en oro. Espinel nombra a ciertas autoridades en ese arte: el catalán Arnaldo de Villanueva, Raimundo Lulio –que se supone es el

gran intelectual mallorquín Ramón Llul– a quien se le atribuyen dotes de alquimistas; y el moro Gebor, seguramente Jabir Ibn-Hayyan, un árabe que seguía esas artes en el siglo VIII (Carrasco Urgoiti, 1972, II: 126). Lo hace con el motivo de distinguir entre los sabios del tema y los falsos que existían entre el vulgo. Marcos retorna a la burla para infligir el correspondiente correctivo al codicioso personaje cuando le enseña a decolorar una herradura, que va adquiriendo color amarillento con orín y vinagre. El carcelero le promete libertad a cambio de recibir instrucción para fabricar oro falso. El escudero revela sus intenciones didáctico–morales, ya en el segundo descanso, cuando pide al carcelero los ingredientes para hacer la alquimia, pero no dirá cuáles son “porque mi intento no es enseñar a hacer el mal” (Espinel, 2008: 247), según declara. Marcos se confabula con unos maleantes condenados a las galeras para concretar el engaño. El carcelero queda desmayado por oler los polvos y Marcos huye, dejando libres a los galeotes, así como lo hiciera el hidalgo Quijote con esos singulares personajes, a quienes decide socorrer en la primera parte de la novela. El valiente caballero –dentro de su locura– lo hace solo porque aquellos desgraciados habían sido privados de la libertad y eran menesterosos, pese a la advertencia de Sancho del error de su amo. Don Quijote advierte a los carceleros que los galeotes nada han hecho contra ellos, y agrega que “me parece duro caso hacer esclavos a los que Dios y naturaleza hizo libres [...] Allí se lo haya cada uno con su pecado” (Cervantes, 2004: 207). Espinel vuelve, por ende, a hacer un breve guiño al insigne texto cervantino, cuando libera a sus cómplices. Marcos justifica su acto de liberar a aquellos ‘buenos galeotes’ en los siguientes términos: “aunque fue a costa del propio carcelero, por la libertad todo se puede hacer” (Espinel, 2008: 248). Dicha idea, como se aprecia, tiene lazos comunes con la del propio Cervantes a través de su inmortal personaje, pues realiza aquel acto en nombre de la ansiada libertad, aunque el

escudero reconoce que actúa como un demonio, pues procede a través del engaño<sup>154</sup>.

Guzmán, con sus habituales y tramposas artimañas, realiza una treta similar con un objeto metálico, una vez que ha estafado a don Juan Osorio, en complicidad con el escribano y tesorero Aguilera, más su fiel sirviente Sayavedra, en la ciudad de Milán. El pícaro, cuando husmeaba en las calles milanesas, ya pronto a partir a Génova, ve a un soldado que compraba una hermosa cadena, que parecía de oro. Como no era más que una imitación, el protagonista decide adquirirla, aunque luego envía a fabricar una réplica de oro de iguales características donde un platero, porque sabe que esta le sería útil en el futuro. No tratará del proceso de alquimia como tal, de hecho no es Guzmán quien aparenta ser el falsificador de metales, pero el mecanismo de burla para perseguir un propósito es análogo al del escudero. En estos pasajes, Alemán hace referencia acerca de lo malo de la venganza, a partir de la traza que pretende urdir contra sus parientes –por el rechazo que había recibido por parte de ellos en su anterior visita– una vez llegado a Génova. El pícaro, ahora siete años más tarde, vestido con elegancia y con abundante dinero en sus bolsillos, logra ganarse la confianza de su tío. El Guzmán le pedirá matrimonio a una pariente de la madre –soltera y con una hija a cuestas– de Don Beltrán, que es el nombre de su familiar. La

---

<sup>154</sup> Vargas Llosa está muy atento al concepto de la libertad que Cervantes expone en el *Quijote*. Según el escritor contemporáneo, el insigne relato del admirado prosista del siglo áureo es ‘*una novela de hombres libres*’, en la que el protagonista se enfila hacia un búsqueda infinita de aquella utópica libertad, llevado por los propios acontecimientos vitales del autor, quien fuera privado de ella en su cautiverio en Argel por cinco largos años, y por las otras detenciones que sufrió en España por sus deudas y causas laborales. Para Vargas Llosa, ello se entiende por la idea que del texto emana, y que se adelanta a la que tuviera Europa a partir del Siglo XVIII, en la cual la libertad se establece como “la soberanía de un individuo para decidir su vida sin presiones ni condicionamientos, en exclusiva función de su voluntad” (2004: XIX). En ese sentido, este concepto se problematiza, puesto que a quienes se pone en libertad es a individuos que han cometido algún delito. Pero, según el crítico, se explica porque “El Quijote no cree que la justicia, el orden social, el progreso, sean funciones de la autoridad, sino obra del quehacer de individuos [...]” (2004: XX). Esa visión, por ende, es compartida, al menos en este episodio por Espinel. De esta forma se entiende este desafío a la autoridad y la justicia que ambos escritores realizan con marcada similitud.

cadena es el cebo que el pícaro usará para castigar la codicia de su pariente, procedimiento análogo que Obregón utiliza para salir de prisión. Guzmán envía a Sayavedra a un platero con la verdadera cadena para tasar su valor. Le pide a su tío el efectivo de seiscientos cincuenta escudos para apostar y se la ofrece a cambio, pero le pasa la falsa. Finalmente, huye un día antes de la boda con el capitán Favelo y Sayavedra hacia España en la galera.

El metal falso sirve a cada autor con distinto propósito. El objetivo superior de Marcos es conseguir la libertad aunque fuera a costa de un mal proceder. Es un fin noble aunque con un medio ruin, que contrasta con el de Guzmán, quien solo busca la venganza para lavar la herida de su afrenta contra su propia sangre. Marcos aparenta no asumir y olvidar que hirió con un cuchillo a un hombre. Pareciera ser que por primera vez Espinel no deja en buen pie al escudero, pues su delito queda impune. El autor sanciona con sus excursos el engaño y la codicia del carcelero, que permite su salida con la idea de enriquecerse a partir de la trampa que implica la alquimia, en vez de enfocarse en el motivo que originó el encierro del escudero. Es, a nuestro parecer, el instante donde el protagonista más se ha acercado a la condición y calaña propia del pícaro. Comete un delito de sangre –acto que Bataillon considera como no propio del modelo arquetípico del personaje, pero que acá no tiene consecuencias funestas para la víctima–, por el cual es encerrado, como estipula la justicia, pero escapa con malas artes y elude su pena y condena que merecía a cabalidad. Además, libera a unos galeotes que son sus cómplices. Solo regresa a su calidad humana cuando no difunde el método de alquimia, pues su uso fue coyuntural. Todo ese torcido comportamiento queda a merced del juicio final del texto, en el marco de perfeccionamiento y arrepentimiento a posteriori con el cual el escudero cuenta sus aventuras ante esas actitudes susceptibles de corregir, tal y como lo hace Alemán con su personaje.

## 3.4.2. LA VOZ AUTODIEGÉTICA COMO CRONISTA DEL PROPIO AUTOR

Marcos nos cuenta su camino hacia Milán, cuando atraviesa el río Po junto a su criado en un barco, y sufre la caída con su caballo. El gusto por lo natural, sobre todo el agua y su continuo fluir, se juntan en este preámbulo. Añade de inmediato un episodio escatológico, con tintes de humor quevedesco, porque cuando llegan a la orilla el caballo los “rució por la puerta falsa” (Espinel, 2008: 249). El episodio tiene ecos de lo acontecido en el *Buscón* de Quevedo, en el capítulo tercero de la primera parte, cuando Pablos y don Diego urden traza para no levantarse en la mañana, luego de sufrir por la poca comida que en el pupilaje recibían. Por tal razón, fingen un agudo estreñimiento, que ya les duraba tres largos días. El licenciado Cabra, el encargado del sitio, consigue unas lavativas y pide a una tía suya que las oficiaba de enfermera para que le ayudase en la difícil tarea. El relato del pícaro sobre lo acontecido permite observar las diferencias de estilo entre la anécdota comedia, casual y breve de Espinel con la que le acontece a Pablos, llena de maliciosas intenciones destinadas a la venganza por los indignos tratos recibidos hacia él y su acompañante:

Empezaron por don Diego. El desventurado atajose; y la vieja, en vez de echársela dentro, disparósele por entre la camisa y el espinazo y dióle con ella en el cogote, y vino a servir por defuera de guarnición la que dentro había de ser aforro. Quedó el mozo dando gritos. Vino Cabra y, viéndome, dijo que me echasen a mí la otra, que luego tornarían a don Diego. Yo me resistía, pero no me valió, porque, teniéndome Cabra y otros, me la echó la vieja; a la cual,

de retorno, di con ella en toda la cara (Quevedo, 2008: 83).

Hay otro suceso que trata sobre estas suciedades en el capítulo I del libro tercero de la segunda parte del *Guzmán de Alfarache*, cuando el pícaro estaba al pie de la ventana de una muchacha. En ese instante justo aparece un perro, que él intenta espantar con una piedra recogida. Pero no era tal piedra, sino las deposiciones de aquel can, por lo que su mano quedó toda embadurnada (2004: 593).

Una vez en Milán, el narrador protagonista torna a ser el cronista de su propio creador. Esto constituye una de las singularidades más destacadas del texto. El escudero señala a Espinel como el autor de los versos biográficos sobre Ana de Austria, cuando se conmemoraban sus exequias en dicha ciudad, aspecto muy señalado por los estudiosos de la obra del rondeño. Espinel busca el sincretismo entre esas dos voces narrativas cuando habla del autor y sus históricos versos, y, a renglón seguido, de sus amigos que se alegraban de verlo nuevamente libre; amigos que, por supuesto, eran personajes cortesanos que nada tienen que ver con los esporádicos y episódicos que abundan en la historia. Estos últimos, generalmente anónimos, se van cruzando en su peregrino camino, y en su gran mayoría pertenecen a clases sociales bajas, muy distintas y opuestas a la de los conocidos que se mencionan en este segmento. Las alusiones, que el sujeto de enunciado –la voz del personaje protagonista– realiza sobre el sujeto de enunciación –el propio autor–, se diferencian sustantivamente de esos juegos con los que Cervantes, por ejemplo, magistralmente aludía al autor del *Quijote*. Espinel gusta de fundir esas voces narrativas. El célebre autor de Alcalá, en cambio, las disemina en varios sujetos, como el cronista de la primera parte, y luego Hade Hamette Benengeli, el árabe. La técnica del rondeño, en cambio, es la superposición de los hablantes. Lara y

Garrote Bernal hablan de los desdoblamientos del autor de Ronda como un recurso proveniente de su poesía. Estos se pueden verificar no tan solo en el escudero Marcos de Obregón, sino, por ejemplo, también en Liseo, la voz poética que remite directamente al autor en las églogas de sus *Diversas rimas*<sup>155</sup>. En la novela es un efecto visual. Espinel asoma su rostro, por instantes, para luego disolverse en las aventuras literarias de Marcos, el personaje con el cual se encubre en la ficción.

Luego, el escudero llega a Turín en compañía de otro español, un personaje que asoma como irrelevante. Este tiene la específica misión de aplacar el ánimo del colérico Marcos en la discusión teológica que sostiene con un viejo acerca de los reformistas Calvino y Lutero. El viaje a esa ciudad funciona además solo como excusa para que el de Ronda contraste las aguas del Po y el Guadalquivir, como también denunciar la herejía de esos líderes heterodoxos contra la fe cristiana, por lo que decide volver a Milán.

### 3.4.3. LA NIGROMANCIA

Previo a esa vuelta, Marcos introduce brevemente el descanso cuarto con la alusión a su experiencia militar en ‘Mastric’, que era como se refería a Maastricht, la actual ciudad de Holanda. No está claro si este hecho histórico ha sido una experiencia compartida entre escritor y personaje. Tal y como ocurriera con el capítulo del cautiverio, no hay registros tangibles de una participación que fuese objeto de loas poéticas por haber formado

---

<sup>155</sup> Garrote Bernal y Lara Garrido mencionan una glosa con la que Espinel, dos años antes de que su novela fuera publicada, se presenta a un certamen poético en Toledo. Lo hace, según consignan los críticos, con la siguiente fórmula literal: “de manera pública con un heterónimo estamental” (1993, I: LXXIX).



parte de aquella expedición<sup>156</sup>. De todas formas, Marcos tiene la obligatoria necesidad de referirse a algún episodio militar en los Países Bajos, pues así “justifica además que el fraile le hubiera visto en Flandes” (Navarro Durán, 2008: XLII).

Otra vez en Milán, Marcos vuelca su mirada a las oscuras prácticas de los truhanes que engañan al crédulo pueblo. Se trata de la nigromancia. Tal y como consignamos en el capítulo sobre el género bizantino, estas artes tienen cabida en la literatura desde la antigua novela clásica hasta el presente narrativo del *Marcos de Obregón*. Su connotación y significado han cambiado con el paso de los siglos. La antigua magia es ahora un vil oficio que, en el relato del escudero, es representado por un nigromante. El personaje ejerce su hechicería en una cueva a donde Marcos es llevado por cuatro ginebreses creyentes de sus falsos presagios. Estos anónimos personajes también están insertos en la historia con un objetivo específico, acorde al tipo de episodio. Serán ellos los inocentes ejemplos de un vulgo engañado asidua y sistemáticamente por este tipo de farsantes. El racionalista escudero se vestirá de héroe para sacarlos de esa trampa. Marcos detalla con sorpresa el ambiente donde el mago realiza sus actividades: adornos horribles y una estatuilla pequeña, que finalmente era un enano que oficiaba de ayudante del rufián. El nigromante no quiere ejercer sus habilidades a pesar de la expresa petición de los italianos, quienes lo visitan por un negocio. La razón es la presencia de Marcos, ya que, según el personaje, los españoles son “incrédulos y agudos de ingenio” (Espinel, 2008: 254). El escudero desmonta el tramposo proceder del mago, quien usaba un guante imanado para así armar frases que dejaran contentos

---

<sup>156</sup> En efecto, Haley coteja los datos históricos que ponen en duda la supuesta participación de Espinel en aquella batalla, ya que, según el destacado biógrafo, el autor andaluz se encontraba en España en la fecha exacta en que el verídico episodio se llevó a cabo: “Marcos, and very likely Espinel, was in Sevilla in 1579, the year the Battle of Maestricht took place. Nor would he have gone to Maestricht from Italy, for he did not arrive there until 1581, long after the battle was over” (1959: 158).

a sus clientes. Espinel, el bondadoso humanista, nuevamente opta por ceder el punto de vista. Ocurre cuando el sorprendido adivino defiende, con argumentos que surgen de su propia voz, su fuente de trabajo. Explica que con sus artes no hace daño a nadie, no al menos físicamente. Además, si aquellas tretas fueran divulgadas perdería toda su *honra*, que es la que le sostiene su prestigio, y es, además, la base de su sustento. El escudero, con este cuadro, recupera su solvencia moral. Pasa, de un descanso a otro, del ejercicio de la falsa alquimia a la denuncia de las trampas de los nigromantes, lo que constituye toda una paradoja.

Hay un episodio sobre la nigromancia en el entremés *La cueva de Salamanca* de Cervantes. El recurso no es sino una estrategia diseñada cuidadosamente por un estudiante de la casa académica salmantina para salvar la honra de Leonarda por su piadosa condición. Ella le dio cobijo en su casa ante la petición del desesperado muchacho, una vez que su esposo Pancraccio saliera de casa por asuntos de negocios. También estaban presentes en el hogar el sacristán Reponce y maese Roque, el barbero. Estos últimos personajes alegraban la solitaria noche de la esposa y su criada Cristina con guitarra incluida. La intempestiva llegada del esposo ante una avería en la carreta que lo trasladaba hizo que el estudiante salvara a su protectora y a sus invitados de aquella incómoda posición. El personaje, para sorprender a Pancraccio, dice que usará todos sus poderes de nigromancia aprendidos en la famosa cueva de Salamanca con el objeto de hacer aparecer a dos demonios con las figuras humanas del barbero y el sacristán, quienes se encontraban escondidos desde el momento en que supieron de la presencia de Pancraccio. La intención del ocurrente mozo, por otro lado, también consistía en sacar todo el provecho a la situación para su propio beneficio por su menesterosa condición, y propone que la aparición de los fantasmas culmine con una gran cena con todos los involucrados. Eso le ayudará, por añadido, a saciar el hambre que lo aquejaba. A

continuación, vuelven las guitarras con un romance en alabanza a las virtudes que enseñaba aquella cueva famosa, no ya las artes nigrománticas, sino las que daban ingenio para salir de las peligrosas circunstancias como las que acontecen en esta breve obra<sup>157</sup>.

El *Quijote* también es rico en episodios sobre este asunto. Además, estos pasajes comparten la visión que el rondeño tenía sobre dicha materia. Uno de ellos acontece en la venta que estaba cercana a una ermita. Don Quijote, Sancho y sus compañeros de viaje –el primo y el paje– llegan a este sitio. De pronto, hace su entrada maese Pedro. El personaje presenta a un mono que demostrará sus habilidades de adivino. El dueño solo cobrará por el montaje y dos reales por cada pregunta realizada a su mascota. El caballero andante, curioso y con una dosis de sospecha, interroga al ventero por las cualidades del animal. La réplica resuelve la duda. Si alguien pregunta alguna cosa al mono –dice el ventero– este salta a los hombros de su amo para susurrarle al oído la información requerida. El maese, en tanto, será el encargado de difundir la respuesta, pero –aclara el huésped– “de las cosas pasadas dice mucho más que de las que están por venir, y aunque no todas veces acierta en todas, en las más no yerra, de modo nos hace creer que tiene el diablo en el cuerpo” (Cervantes, 2004:745). Luego, el primate finge comunicar algo a su amo respecto de don Quijote y Sancho. Maese Pedro se arroja a los pies de ambos y los alaba por sus andanzas ya famosas en el mundo entero. El caballero hidalgo recupera la cordura por un instante y dice a Sancho creer que el animal tiene un pacto con el demonio. A continuación, en términos semejantes a los de la novela de Espinel, explica aquella postura. Plantea que el mono responde a lo presente y

---

<sup>157</sup> Asensio, apoyado en Correas, aclara que aquella cueva no era otra cosa que la propia Universidad donde el estudiante realizaba sus actividades académicas. Explica que a los nuevos que allí aparecían les hacían creer que bajo la sacristía de la parroquia de San Cebrián se realizaban actos de nigromancia (Asensio, 1970: 185).

pasado porque el diablo no tiene sabiduría para más, y que los acontecimientos futuros solo son una vana conjetura:

[...] a solo Dios está reservado conocer los tiempos y los momentos, y para Él no hay pasado ni porvenir, que todo es presente. Y siendo esto así, como lo es, está claro que este mono habla con el estilo del diablo, y estoy maravillado cómo no le han acusado para el Santo Oficio, y examinádole y sacádole de cuajo en virtud de quién adivina; porque nada cierto está que este mono no es astrólogo, si su amo ni él alzan ni saben alzar estas figuras que llaman «judiciarias», que tanto ahora se usan en España, que no hay mujercilla, ni paje, ni zapatero de viejo que no presuma de alzar una figura, como si fuera una sota de naipes del suelo, echando a perder con sus mentiras e ignorancias la verdad maravillosa de la ciencia (Cervantes, 2004: 748).

En Barcelona, en otro de los episodios relativos a la nigromancia, el rico y honrado caballero don Antonio Moreno se propone sacar de su locura al caballero andante. Para esto, usa una cabeza de bronce que estaba encima de una mesa. La curiosa figura había sido construida, según el huésped don Antonio, por un famoso arquitecto polaco; además, ella tenía la “propiedad y virtud de responder a cuantas cosas al oído le preguntasen. Guardó rumbos, observó astros, miró puntos y, finalmente, la sacó con la perfección que veremos mañana” (Cervantes, 2004: 1023). La divertida escena en donde la cabeza responde de manera tautológica a las preguntas de los que allí se encuentran –el Quijote, Sancho, don Antonio, su esposa, más dos amigos y sus respectivas esposas–, no es más que la representación

de una burla que buscaba, según el narrador, “entretenerse y suspender a los ignorantes” (Cervantes, 2004: 1029). De hecho, Cervantes también se ve en la necesidad de explicar –en voz de Cide Hamete Benengeli, y para evitar que se creyera en un supuesto misterio oculto realizado por un hechicero en aquella cabeza– el mecanismo o ‘fábrica’ de la misma. Esta contaba con un conducto secreto que transportaba la voz de un personaje escondido en otra pieza. Es, también, el mismo procedimiento –la explicación racional de un fenómeno curioso y sorprendente, provocado conscientemente para engañar, y que en apariencia es maravilloso e inexplicable– que utiliza Espinel para desmontar el negocio del nigromante. El inocente vulgo ignorante recibe, entonces, la necesaria advertencia: no caer en los presagios que traen consigo estas malas artes. El tono serio de Espinel y el cómico de Cervantes se unen a este propósito.

Marcos remata el capítulo con su habitual monserga. Dice detestar a todos los nigromantes y a los astrólogos judiciales, menos a los verdaderos y serios estudiosos que se dedican a ella, como Clavio Romano, Arias de Loyola o el doctor Sedillo. Los otros, alquimistas incluidos, quieren alcanzar secretos que solo están destinados a Dios. La verdad y el destino de los hombres son de su exclusiva responsabilidad. Marcos responde como el Quijote. La feroz crítica y denuncia hacia dichos personajes revela la inquisidora faceta del escritor rondeño. Aquella estará acorde con los principios postridentinos, puesto que solo acepta el conocimiento científico que de esta materia se tenga.

Otra cercana referencia al tema de la nigromancia se advierte, de igual modo, en el *Buscón* de Quevedo. Pablos también acude a este pernicioso arte, pero, a diferencia del moralista Marcos, lo hace como un recurso de ayuda y apoyo para efectuar sus propias truhanerías, y no como un sustento de vida, como ocurre con el personaje denunciado en la obra del rondeño. Así acontece cuando Pablos sale de la cárcel, en el capítulo

quinto del tercer libro, y llega a una posada camino de Sevilla. En el sitio había una bella moza, rubia y blanca, que llamó su atención. Otros dos moradores se encontraban presentes: un portugués y un catalán. Pablos se hace pasar por nigromante para entretener y engatusar a la rubia, a quien quería para el deleite –según confiesa–, como también para impresionar a los demás huéspedes. Al recurrir a la magia, el efecto “haría que pareciese que se hundía la casa y que se abrasaba, y otras cosas que ellas, como buenas creedoras, tragaron” (2005: 97). El episodio de la obra de Quevedo resalta por su comicidad, que está ausente en el de la obra de Espinel. La distancia se establece una vez más entre un pícaro genuino, como Pablos, en relación a un escudero ético como Marcos de Obregón. Esto permite distinguir, una vez más, la lejanía de Marcos con el arquetipo del personaje truhán para asemejar, de nuevo, la imagen de Espinel a la de su protagonista. Este hecho, que hemos remarcado, coincide con las apreciaciones de Bjornson. El estudioso analiza el conformismo social del personaje principal de la novela. Este se establece por razones de conveniente obediencia, de acuerdo al estatus que el mismo protagonista tiene, ya que, de alguna manera, es cercano también al del propio escritor:

La moral del autor concuerda bastante con la naturaleza de sus experiencias vividas, pues ambas sirven para reforzar una estructura temática subyacente, basada en una declaración moral implícita: el orden social existente es básicamente justo y es obligación del hombre conocer su “lugar” dentro de ese orden y conformarse (Bjornson, 1993, II: 902).

La visión del intelectual ante ciertas manifestaciones que consideraba ruines, y que estaban validadas por el propio vulgo que se autoengañaba

con ellas, precisaba de una respuesta didáctica. Luján de Sayavedra, en un sentido análogo al de Espinel, hace una larga exposición acerca de los tipos de oficios relacionados con adivinos, magos y oráculos, en el capítulo III del libro tercero del *Guzmán apócrifo*. El autor valenciano comparte el tono de denuncia del rondeño, y es mucho más específico en su taxonomía:

Resolvía tras esto, por mi frágil discurso que crédito dan a la gente simple a los vagabundos que se precian de adivinos, o a los que se llaman astrólogos por tantos caminos dar a entender que se saben las cosas por venir –que es todo traza y invención diabólica–: ya por la variedad de figuras que se forjan acaso en llamas de fuego, que llaman *piromancia*, ya por los rayos que caen del cielo y en las partes que hicieren, como hacían los tirrenos; ya por las formas, visiones y movimientos que se aparecen en el aire, o lo que se ve en agua, que se llama *hidromancia*; o por lo que aparece en la tierra, que se llama *geomancia*; extraña manera de presagio, de las visiones y aparecimientos de cuerpos muertos, por los cuales suele hablar el diablo, a la cual llamó Santo Tomás *nigromancia*; adivinación de el hacha, a la cual llaman *agenomancia*; la que infieren por el movimiento del agua que hace el demonio en una bacía, ya formando voz clara de lo que había de suceder, ya haciendo allí diversidad de figuras, al cual modo de adivinar dicen *enomancia* (Luján, 2005: 307-308).

Las adjetivaciones usadas por Sayavedra para referirse a estas artes advierten del largo y negro manto del dogma religioso, que regulaba la

creencia de los actos futuros. Estos pertenecían en exclusiva a la voluntad divina, y no puede mancillarse por la inaceptable acción de fuerzas ocultas que provenían del demonio. Esa satanización es moderada por Espinel, pues Marcos, una vez que desbarata esta verdadera industria de la mentira del personaje italiano, también es capaz de observar la originalidad en su composición. Aunque advierte, a renglón seguido, que toda esta patraña no es aceptable a los ojos del discurso de la verdad, aquella que se establecía por los cánones religiosos:

La invención cierto era ingeniosísima, muy conforme a la filosofía natural, y podía sufrirse como juego mansecoral; pero cosas tan repugnantes a la verdad y del trato común, engaños tan conocidos, no es razón que permanezcan ni se permitan (Espinel, 2008: 256).

Luego de ese episodio, Marcos prepara el descanso quinto. Será a partir del alejamiento de los ginebreses por otras rutas. Esto ocurre cuando pasan por el pueblo de Bufalora, pues estos personajes ya habían acabado su participación y no se justificaba una nueva presencia en el siguiente cuadro narrativo.

#### 3.4.4. LA MÚSICA

Una de las pasiones de Espinel –como también uno de sus reconocidos oficios– no podía dejar de tener un papel preponderante en la vida del escudero. El personaje ha ido revelando su faceta musical a través de algunos comentarios y, sobre todo, de ciertas acciones. Hasta entonces,



estos aspectos predominaban más sobre el plano de las aventuras del protagonista. Pero es en el tratado sobre la música de este descanso donde quizás se ofrezca un planteamiento teórico y técnico más completo sobre este arte. El narrador lo insertará con clara intención evocadora de sus amplios conocimientos. En una nueva oportunidad, el vínculo entre el autor y su personaje se estrecha a mínima distancia, y será el foco de atención de toda esta unidad narrativa. Además, se incluye el tono un tanto vanidoso con el cual Marcos ostenta su dominio del tema. Sus vastas facultades le permitirán hablar con toda soltura. Espinel, no se olvide, fue reconocido en las tres grandes facetas en las que se divide este arte: cantor, tañedor y crítico, tal y como señala Garrote Bernal (1993, I: 199).

Marcos, ya en Milán, toma contacto con otros grandes representantes musicales como Antonio de Londoña. Aquel ambiente lo retrotrae a los salones madrileños en que el autor se desenvolvía junto a sus maestros como Clavijo o Gaspar de Torres. Allí se reunían para tañer vihuelas, teclas, arpas junto a otros músicos. También se debatían teorías y prácticas sobre el arte musical, que el mismo autor define como “divino, pero mal premiado, ejercicio” (Espinel, 2008: 257).

El rondeño revela su autorizada voz en un debate que sostiene con otro participante, en una de aquellas tertulias musicales. El desacuerdo se produce cuando Marcos hace referencia al género enarmónico que, según su interlocutor, se había perdido. Navarro González advierte que la posible influencia para esos apartados era el tratado *De Música* del admirado Francisco Salinas, y la *Oda a la vida* de Fray Luis de León<sup>158</sup>, poema que es todo un homenaje hacia este reputado intérprete.

---

<sup>158</sup> El poema laudatorio es una constante de las letras áureas para homenajear a los destacados estetas, como también a las amistades de los círculos intelectuales. En esta oda, por ejemplo, Fray Luis demuestra la admiración a este referente musical, y son similares a los que Espinel recibiera de Lope o Cervantes: El aire se serena/ y viste de hermosura y luz no usada,/ Salinas, cuando suena/ la música estremada,/ por vuestra sabia mano gobernada./ A cuyo son divino/ el

La intención exaltadora del potencial artístico del autor no tiene desperdicio. Esta alcanza su cumbre cuando Marcos escucha a dos músicos entonar el verso de la *Égloga a don Hernando de Toledo* de las *Diversas rimas*: “Rompe las venas del ardiente pecho”. Como bien señala Carrasco Urgoiti, de acuerdo a Gili Gaya, la versión cantada por boca del propio Espinel recibe el generoso halago de Lope de Vega en *El laurel de Apolo* (1972, II: 147). La escena es hiperbolizada por el escudero cuando describe las consecuencias del auditorio al escuchar la canción. La dulce sonoridad melódica junto a su contenido verbal causa estragos en una dama, quien pide romper su pecho con un cuchillo. En aquellas autoalabanzas Espinel no se queda corto. Marcos advierte, otra vez, la presencia del autor en la acción narrativa. La reacción de todos los eruditos en el arte musical allí presentes ante la armoniosa conjunción entre contenido poético y diáfana melodía, capaz de perturbar a una dama, se describe en los siguientes términos<sup>159</sup>: “Quedando admirados los músicos y el autor de la letra y sonada, porque concurrieron allí todos los requisitos necesarios para hacer aquel efecto” (Espinel, 2008: 259). Lope, en su *Laurel*, intenta reflejar la mentada habilidad del rondeño cuando interpretaba sus versos. No obstante, dichas melodías establecidas en el rito del concierto musical en vivo, donde la música adquiere cuerpo y vida, se han perdido en los anales del tiempo. Quizás los siguientes versos del *fénix* pueden ilustrar alguna idea a este respecto:

---

alma, que en olvido está sumida/, torna a cobrar el tino/ y memoria perdida/ de su origen primero esclarecida (1987: 81).

<sup>159</sup> Navarro González indica que la influencia de Salinas en la obra de Espinel es esencial en aspectos teóricos. El referente del rondeño supera la tradicional concepción clásica que se tenía acerca de la música. Esta se dividía en tres grandes áreas: Mundana, Humana e Instrumental. La nueva idea, según Navarro, era más racional y exacta, y también constaba de tres partes: “[...] música que se dirige sólo a los sentidos, música que se dirige sólo al entendimiento, música que se dirige a los sentidos y a la inteligencia” (1977: 34).

Pero la sierra que en la verde orilla  
del claro mar de España  
el pie de mármol baña,  
a donde yace Ronda  
querrá también que Apolo corresponda  
a lo que debe al inventor suave  
de la cuerda, que fue de las vihuelas  
silencio menos grave,  
y las dulces sonoras espinelas,  
no décimas del número de verso,  
que impropriamente puso  
el vulgo vil, y califica el uso,  
o los que fueron a su fama adversos,  
pues de Espinel es justo que se llamen,  
y que su nombre eternamente aclamen.  
*Las Rimas españolas*  
fueron entonces en su acento solas,  
cuando cantaba en dulce amor deshecho,  
«Rompe las venas del ardiente pecho»;  
y sus *Himnos divinos*,  
iguales a los griegos y latinos,  
de aquellos falsos dioses.  
Tú pues eternamente en paz reposes;  
¡oh padre de las Musas, docto Orfeo!  
de músicos y cisnes corifeo  
que con las cuerdas nuevas  
hoy pudieras haber fundado Tebas (Vega,  
2007: 181-182).

Después de hacer una referencia a la soldadesca, específicamente a los maestros de la espada como Carranza y Pacheco de Narváez, quien recibiera las burlas de Quevedo en *El buscón*, Espinel vuelve a contextualizar el relato con acontecimientos históricos de la época, al mencionar la llegada de la emperatriz María de Austria, viuda de Maximiliano II y hermana de Felipe II, en el año 1581 a Milán<sup>160</sup>. Marcos, aquejado de su salud por la humedad del clima, decide volver a España. Camino a Venecia su criado de mulas le abandona en una venta. Espinel, cuando continúa su desorientado camino, se encuentra con un caballero, quien le ofrece hospedaje<sup>161</sup>. Es la introducción de un nuevo relato enmarcado que se desarrollará en el descanso sexto.

#### 3.4.5. MICRORRELATO ITALIANO: LOS ECOS DE ARIOSTO

Es el retorno a las escenas y episodios escabrosos. Marcos lo anuncia cuando describe la amargura de los criados que trabajaban para el hacendado, junto a una gris atmósfera provocada por los lienzos negros que adornan la desordenada y sucia casa. El lúgubre panorama de esas imágenes lo completa el rostro de tristeza y rabia del enigmático caballero, quien relatará al escudero su tragedia personal, luego de una silente cena. Espinel cede, en una nueva oportunidad, la voz a un personaje episódico.

El marco social del cuadro narrativo, con el cual el personaje introduce su historia, coincide con otros relatos de época, como por ejemplo *El celoso extremeño* de Cervantes. En efecto, un hombre de edad

---

<sup>160</sup> Haley advierte sobre la probable participación de Espinel en este acontecimiento, por el detalle en la descripción de los hechos. Esto indicaría, principalmente, que si el de Ronda aún seguía prestando sus servicios al duque de Medina Sidonia, pudiera ser que fuese parte de la escolta que salió a recibir a la comitiva oficial que hacía su entrada (1959: 159).

<sup>161</sup> Navarro Durán observa las similitudes del comienzo de este relato al modo italiano con el episodio de los duques del *Quijote* (2008: XLIII).

madura, con significativa hacienda, conoce a una humilde joven de la cual se enamora. Al cabo de un tiempo, el interesado pide la mano de la moza a sus padres, quienes aceptan el matrimonio. Retorna, en este episodio, la idealización de la belleza femenina, acompañada de positivas connotaciones axiológicas. El hidalgo vive seis años de feliz unión con su joven esposa. A continuación, Espinel reutiliza la transgresora figura del músico y poeta, aunque esta vez agudizará sus perversas intenciones. El rol lo encarna un hombrecillo, de nombre Cornelio, quien –según el relato de Aurelio– tenía la función de hacer compañía a la bella esposa cuando él, su patrón, se ausentara. El autor recurre a otro de sus procedimientos habituales para caracterizar a sus personajes. Este consiste en otorgar degradados rasgos físicos a quienes representen antivalores. De esa forma, y en un sentido práctico, estas cualidades facilitan la percepción a los receptores de quienes detentan facultades dignas de elogio o, en sentido inverso, de quienes representan los tan vituperados vicios humanos, reflejados en actitudes indignas. La calidad interior del alma es una proyección de la estética corporal. Esa asociación está al servicio del esquema de significación de los personajes y del sistema axiológico del texto. En consecuencia, la descripción de Cornelio, que será situado en la transgresión, coincide con este mecanismo. Ello se reafirmará, además, con sus acciones posteriores: “era pequeño de cuerpo, falto de facciones, dientes anchos, manos gruesas, falto, de virtudes morales, inclinado a la detracción y cizaña” (Espinel, 2008: 263).

El avieso personaje ideó una estratagema con el oscuro propósito de lograr el favor de su ama. Se presentaba en su alcoba vestido de fantasma por un pasadizo secreto que lo conducía hasta allí. Esta situación infundía pavor en la dama, que aceptaba el ingreso del personaje, aunque sin consumir el adulterio. Pero Cornelio fue descubierto por un criado, quien informó a su amo del hecho. Este sospechaba de la fidelidad de la joven

mujer. Sin embargo, el informante muere acuchillado por Aurelio. Así evitará, con el violento método, que se divulgue el denigrante suceso. La historia contiene elementos anteriormente tratados por Espinel, y que son preocupaciones constantes de su escritura y materia novelesca. Se trata de los *celos*, la *infidelidad* y la *honra*. Hay un recurso pictórico, un fino alarde cultural del novelista, con el cual quiere reflejar dichas preocupaciones. Se trata del cuadro que el autor, en el relato de Aurelio, le atribuye a Tiziano<sup>162</sup>. La pintura detalla el adulterio de Venus y Marte. La obra sirvió para tapan el agujero que Cornelio había hecho para llegar a la habitación de la esposa. Luego, al ser, supuestamente, deshonorado por ella y el criado, la venganza del caballero resultará implacable, y estará impulsada por la acción irracional que los celos le provocan. Es lo que va a suceder en el descanso séptimo, una vez descubierta la maquinación del ruin hombrecillo. Sin contemplaciones, el esposo también le injusticia y arranca el corazón. A su esposa, a quien no puede matar por su hondo sentimiento amoroso, la condena a morir de inanición, encerrada y encadenada junto a los dos cadáveres. El cuadro narrativo descrito constituye unos de los más violentos y crudos de toda la novela. La rudeza de las imágenes, que tanto gusta desarrollar el escritor, alcanza acá su paroxismo, y constituyen toda una provocación al lector. Espinel intensifica el tono morboso de sus anteriores episodios oscuros para acentuar el dramatismo de su trágico cuento con aires de tragedia shakesperiana. Son, en el fondo, y por su radical expresividad, también una clara advertencia a sus receptores. Sin embargo, para no quedar con la amarga sensación de la injusticia cometida, el autor –una vez finalizado el relato Aurelio– otorgará poderes de mediación a su justo escudero. Todo en aras de resolver el conflicto. La

---

<sup>162</sup> Carrasco Urgoiti, quien también comenta el análisis de Fucilla como fuente de este episodio, cita a Gili Gaya para aclarar que el famoso pintor italiano no tiene ningún cuadro con el nombre y el tema referido en él, pero cree que se trata de una copia del de *Venus y Adonis* de 1554, que se encuentra actualmente en el Museo del Prado. Probablemente, según Carrasco, esta sería la obra con la cual el autor se confundió (1972, II: 157).

intervención de Marcos comienza luego de describir la sórdida escena del calabozo –horrenda en sus propios términos–, donde la joven esposa se encuentra en estado famélico. Espinel contrasta ese espectáculo dantesco presenciado con dos imágenes que son antitéticas respecto de la anterior. Por un lado, el rostro de inigualable hermosura de la joven, que da una luz respecto de cómo acabará la historia por la mencionada asociación de belleza como mecanismo de clasificación axiológica. Por otro, la entrada de los perros que lamen el rostro de la dama, asunto que hace estremecer hasta las lágrimas al sensible soldado. Marcos, ante tales hechos, piensa en la inocencia de la afectada. Con el fin de seguir alimentando el carácter multifocal de la novela, el punto de vista vuelve a cambiar de posición. Esta vez se le otorga a la joven encadenada, quien así podrá asumir su propia defensa ante la injuriosa acusación de la que fue objeto. El personaje es capaz de revertir su luctuosa suerte con la intensa, conmovedora y efectiva retórica con la cual Espinel le dota. Su sensible discurso persuade, a pesar de lo que se creía, a su celoso esposo, ya que refuta con sólidos argumentos la grave acusación que pesa sobre sus hombros. Este asunto resulta clave para ser perdonada, según los cánones morales de época, pues no cometió adulterio. Además, ella también justifica la muerte de las dos víctimas: una, por levantamiento de falso testimonio sin previa verificación; la otra, por el intento de deshonor de un subordinado a su amo. El brutal castigo ante esas faltas es inapelable, pues no admite discusión alguna en el texto, a partir del contenido ético que lo rige, y de acuerdo al análisis final que el escudero realiza de estos acontecimientos. La eliminación de ambos, por ende, se respalda plenamente en los términos descritos. Marcos, en tanto, se erige, otra vez, como triunfante mediador, ya que es quien, en último término, libera a la mujer. Ella recibirá alabanzas por su talante, paciencia y, sobre todo, por no haber perdido respeto ni obediencia a su marido en su adversa situación. El mensaje, que también es

reiterativo en toda la novela, es claro, y el autor lo quiere subrayar: “Ojalá todas supiesen cuánto les importa saber tenerla –la paciencia– para conservar la paz de su casa y de sus maridos!” (Espinel, 2008: 270). Pareciera ser que ciertos aires de *La perfecta casada*, de fray Luis de León, están detrás de estas consideraciones, pues, a pesar de las desfavorables condiciones en que se encontraba, la esposa aceptó su destino con estoica y valiente resignación. Dicha actitud, que ennoblecía a la bella víctima, a Marcos le resulta comparable solo a damas de insigne altura, como doña Antonia Calatayud<sup>163</sup>, personaje histórico que habría sostenido un tórrido lance amoroso con el autor en sus juveniles andanzas.

La historia de Aurelio y Cornelio, según Lara Garrido y Garrote Bernal, basados en los estudios del italiano Fucilla, tendría sus antecedentes literarios en los sucesos que se desarrollan en los cantos XLII y XLIII del *Orlando furioso* de Ariosto<sup>164</sup>. Además, según los autores, tiene notables conexiones y coincidencias con la historia de García y don Mendo en *Del rey abajo, ninguno* (1993, I: XLVIII), obra que, según los estudios, se atribuye a Francisco de Rojas Zorrilla<sup>165</sup>. Este texto pudo haber recibido la influencia del propio Espinel, pues su primera publicación data del año

---

<sup>163</sup> Carrasco Urgoiti señala que esta dama de la familia Maldonado de Salamanca se casó con don Rodrigo de Céspedes. Se cree que la pastora Célida, de cuyo olvido de queja Liseo –el alter ego de Espinel– la representaría a ella en las *Diversas rimas* (1972, II: 164-165).

<sup>164</sup> Lara Garrido y Garrote Bernal citan el estudio de Fucilla, quien advierte que Espinel “empleó el viejo procedimiento de la *contaminatio*, en la construcción del relato”. Este se funde con el cuento “de la inocente calumniada que también ha tenido numerosos ecos en la literatura novelesca de varios países”, a partir del relato de Renaldo del *Orlando furioso* (1993, I: XLVIII).

<sup>165</sup> Brigitte Wittmann analiza las dificultades que ha implicado para los estudiosos la autoría de esta pieza, que tuvo bastante popularidad en su época. Los problemas comienzan con el propio título del texto en las tres primeras ediciones que se conocen. Dos de aquellas llevan el nombre que finalmente se impuso, pero en la tercera aparece el de *El labrador más honrado, García del Castañar*, con Rojas como autor; aunque también otro catálogo, de la misma edición, menciona una obra bajo el nombre de *Del rey abajo, ninguno*, que se atribuye a Calderón de la Barca, autoría que este habría negado, según expresa Wittmann (1980: 18). La estudiosa sugiere que la confusión pudo deberse a que la obra tal vez fue escrita en colaboración, y apunta a una hipótesis, que no sería descartable, de McCurdy acerca de una representación de una comedia en el Buen Retiro en 1640 de los autores Antonio de Solís, Rojas y el propio Calderón (1980: 20). De todas formas, a falta de pruebas que sean mucho más concluyentes, sugiere que la autoría de la obra se siga atribuyendo a Rojas Zorrilla.



1650, aunque existe otro manuscrito que pareciera ser anterior a este primer volumen impreso, como asegura Wittmann (1980: 22), citando al propio Fucilla. Según el crítico italiano, el sentimiento de honor también se da en el *Peribañez o el Comendador de Ocaña* de Lope, donde igualmente se produce la muerte, a manos del deshonrado, de aquel que causa su deshonra (1993, II: 800).

En efecto, en los capítulos de la obra de Ariosto se presenta la historia de Renaldo, un soldado itinerante que se encuentra con casualidad con un caballero, a quien le acongoja una sensible pena amorosa. Renaldo se dirigía a la India a buscar a su amada Angélica. Ella, que siempre estuvo enamorada del hombre de armas, huye luego de haberse entregado a un joven sarraceno. Cuando Renaldo se da cuenta de su error al revisar sus sentimientos, comienza su búsqueda. En su largo periplo pasa por Italia. Cuando atraviesa el río Po, se encuentra en la otra ribera, y por casualidad, con el gentil caballero, quien le invita al lujoso castillo donde vivía. Luego de cenar, Renaldo notó en su anfitrión aquella profunda melancolía, manifestada con hondos suspiros, tal y como sucede a Marcos con Aurelio. El esquema narrativo, como se aprecia, es similar al episodio del texto del rondeño. Los diferencia, eso sí, el fin que motiva sus respectivas peregrinaciones, ya que a este soldado francés le mueve el amor, asunto que, como se ha visto, no coincide con los intereses del escudero. Los constituyentes del microrrelato: personajes, espacios, motivos amorosos y valóricos, guardan numerosas similitudes entre ambos textos, como se apreciará en el desarrollo de la historia<sup>166</sup>. Enseguida, al seguir el relato, el

---

<sup>166</sup> Muñiz advierte, al observar los elementos constitutivos de este microrrelato, las similitudes con la novela del *Curioso impertinente* inserta en el *Quijote*. Como se ha dicho, el relato enmarcado de Cervantes está basado en la *honra* y la *fidelidad* de dos amigos, y la esposa de uno de ellos. Del mismo modo, según la estudiosa, este episodio influye en el autor del *Crotalón* para la historia de Menescaro y Ginebra (Muñiz, 2002, II: 2668). Segre, a su vez, advierte que el *Orlando furioso* fue una de las obras capitales que nutrieron la inmortal novela de Cervantes en las diversas alusiones que del texto italiano se hacen. Menciona, por ejemplo, el valor que el barbero, en la purga de libros de la biblioteca del Quijote, le asigna al texto original de Ariosto,

anfitrión insta a su invitado a hacer una curiosa prueba. Esta consistía en beber de una lujosa copa de oro el vino depositado en su interior. El motivo era satisfacer su curiosidad. Su explicación, para convencer a Renaldo, es la siguiente:

Si sabes que te es fiel y agradecida,  
con razón la tal debe más amarse  
que a la que se conoce fementida,  
o a quien causa mal della sospecharse  
(Ariosto, 2002, II: 2671).

De tal manera que los *celos*, la *fidelidad* conyugal de la mujer y, por cierto, la *honra*, son también el centro argumentativo del microrrelato. Si el soldado acercase los labios a la copa y pudiera beber el vino sin problemas, su mujer le sería totalmente fiel. Si lo intentase, y el vino se derramara sin que pudiese beber gota alguna, ocurriría todo lo contrario. En eso consistía tal prueba, como lo detalla y explica el propio caballero:

Muchos celosos hay de mala vida,  
que tienen muy gran tuerto de quejarse,  
y otros vemos con ellas confiados,  
que van de muchos cuernos señalados  
(Ariosto, 2002, II: 2671).

---

aunque exculpa a la traducción de Urrea por la difícil empresa de traducir a otro idioma los libros de versos (Segre, 2002, I: 23). Espinel, que pudo conocer directamente la traducción del *Orlando furioso* de Jerónimo de Urrea de 1549, coincide con Cervantes en el uso de esta referencia literaria para alimentar su novela. La lectura directa y la importancia que Cervantes asigna a este texto italiano parecen factores fundamentales a la hora de determinar el apoyo del autor andaluz en aquella historia.

Renaldo, ante tal encrucijada, duda de la invitación, y decide rechazarla, debido a que esta le recuerda el episodio bíblico de la manzana de Adán. Esto porque tal prueba cuestionaría la voluntad de Dios, ya que sabida es la irritación que le provoca el ser humano cuando este insiste en inmiscuirse en asuntos que son de su exclusiva competencia. Hay cosas que sencillamente el ser supremo prohíbe investigar. En ese instante, el caballero llora y cuenta su desdicha, pues maldice a quien le hiciera la misma prueba que le tiene en permanente congoja. Él era un joven y apuesto galán que tenía la admiración de un considerable número de mujeres. Pero prefiere a una hermosa doncella, virtuosa y concedora de las artes liberales, hija de un hombre de ciento veintiocho años, quien había levantado un castillo para protegerla de los vicios mundanos con sus habilidades mágicas. La joven es vigilada solo por mujeres para evitar que conociera hombres e incurriera en los mismos pecados de su madre. La audaz progenitora había vendido su castidad por oro. Finalmente, ambos se casan. Pero una maga, Melisa, se enamora también del apuesto caballero. Es precisamente ella quien le realiza la prueba de fidelidad de la copa y le convence para que indague en la lealtad de su mujer. Al beber la copa, por primera vez, no hubo problema alguno. No obstante, el asunto se complica con la duda que empieza a atormentar al noble. Acepta disfrazarse, con un embrujo de Melisa, con la apariencia de un apuesto y rico Gobernador que intentara años atrás cortejar a la que ahora era su esposa, pero fue rechazado por ella. El caballero, con su nuevo atuendo, logra convencer a su propia mujer que se entregue por un montón de joyas, a condición de que nadie se entere de lo sucedido. Una vez consumado todo, vuelve a su apariencia original. Su esposa, enojada por la trampa en la que ha caído, escapa y se va a vivir, ahora sí de verdad, con el Gobernador, que siempre la amó y esperó con ansias. Melisa también fracasa, porque el caballero la odiaría sin piedad, razón por la cual ella huye y desaparece. Renaldo, que

escuchó atentamente el relato, replica que su interlocutor equivocó el camino, pues hombres y mujeres se rinden al oro por igual, y no será la primera ni la última vez que ello ocurra. Incluso teoriza con el dolido esposo, quien a lo mejor hubiese caído con mayor facilidad ante una propuesta similar. De acuerdo a lo anterior, es posible apreciar cómo la codicia entra a jugar un importante papel en el desarrollo de esta historia<sup>167</sup>.

Pero este vicio es una variante que Espinel no considera por ahora, al menos para este relato enmarcado, pues lo centra en las variables fidelidad/infidelidad, honra/deshonra, además de los celos infundados. También se exceptúan los motivos mágicos y fantásticos de su referente, ya que estos, por razones estéticas y de contingencia, ya no gozan de efectivo prestigio. Más bien sufren el rechazo de preceptores y escritores de comienzos del siglo XVII.

Las similitudes de este episodio son posibles de advertir, tal y como señala Fucilla, también en la obra dramática de supuesta autoría de Rojas

---

<sup>167</sup> Ariosto refuerza el ejemplo que acaba de señalar con otro microrrelato, que sigue a continuación. Una vez que Renaldo abandona el castillo con una balsa obsequiada por el triste caballero, el soldado escucha otro suceso con características similares a manos de uno de los balseros, quien le alaba que no hiciera la prueba de la copa. Es la historia de Anselmo, un juez que busca como esposa a una mujer joven, bella y honesta. Luego de encontrarla, comienza a sentir celos. Adonio, un caballero, se enamora de ella y trata de agasajarla. No lo logra y se va a un bosque a llorar su pena por siete años. Vuelve como un barbudo harapiento. Anselmo debe ir a otra ciudad a cumplir sus deberes legales y le pide a un mago conocer la futura fidelidad de su bella esposa Argía, pero este le tiene malas noticias, pues ella le será infiel. El juez se duele porque su mujer le deshonrará por interés: “Sobre todo martirio al triste amante,/ que a su seso trabaja y da tormento,/ fue saber que, vencida d’ avaricia,/ por precio había de dar su pudicia” (Ariosto, 2002, II: 2727). Adonio, mientras tanto, recurre a un hada que se convierte en un perro, que al sacudirse bota perlas de oro. La joven esposa, al ver el magnífico perro, lo desea, pero el enamorado le pide a cambio una noche con él. Ella accede y mantiene esa relación durante un año. Cuando su esposo vuelve, se entera de todo por boca del oráculo. Anselmo intenta vengarse, va al bosque en busca de su esposa y encuentra un castillo con un guardia etíope, tan feo como el mismo Esopo. El castillo fascina al juez. El guardia se lo ofrece a cambio de una noche. El violento rechazo a esta propuesta dura solo un poco, ya que la codicia por poseer tan rica fortaleza le hacen ceder. En pleno acto, es descubierto por su esposa, quien le reprocha su actitud, la cual, según ella, merece un castigo peor. Finalmente, ambos se perdonan, olvidan sus mutuas culpas y todo vuelve a la normalidad. El sórdido epílogo, por su claro componente inmoral, no tendrá la más mínima opción de servir de referente en el texto de Espinel. De todas formas, es posible advertir su atenta lectura de esta obra. Se aprecia de qué forma adaptó ciertos elementos de los dos cantos para su propia novela en aspectos tan importantes como los relativos a la honra conyugal.

Zorrilla, *Del rey abajo, ninguno*. Se trata del labrador García, quien ayuda económicamente, y de forma anónima, al rey Alfonso XI de Castilla en su cruzada contra los moros, según cuenta al monarca el conde de Orgaz, quien, a su vez, también sabe de la ascendencia noble del generoso labrador. El rey, admirado por el gesto, decide conocerlo y se dirige a su casa con don Mendo. Pero el noble, que va disfrazado de rey para proteger el anonimato del verdadero soberano, se enamora de Blanca, la esposa de García. El labrador descubre en su pieza al supuesto monarca tratando de poseer a su esposa porque don Mendo había sobornado a un criado para que le diera la información de los horarios de caza de jabalíes que García tenía a diario; pero como los animales huyeron por la abrupta entrada del enamorado, el esposo había regresado antes a casa. García condena a muerte a su esposa para lavar su deshonor y se desmaya cuando lo intenta. Ella escapa y es acogida por la reina en palacio. Cuando todo se aclara, García mata a su ofensor. De nuevo, coinciden factores como la falsa sospecha, el honor y la injusta condena a muerte de la infeliz esposa. Al igual que en la novela de Espinel, todo se resuelve en términos justos.

El novelista andaluz, de vuelta a las andanzas de Marcos, prepara la acción venidera. Aprovecha de concatenar el anterior episodio a través de dos personajes que sirven a Aurelio. Con ellos casi termina batiéndose en combate de espadas, una vez que abandona la finca del caballero. Es el presagio de sus futuras dificultades. La actitud de uno de los sirvientes, comparable a la de un matón, le hace entrar en sospecha. Este personaje le acompañará en su aventura por Venecia<sup>168</sup>. El precio por la buena acción de

---

<sup>168</sup> Espinel no duda en seguir dando vivas impresiones de las ciudades italianas que ha visitado, como también de los personajes que las pueblan. Este aspecto es estudiado por Laurenti. El crítico alaba las impresiones de Espinel por el grado de exactitud y pertinencia de las mismas: “Las descripciones de estas pocas ciudades son, por lo general, verídicas, sin matices o tonos equívocos; en dichas imágenes hay fuerza de percepción y una intuición ejemplar; un tono estilístico tan incisivamente pictórico para el cual las pocas pinceladas son necesarias para crear la imagen de una ciudad o de un personaje típico italiano” (1993, II: 836).

Marcos son cien escudos, que fueron regalados por la agradecida dama liberada. La codicia ahora sí emerge en la historia, separada del anterior conflicto amoroso, y será el centro de las nuevas aventuras. Estas comienzan cuando el escudero y su criado llegan a una posada.

#### 3.4.6. NUEVOS PÍCAROS LANCES

Ya en tierras venecianas, Marcos introduce la relación cuando se refiere al casual choque de un veneciano y un portugués. El escudero reproduce el simpático diálogo entre ambos personajes en sus lenguas originales. El narrador, como es su costumbre, se jacta de su dominio lingüístico. El breve y cómico episodio sirve para introducir una idea: en Venecia los españoles no gozan de buena reputación. Además, integra ahora la crítica social, por el aire de supuesta superioridad que ostentaban las personas de aquel reino, producto de la antigüedad de su pueblo.

Aparece en escena la señora Camila, quien asumirá el rol de personaje transgresor con las características propias de una pícara. Ella intentará timar a Marcos. Camila se hará pasar por la hermana de Aurelio. Marcos huele la trampa cuando la mozueta le ofrece hospedaje y servicios por la labor hecha a su supuesta pariente. Pero el cándido escudero se deja embaucar, nuevamente, por los delicados y amables gestos de una dama. Cree en todas sus palabras cuando escucha la lectura de una carta, presuntamente de su caballero y hermano, que ella le lee. Por esto, recibe un cofre donde guardará su dinero y especies. Ella cuidaría de este artefacto para que Marcos no malgastase su contenido, y tuviese cuidado de los ladrones quienes, según la dama, pululaban por la Venecia de entonces. El escudero vuelve a resaltar la belleza de la ladronzuela. Ha caído, otra vez, en las garras de una rufianesca mujer por tal motivo, a pesar de sus propias

advertencias emanadas de su anterior pendencia en Sevilla. Lo mismo ocurre con personajes de otras novelas. Por ejemplo, Sancho se enamora de la pícara protagonista de *La ingeniosa Elena* de Salas de Barbadillo. También allí se alaba la hermosura que cautiva corazones, a sabiendas de las malas andanzas de la moza. Espinel conoce también el relato protagonizado por una rufianesca mujer en *La pícara Justina* de López de Úbeda. Ambos personajes novelescos coinciden en el uso de sus encantos como armas de seducción con el objeto de engañar y consumir delitos.

Ya en el descanso nueve, se resolverá la estafa a la que se ha sometido a Marcos de Obregón. Las sospechas de la trampa salen a la luz cuando en la posada no hay rastros de la mujer, y el escudero se informa de que esta no es más que una estafadora ramera. Marcos inventa la traza de la póliza para recuperar lo que es suyo. Dice que estaría guardada junto a sus papeles en el cofre, lo que despierta la codicia de los truhanes. Los pícaros recibirán, en una nueva oportunidad, el castigo de sus fechorías con una dosis de su propia medicina. Marcos recupera el cofre con sus pertenencias. Antes de ese hecho, ya había reservado sitio en un barco para huir cuanto antes.

Como sucediera en el episodio de la cadena, Espinel basa su aventura en el relato de Alemán, cuando el pícaro culmina su venganza contra sus parientes de Génova. El *modus operandi* es el mismo: dejar el engaño en pleno desarrollo, para luego embarcarse rumbo a España<sup>169</sup>. En su habitual monserga, vuelve a recalcar el peligro del “embeleco de una mujer hermosa y bien hablada” que logró engañarlo otra vez (Espinel, 2008: 279). Sin embargo, una de las frases más interesantes en el complejo carácter psicológico del personaje protagonista lo constituye una declaración acerca de su propio ingenio. Sin duda, esta cualidad le concede las herramientas

---

<sup>169</sup> El episodio también tiene las características de una novela de engaños entre burladores, al modo italiano, que recuerda los lances del *Casamiento engañoso* de Cervantes, según indica Rosa Navarro (2008: XLIV).

para forjar trazas que lo ayuden a solventar no solo su pobreza, sino además burlar pícaros. Solo así puede combatirles. La lucha contra ellos es, en no pocas ocasiones, frontal. Lo ratifica cuando justifica el propio uso sus mismas armas y tácticas, pero con tretas incluso de mayor calibre. Solo así tendrán el efecto deseado: “y que ningún camino lícito y fácil podía deshacer mi agravio, sino por otro engaño semejante o peor” (Espinel, 2008: 280). La diferencia sustantiva, en relación con los textos picarescos, radica en que aquellas argucias están hechas para restablecer el equilibrio de la justicia. Así, con esa barrera infranqueable, se distancia de la inmoralidad del personaje arquetípico del género.

#### 3.4.7. OTRA AVENTURA DE MAR

El escudero ya transita por el descanso diez. Es aquí donde vuelve a atacar a los habladores, capaces de apuñalar las espaldas con sus envidiosas palabras. Lo hace cuando aconseja a un personaje de la embarcación. Él había sufrido de esas ponzoñas. Espinel no olvida su atribulado regreso a su natal Ronda. Su rencor no cesó hasta que encontró la paz definitiva en Madrid, a partir del año 1599.

Marcos bifurca su camino hacia Génova, donde pretende buscar a Fernando de Toledo, el tío, con quien espera encontrarse allá. Es otro de los personajes a quien el autor vuelve a rendir homenaje, no solo en su novela, sino también en las *Diversas rimas*<sup>170</sup>. Conforme avanza su edad, el protagonista se refiere a sus achaques de salud. Alude a la melancolía provocada por la acumulación de humores. Dicha enfermedad la arrastraba

---

<sup>170</sup> Garrote Bernal destaca la cercanía que hubo entre este personaje y Espinel. El poeta dirige laudatorios versos, en el canto I de *Canción a su patria* de las *Diversas rimas*, a este famoso Tío Fernando, “cuyo valor de suerte al mundo suena,/ que le llaman en guerra un fiero Marte/ y en paz la misma paz, en todo y parte” (Espinel, 2001: 493). También le dedica la *égloga* III en forma íntegra.



desde su niñez, y “siempre le andaban trayendo corrido” (Espinel, 2008: 281)<sup>171</sup>. Es otro de los indicios que permiten fundir los sujetos de enunciación y enunciado.

En Génova, el escudero se embarca hacia la península hispánica. En su trayecto, pasa por las Pomas de Marsella. Igual cosa ocurre con el viaje de retorno del pícaro Guzmán de Alfarache a las costas hispánicas. El personaje de Alemán alude al suceso en el capítulo IX de la segunda parte: “Trujimos tan buen tiempo a la salida de Génova, que, cuando el sol salió el martes, habíamos doblado el cabo de Noli, como está dicho, y, hasta, llegar a las Pomas de Marsella, tuvimos favorable viento” (2004: 557). En ese recorrido, Alemán consuma su venganza literaria por la aparición del *Guzmán* apócrifo. Será el instante en que el narrador andaluz hará desaparecer a Sayavedra, cuyo nombre remite al autor del texto aludido. El extraño personaje se volverá loco, y se arrojará al mar para desaparecer por siempre.

En tanto, la embarcación de Marcos encalla, por lo que los ecos del bizantinismo literario reaparecen. Él asume que es un gran nadador. Se lanza al agua, tal y como hiciera el desquiciado Sayavedra en el *Guzmán de Alfarache*, una vez que se entera del peligro de naufragio de la nave producto del fuerte oleaje. Cuando la embarcación logra zafarse, sus gritos no son oídos. El intrépido Marcos cree que aquella desatención podría haber sido provocada por el ruido de las olas, pero también pudo deberse al

---

<sup>171</sup> Haley anexa los informes médicos que hablan de las dificultades de salud del rondeño. Dichos documentos habían sido publicados por Pérez de Guzmán en el siglo XIX. En ellos se verifica la cercanía entre los males y enfermedades que atacan a Marcos con las del autor: “tiene vna enfermedad de orina con una carnosidad muy grande que le suele estorbar muy a menudo e poner en aprieto e ansimesmo todas las primaueras suele caer malo de muy graues enfermedades como la tubo aora un año (en ansi tiene nezesidad de rrepararse) en esta e curarse de vna gota artetica que tiene e si se pusiese en camino correria rrisego su vida e salud [...] le seria de mucho peligro e daño el ponerse en camino e mas en el tiempo tan frio como le hace [...]” (1959: 197). Esto constituye otra prueba más acerca de los innumerables aspectos (auto)biográficos que sirvieron a Espinel como motivos literarios para la configuración de su personaje.

carácter impío de sus camaradas de viaje. Este último acto era considerado un delito grave, y demuestra que el espíritu religioso de la obra permanece intacto. Reaparece la referencia a la impiedad como una notable falta moral, tan recurrente de la literatura del siglo áureo. El escudero se fabrica una embarcación con una gran bota de vino de diez azumbres (Espinel, 2008: 282)<sup>172</sup> y sus ropajes. En ese momento reza y logra llegar a la orilla. Se da cuenta que está en territorio francés al escuchar el acento de los sorprendidos habitantes, pues, luego de salir del agua, él les había hablado en italiano. Estos lugareños creyeron ver a su arribo a una ballena<sup>173</sup>. Sigue la (auto)alabanza al carácter políglota del personaje. Marcos se reembarca cuando la falúa que lo llevaba retorna y lo recoge. Llegan a Marsella.

Espinel deja entrever otro importante deíctico temporal de índole autobiográfico al mencionar la edad de su escudero, quien ronda los cincuenta años. Dicha cantidad no se corresponde con la del autor cuando

---

<sup>172</sup> Montoro ya había advertido la semejanza de ese pasaje, que relaciona la bota de Marcos de Obregón, equivalente a más de 20 litros, y la que aparece en el episodio de la llegada de Ricote a España junto con unos peregrinos alemanes en el *Quijote* (1993, II: 927). Fue el reencuentro del morisco con Sancho. La reunión termina en una gran comida, que se refresca con una buena cantidad de vino que los comensales bebieron de seis botas, más una que sacó Ricote que “en grandeza podía competir con las cinco” (Cervantes, 2004: 962).

<sup>173</sup> Carrasco Urgoiti advierte que a Raimundo Lulio (Ramón Lluí) se le atribuía, así como a San Francisco de Paula, el poder de apaciguar el mar embravecido con sus oraciones. La estudiosa aporta otros datos: “En algunas leyendas hagiográficas el santo reza desde la orilla por el salvamento de un barco que se halla en peligro; en otras el mismo está embarcado y se salva usando la capa como bote de salvamento” (1972, II: 181). Los poetas contemporáneos a Espinel, que escriben sobre esos sucesos, son Pedro de Espinosa y Bartolomé Leonardo de Argensola. Por otra parte, Carrasco Urgoiti también alude a un famoso episodio bíblico como posible influencia en la novela del autor de Ronda en este cuadro narrativo. Se trata de la experiencia vivida por Jonás durante tres días en el vientre del gran pez. Además, el episodio incluye un naufragio. Milagros Rodríguez también menciona esta referencia del emblemático texto religioso en el *Lazarillo*, aunque acá tiene un sentido distinto. Sucede cuando el hambriento mozuelo es golpeado de forma feroz por su mezquino amo, el clérigo, en el segundo tratado. El avaro personaje buscaba en la pieza de Lázaro la supuesta serpiente que le robaba el pan. El mozuelo, aturdido con la golpiza, así lo declara: “De lo que sucedió en aquellos tres días siguientes ninguna fe daré, porque los tuve en el vientre de la ballena” (2003: 154). Navarro Durán, por su parte, advierte la presencia de esta alusión bíblica en el *Guzmán de Alfarache* cuando, en uno de los episodios de galanteo con una señora, el pícaro estaba escondido en una tinaja, esperando salir en el momento preciso; una vez que este pasa, dice: “Mas viendo que tardaba y la casa estaba muy sosegada, salí del vientre de mi tinaja, cual otro Jonás del de la ballena, no muy limpio” (Alemán, 2004: 237).

este volvía de Italia, puesto que, por esa fecha (1584), recién bordeaba los treinta y cinco. Como se aprecia, al de Ronda no le interesan las conexiones exactas, en lo cronológico ni en lo biográfico, entre sus propias experiencias y las de su personaje. Ello atentaría contra el sentido mismo de la ficción de la fábula, según los parámetros estéticos que sigue. El juego de acercamientos y lejanías entre autor y personaje no termina.

Espinel, de acuerdo a la experiencia marítima y límite sufrida por su escudero, torna a recurrir a la fábula griega para extraer la sustancia de sus enseñanzas. La narración insertada no tiene referencia exacta en algunas de las famosas fábulas que provienen de los clásicos autores del género, pero sí denota su clara influencia. Intenta contrastar el acto temerario de arrojarse al agua con el miedo y respeto que se debiera tener a esta fuerza natural. Lo hace a partir del cuentecillo que protagonizan el escarabajo y el caracol, cuando ambos estaban a la orilla de un arroyo. El caracol estaba recogido en actitud de respeto, pero el imprudente escarabajo decide volar, convencido de que su principal ventaja con las alas le protegería. Pero, enseguida, una gruesa gota de agua se escapa, le envuelve y arrastra hacia la corriente.

El narrador, al repasar su anterior aventura, menciona a sus influencias poéticas. Cuando se arroja al ‘charco de los atunes’, por ejemplo, alude a la denominación que del Mediterráneo hacía el poeta Luis de Góngora. También refiere a la victoria de Cristóbal Suárez de Figueroa, en *El pasajero* (1617). Allí se identifica a Lorenzo Laso como un caballero que durante una borrasca se lanza al mar. Luego de haber nadado toda la noche, este noble es rescatado a medio morir a causa del enfriamiento (Carrasco Urgoiti, 1972, II: 183-185). Para aprovechar esas instancias y alusiones literarias, Espinel, cierra el descanso con un excursus sobre su arriesgada aventura, de la que se reprehende con dureza.

### 3.4.8. REGRESO A TIERRAS HISPANAS: LA ALIMENTACIÓN Y LA SALUD

El escudero, en el descanso once, desembarca en la ciudad de Barcelona. Alaba, allí, a sus correctos ciudadanos. Es el mismo espacio donde también desarrollaron sus aventuras algunos insignes personajes como Nise y Pánfilo, en *El peregrino en su patria*, el hidalgo Quijote o el mismo Guzmán de Alfarache. Tanto para el escudero como para el pícaro Guzmán, la estadía en Barcelona es un tránsito hacia otras tierras. Ambos tienen como destino final la ciudad de Madrid. El itinerario de ambas obras vuelve a coincidir como en otras tantas ocasiones.

Marcos, para evitar los sufrimientos de la vida itinerante, decide allegarse a un gran príncipe, quien, para mayor suerte suya, gusta de la poesía y música. La estancia de Marcos en aquella casa, por esos motivos, fue en demasía tranquila y pacífica. Pero, como nada es perfecto, pudo con él uno de sus grandes y criticados vicios: la poltronería. Si a ello se suma la gula, otro de los capitales pecados, el resultado será la temible gota. Los padecimientos de Marcos y Espinel vuelven a fundirse, esta vez lo serán en el mismo dolor.

Espinel quiere ilustrar esa circunstancia y estado. Lo hará a partir de la observación de su entorno. De aquella manera extraerá las respectivas moralejas. Es, como anteriormente se señalara con el aspecto musical, otro de sus recursos de escritura. La exégesis de la condición humana también puede compararse con las actitudes observables en animales<sup>174</sup>. Esto le es

---

<sup>174</sup> Espinel, con recurrencia, incluye los elementos de la naturaleza circundante para explicar la vida humana. Orozco plantea que esta tendencia, que desemboca y penetra en el Barroco en la pintura, proviene de los escritores místicos franciscanos. Con ello, se pretendía otorgar un sentido profundo y trascendente a todo lo que existe (1975: 52). El crítico menciona como representante destacado de esta faceta al religioso de la Orden de Santo Domingo, fray Luis de Granada, que, como se mencionara con anterioridad, es uno de las más posibles influencias de Espinel en esta materia. Lo hace cuando analiza la forma en que Granada observa a las gallinas y su forma de alimentarse, o cuando este detalla la singular habilidad de los gatos al cazar. Para

útil para dar relevancia a ciertos aspectos que atañen a tópicos como su figura, el poco cuidado de ella y, cómo no, la música. Por esa razón hace alusión a un pardillo, de quien alaba las sonoras cualidades de su canto. Marcos, en su pieza, alimentaba a uno de ellos con cañamones. Una noche fue un ratoncillo que se sobrealimentó con los restos de esa comida. Esto le impidió regresar a su madriguera, pues su barriga se atascaba con la entrada. Espinel utiliza dicha comparación, que alude a su propia condición, para dirigirse a sí mismo a través del siguiente monólogo interior:

Este ratoncillo, por haber comido tanto, ha buscado su muerte. Yo voy por el mismo camino; que, si un ratón con solo una noche de regalo ha engordado tanto, yo, que todos los días como y ceno mucho y muy regaladamente, ¿qué fin pienso tener sino la enfermedad que he cogido y alguna apoplejía, que me acabe presto? (Espinel, 2008: 288)<sup>175</sup>.

La especial atención que el rondeño presta a los animales se puede entender también en uno de los tratados de la *Silva* de Pedro Mexía, *Cómo de las aves y animales pueden tomar exemplo y reglas para bien y*

---

Orozco “es extraordinaria la riqueza de observación del religioso y la satisfacción que demuestra en esa próxima contemplación de su vivir” (1975: 98). La pícara Justina, en su relato, también parece haber bebido del néctar de la literatura de los sabios misceláneos, pues habla de los animales y sus cualidades: “No hay animal cuyas propiedades, en todo y por todo, sean tan malignas que, a vueltas de algunas nocivas, no tenga otras útiles y provechosas” (López de Úbeda, 2007: 46).

<sup>175</sup> Navarro González cita el poema que Espinel dedica a don Juan Téllez de Girón en las *Diversas rimas*, donde un autorretrato versado describe perfectamente la anatomía del autor de Ronda y la incomodidad física y estética que siente con su condición corporal. El paralelismo que realiza el crítico vuelve a poner en un mismo plano de circunstancias al autor y al personaje: “Con la gordura tengo un ser de monstruo,/ grande la cara, el cuello corto y ancho,/ los pechos gruesos, casi con calostros,/ los brazos cortos, muy orondo el pancho,/ el ceñidero de hechura de olla,/ y a donde me siento, hago allí mi rancho./ Cada mano parece una centolla,/ las piernas torpes, el andar de pato,/ y la carne al tobillo se me arrolla” (1977: 18).

*virtuosamente bivar los hombres*. De nuevo Espinel toma prestada las ideas que el autor renacentista expone en sus textos. El sabio de la escritura miscelánea indica cómo es posible aprovechar a los animales no solo para medicinas, sino también para el ánimo y las costumbres humanas con sus ejemplos y virtudes. De este modo resalta su lealtad, organización, obediencia, entre otros aspectos. También menciona el tema de la alimentación, puesto que ve en ellos “ejemplo de templanza en todos los vicios; no comen más de lo que basta mantenerse, ni duermen [más] de lo necesario” (Mexía, 1990, II: 189). Espinel, se puede apreciar, observó una situación contraria.

Fray Luis de Granada también describe el extraordinario mecanismo de supervivencia que ofrecen los animales, si se les observa con suma atención, en uno de los tratados de su *Introducción del Símbolo de la Fe*, que lleva por nombre *De las habilidades que los animales tienen para mantenerse*. En dicho escrito, el místico religioso alude a los, en ocasiones, complejos, sorprendentes y curiosos sistemas alimenticios de mamíferos, aves, peces, crustáceos, entre otras especies. Dichas habilidades, según la óptica de Granada, fueron concedidas por la gracia divina para que el orden de todo lo existente se mantuviera, de tal manera que el equilibrio del ciclo vital continuara su maravilloso tránsito. Es por ello que cada ingenioso sistema, que permite a un animal sostenerse y perpetuarse, debiera ser alabado no solo por su inherente funcionamiento, sino también por ser obra de quién es.

Torquemada, por otra parte, en el coloquio “Que trata de la desorden que en este tiempo se tiene en el mundo, y principalmente en la cristiandad, en el comer y beber, con los daños que dello se siguen, y cuán necesario sería poner remedio en ello”, llamó la atención sobre el despropósito de la sobrealimentación. La advertencia buscaba generar buenos hábitos a través del mal ejemplo y abuso de la comida. En el tratado, donde se cita un

párrafo bíblico, el preceptista y moralista establece un diálogo entre tres personajes: Quiñones, Salazar y el Licenciado. Los dos primeros son advertidos por este último respecto al tema de la gula:

El mayor hierro que pueden hazer los hombres es comer más de aquello que puede gastar la virtud y calor natural, porque, según doctrina de todos los médicos, la indigestión y corrución de los manjares que della se sigue es origen de todas las enfermedades. Y así dize el Sabio en el capítulo XXXVII del *Eclesiástico*: «no quieras ser deseoso en las comidas que hizieres, ni comas de todos los manjares, porque en la muchedumbre dellos ay siempre enfermedad» (Torquemada, 1994, I: 328)<sup>176</sup>.

Cervantes, en otro paradigmático ejemplo, alude en no pocas ocasiones a este tópico cuando hacía referencia al excesivo apetito del orondo Sancho. Sobre todo en las circunstancias excepcionales donde la comida escaseaba y el escudero saciaba su infinita hambre. Pero este, muy a su pesar, tuvo que regular esa mala práctica al tener el cargo de Gobernador. Por supuesto, el hidalgo Quijote le recomienda una equilibrada dieta, no solo por su salud sino por imagen, pues el buen comer debe ir acompañado también de buenos modales. El caballero andante

---

<sup>176</sup> El tratado de Torquemada es extenso. No solo apoya sus planteamientos con la teoría sabia de la Biblia, sino también de los eruditos clásicos. Así, por ejemplo, cita la vida de Adán y Matusalén, quienes vivieron largos años producto de su alimentación a base de frutos; o el ejemplo de Plinio, que diferenciaba el sano ‘manjar simple’ con el nocivo ‘ayuntamiento de manjares’. Salazar, personaje del diálogo, emite una frase que calza perfectamente con la conciencia que Espinel adquirió de su deplorable condición física; estado que, por cierto, fue provocado por el desorden de su poco controlada dieta: “Yo creo que ay muchas personas que aunque lo entienden, no dexan por eso de comer a su voluntad, porque el aparejo les da ocasión a querer cumplir tanto con el apetito como con la salud (Torquemada, 1994, I: 328).

espera que su fiel sirviente atienda a consejos como los que siguen: “Come poco y cena más poco, que la salud de todo el cuerpo se fragua en la oficina del estómago” (Cervantes, 2004: 872).

Marcos, a partir de la experiencia del ratoncillo, comprende que la buena salud se mantiene mediante dos procesos: quitarse la cena y hacer ejercicio, como lo declara en sus habituales disquisiciones. Con ello disminuirá su peso, al menos por ahora. A partir de ese tema, desliza una leve crítica a los grandes señores porque arrastran sus vicios, pasiones y apetitos a sus criados. Vuelve la crítica a los asuntos de la Corte. La referencia a los textos misceláneos, que intentan proponer un marco regulatorio para las conductas humanas, sirven, en este caso, también para que el personaje se trace sus propios límites.

#### 3.4.9. UNA NUEVA PENDENCIA

No durará tanto aquella buena vida. Marcos retorna a las aventuras de calle para dinamizar el relato, como suele ser habitual, luego de sus monsergas o capítulos de índole reflexivos. En una salida nocturna es acusado de propinar una cuchillada a una mujer, cuando él hacía una carrera con su compañero. La capa y espada, todo un símbolo de su condición de escudero, que ambos dejaron a un lado para comodidad de sus cuerpos, se usó para aquel delito. El propio Marcos asume la ‘vergüenza’ de haber perdido sus atuendos. Se siente desnudo sin ellos. En esas condiciones no podía hacer pagar al ladrón la afrenta de su deshonor. De nuevo el escudero cae en la cárcel, aunque esta vez injustamente.

En la prisión, Marcos conoce a un antiguo y temido preso. Solo había paz cuando el personaje estaba enfermo y no salía del calabozo. Marcos, otra vez en andanzas de pícaro, planea hacerle una travesura a aquel



peligroso compañero de celda, incluso a riesgo de su propia suerte. Se trataba de cortarle un bigote para que este el rufián no se atreviera a salir de allí. Lo hace cuando el preso duerme. El maleante llama a todos sus compañeros, entre los que cabe el propio escudero, como ‘pícaros’. Marcos ha bajado en una nueva ocasión a los bajos fondos, y actúa como los que allí subsisten con el objeto de agraviar a un ‘hombre tan honrado’, como irónicamente llama a aquel bellaco. El pícaro, una vez consumado el hecho, se quejaba de su falta de bigote. El escudero burla y denigra a los pícaros con plena astucia en forma reiterada. Marcos explica las razones de aquel acto en su siguiente excursión. Dice no soportar la soberbia de alguien que se encuentra en una condición tan vil como la cárcel. El escudero se ofrece como castigador, a voluntad propia, contra esos vicios. Así lo explica y justifica: “bien sé que no se han de hacer males, aunque de ellos resulten bienes” (Espinel, 2008: 293).

Marcos sale libre a los tres meses. El autor recurre al azar para calzar el encuentro de los liberados personajes con el verdadero culpable del atentado, quien se había vengado de la mujer por orden de un gran caballero. Ello refleja el tipo de resoluciones que tenían los problemas de honor u honra en aquel tiempo. La compensación económica que recibe es el precio que pagaron ambos por estar en el sitio y la hora equivocada. Marcos, cansado de todo ello, evita la vida en la Corte, a la que achaca toda su mala fortuna.

#### 3.4.10. EL CIERRE DEL CICLO NARRATIVO. LA TEORÍA SOBRE LA *MNEMOTECNIA* COMO RECURSO DE CREACIÓN LITERARIA

Tal y como sugieren los editores del siglo XIX y Rosa Navarro en sus ediciones de *Marcos de Obregón*<sup>177</sup>, el final del descanso trece termina con el recuento y exposición vital del escudero hacia al ermitaño. Marcos hace gala de la admiración que causó su relato en aquel interlocutor. Pero el cansancio de su extenso discurso hace que el personaje le solicite irse de la ermita. Esto porque la lluviosa tormenta, la argucia textual que funciona como uno de los azarosos factores que permiten su cuasi monólogo, ya había pasado. Una vida de pasado tormentoso cuyo relato calza, precisamente, en el periodo en el cual se desenvuelve una tempestad puede entenderse como un elemento simbólico e interpretativo del texto en su conjunto. En consecuencia, Marcos ha purgado sus culpas en su arrepentido relato confesional dentro de la ermita. Este detalle no es menor, debido a que una correcta segmentación, tanto textual como episódica, en pos de una armónica y lógica secuencia de los hechos de toda la novela así lo requería. De esta forma se retoma la coherencia, tanto en esa estructura semántica como en la de los descansos, que estaba extraviada en las publicaciones que respetan la edición príncipe.

Marcos vuelve al escenario donde retoma sus andanzas como incansable viajero, en el descanso catorce. Pasa por el río llamado Guadalete, que algunos llamaban el Leteo. Se refiere a la errónea creencia que nacía de la comparación entre Andalucía y los Campos Elíseos, una vez que se cruzaba ese río<sup>178</sup>. El escudero llega a la venta de Darazután. El

---

<sup>177</sup> Dicha materia ya fue destacada en el punto número dos. Al seguir esta nueva distribución de los capítulos, se podrá concatenar sin dificultad los acontecimientos que suceden a Marcos en Andalucía, una vez que se despidió del ermitaño. Luego de esos hechos, volverá a juntarse con el matrimonio Sagredo–Mergelina, para, posteriormente, retornar de forma definitiva a Madrid y enclaustrarse en el hospital de ancianos.

<sup>178</sup> Carrasco Urgoiti alude, en sus estudios del *Marcos de Obregón*, al mítico río de nombre Leteo. En los Campos Elíseos, explica, habitaban y llegaban las almas de los muertos luego de haber bebido de esas aguas (1972, II: 204). En las *Diversas rimas*, Garrote Bernal observa que Espinel, en el poema *Canción a su patria*, dedicado a su natal Ronda, hay una referencia a Garcilaso. Se trata del verso ‘hará parar las aguas del olvido’, que asemeja al que el poeta rondeño dedica a su tierra: ‘hará parar las aguas del Leteo’. Esto demuestra, a partir del ejemplo,

autor gusta retornar a temas que ha ido dejando esparcidos en el texto. Ello porque en la venta, con un calor que arrecia, ve una tinaja para beber el agua que tanto extrañaba. Se suma a ello el sonido de unas guitarras que escucha a lo lejos. Reitera el panegírico de este arte por los efectos que provoca con su dulzura: mitigar pasiones y preparar el alma para todo el resto de ciencias. También, como es lógico, vuelve a hacer gala de su conocimiento teórico musical al hablar de los tonos mayores y menores.

El escudero toma descanso y conversa con los músicos acerca de diferentes temáticas, como la invención de relojes, o sobre música y la astrología. Resurge el tópico que se establece como uno de los ejes creativos del rondeño. Se trata de la *mnemotecnia*, ya que justo se encontraba presente un famoso oidor. A propósito del tema, el magistrado, de nombre Hernando Villaseñor, se precia de esta cualidad al memorizar ciertas redondillas nuevas. Estos versos fueron compuestos por el propio escudero, quien se sorprende de oírlos de una boca extraña. El oidor le pregunta si había escuchado rumores de la venida del famoso Marcos de Obregón, “hombre de buen gusto y partes” (Espinell, 2008: 300). El protagonista se admira de su ganada fama, esta vez de poeta, asunto que implica toda una novedad en el texto.

Villaseñor<sup>179</sup> aclara que su técnica es artificial, pero el ejercicio ayuda. No obstante, y por sobre todo, Marcos desea recalcar que su relato es de orden confesional. Hace énfasis en la memoria, que siempre trae sucesos desagradables. Desea en lo más íntimo que estos acontecimientos nunca se hubiesen producido, al tenor de esta declaración cargada de melancólico existencialismo. Muchos de estos recuerdos le laceran. Se

---

que muchos de los motivos poéticos también forman parte de la materia novelesca del autor andaluz (2001: 463).

<sup>179</sup> Hernando de Villaseñor, oidor de Sevilla, Consejero de Indias entre 1618 y 1636, era natural de Cañete del Real (Carrasco Urgoiti, 1972, II: 208).

acerca, por esta causa, a los motivos por los cuales decidió contar su historia autobiográfica:

–Por cierto, la memoria es cosa que parece divina, pues las cosas pasadas las tiene presentes; pero yo la tengo por verdugo de los hombres desdichados, porque siempre les está representando los malos sucesos, los agravios pasados, las desdichas presentes y las sospechas de lo venidero y la desconfianza que tiene[n] en todas las cosas. Y siendo la vida, como es, breve, se le abrevia más con la continua representación de las infelicidades; y así, a estos tales, mejor les sería el arte de olvidar que el acordarse (Espinel, 2008: 300).

Con posterioridad, el tono de la conversación deriva hacia la creación literaria. Marcos se prepara para enunciar un largo tratado acerca de la memoria artificial como técnica de construcción narrativa. Los asuntos relacionados con la estética artística le interesan. De esta manera, el autor reflexiona en su propia novela sobre las metodologías de elaboración textual, en particular las que dieron origen del *Marcos de Obregón*. Resurge, ahora, el tono de erudito crítico literario en el personaje principal. Por ello discurre en la comparativa diferencia que existe entre la memoria artificial y la natural. El escudero se inclina por aquella última, porque, según el pensamiento de clásicos como Quintiliano, Cicerón o Aristóteles, la memoria artificial era considerada de menor rango. Para demostrarlo, se apoya en ciertos ejemplos paradigmáticos como el del poeta Lorenzo Ramírez; o también el de Simónides, antiguo poeta griego, capaz de reconocer rostros desfigurados gracias a su natural habilidad mnemotécnica. Marcos, vocero de su creador, se atreve a ir más allá

cuando resume el recorrido vital del ‘autor de este libro’, desde que abandonara Ronda como estudiante hasta su regreso, ya con canas en sus cabellos, a esa ciudad. En ese instante, dice el escudero, Espinel reconoció a cada uno de las personas que había dejado de ver desde su lejana niñez<sup>180</sup>. Los ejemplos de los cuales se vale para insistir en este punto tienen el aroma de clásica erudición que tanto gusta exhibir:

¿Y no se dice por cosa de admiración que Cineas, embajador del rey Pirro, en dos días que estuvo en Roma, conoció y nombró por sus nombres a todos los moradores della? Mitridates, rey del Ponto, negocia con veinte y dos naciones que tenía sujetas en el propio lenguaje de ellos. Julio César en un mismo tiempo leía, escribía y dictaba y oía cosas importantísimas, y por eso se hace particular mención de ellas (Espinel, 2008: 301).

Pero estos antiguos casos no son otra cosa que un nuevo guiño a la miscelánea, una de las influencias capitales de esta obra. Carrasco Urgoiti ya había mencionado la correspondencia entre este párrafo con su equivalente de la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía (1972, II, 210). La coincidencia de la cita pone en evidencia, una vez más, los íntimos lazos que unen la novela con este tipo de textos, particularmente con el de Mexía. Espinel, como se observará, reescribió algunos de los ejemplos de los cuales el erudito sevillano se vale para hablar de la *mnemotecnica* en uno de sus numerosos tratados:

---

<sup>180</sup> Navarro Durán señala que este episodio es relevante, precisamente, por estas tres razones: las loas de Marcos o Espinel hacia sí mismo, en primera instancia; por la nueva revelación de Marcos, quien es tan poeta como el propio Espinel, en segundo lugar y, en tercer término, por la capacidad mnemotécnica del autor, alabada por el mismo personaje (2008: XLVII).

Pero lo de Cineas, embajador del rey Pirro, con los romanos, parece que espanta más; el qual, de dos días llegado a Roma, sabía todos los nombres de los senadores, aunque era muy grande el número dellos, y todos los nombres de los cavalleros y gente principal [...] De Mitriades, rey de Ponto, leemos que en sus reynos avía veynte y dos lenguajes; y que a todos oya sin intérprete y respondía hablándoles en su lengua [...] Entre los exemplos de <muy> gran capacidad, se puede notar lo de Julio César; el qual, en un mismo tiempo, escrevía quatro cartas a quatro personas con quatro secretarios. Y Plinio dize dél que, en un mismo tiempo, le acaescía notar una carta que otro escribiese y estar él leyendo en un libro y también oyr a otro que le hablava [...] (Mexía, 1990, II: 51-54).

Espinel también complementa la información de estos casos y los contextualiza con otros más contemporáneos a su época. Así, por ejemplo, refiere a Luis Ramírez. El aludido fue capaz, según el escudero, de ir a una representación teatral y reescribir de memoria todos los diálogos de la obra. Dicho personaje, que aparece en los círculos literarios de la Corte en 1613, adquirió cierta notoriedad por tan extraña cualidad (Carrasco Urgoiti, 1972, II: 211-212). Tal y como señala Haley, Ramírez había copiado, valiéndose de esa habilidad, algunas obras de Lope (1959: 116-170). También se menciona a Pedro Mantuano –una especie de versión de *Funes el memorioso*, el famoso personaje de Borges–, quien era capaz de repetir oralmente historias leídas de libros, como si estuviera con el texto en mano.

El oidor, a partir de esos diálogos, no sabe que habla con el mismísimo Marcos cuando van por Sierra Morena. El propio protagonista

le da pistas de ser el mismo a quien el caballero tanto admira. El acto es todo un elogio hacia sí mismo, pues significa tener ganada una considerable dosis de buena fama. Ese respaldo se establece a partir de un personaje histórico –aquel licenciado– con los suficientes méritos para ser todo un referente. Así, es posible colegir que la alabanza dirigida al escudero es, en realidad y como en todo el texto acontece, un (auto)halago encubierto para la figura del autor.

El cuadro narrativo dedicado a la *mnemotecnia* cambia bruscamente. El narrador vuelve a la contemplación de los animales y a algunos de los sucesos extraordinarios que a veces les pueden suceder a estos, si se los observa con detención. De nuevo será una serpiente la protagonista. Marcos advierte que una culebra de dos cabezas se había tragado a un sapo. Enseguida, cuenta el extraordinario caso de una salamandra que sobrevivió al fuego de un horno. La anécdota marginal, sin mayor conexión con el tema referido previamente –uno de los problemas recurrentes en el engranaje narrativo del texto– es anuncio o antesala del cambio y giro de los acontecimientos, que marcarán el nuevo segmento narrativo.

#### 3.4.11. LA CENSURA Y EL PÍCARO MOZUELO

Marcos cabalga en su mula en compañía del oidor. A ellos se les une un clérigo. Es el descanso quince. El ambiente narrativo de los viajeros rezuma un aire quijotesco. El camino –el cronotopo–, que unía poblados y ciudades, llevaba a los protagonistas a algún destino obligado o casual. Aquel trayecto se interrumpía cada cierto tiempo en las tradicionales ventas para guardar reposo y reponer fuerzas. Todos esos instantes eran propicios para conversaciones en donde se intercambiaban variopintas reflexiones, como aquellas que sostenían el Quijote y Sancho junto a sus personajes

episódicos. Tal y como lo hace Cervantes, Espinel elige ese esquema básico de diálogo entre los interlocutores para confrontar posturas o enriquecer el mensaje del texto con apreciaciones filosóficas, religiosas y morales. Generalmente, estas iban acompañadas con alguna anécdota o microrrelato intercalado, del cual se podían extraer sustanciosas ideas, consejos o enseñanzas.

Bajo ese modelo esquemático del episodio, y por la obvia presencia de un representante clerical, el relato inclina las opiniones hacia asuntos vinculados al credo religioso<sup>181</sup>. Las lecturas inquisitoriales estuvieron atentas, incluso ante un Espinel *post mortem*, a los comentarios emitidos en esta novela postridentina. La censura actuó frente a un párrafo que causó inquietud y motivó su eliminación en el *Índice expurgatorio* de 1667 (Navarro González, 1977: 71)<sup>182</sup>. El segmento corresponde a un comentario del clérigo, quien venía rezando en voz alta e interrumpe la conversación de los dos viajeros. La discusión se establece porque el oidor pregunta al clérigo si los sacerdotes no debiesen rezar solo devotamente de noche. El aludido responde que la Iglesia ordenaba realizarlo en todo lugar y a toda hora, aunque él cree quizás esto no sería necesario, porque si se está cansado, o se piensa en los particulares problemas, esta tarea se torna improductiva. El oidor replica que en ello radica la misión de todos los hombres de condición religiosa, rezar y no ser correos. El clérigo responde que eso es correcto, pero añade la reflexión que será prohibida, junto con la otra réplica del oidor. Tal pareciera que la idea del novelista, la de mezclar aquel ejemplo del rezo en términos comparativos con alguna remuneración

---

<sup>181</sup> Fradejas sugiere un posible vínculo del *Marcos de Obregón* con un texto medieval de evidente contenido religioso. Se trata de la *Disciplina clericalis*, de Pedro Alfonso. El texto también tenía “sentencias y moralidades que en el original enlazan entre sí los cuentos” (1993, II: 796).

<sup>182</sup> El *Índice* es mencionado por Gili Gaya, quien detalla que las ediciones de Madrid de Gregorio Rodríguez omiten el párrafo en cuestión (Carrasco Urgoiti, 1972, II: 215).



monetaria pagada antes de ser efectuada, no causó demasiada gracia en las huestes eclesiásticas:

[...] pero ¿podría yo, caminando, rezar esta noche todas las horas de mañana y cumplir con mi conciencia?

Preguntóle el oidor al clérigo:

–Si os debieran cien ducados para el día de San Juan, ¿toomaríadeslos la víspera?

Respondió el clérigo:

–Sí, por cierto.

–Pues lo mismo hace Dios, –dijo el oidor–, que, en las cosas de obligación y merecimiento, adelantarlas es querer cumplir cada uno con su obligación. Y Dios es tan buen pagador que también adelanta la paga (Espinell, 2008: 304).

El comentario da paso de inmediato a un nuevo salto en la narración. Enseguida surge otro personaje con las características propias de la picaresca, quien responde a las preguntas del oidor. Sus juegos verbales y burlas provocan la risa de sus interlocutores. El ingenio y la agudeza del mozuelo, todo un gracioso, cambia el tono del relato y vuelve a oxigenar el texto, pues su verborrea, dotada de una divertida vivacidad, recuerda al ‘jugar del vocablo’ de Quevedo, como precisa Navarro Durán (2008: XLVII).

Así llegan a la venta que estaba regentada por una hermosa dama. Es el momento de un nuevo cambio del punto de vista, luego de que el oidor preguntase al joven sobre su procedencia. La carga psicológica y axiológica del personaje llevará la horma que calza a la perfección con el arquetipo del pícaro. Estas características se advierten en el relato autobiográfico con el

cual responde a aquella interrogante. La plena consciencia de sus actos está acorde a personajes de la talla de Rinconete y Cortadillo, el Guzmán o don Pablos. Su pasado se asimila al de ellos, pues el delito forma parte de su existencia desde temprana edad. En Úbeda, ciudad de donde procede, hurta dinero a su padre, que luego pierde en el juego. Sale de su casa en busca de fortuna. Cuenta cómo duerme con los cerdos cuando no tiene donde hacerlo, gracias al auxilio de un viejo que trabajaba de almotacén. Un clérigo, que se iba a estudiar a la universidad de Alcalá, lo acoge como compañía, tal y como le sucede a Pablos con Don Diego, pero también a Guzmán cuando estudia teología en esa misma casa de estudios. Posteriormente, recalca en un monasterio. El hambre que pasa como novicio también va completando su condición de truhán buscavidas. Usaba trazas para robar pan y comida. Una vez que se apoderaba de los bizcochos y panecillos, los ensartaba a unos clavos debajo de su cama. Cuando fue sorprendido por este hecho huye, pues sabe el castigo que le espera. Los ecos del tratado segundo del *Lazarillo* resuenan en este segmento. El hambre también será el motivo central en este breve episodio del mozuelo en la novela de Espinel. El autor rondeño, inteligentemente, cambiará el sema de los personajes. En su relato será el pícaro mozo quien tendrá una negativa carga por ser un ladronzuelo, característica propia de un personaje de esa calaña. Esto sucede a pesar de la falta de alimento que dice sufrir, lo que justificaría su mal accionar o, al menos, lo haría más comprensible. Así, omite la crítica directa a la avaricia eclesiástica. En el caso del *Lazarillo*, el asunto es de otro calado, pues el pobre mozuelo se ve en la necesidad de robar pan por su miserable condición. Lo hace al clérigo, quien resguardaba celosamente el pan en su arcaz. En este texto, la negativa connotación recaerá en el religioso debido a su mezquindad y, por tanto, su impiedad. De esta manera se entiende la desesperada acción de Lázaro<sup>183</sup>.

---

<sup>183</sup> Navarro Durán advierte que el asunto de los bodigos de pan del clérigo tiene larga data en la

El mozuelo sigue el relato. En la huida, es seguido por dos monaguillos. Se esconde en un colmenar. Lo derriba para que las abejas atacasen a dichos perseguidores. A este último hecho le denomina una ‘batalla’, tal y como Pablos bautiza la pelea de los nabos. El momento lo aprovecha para escabullirse de sus perseguidores. Ha escapado, con buena suerte, de los azotes a los cuales sería sometido.

Espinell pretende establecer siempre una distancia, en cuanto a rasgos pícaros se trata, entre los personajes que tienen todas esas cualidades intactas y su Marcos de Obregón. Es un asunto de imagen, como se ha señalado con anterioridad. Para configurar al pícaro mozuelo, con toda soltura, acude a sus fuentes más cercanas. Con ello se demuestra la clara influencia del género en su texto, pues es indudable que le atrae y provoca admiración<sup>184</sup>. La esencia pura de los pícaros se vuelve a observar en el detalle del breve relato de este personaje, quien da rienda suelta a su íntegra condición. Lo propio hizo el mozuelo del tinelo de la primera relación. El escudero, en cambio, siempre tendrá sus límites claramente establecidos, ya que no puede asumir a cabalidad la carga de un personaje truhán. Ello se verifica con la acción siguiente. Marcos aprovecha el discurso del mozuelo para aconsejar y pedirle que proceda en sus actos en bien del prójimo. De no hacerlo así, iría contra la caridad. Reitera aquel requisito básico, que todo cristiano que se precie como tal debiera poseer. La curiosa respuesta del muchacho proviene de otro registro con el cual el autor ya ha alimentado su historia: la fábula. Pareciera ser que este breve ejemplo

---

literatura, ya que un episodio de *La Celestina* así lo demuestra. En aquel texto, se alude a la avaricia del religioso cuando recibía el panecillo de parte de la alcahueta, pues el alimento iba a parar directamente a su casa (2003: 63).

<sup>184</sup> El análisis que realiza Lázaro Carreter de la novela del escritor de Ronda camina en dicha dirección: “Obregón, por ejemplo, transfiere la truhanería al mundo que le rodea; pero relata su vida conforme a esquemas picarescos. Esto me parece decisivo; Espinell ha transformado ciertos rasgos del género, pero sigue atraído por él; en otras palabras: sin la picaresca actuando como plano de referencia, el fino escritor rondeño no habría compuesto el *Obregón*” (Lázaro Carreter, 1983: 200).

también es cosecha propia del autor, aunque los lobos, corderos, serpientes y pastores fueron personajes protagonistas de varias de las fábulas de Esopo o de Babrio. Cuenta la ocasión en que un lobo se quiebra las piernas al caer en la trampa puesta por un pastor. Le ocurre cuando seguía a un cordero, y salta por el susto provocado por una serpiente muerta. La moraleja que el mozo pícaro extrae para su conveniencia revela sus problemas de moralidad. Sostiene que la propia defensa, casi por un instinto de supervivencia, puede provocar daños ajenos, tal cual ocurre con el cordero, pero eso se justifica a plenitud. La respuesta tan atrevida escandaliza a los oyentes y al propio Marcos, quien así se vuelve a distanciar del argumento de un personaje con tales pensamientos. Es evidente que es ese el efecto que Espinel quiere transmitir. Por esta causa, sella su visión acerca del comportamiento humano, y definitivamente ubica a Marcos, ya un poco más cerca del final del texto, en un lugar equidistante al de los auténticos pícaros.

En el comienzo del descanso dieciséis, el escudero continúa con el análisis del mozuelo, pero para centrarse ahora en su cualidad de hablador. Retorna el discurso contra ellos, pero, por sobre todo, se detiene en quienes la agudeza supera su ‘bachillería’. Dichas reflexiones sirven como introducción de la historia venidera. Se reitera, como en caso todo el texto, el modelo que extrae del *Guzmán de Alfarache*, donde las disquisiciones anuncian el término de una unidad narrativa para iniciar otra.

#### 3.4.12. EL CIERRE DEL CICLO NARRATIVO DE ARGEL

Espinel ata el cabo suelto que dejara pendiente en el episodio del cautiverio de Marcos en tierras árabes. Lo hará una vez que llega a Málaga, ya sin el oidor como compañero. Allí contacta con su amigo y capitán Juan

de Loja. La inconclusa suerte que tuvieron los hijos del renegado valenciano, sus discípulos de fe, será, al fin, dilucidada. El capitán cuenta a Marcos cómo, luego de una tormenta –en una nueva referencia al género bizantino– recoge a una pareja adolescente. El relato, esta vez, estará a cargo de Mustafá. El joven cuenta que han transcurrido ocho años desde la marcha de aquel ayo que los había educado bajo los conceptos del cristianismo. A esta información, ya conocida por los acontecimientos anteriores, se agregan nuevos antecedentes. Los dos jóvenes estaban comprometidos en matrimonio con respectivas parejas impuestas por sus padres. La causa de esta decisión no es otra que la importancia de su posición social. Ante aquel destino, que ambos rechazaban, y por el deseo de entregarse a la verdadera religión, decidieron huir a tierras cristianas. Su plan llega a buen término cuando aprovechan la ocasión perfecta. Esta se produce con el zarpe de su padre hacia costas hispanas tras un nuevo botín en tierras enemigas. Es un nuevo gesto de cercanía a las comedias cervantinas mencionadas en el cautiverio de Argel. Pero, de igual forma, resuena el episodio del microrrelato de la *Novela del gran Soldán* del *Galateo* de Gracián Dantisco<sup>185</sup>. El joven argelino describe el naufragio de su frágil embarcación, donde iban acompañados por cuatro españoles, dos turcos y seis italianos. Milagrosamente, solo él y su hermana logran salvarse. El azar vuelve a jugar un importante rol en beneficio de la historia. Luego de cinco días sin comer, la joven extrae el rosario –que ahora interviene directamente en el curso de los acontecimientos– con el cual empiezan a rezar y a encomendarse al alto cielo. Son rescatados sanos

---

<sup>185</sup> La historia trata de un médico, quien en Persia debía sanar de la vista al rey. Si no cumplía, su vida estaba sentenciada a muerte. Como no podía hacerlo, por la dificultad de la tarea, urde una traza para salvarse. Esta estratagema consistía en que se debía sacrificar a un joven príncipe. El elegido fue el de Nápoles. Cuando le raptan y llevan a tierras infieles, este se enamora de la hija del rey. La pareja y el galeno logran escapar con los tesoros del monarca. Así se cumple el juramento del médico a la princesa, para poder salvar su vida, a quien “le prometió de ser cristiana y le pidió la palabra de su esposo para que la llevara a su reino” (1968: 159).

y salvos. El objeto, aquella pieza que concatena los acontecimientos pasados al presente narrativo, reaparece en la novela con toda su carga simbólica. Marcos, al escuchar detrás de la puerta el relato de Mustafá, se hace presente. Los jóvenes, turbados de alegría, besan de rodillas a su ex ayo. El texto trasmite la imagen de un apóstol reverenciado por sus siervos. A continuación, se alude también al sentido de lo terrenal y mundano por el estremecimiento que sintió Alima al ver a su mentor, a quien había amado ardorosamente. Los jóvenes, felices de estar en cristiana tierra, se dirigen a Valencia a ver a sus parientes<sup>186</sup>. Marcos queda satisfecho con su obra. No quiere parte de las riquezas que le ofrecen. Huye de la codicia. Su victoria y premio es aún mayor y completa, nada menos que la conversión de los anteriores infieles. Esto constituye todo un triunfo moral e ideológico, que refuerza la postura que sustenta la novela en ese esencial aspecto.

#### 3.4.13. LA NUEVA FUSIÓN DE AUTOR–NARRADOR Y EL EPISODIO BIZANTINO

El descanso diecisiete se abre con la llegada del protagonista a su Ronda natal. Autor y personaje vuelven a casa luego del largo periplo. El sitio donde Espinel vivió su infancia, y que tan profunda huella deja en el alma y en la psiquis, es un espacio en común para ambos sujetos narrativos. Los recuerdos afloran como los brotes en primavera. Marcos llega a la Sabinilla y es nuevamente capturado por unos barcos turcos. Los piratas, al emborracharse, permiten que una cuadrilla los libere. Una vez en tierra, un anciano vecino le da cobijo. Marcos pregunta el nombre a aquel humilde

---

<sup>186</sup> Es otra referencia al plano contextual histórico que subyace en la novela. Ya se había aludido a este en la discusión sobre la expulsión de los moriscos, muchos de los cuales fueron embarcados desde el puerto valenciano. En aquella ciudad, aún quedaron núcleos reducidos de esa población, aún a pesar de la importante merma que produjo su desalojo.

personaje, quien se presenta como Pedro Jiménez Espinel. Sigue el lúdico acercamiento del autor hacia su propia sangre. El enigmático hombre interroga a Marcos sobre el paradero de un sobrino, quien había partido hace años y se encontraba por Italia. Espinel ahora se decide a confundir al lector con total provocación. El escudero, para estar seguro, le solicita el nombre de aquel sobrino. Pedro respondió “con mi propio nombre”, como asegura el narrador (Espinel, 2008: 319). Es fácil advertir que el apellido del viejo no se corresponde con el del protagonista, sino con el del propio Espinel. Por lo tanto, la superposición entre autor y personaje vuelve a ser un recurso con el cual el prosista solventa la ambigüedad de toda su novela. Son aquellos elementos autobiográficos que se pueden distinguir y reconocer. Los ha ido esparciendo a medida que la trama avanza. Las vidas paralelas, tan semejantes en su contenido, pero con notorios matices, se vuelven a intersecarse para hacer invisible sus diferencias. Marcos toma otro rumbo, no sin antes decir a Don Pedro que aquel sobrino era gran amigo suyo, y que ya había regresado a España.

El escudero se dirige a la Saucedá. Otra vez la peripecia se encarga de jugar en su contra. Ya es el descanso dieciocho y apenas llega a destino es hecho prisionero por unos vaqueros. Es el preciso momento en que reconoce a Sagredo, quien también estaba cautivo. El azar, que nada tiene de casual en una novela, pues es una estratagema del escritor para tejer los acontecimientos a su conveniencia, los hace coincidir en ese espacio. Los dos principios aristotélicos, la *peripecia* y la *anagnórisis* que componen la fábula, vuelven a funcionar en el texto, y esta vez en forma casi simultánea. La técnica del reconocimiento será aprovechada por Espinel para ‘añudar’ el anterior ciclo narrativo. Este se remonta al periodo en que el escudero trabajaba para Sagredo.

A modo de resumen, pues el análisis de este episodio, junto a todas los rasgos del género bizantino se encuentran en el capítulo dedicado a esta

manifestación literaria, solo puntualizaremos algunos elementos. Estos se explicitarán con mayor amplitud en dicho apartado, pues el predominio del género es total entre los descansos dieciocho al veinticuatro. El relato del doctor, ahora convertido en soldado, comprende su viaje, junto a su esposa Mergelina, hacia las Indias. El objetivo era sumarse a la exploración Real en el Estrecho de Magallanes a nombre de Felipe II. Una vez pasado Brasil, la pareja embarca hacia los canales australes del continente americano. Llegan, después de una tormenta, a una misteriosa isla habitada por unos gigantes. Luego de liberarse, y ya en el trayecto de regreso que los llevaba a casa, la embarcación es atacada por piratas en el Estrecho de Gibraltar. Mergelina es apresada y, supuestamente, muere ahogada. El posterior relato de la joven esposa lo desmiente. Ella también había llegado a la cueva, donde Marcos escuchaba la historia de Sagredo, hecha prisionera y disfrazada con atuendos de un mozuelo. Una vez que todos son rescatados, los tres retornan a Madrid.

Los elementos significativos que allí destacan son claves para replantear el contenido semántico del texto. El género bizantino proporcionará las herramientas necesarias para reorientarlo hacia una altura ética más acorde a sus principios. La primera de ellas se relaciona con la focalización. El punto de vista narrativo nuevamente estará a cargo de los personajes que protagonizan el relato. Pero los acontecimientos que presentan al interlocutor directo –Marcos– y a los indirectos –los lectores– se habrán realizado en un espacio desconocido tanto por el propio autor, según los antecedentes históricos, como por el personaje principal. El cambio del ambiente literario hacia horizontes recónditos constituye otra novedad de Espinel. Es una osadía más, en comparación a los relatos contemporáneos, en el marco de su propuesta literaria. El traslado de los hechos hacia remotas geografías sigue los pasos del *Persiles* cervantino (que llega hasta las no tan lejanas tierras septentrionales), como también las



crónicas de Indias, que hablaban de la épica hispana en la conquista del Nuevo Mundo, tal y como resaltan De Pedro y Fernández Ariza (1993, II: 838). Este asunto resulta trascendental, pues el tono épico del texto se distancia del picaresco, que predomina en gran parte de la novela con anterioridad a estos sucesos plagados de aventuras por tierras americanas<sup>187</sup>.

Por otra parte, la técnica narrativa *in media res* tendrá un efectivo impacto y relevancia en la construcción textual. Es el sello distintivo del género bizantino, en cuanto al orden y concatenación de los acontecimientos, tan alabado por parte de los círculos literarios áureos. La huella que dejara *Las etiópicas* de Heliodoro fue, en cuanto a este recurso narrativo, una modélica referencia. El rondeño la adaptará no solo para el capítulo bizantino, sino también para todo el esquema narrativo de su novela. El recorrido temporal de la historia será circular desde el comienzo de *Marcos de Obregón*, pero en sentido contrario a las manecillas de un reloj, siempre avanzando hacia el pasado, con una doble regresión desde el presente narrativo respectivo. Será así porque el relato volverá a anteriores estados desde dos puntos físicos, que fijarán la temporalidad presente hacia la pretérita. El primero corresponde a la estancia del escudero en el hospital de ancianos, donde el protagonista oficia de escritor de sus memorias; el segundo, en la ermita, donde será el relator oral de sus episodios vitales a petición del ermitaño<sup>188</sup>. El primer retroceso abarca desde la estancia de Marcos en aquel hospital hasta su servicio como escudero de Sagredo y

---

<sup>187</sup> Se hace necesario recordar, a partir de estos acontecimientos, a Don Alonso de Ercilla y Zúñiga. Este soldado y poeta fue quien escribiera, como testigo directo de los hechos bélicos que se desarrollaron en tierras americanas, un poemario con acentuadas características épicas. Ercilla es el autor de la destacada y famosa *La araucana* –tan valiosa obra es, que incluso se salva de ser quemada en la dolorosa purga de libros de la biblioteca de Don Quijote–. Por cierto, es este mismo poeta quien, como señala Ferrer del Río, “había dado el tono á los aplausos, aprobándolas así con plenitud del alma” a las *Diversas rimas* (1993, I: 99).

<sup>188</sup> La oralidad del *Marcos de Obregón* es un aspecto que destaca Carrasco Urgoiti. La estudiosa observa la coincidente modalidad de Espinel con la de Cervantes. El célebre autor la implementa, por ejemplo, en el *Coloquio de los perros*. De igual forma y con similares características lo hace Alcalá Yáñez en *El donado hablador* (1993, II: 851).

Mergelina. Luego de este hecho, transcurren otros capítulos, entre ellos el de la ermita y su posterior viaje a Andalucía. Allí se reencuentra con la pareja, una vez realizado el viaje del matrimonio a América, y retorna con ellos a Madrid con el objeto de internarse en el hospital para, luego, volver a la situación inicial del relato. Todo este periodo abarca una temporalidad no muy excesiva ni demasiada lejana a este punto de partida con el cual se inicia la historia. De esta forma se establece la primera historia o, en otros términos, el cuadro narrativo mayor. El segundo retroceso se produce cuando Espinel aprovecha ese lapsus de separación entre Marcos y sus amos, una vez que el doctor Sagredo debe viajar a otra ciudad a ejercer su profesión. El escudero llega a la ermita, sitio que marca el nuevo presente narrativo, y relatará su vida desde su lejana niñez–adolescencia en su natal Ronda hasta ese preciso instante. El salto temporal será, esta vez, de mayor envergadura, pues el discurso sostiene gran parte de la vida del escudero. Es la segunda historia, el cuadro narrativo menor, cuya subordinación depende del anterior. Aquello explicará, de algún modo, el estado actual de sus circunstancias. Por otra parte, los dos relatos de los personajes plenamente bizantinizados también serán regresivos. Primeramente, será Sagredo quien retrocederá en el tiempo para develar el porqué de su viaje a América. Resumirá todas sus aventuras allí padecidas hasta que fuera apresado por los vaqueros. Aquel instante representa su presente narrativo. Mergelina, en tanto, contrastará el discurso de su esposo desde que fuera capturada por los corsarios en Gibraltar hasta su presente, que la sitúa en la misma cueva donde coincide con Marcos y Sagredo. Toda la estructura temporal del texto, en resumen, está bajo el dominio del recurso narrativo *in media res*. Espinel se vale, para este efecto, de la figura retórica de la *analepsis*. Es posible observar, a partir de estas consideraciones, un mayor grado de complejidad en dicha construcción temporal de la obra. Espinel, de esta forma, intensifica el esquema regresivo típico del relato de

memorias, que fija un punto del presente para hurgar en el pasado, que llegará de nuevo al instante inicial. Es otra de las interesantes innovaciones en su propuesta artístico–narrativa, basada en la adaptación de los recursos narrativos existentes a los que imprime su particular sello distintivo.

Paralelamente, el género bizantino también interviene en la caracterización de aquellos personajes protagonistas del relato enmarcado en tierras americanas. La carga semántica ejercida sobre ellos convertirá el tono satírico –con el cual es posible identificarles en la primera relación de la novela– en otro cuya esencia será la ejemplaridad. Así lo establecen las propias exigencias del canon de esa corriente narrativa en aquellos capítulos finales. En este sentido, estos elementos de la obra de Espinel coinciden con los textos bizantinos clásicos y los contemporáneos a su época. El modelo de virtuosismo de los protagonistas de este microrrelato tendrá plena coherencia, además, con el sentido didáctico–moral, que el escritor andaluz imprime a toda su novela.

#### 3.4.14. EL FINAL DEL TEXTO

El último descanso, que funciona como epílogo del relato, revela el cansancio psicológico del narrador protagonista. Esto se debe, tal cual declara un agotado Marcos de Obregón, a los “golpes de fortuna, por mar y por tierra, y viendo lo poco que me había durado la mocedad” (Espinel, 2008: 347). Este estado le lleva a concluir su historia. La situación coincide con la del autor en tiempos en que escribe la novela<sup>189</sup>. El deseo explícito de

---

<sup>189</sup> Espinel también acusa la misma fatiga en varios de sus poemas de las *Diversas rimas*. Hay algunos versos que así lo demuestran. Por ejemplo, el soneto XIV, de claro corte amoroso: “Durar no puede en tanta desventura/ un corazón de padecer cansado,/ que a mal tan importuno y obstinado/ no basta la paciencia, ni cordura” (Espinel, 2001: 434). O el soneto XX, con un tono más existencialista, acorde al momento que vive cuando intenta cerrar su historia: “Mis

reposo, tanto físico como espiritual, es común en ambos. La temporalidad del relato retorna al presente narrativo. Para Marcos, en el comienzo del descanso, el retiro implica la tranquilidad con la que sabiamente esperará la cercana muerte, el “paradero de todas las cosas” (Espinel, 2008: 347). Dicha imagen remite a los versos de Manrique cuando poetiza el deceso de su padre, con el devenir del río de la vida que desemboca, inexorablemente, en el mar, que es la muerte<sup>190</sup>.

La fusión entre sujeto del enunciado y enunciación se sella definitivamente. El traspaso del relato del personaje hacia el autor es realizado de forma sigilosa y gradual. Ello se colige a partir el primer párrafo, donde todo indica que la voz narrativa se corresponde con la del escudero. Pero el estilo erudito se agudiza, así como las referencias a intelectuales y señores, que no cesarán hasta el término del texto. Quien pareciera que ahora se perfila y dirige a los lectores es el propio Espinel, aunque no lo hace de forma explícita. Así mantiene la dosis de ‘ambigüedad del yo’ –como refiere Haley–, tan característica del texto en todos los episodios en que el autor busca identificarse plenamente con el personaje. De hecho, no se vuelve a mencionar a Marcos, ni su estadía en el hospital. El de Ronda se apropia del discurso con el objeto de despedir su novela y realizar sus últimas consideraciones. De esta manera, comienza a reiterar los tópicos y motivos que movieron su escritura. Será, en definitiva,

---

esperanzas, con esfuerzo sumo,/ van sustentando la pesada carga/ que traigo a cuestras, enojosa y larga,/ y entre ellas mismas mi bivar consumo” (Espinel, 2001: 458).

<sup>190</sup> El tema de la muerte se reitera de forma asidua en las *Diversas rimas*, así como también el del amor. Eros y Tánatos, como siempre, predominan en los versos de los poetas. Espinel no es la excepción a este fenómeno. Garrote Bernal advierte que hay cinco poemas que están dedicados a la muerte de su madre. El crítico señala que el dolor del amor, producto del desengaño –reiterado en las églogas del poeta rondeño– puede ser menor al que causa la muerte (2001: 223). El escrito más sugerente, y que alude directamente a los versos de Manrique lleva por nombre *Elegía a la muerte de su madre*. Los primeros versos del poema expresan la misma idea del texto novelesco. La vida no es más que un momentáneo estado, cuyo movimiento avanza hacia la muerte: “Si de la humana vida transitoria/ el término es finito, y sólo resta/ aquel trofeo de la alma y la gloria,/ y la felicidad del alma puesta/ está sólo en bivar eternamente,/ a tanto bien hallándose dispuesta/ (Espinel, 2001: 592).

un colofón que aunará los aspectos teórico-literarios y axiológicos, aquellos que se conjugaron y convirtieron en los motores de su inspiración.

La primera alusión a sus constantes narrativas alude a los yerros juveniles. Dichos episodios podrán ser corregidos a partir de la conciencia que ha adquirido con el paso de los años. Pero solo podrá hacerlo con una sentida actitud de arrepentimiento. Con esta disposición, cargada de virtuosa sabiduría, podrá esperar la muerte. La templanza, que el tiempo le ha infundido en su carácter, se sumará a este estado de madura y redimida conciencia.

El siguiente paso será la referencia de los aspectos formales y estéticos que permitieron y facilitaron la llegada de su mensaje. Vuelve a recalcar la importancia de un vocabulario simple, al alcance de cualquiera, y de la prosa sencilla, sin recargos de figuras ni metafísicos pensamientos que no permitieran entenderla. Así, se podría cumplir con el principio horaciano del enseñar deleitando tantas veces aludido. Cita, como ejemplo para reforzar su postura, a José de Valdivieso. El destacado personaje asegura que un lenguaje cargado de oscuridad en su significado no sería útil para una finalidad práctica<sup>191</sup>. Este aspecto, de acuerdo a Zamora Vicente, responde a un continuo proceso que la novela barroca ya venía desarrollando con anterioridad. Según el crítico, Espinel lo hace “mucho más diáfananamente. El juicio universal sobre la prosa –la gran prosa– del XVI es precisamente este: luminosidad, transparencia. Al pan, pan; al vino, vino. Son los desperezos barrocos los que van a transformar el período, con sus hipérbatos y sus muecas” (1993, II: 874)<sup>192</sup>.

---

<sup>191</sup> Valdivieso, según los datos recogidos por Haley, ejerció el cargo de capellán, justamente, en la capilla mozárabe de la Catedral de Toledo. Fue, además, y en ese entonces, secretario del certamen poético realizado en esa ciudad, y en donde, por cierto, participó Espinel. Ese importante evento se llevó a cabo en 1616, al tiempo en que se producía la inauguración la Capilla del Sagrario. Esta había sido donada por el Cardenal Bernardo Sandoval y Rojas, mecenas de Valdivieso y del propio Espinel (Haley, 1959: 169-170).

<sup>192</sup> Linares también resalta esta faceta de la novela del rondeño. En su visión, es una de las más destacadas del texto: “Y aunque se diga que es una obra secundaria o que no tiene otro interés

La humildad reaparece con énfasis cuando el narrador se disculpa por las inadvertencias del texto. Así, podrá recibir todas las sugerencias de corrección que sean necesarias. Dicha actitud se confronta con la permanente intención del autor de revestir a su personaje con un carácter de erudito políglota, poeta, músico, latinista y moralista. La humildad proclamada siempre ha ido a la par de su eficaz ingenio, tan digno de destacarse como sus conocimientos y habilidades de las cuales no pocas veces se precia poseer. Es curioso como la agudeza del ingenio picaresco, que inunda vastos pasajes del texto, se mezcla con una de las virtudes cristianas –la humildad– que es tan necesario cultivar y preservar. Ambas actitudes le han servido para sobrellevar los avatares y sobresaltos de una vida azarosa, tan típica de un personaje itinerante, construido casi a la propia imagen del autor.

Pero, sin duda, uno de los valores erigidos como núcleo y soporte de todo el entramado axiológico de la obra es la paciencia. Luego de ejemplificar con una amplia gama de virtuosas cualidades o espurios vicios, es el valor por excelencia, el que más resalta de su discurso final. Una vez culminado este repaso de sus episodios vitales, Espinel, a través de la voz de Marcos, la consideró como una actitud suprema, casi una vacuna contra los vicios mundanos. No cultivarla con esmero ni cuidado puede significar, por ejemplo, la perniciosa infección de la detestable ociosidad. Por esa razón la paciencia representa su gran enseñanza de vida, que pone al servicio de sus lectores. La paciencia es capaz de solventar la existencia del individuo, cualquiera sea el segmento social al que pertenezca. No es extraño, de acuerdo a la condición eclesiástica de Espinel, que este valor, sumado a otros como la humildad, provenga de las sagradas escrituras en

---

que el de estar meramente bien escrita –juicios de por sí bastante severos, si es que no consideramos el escribir bien como un logro del escritor–, nunca, al menos, se le podrá achacar, como se ha hecho con el *Guzmán de Alfarache* para justificar el desinterés actual, que es de enojosa lectura” (Linares, 1987: 11).

plena época postridentina, y encuentren eco y proyección en un libro cuyo contenido se autodefine como toda una referencia didáctica. Por esa razón, el autor transforma su mensaje en forma de útil consejo<sup>193</sup>. La paciencia representa la gran virtud, como si al extraer el zumo de sus experiencias, esta cualidad fuera el néctar que todo ser humano debiera beber para evitar riesgos y zozobras en la vida misma. Además, funciona no solo como fuerza contenedora antes las almas coléricas, sino también como un puente que desemboca en una estoica actitud de resistencia, indispensable por lo que pueda tocar a cada cual:

[...] al pobre, a que pase su vida con quietud y mejore su estado; al rico, a que conserve lo adquirido sin apetecer lo ajeno; al gran caballero, a que no se contente con la sangre que de sus pasados heredó sino para adelante; al pródigo, a que se juste con lo que tiene y puede tener; al miserable y avariento, a que entienda que no nació para sí solo; al valiente y arrojadizo, a que refrene los ímpetus que tanto mal acarrear; al cobarde, a que se tenga por virtud en él lo que es falta de ánimo; al que se vee en trabajos, a que los lleve con aliento y suavidad (Espinell, 2008: 349).

Para reforzar la idea del efecto que la paciencia tiene en la existencia del individuo, se fija en don Pedro Girón. Él es quien representa uno de los ejemplos de vida donde el tránsito de un alma colérica a una plena de destacado heroísmo escenifica esos nobles resultados. Sus actuaciones en

---

<sup>193</sup> Bjornson asegura, en efecto, que el narrador, para justificarse a sí mismo antes sus yerros, ha creado una verdadera “teoría sobre la necesidad de la paciencia e ilustra la inutilidad de ser impaciente”. De esta forma, podrá apreciar “las cosas con calma, estar abierto a una percepción sin mayor reflexión de la belleza, y el respeto por uno mismo basado en el honor” (1993, II: 902-903).

los conflictos de Flandes, y luego como Gobernador de Sicilia así lo demuestran<sup>194</sup>. A propósito de Girón, el narrador –ya Espinel en toda línea– asegura haber requerido la opinión del mismísimo Francisco de Quevedo ante aquella virtuosa condición de tal personaje. El gran poeta satírico asegura que la grandeza de este distinguido señor se debió a la paciencia que había adquirido con los años<sup>195</sup>. Esa respuesta, emitida por una autorizada voz, asoma como la clave en estas reflexiones finales del texto. Espinel menciona a otros destacados personajes con los que pretende dar altura a las últimas líneas de su novela, para así seguir reforzando el valor que contiene su didáctico mensaje<sup>196</sup>.

El texto ha adoptado en este tramo final su definitiva apariencia. Se trata de la transformación de este compendio de memorias en una especie de testamento literario, tal y como lo hiciera Cervantes con el *Persiles*. Espinel evalúa el contenido de su relato con una mirada retrospectiva. Lo precisa para verificar si los propósitos que ha explicitado en su comienzo han cumplido su prometido. La necesidad de reiterarlos habla de un proceso de autovalidación y revalorización, que permitan también una

---

<sup>194</sup> Carrasco Urgoiti alude a la condición de amigo y protector de Quevedo de don Pedro Girón, el Duque de Osuna. El personaje también fue reconocido por haber tenido una juventud turbulenta. Espinel le cita a modo de proyección de su propio ánimo colérico. Otro caso como el suyo advierte al lector sobre esta grave amenaza (Carrasco Urgoiti, 1972, II: 283).

<sup>195</sup> Antonio Ferrer del Río, ya en el siglo XIX, destaca que este elemento articula gran parte del texto y es la clave para entender la aceptación que *Marcos de Obregón*, una vez impreso, tuvo en aquel entonces: “Éxito grande y bien merecido tuvo la obra entre los doctos y las gentes vulgares: sustancialmente es un admirable tratado de práctica de vida, cuyo elemento principal consiste en el ejercicio de la paciencia; no refiriéndose á la paciencia viciosa del que, por comer y beber y holgar, sufre cosas indignas de imaginar entre hombres, sino á la que acicala y afina las virtudes, y asegura la quietud del ánimo y la paz del cuerpo” (1993, I: 103).

<sup>196</sup> Los últimos reconocimientos y homenajes, que el autor realiza antes de culminar su relato, se dirigen a Jorge de Tovar, secretario del patrimonio real, y a la viuda doña Juana de Córdoba, duquesa de Sesa. Ella contraerá segundas nupcias con el condestable de Castilla Juan Fernández. Esta pareja viviría al lado de la Capilla donde Espinel era maestro (Haley, 1959: 166-172). Finalmente, también alude al hijo de doña Juana, el sexto duque de Sesa, don Luis Fernández de Córdoba, a quien Lope de Vega, según Carrasco Urgoiti, suplicaba en vano favoreciese como mecenas al propio Espinel, por el año 1617 (1972, II: 285). La inclusión en el texto de estos notables se inserta, en este caso, de acuerdo a ciertos intereses de índole personal del autor.



correcta interpretación de sus párrafos. De esta forma cierra el texto, en espera de la favorable recepción que de él tengan los futuros y potenciales lectores.

#### 4. CONCLUSIÓN

Es posible observar, de acuerdo al análisis de la estructura de las *Relaciones de la vida de Marcos de Obregón*, que los materiales y recursos –verbales, literarios e ideológicos– con los cuales Vicente Espinel construye su relato tienen un origen amplio y diverso. La confluencia de estos elementos, sumados a la inspiración imaginativa del autor, define el carácter de esta obra donde se revelan tanto sus influencias de variada índole como los elementos originales que la hacen única y distinguible dentro del panorama literario del Siglo de Oro español. El proceso previo de escritura, que consta de una serie de etapas, lo que en términos retóricos equivale a la *inventio* que desemboca en la *dispositio*, deviene luego en la compleja construcción del discurso artístico. Este contiene, en este caso, una singular historia, cuya taxonomía sigue siendo objeto de polémica a día de hoy. En el diseño de su única novela se advierte, por tanto, cómo el rondeño conjuga toda su experiencia literaria, que emana de la teoría y preceptiva que bien conoce, junto con las lecturas de sus modelos clásicos y contemporáneos, sumados a los elementos autobiográficos que predominan ampliamente en el relato. De este modo, técnica y estilo, contenido y forma, se disponen de una determinada manera, en aras de una correcta y adecuada *euritmia*, para cumplir con el propósito trazado.

Como primer paso de todo este proceso, Espinel esquematiza una estructura semántica para su relato, cuya orientación está definida por los objetivos que el escritor propone, prioriza y justifica desde el prólogo hasta el epílogo del texto. De esta forma, aquellas explícitas intenciones transparentan la funcionalidad del texto, y son congruentes con la dimensión ética que el novelista confiere a su historia. Espinel –que forja

su capital cultural en sus años de estudios universitarios en Salamanca, y que luego incrementa cuando ingresa al selecto círculo literario del Siglo de Oro español— es consecuente y coherente con el rol que la sociedad barroca asigna al intelectual. De esta forma, la novela es una herramienta de perfección humana. El contenido didáctico—moral de *Marcos de Obregón* se explica también por la condición eclesiástica del autor andaluz. El material empírico, que Espinel extrapola de sus propias vivencias, se expone desde una lejana perspectiva temporal y con una importante dosis de arrepentimiento por los errores cometidos en su juventud. De esta manera, el testimonio vital del personaje —y a su vez del autor— servirá como plataforma del sentido ideológico del texto, que, por cierto, tiene un marcado tono confesional y, por ende, religioso. El recurso mnemotécnico, con el cual el protagonista repasará los principales acontecimientos de su vida, será un efectivo procedimiento del autor para disponer y ordenar las acciones narrativas, que se exponen selectivamente. Espinel, además, entendía que el lenguaje, el medio por el cual se emite el mensaje de la obra, debía ser llano y sencillo para que calara en efectiva forma. Por esa razón construye un texto sin demasiada pretensión en cuanto a su complejidad sintáctica y léxica, lo que no implica un esfuerzo de cuidada elaboración para dicho propósito. De esta forma facilitaría la función apelativa que prima en el mensaje contenido en toda la novela.

Por otro lado, el esquema textual tendrá toda la influencia de las obras literarias que emergieron en una época que vio nacer algunos de los más prodigiosos escritos de la literatura universal en toda su historia. Espinel está atento también a las sugerencias teóricas de la preceptiva literaria que cimentaron dichas obras. El esquema básico de toda fábula — inicio, desarrollo y la conclusión o final; que, por ejemplo, el teórico López Pinciano complementa con otra taxonomía establecida a partir del *ñudo*, subdividido en la prótasis, táraisis, catástasis y catástrofe— así lo indica. La

distribución del texto en tres grandes segmentos denominados relaciones alude al significado del tipo de relato que lleva el propio título de la novela. Dicha estructura es el soporte donde se desarrollará el argumento principal de la historia, el *mythos* aristotélico: una autobiografía escrita por un personaje que está en las postrimerías de su vida –situación que coincide con el estado del autor–, una vez que se retira y se enclaustra en un hospital de ancianos. A su vez, cada relación subdivide sus capítulos en segmentos narrativos que serán denominados descansos. Cada relación tendrá la distribución numérica de 24 / 14 / 24 de estos capítulos, según la edición en que se ha basado este estudio. Cada uno de esos tres grandes segmentos o relaciones tendrá un descanso introductorio, en el que el narrador reiterará los *leitmotiv* que incitan su escritura. Los descansos, por lo general, también poseen una estructura. Estos parten con un breve exordio acerca del tema a tratar en cada acción, luego los acontecimientos propiamente tales, y un excursus que servirá para extraer las consideraciones o enseñanzas que el narrador protagonista ha estimado pertinente realizar. La trama, que sigue la vida del escudero desde su natal Ronda hasta su retiro en Madrid, es complementado con otros micorrelatos, generalmente a cargo de personajes episódicos que amplían el cuerpo narrativo, pero que intentan respetar el principio de la diversidad dentro de la unidad.

Espinel estuvo muy atento a la estructura de los relatos de sus congéneres, particularmente del que se erige como el referente más cercano al *Marcos de Obregón*. Se trata del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, como bien ha detallado la crítica. Las similitudes con este modelo, en cuanto a la distribución del texto (tres grandes bloques narrativos, como también lo tienen el *Buscón* o el *Guzmán* apócrifo), se corresponden también con el modelo propositivo de la narración: la autobiografía de un personaje itinerante, quien emite su culposo discurso una vez que ha sido condenado a las galeras por sus delitos. El texto también posee un tono

confesional, y se construye sobre la base de los recuerdos que marcaron la existencia del protagonista hasta el presente narrativo. Espinel, de igual forma, está muy atento a las aventuras del *Quijote* de Cervantes y de sus innumerables episodios y acciones de las cuales se nutre, particularmente las que se llevan a cabo en la primera parte.

El autor también absorbe elementos de los variados géneros literarios de la naciente novela. Algunos de ellos son herederos de las antiguas narraciones grecolatinas, como la novela de aventuras, o de otras que fueron surgiendo al calor de los siglos y de la propia época áurea. El más destacado es el género picaresco, bajo la lejana estela del texto del *Lazarillo* y muy particularmente cercana a la del modélico *Guzmán de Alfarache*, como también del *Buscón* y de algunas de las historias de las *Novelas ejemplares* de Cervantes. El esquema del relato autobiográfico, el cuadro social que integra a los individuos de baja estofa, la crítica en forma de sátira hacia ciertos personajes o estamentos sociales, incluida la Corte o la justicia, son elementos que el rondeño adopta de este género. De esta forma, se estructura el nivel actancial –que amplía el registro social con la inclusión de estos personajes de baja condición– y el nivel axiológico, con el cual esquematiza el rol semántico de cada uno de los actantes, en función de sus acciones dignas de elogio o de rigurosa condena.

Otra nítida influencia la constituye el género bizantino, a través de las clásicas obras y las contemporáneas al autor. La mayor contribución de esta antigua narrativa, desde el punto de vista estructural, tal y como se consigna en el análisis del capítulo, es la técnica *in media res*. Ella permite observar los acontecimientos desde el presente al pasado con múltiples saltos temporales, por lo que la concatenación de las acciones no será lineal. La obediencia a los preceptos teóricos aristotélicos también se evidencia por el uso de la *anagnórisis* y la *peripecia*, dos de los recursos

esenciales de la fábula, que son muy destacados en las obras del género cultivado desde los lejanos modelos griegos.

También es necesario resaltar el relato morisco, que Cervantes aprovecha de su bagaje literario y su propia experiencia aciaga en tierras árabes. Espinel tuvo muy en cuenta este asunto, a través de sus propias lecturas de las obras del insigne escritor, para elaborar el episodio del cautiverio de Marcos en Argel, ya que los datos biográficos apuntan a que la inclusión de este es netamente literaria, pues Espinel no habría sufrido cautiverio alguno en dicho territorio.

Otro género que recibe la especial atención del novelista será la miscelánea. Con su ayuda transformará el relato del escudero en una historia que rezumará retazos de erudición. Además, reforzará el mensaje moral de su escritura. Espinel recurre a estos textos para revestir algunas de las acciones del relato. Su intención es enriquecerlas con curiosidades, datos de interés, consejos o singulares anécdotas, por lo general a través de ejemplos de personajes históricos. Todo se irá adaptando al sentido de su novela. Estos amenos apuntes servían como apoyo a las disquisiciones expuestas en cada descanso, en el marco de su proyecto didáctico. Los principales referentes a los que Espinel acude son la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía, los *Coloquios* y el *Jardín de flores curiosas*, de Antonio de Torquemada, el *Galateo* de Gracián Dantisco, y la sabia mística *Introducción del símbolo de la Fe* de fray Luis de Granada, quienes reescribieron a los sabios clásicos escritores grecolatinos en diferentes temas de interés, además de realzar los hábitos de buenas costumbres y modales a la manera de *El cortesano* de Castiglione.

Capítulo aparte merecerá la influencia de los relatos autobiográficos de algunos de los soldados del reino, quienes escribieron sus hazañas y andanzas para escenificar los años en que el imperio se expendía por Europa y América.

Muy novedosos resultan, para los tiempos en que la novela es editada, aquellos episodios cruentos y morbosos que el autor gusta de insertar en la historia. Es posible advertir en aquella inclusión la sugerente pretensión del autor de dotar al texto de un mayor tono dramático, cuando la ocasión así lo ameritase. De este modo, el registro liviano, ameno y gracioso que predomina en el texto sufre cambios drásticos. Los cuadros escabrosos transforman el ambiente del relato, que se torna oscuro y truculento. De todos modos, estos episodios estaban siempre en línea con el propósito de extraer de ellos las debidas moralejas para un mejor comportamiento humano.

De esta forma, el autor de Ronda pudo amplificar el material novelesco de la acción principal, que detallaba los sucesos del protagonista Marcos de Obregón desde que abandonara su ciudad natal. En efecto, la coincidencia entre gran parte del recorrido geográfico de su personaje, así como de su condición de músico, literato y escudero, dieron al autor la mayor parte del contenido hecho ficción con el cual configuró el *Marcos de Obregón*. Sin duda, esto constituye el verdadero trasfondo de la novela, que el autor también anunciara en su prólogo. Allí alude a los contenidos ocultos del relato. Precisamente, esta es la cualidad que más se destaca en el legado literario de la única novela del poeta, músico y narrador andaluz. La riqueza del texto guarda relación con esa difusa línea con la que a veces no es posible distinguir entre personaje novelesco y autor. Para ese efecto, recurre a la superposición, técnica que el autor utiliza conscientemente con el objeto de imprimir un aire de ambigüedad en la historia en ese crucial aspecto. Esto constituye uno de los destacables aciertos de Espinel, pues el debate sobre los elementos que coinciden y no entre los sujetos narrativos del texto también continúa hasta el día de hoy. El plano real y el fantástico, con la preponderancia de este último, como lo ordenaba la preceptiva, son

conjugados en un mismo escrito, y dan luces respecto de un más que incipiente carácter moderno de la novela.

*Marcos de Obregón*, en resumen, es una novela de *epígono*. Esto se advierte por las notables y variadas influencias que nutren el texto del autor de Ronda, tanto en lo que se refiere a su estructura como al plano ideológico que la componen. El rondeño es capaz de absorber multiplicidad de elementos de obras de reconocidos intelectuales, tanto literarios como filosóficos y religiosos, clásicos o contemporáneos, que alimentaron sus ideas estéticas.

El otro rasgo relevante, que caracteriza esta novela, lo constituye la *etopeya*, pues la base del relato se origina, en gran porcentaje, a partir de los acontecimientos vitales del propio autor. Espinel recoge esos antecedentes propios con los elementos *mnemotécnicos* de los cuales dispone para convertirlos en una obra literaria. Todo ese material empírico y literario habla de una obra compleja en su proceso constructivo.

Espinel conjuga todas esas influencias, que emanan de sus lecturas y sus vivencias, y las pone al servicio de este relato ecléctico y sincrético. De esta forma emerge esta especie de autobiografía novelada con la que culmina el legado artístico del autor andaluz, quien ya anteriormente se había consolidado como poeta, traductor latinista y excepcional músico.





CAPÍTULO III: LA NOVELA BIZANTINA EN LAS  
*RELACIONES DE LA VIDA DEL ESCUDERO MARCOS DE OBREGÓN*



## 1. INTRODUCCIÓN

La literatura camina de la mano del tiempo y la historia. Reúne en su corpus elementos distinguibles de una sociedad en particular y de los seres humanos que la componen en la época en que ella nace, se desarrolla o desenvuelve. La ficción del arte literario no impide que este ofrezca cuadros sociales, religiosos, filosóficos y psicológicos con los cuales se puede colegir el pensamiento de ese contexto social y sus características, a partir de la óptica y cosmovisión de un escritor. En este tránsito histórico-social, establecido diacrónicamente, los textos se van edificando dentro de un medio y son influidos por este. De igual modo, un autor recurre a sus predecesores y modelos clásicos para nutrirse de ideas, tópicos, estructuras, personajes o acciones que las obras literarias ofrecen con su genuina episteme estructural de palabra, imagen y sentido. Estos constituyentes se reescriben y reestructuran a través de las infinitas posibilidades que el lenguaje literario ostenta, y adquieren, de esta forma, nuevos significados.

La propiedad de reinventar y rescribir la literatura y situarla en una nueva época siempre conlleva la interrogante del propósito que existe detrás de aquella intención renovadora. El vínculo significativo de lo que se desea decir y comunicar en el presente, pero con fórmulas clásicas, desembocará en un nuevo objeto con valor literario con otros horizontes semánticos.

Precisamente, es la capacidad intertextual<sup>197</sup>, la referencia y el diálogo entre los textos no sólo con los clásicos sino también con los de su

---

<sup>197</sup> Martínez define la intertextualidad como “una propiedad de todo texto, concebido como un tejido de textos; el texto remitirá siempre a otros textos, en una realización transformadora o transgresora” (2001: 10).

tiempo <sup>198</sup>, la que genera el estatus cultural de los autores. Este procedimiento, que Bajtín denomina *reacentuación*, es uno de los pilares de la historia de la literatura, ya que “cada época reacentúa las obras del pasado reciente [...] La vida histórica de las obras clásicas es en esencia un proceso continuo de reacentuaciones socio–ideológicas. Gracias a sus posibilidades intencionales, son capaces en cada época de descubrir, en un nuevo trasfondo que las dialogiza, nuevos y nuevos aspectos semánticos” (1989: 235). Aquella característica transversal de la literatura adquiere un notable énfasis en la escritura del Siglo de Oro español. La reescritura y el flujo de tópicos y elementos estructurales de la literatura clásica greco–latina, así como del pasado reciente medieval hasta la propia referencia intertextual de la época del siglo áureo permitió que esta literatura gozara de una lozana vitalidad a causa de esta compleja simbiosis creativa.

Todo este procedimiento de escritura, en donde un texto remite a otro aunque con nuevos sentidos, no tiene un signo y una connotación negativa en la literatura española de los siglos XVI y XVII, sino, muy por el contrario, denotó una importante carga de sabio y erudito conocimiento, desplegado con referencias literales y estructurales, así como mitológicas, históricas o filosóficas con las que los autores enriquecieron sus textos.

---

<sup>198</sup> Genette habla de cinco tipos de relaciones denominadas *transtextuales*, las cuales ordena según “el orden aproximadamente de abstracción, de implicación y de globalidad”. Estas son las de *intertextualidad*, cuyo caso más frecuente es la cita textual o edeíctica; la *paratextual*, más distante que la anterior y vinculada a otro texto mediante señales generales como el título, subtítulos, etc.; la *metatextualidad*, que utiliza el comentario para hablar de otro texto sin citarlo expresamente; la *architextualidad*, que tiene un nivel más abstracto e implícito que vincula a textos de acuerdo a, por ejemplo, los géneros y, por último, la *hipertextualidad*, que relaciona el hipotexto o texto anterior con el hipertexto, que es posterior (1989: 10-14). En el caso de nuestro estudio, que requiere de todas las anteriores, el énfasis se establece en este último aspecto, en los lazos literarios establecidos entre un texto que se alimenta de y con anteriores escritos, lejanos o cercanos a este. Es, en definitiva, un ejemplo más de cómo se ha desarrollado el arte literario en su larga travesía: “Precisamente porque la literatura es historia de la literatura, porque los escritores crean sus textos desde sus lecturas, con el néctar de esos escritos que llenan su tiempo” (Navarro, 2004: XIV) o, como dice el propio Genette, “no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales” (1989: 19).

La reescritura de un modelo, o parte de él, tiene una doble significación. Por un lado, la literatura mantiene, a pesar de la distancia de los siglos, un hilo conductor entre los textos que la componen para cimentar la metaliteratura. Con ello permite que un texto hable *de* otro o *con* otro, pero también que nazca a partir de otro, directa o indirectamente e independiente de la distancia temporal que los separe. Así, a través de su estructura interna o de su significación, se establece el diálogo intertextual o hipertextual. Por otra parte, nos ayuda a percibir comparativamente las nuevas formas y sentidos, de tal manera que al final del viaje literario textual visualicemos e interpretemos cuál fue el fruto de esta relación y su nuevo horizonte semántico, dependiendo del propósito de quien (re)escriba. Los vasos comunicantes entre obras literarias en textos que son disímiles en su época o coetáneos expresan un continuo, un desarrollo y una posibilidad futura.

La revalorización de la literatura griega bizantina en el siglo áureo tiene implicaciones no sólo estéticas, sino también otras de índole extratextual, que dependen directamente de las condiciones socio-históricas en que las obras se desarrollan. Estos aspectos se conjugan, y dan sentido a la función comunicativa del texto acordes a los propósitos moralizantes de los autores. Los paradigmas literarios son, entonces, fuente de riqueza semántica y estructural de los textos que les suceden. Nuestro propósito es evidenciar, en el siguiente estudio, los nexos y la presencia del género bizantino clásico, como también del propio género que procede de este, y que fue desarrollado durante el Siglo de Oro por autores anteriores o contemporáneos a Vicente Espinel en las *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*.

## 2. LA NOVELA BIZANTINA GRIEGA

Es un género literario heredero de la tradición literaria griega. Su nombre deriva del periodo histórico en el cual se origina, época crucial en la historia de la humanidad que determina la supremacía del cristianismo como religión de la cultura occidental, un antecedente primordial a la hora de considerar la cultura hispánica desde esta etapa hasta el siglo XVI. Bizancio, la antigua ciudad griega, forma parte de la división oriental a la que fue sometido el imperio romano ya en los estertores de su existencia. Es, por tanto, la definición espacio-temporal que identifica a este tipo de literatura por ser, como señala Bergua, “la prolongación de la griega, que estaba en franca decadencia” pero, a pesar de ello, “las huellas de las narraciones fabulosas de la antigüedad son tan evidentes en la literatura bizantina como las que luego se advirtieron en las literaturas de Occidente durante toda la edad media” (1965: 8).

Una breve línea cronológica permite observar la evolución del género desde la antigua novela griega –en los albores de la era cristiana– hasta el periodo del siglo áureo. Los principales títulos que han llegado hasta nuestros días, acarreado en su caudal textual el contenido y la forma que perdurará por siglos, son: *Quéleas y Callíroe* de Caritón, en el Siglo I a. de C.<sup>199</sup>; *Efesiacas* de Jenofonte de Efeso, en el Siglo II; *Babilónicas* de Jámblico, la *Metamorfosis* de Lucio Patras (supuesto modelo del latino Apuleyo para su homónima obra), *Dafnis y Cloe* de Longo e *Historia de Apolonio, rey de Tiro*, todas pertenecientes al siglo II (Herrero, 1987: 8).

---

<sup>199</sup> Vilanova atribuye a otro relato el inicio del género bizantino: *Las maravillas de más allá de Tule*, de Antonio Diógenes, que también pertenece al mismo siglo que la obra de Caritón. Se trata de una historia que está basada en un viaje fabuloso “característico de la antigüedad alejandrina” (1989: 352).

En estos textos –exceptuando la *Metamorfosis* de Lucio de Patras, cuya existencia es materia de controversia– el elemento primordial lo constituye su línea argumental: una pareja de jóvenes, que se enamora y que luego se separa por diversas circunstancias, sufre una serie de peripecias. Gracias a su fidelidad, constancia y tenacidad se reencuentran en las postrimerías de la historia para desembocar en un feliz final con la pareja reunida (Herrero, 1987: 8). Esta básica estructura se erige como columna vertebral y se constituye en el principio relevante para el siguiente estudio, ya que, despojado de todos los distintos elementos que la adornan, atraviesa los siglos y se instaura, también, como núcleo narrativo en los relatos posteriores. Tras un lapso de algunas centurias, los constituyentes fundamentales del género son retomados en las novelas bizantinas escritas después del año 1100<sup>200</sup>.

Sin embargo, hay unanimidad a la hora de señalar como máximos representantes de esta corriente literaria clásica a Heliodoro y a Aquiles Tacio con sus respectivas obras *Las etiópicas o Teágenes y Cariclea*, y *Las aventuras de Leucipa y Clitofonte*.

Los principales rasgos, ejes temáticos y tópicos de la novela griega bizantina –a partir del modelo de la antigua novela helénica y la relación de los dos amantes que se separan por el azar para luego reunirse– son: hermosura de los jóvenes protagonistas; pasión y, a la vez, castidad en la relación de ambos; sucesivas separaciones y reencuentros a medida que avanza el relato. Junto con ello, se producen incontables obstáculos, aventuras y peripecias que dificultan el predecible feliz desenlace: desacuerdo de los padres en su relación; surgimiento de parejas, novios o novias falsas que interfieren en los amantes; tempestades y naufragios en el

---

<sup>200</sup> Roderick Beaton estudia el género bizantino en la Edad Media y congrega, en su reflexión, importantes elementos que son los que, en definitiva, se extrapolarán a la literatura renacentista y barroca con las siguientes claves: “Byzantine romances of the twelfth century represent a renewed search for individual salvation through” (1989: 51).



mar, ataques de piratas, cautiverios y prisión, guerras y batallas; muertes y resurrecciones de los jóvenes protagonistas, reconocimiento–desconocimiento entre ellos, tentaciones del quiebre de la castidad, inculpaciones de crímenes, relaciones con amigos o personajes inesperados, sueños, vaticinios y predicciones (Bajtín, 1989: 240-241).

Se estima que el periodo en el que estas dos obras fueron creadas oscilan entre el siglo II y el IV de nuestra era<sup>201</sup>. La indefinición de la época exacta en que las dos novelas nacen es motivo de controversia por los estudiosos del tema, ya que tampoco existe plena seguridad ni exactitud de las coordenadas del periodo temporal que a cada uno de estos autores clásicos le correspondió existir, aunque su carácter griego y la autoría de tales obras no tienen discusión. Se asegura que Aquiles Tacio<sup>202</sup> sería un siglo más joven que Heliodoro, quien aparentemente vivió en la segunda mitad del siglo IV, según la teoría más aceptada en estudios como los de Crespo, Bergua o Herrero. Tal conjetura discrepa de las que anteriormente alimentaron la tesis que señala que Tacio imitó y parodió a Heliodoro, ya que con posterioridad esta opera en sentido inverso, es decir, el autor de *Las etiópicas* pasa de “imitado a imitador”, como indican Brioso Sánchez y el propio Crespo (1982: 147).

Sin embargo, el verdadero contacto de las obras, fuera de esta flexibilidad temporal, se establece en el contenido, valores y estructura de sus historias. El abundante manantial del pasado clásico del que beben los autores bizantinos permite la fecundidad de sus obras. En el caso de Tacio,

---

<sup>201</sup> La otra obra representativa de este género es el poema novelado *Kallimachos y Chrisorroé*, escrita probablemente entre fines del siglo XIII y comienzos del siglo XIV. El intersticio temporal que separa las novelas cumbres del género de los primeros siglos de la era cristiana y la que aparece en plena edad media denotan el renacimiento tardío de este tipo de literatura, aunque la repercusión en los siglos posteriores reivindicará aquella espera. Dicho poema novelado conserva, en esencia, la misma estructura y ejes temáticos que distinguen a los textos precedentes.

<sup>202</sup> Crespo sitúa la novela del autor mencionado, según unos papiros encontrados, “hasta fines del siglo II d. C.” (1979: 20).

Brioso Sánchez y Crespo identifican las huellas imprescindibles de Homero, Hesíodo de Heródoto, Jenofonte, Platón y Luciano pero, sobre todo, del teatro como un ingrediente muy nutritivo por ser este “una de sus mayores fuentes de inspiración, y muy especial en la comedia, que no sólo le sugiere situaciones, discursos y juegos de palabras, sino que sustenta espiritualmente una de las facetas más notables de la novela. Aristofánicas son, por ejemplo, varias de las referencias literarias del catálogo de los vinos de II 2,2. Y el lenguaje del teatro, al que es casi tan aficionado como Heliodoro, le suministra dichos y giros frecuentes” (1982: 156). El propio Bajtín sitúa la existencia de otros géneros en las características principales que estructuran el texto, como por ejemplo los motivos amorosos desarrollados por la poesía helenística; las tempestades, naufragios y guerras, en la ética antigua; el reconocimiento en la tragedia, la descripción en la novela geográfica antigua y en la historiografía, reflexiones y discursos en la antigua retórica (1989: 241).

Aquellas lógicas inexactitudes, que surgen del abismo que provoca el tiempo y los medios y técnicas de reproducción de las obras literarias de esa época, no impidieron, sin embargo, su resonancia y el eco tardío en la literatura europea de los siglos XVI y XVII. Esta asombrosa resurrección determinó, además, su carácter de referente, llevando en su caudal la mayoría de estas características enumeradas, que resaltan aquel proceso de *reacentuación*, a pesar del periodo en que este género permaneció en penumbras. Así, aquella capacidad de transcendencia y de adaptabilidad que posibilita la entrada de una obra en otros tiempos, rasgos que distinguen a un clásico, hace posible a este extrapolarlo a épocas posteriores, tal como ocurre con los relatos bizantinos en el Siglo de Oro.

### 3. LA NOVELA BIZANTINA GRIEGA EN EL SIGLO DE ORO

El resurgimiento y revaloración de la novela bizantina griega se experimenta a partir del proceso retrospectivo que la literatura europea tuvo en la segunda mitad del siglo XVI, aunque su peso ya se muestra desde la primera parte de aquel siglo. El clasicismo, el vuelco hacia las obras grecolatinas dignas de imitación tanto en su continente como en el contenido, se convierte en una conducta no sólo estética y filosófico-intelectual sino también moral, tanto en preceptores como en ciertos autores.

Es Heliodoro el principal modelo referencial a pesar de su azaroso redescubrimiento que repasamos brevemente. Su historial se remonta al hallazgo de los manuscritos que contenían la *Historia etiópica de Teágenes y Cariclea* en los aposentos del Rey Corvino de Hungría hecho por un soldado alemán. El soldado lo traspasa a un humanista que produce la primera edición en su idioma original en Basilea en 1534, e inicia el resurgimiento del texto griego en el siglo XVI. A partir de entonces, comienzan las sucesivas ediciones en el mismo idioma (seis ediciones de 1556 a 1631), luego en latín (cuatro ediciones desde 1552 a 1631). La primera traducción, que supone el tránsito desde el griego a alguna lengua vernácula, lo realiza Jacques Amyot en 1547, con siete reimpressiones hasta 1616. Otra en Venecia en 1556 y Milán en 1637. Por último, en Inglaterra se traduce por primera vez en 1587.

En territorio español, el primer intento de traducción pertenece al humanista de Toledo, Francisco de Vergara, el cual –al morir– lo delega a su hermano Juan, quien también fracasa en su intento. El impulso definitivo que abre las puertas al conocimiento de esta obra pertenece al anónimo

(supuesto erasmista), quien le dedica la edición de Amberes al Abad de Valladolid Antonio de Enríquez en 1554. Luego, el texto será reimpresso en 1581. Posteriormente, en ese mismo año, vio la luz la edición de Fernando de Mena, una versión mejorada de la primera edición del francés Amyot. Así, hasta pasar por las ediciones de 1614 y la de 1615, 1616, 1771 y, finalmente, 1787.

Por su parte, el texto *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio comienza su renacimiento europeo con la traducción latina de Aníbal de Croce. Pero en 1546, Ludovico Dolce la traduce al italiano parcialmente con el título de *Amorosi Ragionamenti*, aunque su segunda edición es la que alcanza mayor relieve en 1547. En 1551, Francisco Coccio la traduce en su totalidad y adquiere notoriedad con ocho sucesivas ediciones, la última en 1608. En España, Diego de Agreda la traduce al idioma nacional en el año 1617. Hay referencias, también, a las traducciones perdidas de Quevedo y Pellicer que también vieron en el texto un modelo literario. Sin embargo, el primer paso en el rescate del relato griego lo había dado con anterioridad el autor Alonso Núñez de Reinoso con la *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de la sinventura Isea*, editado en Venecia en 1552. Aunque no se trata de la traducción exacta de la totalidad del clásico helénico, la versión y adaptación del mismo supone la adopción o reescritura parcial del modelo<sup>203</sup>, y que resume sustancialmente gran parte de los sucesos de su par griego. El próximo paso lo daría el capitán Jerónimo de Contreras con la novela *Selva de aventuras*, publicada en Barcelona en 1565.

---

<sup>203</sup> García Gual califica esta obra como “una imitación bastante fiel de la trama en castellano” (1972: 260). Sin embargo, si bien es cierto que existen similitudes en los capítulos I y XIX, a partir del capítulo X, el argumento de la obra avanza por otros caminos y géneros como el relato de caballería o el género pastoril. Queda, ciertamente, el grueso de la trama. Esta coincide, en los capítulos mencionados, con la reescritura del clásico a través de elementos análogos en cuanto a la estructura y a personajes reconocibles.

Como lo ha planteado la crítica, el proceso de vinculación que la novela bizantina adquiere con la reedición y traducción de los textos habla de un proceso de re inserción y relectura de los relatos griegos a los principios estéticos e ideológicos en el siglo XVI al XVII.

La vuelta hacia los clásicos supone, primeramente, dos criterios esenciales. En primer término, como señala Teijeiro, se vincula a la trama con historias que atrapan al lector por los componentes básicos de la novela bizantina: “Amor y aventuras” (1988: 52). En segundo término, con la alta moralidad que sitúa la relación de dos jóvenes amantes dentro un elevado modelo de virtud. Esto permitió que disímiles cosmovisiones, el erasmismo y el conservadurismo del contrarreformismo, se unieran con el correr de los años en dicho virtuosismo del modelo, lo que demuestra su plasticidad en un mundo orientado por la religión y la práctica –idealmente– de sus dogmas.

Las funciones de la literatura bizantina se corresponden con el deleite y la didáctica que planteaba Horacio. Así lo dice el prefacio de la traducción que el francés Amyot hace de *Las etiópicas* por la “defensa de los libros de pasatiempo, demostrando que no corresponden a la misma necesidad que la historia verídica [...] Las historias inventadas para el deleite tienen también sus leyes. Amyot recuerda el principio horaciano de que la ficción, si quiere agradar, ha de mantenerse muy cerca de lo verdadero, el mismo principio de Juan de Valdés para juzgar las invenciones literarias” (Bataillon, 1950: 621). En el mismo sentido, González Rovira señala que “Heliodoro ha encontrado una vía de literatura de entretenimiento que une no sólo deleite y moralidad, sino también verdad y ficción, respetando una verosimilitud que empieza a convertirse en precepto universal de las poéticas de la época” (1996:18).

Otro factor que determina el carácter dialogal de la literatura bizantina del siglo áureo con los predecesores, por sus anteriores rasgos, lo

constituye su capacidad reactiva ante las novelas de caballería. Así, se intenta dar respuesta a las novelas en cuyo argumento se imponía la fantasía y la irrealidad, impropios para una literatura que buscaba la pedagogía. El erasmismo se propone confrontar aquellas historias cargadas de idealismo y notables figuras heroicas ante sus hazañas fabulosas que se adherían al inconsciente colectivo de la masa<sup>204</sup>. El poder de la mágica, fantástica y maravillosa ficción de estos *best sellers* seducía por su poder evasivo. Espinel, en *Marcos de Obregón*, adhiere plenamente a esa idea crítica de los libros cuya fantasía permitiese la enajenación de las masas, y lo contrasta con su propuesta acorde con los principios horacianos:

Los libros que han de dar a la estampa han de llevar doctrina y gusto que enseñen y deleiten; y los que no tienen talento para esto, ya que no lo alcanzan, no se deslicen a echar pullas, con ofensa de los hombres de opinión, o no escriban; que no ha de ser todo danzas de espadas; que, después de hechas, no queda fruto ni memoria de cosa que se pegue al alma. Han de llevar los libros que se dan a la estampa mucha pureza y castidad de lenguaje; pureza en la elección de palabras, y honestidad en los conceptos y castidad en no mezclar bastardías (Espinel, 2008: 176).

---

<sup>204</sup> Vargas Llosa explica, de igual modo, las razones que impulsan a Cervantes a crear su inmortal parodia al género caballeresco y que dependen, efectivamente, de este deseo de efugio de los individuos ante las vicisitudes que la sociedad de aquellos tiempos los hacía padecer: “La literatura caballeresca [...] no es ‘realista’, porque las delirantes proezas de sus paladines no reflejan una realidad vivida. Pero ella es una respuesta genuina, fantasiosa, cargada de ilusiones y anhelos y, sobre todo, de rechazo, a un mundo muy real en el que ocurría exactamente lo opuesto a ese quehacer ceremonioso y elegante, a esa representación en la que siempre triunfaba la justicia, y el delito y el mal merecían castigo y sanciones, en el que vivían, sumidos en la zozobra y la desesperación, quienes leían (o escuchaban leer en las tabernas y en las plazas) ávidamente las novelas de caballerías” (2004: XIV).

Los clásicos griegos, por ende, son el perfecto elemento que podría así presentar una modélica moralidad<sup>205</sup>. El texto de Heliodoro –*Las etiópicas*–, precisamente, es el ideal que se presta para aquel propósito, por pertenecer a la categoría de ‘novela moral’. Bataillon sostiene, además, que “esta novela a los erasmistas les agrada por mil cualidades que faltan demasiado en la literatura caballeresca: verosimilitud, verdad psicológica, ingeniosidad en la composición, sustancia filosófica, respeto de la moral” (Bataillon, 1950: 621).

Este proceso de vinculación entre literatura y su fin práctico se enmarca dentro de un estamento superior que se encuentra en los estratos sociales y jerárquicos del periodo, desde las clases dominantes a las dominadas. Maravall lo denomina “cultura dirigida”<sup>206</sup>. El barroco desarrolla un proceso que cimienta sus preceptos en un fuerte sistema de normas, en una red de preceptos que influyen o intentan hacerlo en o sobre la conducta humana. Dentro de ese marco, el arte y la literatura, en particular, son parte de dicho eslabón, ya que actúa de acuerdo a los principios de orden y autoridad que rigen la vida de los ciudadanos. Los autores pertenecen, con sus obras y las enseñanzas o moralejas que llevan en sus entrañas, a una casta, una categoría superior que, mediante la forma

---

<sup>205</sup> Este soporte moral se corresponde con un tipo de sociedad, como la del reino español de aquel entonces, relacionada con una imperiosa necesidad: “Heliodoro ha demostrado al humanismo del Renacimiento que la novela erótica podía tener un idealismo trascendente y un verdadero fin moral” (Vilanova, 1989: 354).

<sup>206</sup> Maravall recalca que el poder autoritario, vertical y dirigido del siglo XVII –consecuencia del proceso de deterioro económico y crisis cultural del siglo XVI que hizo crisis, así como el factor religioso del Concilio de Trento que significó el triunfo de la moral conservadora cristiana contra los intentos de disminuir el poder eclesiástico–, utiliza al arte como un vehículo y medio necesario para la consecución de su plan normativo. El pulso entre erasmistas y contrarreformistas, si bien es un choque fuerte de cosmovisiones, coinciden en el fondo: la conducta del individuo. Así, el arte se convierte en un manual, un decálogo que busca la praxis del lector: “Esa preocupación por el conocimiento, dominio y manipulación sobre los comportamientos humanos llevaba a una identificación entre aquéllos y las costumbres, entre la conducta y la moral. Todo ello implica un pragmatismo que, en fin de cuentas, se resuelve en una menor o mayor, mas sólo superficial, mecanización del modo de conducirse de los hombres” (2008: 138).

artística literaria, pretenden influir en las masas. Los prólogos en textos muy variados y su orientación didáctico–moral así lo reflejan<sup>207</sup>.

Por otra parte, la referencia ideológico–estética de los preceptistas es Aristóteles. La *Poética* continúa siendo el soporte en el cual la teoría basa su análisis textual<sup>208</sup>. El dilema no pasaba por el elemento fundamental de la representación mimética, más bien es un problema en la forma que el paso de los siglos y la diversificación estilística o formal disemina. Es el trinomio épica–tragedia–lírica el que se queda limitado, obsoleto y trunco ante el paso del tiempo que es el que, a su vez, amplifica y ramifica las formas expresivas del arte literario.

La novela bizantina mezcla los géneros fundamentales, es un paso adelante en la percepción estricta del antiguo filósofo griego. De tal forma que la incipiente novela moderna asume los rasgos de estos constituyentes, pero inicia su propio camino con la prosa, aunque poética, como estructura y forma que recurre al habla coloquial para, mediante la ficción, contar una historia. El salto cualitativo del nuevo género, que representa esta especie de *protonovela* moderna que revelan los textos griegos en su estructura, es el que llama la atención López Pinciano, el preceptista más destacado del *Siglo de Oro*. El esteta detalla, precisamente, la poca preponderancia que el verso tiene en la historia de *Las etiópicas*, ya que la *imitatio*, lo trascendente, se hace a través de la poesía, pero no necesariamente

---

<sup>207</sup> Eco, por su parte, añade que la invención de la imprenta que genera, en aquella época, la reproducción masiva de obras literarias es un asunto que permite a los estamentos del poder usar aquella innovadora tecnología como herramienta hacia sus propósitos conducentes a influir en la masa y moldear su *ethos*: “Difundiendo entre el pueblo las normas de una moral oficial, esta literatura realizó una obra de pacificación y de control, favoreció la eclosión del humor y procuró en definitiva un material de evasión. A fin de cuentas, sin embargo, sostuvo la existencia de una categoría popular de ‘literatos’, y contribuyó a la alfabetización de su público” (1973: 18).

<sup>208</sup> Riley señala que “las doctrinas poéticas aristotélicas dieron origen inmediatamente a una preocupación crítica por los fines y los medios que surgió al darse cuenta de que en esta nueva era de la imprenta y de las convulsiones religiosas en Europa, la literatura era, para bien o para mal, una fuerza social poderosa” (1971: 17).



mediante el verso<sup>209</sup>. La poca referencia en la preceptiva del Siglo de Oro, que detallan González Rovira y Vilanova, exceptuando el caso de Pinciano, hacia los textos griegos bizantinos no implicó que sus historias y su estructura no fueran escuela en ciertos autores del periodo.

Sin embargo, el otro dilema que presenta el género novelístico es, precisamente, que en aquella época no se constituía como un género específico ni reconocido. Además, sufría la indeterminación de sus fronteras estilísticas y estructurales, así como la de su propia denominación<sup>210</sup>. Es en aquella época donde se fragua esta nueva forma de composición orientada hacia la crisis del individuo en la sociedad, donde toma cuerpo el género que será el que, finalmente, impondrá sus propios términos a los otros que componen el universo de la literatura.

El proceso de híbrida creación que el género novelesco tuvo en la literatura del siglo áureo habla de la complejidad de su estructura, cuyas fuentes son muy diversas, y están repartidas en los siglos precedentes como en los propios estilos de sus contemporáneos<sup>211</sup>, como lo ejemplifica el *Clareo y Florisea* de Núñez de Reinoso en el parcial uso de la novela bizantina, que luego deriva al género pastoril o caballeresco.

---

<sup>209</sup> “[...] de Heliodoro no ay duda que sea poeta y de los más finos épicos que han hasta agora escrito; a lo menos ninguno tiene más deleyte clásico y ninguno en el mundo añuda y suelta mejor que él; tiene muy buen lenguaje y muy altas sentencias; y, si quisiessen exprimir alegoría, la sacarían dél no mala. Torno, pues, a mi lugar y sigo que, quanto a este punto, tiene más perfección la épica fundada en historia que no en ficción pura, y que, en la una y en la otra, se deve guardar el uso y costumbre de la tierra o tierras de las quales se va haziendo memoria en la narración, que de la persona, sexo, edad y estado de vida ya se dixo quando se trató de la verisimilitud de la fábula” (López Pinciano, 1973, III: 167).

<sup>210</sup> Teijeiro observa que la multiplicidad de términos con que las novelas de aquella época solían denominarse obedece a un proceso de consolidación que dificulta la taxonomía de los relatos en prosa del barroco hispánico: “Si repasamos el panorama narrativo español del Siglo de Oro, podemos advertir que no existe publicado ningún relato bajo el epígrafe de ‘novela’. De esta manera, se habla de ‘crónica’, ‘tratado’, ‘vida’, ‘historia’, ‘trabajos’..., etc., que indican la disparidad terminológica en la que se apoyan los escritores” (1988: 66).

<sup>211</sup> González Rovira también visualiza esa confluencia de cauces en la literatura áurea: “El principal problema para aceptar la inclusión, la mezcla de elementos de otras narrativas, será también, no se olvide, un factor constituyente en la mayoría de las manifestaciones barrocas” (1996: 164).

Las intenciones o propósitos de la fábula cambiarán con el nombre de cada texto. Para el caso de la novela bizantina griega, su impacto como modelo hizo que la denominación de los relatos siguiera su línea trazada: el relato de los dos amantes con ingeniosos nombres para la antroponimia reinante en la sociedad: “*Historia de los amores de **Clareo y Florisea** y de los trabajos de la sinventura **Isea**”, “*La Selva de aventuras (**Luzmán y Arbolea**)*”, “*El peregrino en su patria (**Pánfilo y Nise**)*”, “*Los trabajos de **Persiles y Sigismunda**” (**Periandro y Auristela**)*).*

#### 4. RASGOS DE LA NOVELA BIZANTINA EN RELATOS DEL SIGLO DE ORO

Las novelas bizantinas, previas al *Marcos de Obregón*, arrastran todo un flujo de elementos estructurales y episódicos propios del género que permanecen en las novelas y posibilitan su continua referencia. Estos constituyentes serán los mismos materiales que usará Vicente Espinel para volcarlos en la historia de su escudero, aunque toda la carga de la influencia bizantina está volcada mayoritariamente en el capítulo americano de sus personajes secundarios en la tercera relación.

Por esta razón, estimamos pertinente establecer comparativamente dichos rasgos en los textos precedentes a la novela del rondeño para visualizar el proceso de *reacentuación* o reescritura del modelo y el diálogo textual que entre ellos es posible apreciar. Esto, fundamentalmente, para verificar las huellas de las lecturas bizantinas que Espinel deja plasmadas en su obra en prosa, y que es consecuencia de esa tradición erudita de los autores del Siglo de Oro. Ellos adaptaron modelos de escritura en sus distintos géneros, ya sea en episodios, acciones, tópicos y/o personajes.

Los elementos taxonómicos, que a continuación analizamos, proceden de los textos paradigmáticos *Las etiópicas* y del *Leucipa*, y que luego, como veremos, también se reiteran, con sus naturales diferencias, en los textos del siglo áureo *Clareo y Florisea*, *Selva de Aventuras*, el *Peregrino* y *Persiles*. Estos escritos son los antecedentes y referencias inmediatas para Espinel.

#### 4.1. EL TEMA AMOROSO

En los inicios del género, los protagonistas de la obra de Heliodoro se erigen como una pareja sin complejidad psicológica, debido a la acción divina que rige sus destinos. Teágenes y Cariclea constituyen un arquetipo de belleza occidental con atributos idealizados donde predomina el color del sol<sup>212</sup> en sus cabellos y la blanca piel, característica simbólica ligada a la pureza: todos ellos son rasgos y tópicos de la belleza femenina plenamente estandarizados, que luego se asocian para envolver al personaje con las virtudes y valores internos, y que a posteriori se ven reflejados o exteriorizados con esos colores. Por otro lado, el linaje, la casta noble de ambos, es condición *sine qua non* para situarlos en las escalas sociales superiores. A través de dicha belleza idealizada se eleva el concepto del amor, ensalzado platónicamente en la *pureza* y la *castidad* de sus protagonistas, otro de los rasgos fundamentales del antiguo género que sobrevive hasta llegar a la novela áurea:

Pues amor es el más grande de los dioses e incluso capaz, como se dice, de adueñarse a veces de los propios dioses [...] Si quieres creerme, puedes evitar el nombre vergonzoso del apetito sensual, contrayendo nupcias legítimas y curando tu enfermedad con el matrimonio (Heliodoro, 1979: 213).

La resistencia y perseverancia de aquellos dos básicos preceptos ante las adversidades y aventuras, que los protagonistas poseen, los envuelve en un halo de perfecta virtud moral. La prueba y constatación

---

<sup>212</sup> El sol es un elemento recurrente en la historia de la literatura con multiplicidad semántica. En este texto, es el símbolo que cumple con representar la belleza sublime de la forma que lo hacen los textos poéticos. Esta belleza luminosa se metaforiza con la que se distingue a la dama.

física de su inmaculado estado lo experimentan ambos, en el libro X, cuando suben a una parrilla ardiente para cuantificar su castidad, y son los únicos que se salvan de sufrir quemadura alguna.

Este elemento es el que estructura el relato en toda la peregrinación de los protagonistas, y los reviste de aquella casta moralidad. Sin duda, el modelo de virtud que caracteriza a la idealizada pareja es la trabazón que logra juntar las narraciones griegas con las del siglo áureo, y constituyen su principal fuente de inspiración<sup>213</sup>. Todo ello, a pesar del fatalismo lastimoso de los noveles héroes, que exteriorizan en constantes quejidos por sus existencias y su fortuna, caminando siempre en la cornisa que separa la vida y la muerte<sup>214</sup>.

Aquiles Tacio, por su parte, otorga un carácter ligeramente distinto a la arquitectura de sus protagonistas, principalmente por el cambio en el punto de vista, que ahora pertenece al personaje principal. El narrador *intradiegético*, entonces, adquiere un mayor peso psicológico al develar su intimidad e interioridad, propios del subjetivismo de la focalización interna. También pertenece a una casta social noble. Clitofonte describe a su amada Leucipa con el ideal de belleza canónico: hermosa, blanca, rubia. Estos atributos son la causa del amor instantáneo, y genera lo que Bajtin denomina “el punto de partida del movimiento argumental” (1989: 242).

Las peripecias que ambos sufren hasta desembocar en el noble himeneo, así como la promesa de castidad, reiteran el canon del género. Sin embargo, el juego que Tacio imprime al texto supone la trasgresión intencionada de la promesa de pureza corporal de Clitofonte para satisfacer

---

<sup>213</sup> García Gual constata que Heliodoro cuida hasta el más mínimo detalle en la defensa del principio de castidad. Ni la propia naturaleza carnal de los protagonistas, pese a su fuego interior, logra quebrantar sus principios pese a los ‘patéticos encuentros’ que tensionan la posibilidad de una trasgresión del juramento de virginidad (1972: 308).

<sup>214</sup> Este hecho es clave, ya que resalta el concepto que desde López Pinciano, y luego Gracián, se alaba de Heliodoro: *la épica amorosa*, en contraste con la épica heroica (González Rovira, 1996: 64). Los numerosos estudios del género apuntan a señalar que la defensa de la obra y su calado en la literatura áurea se debe, precisamente, al valor ejemplarizante que posee.

a Mélite, la viuda que lo desea. Luego de consumado este adulterio, la fractura moral es disfrazada y justificada en el texto para salvaguardar la honra de la protagonista con las palabras del joven enamorado: “tuve de verdad miedo de que el dios Amor me guardara rencor” (Tacio, 1982: 311). La digresión –o intencional descuido que lo distancia del texto de Heliodoro– se establece por el tono mucho más realista de Tacio, ya que acentúa las pasiones que sufren sus personajes, revestidos de un humanismo terrenal, ya sin la rigidez de su símil griego<sup>215</sup>. El epílogo de la pareja, feliz, con el reencuentro y con el matrimonio consumado, luego de que pudiera reencontrarse, coincide con el abrupto final de la propia historia y texto.

*Clareo y Florisea* sigue el modelo seguido por Tacio. Núñez de Reinoso, que inaugura el género bizantino en la península, cambia el punto de vista hacia el personaje que llevará el peso del relato y la trama: Isea. La historia de esta pareja representa la reescritura más cercana, al menos en el eje estructural del relato bizantino, a la de *Leucipa y Clitofonte*<sup>216</sup>, pero en acciones acotadas y en el primer tercio de la novela del autor español. Luego, Núñez deja de seguir al paradigma clásico griego para ahondar en otros géneros más contemporáneos.

En la recreación del modelo, Isea reemplaza a Mélite, la viuda enamorada de Clareo, el Clitofonte de Núñez. Florisea, su Leucipa, mantiene su carácter noble. Su belleza, que no adquiere un exacerbado protagonismo ni exaltación como en los relatos precedentes, no es motivo

---

<sup>215</sup> García Gual habla de una especie de realismo costumbrista, con personajes “ni tan soberbiamente castos como en otras novelas, ni tan maravillosos que provoquen a su paso desmayos y congregaciones multitudinarias” (1972: 246). Por su parte, Briosio Sánchez y Crespo señalan que el texto posee –además de la profundización psicológica de los personajes– marcados aspectos de un realismo crítico “con una calificación más matizada y comprensiva de lo que otros llaman parodia” (1982: 152).

<sup>216</sup> El conocimiento que el autor español tuvo de la obra clásica data de la traducción que su amigo Ludovico Dolce hizo de la novela de Tacio con el nombre, antes señalado, de *Amorosi Ragionamenti*, en 1546, y de la traducción italiana de Aníbal Coccio de 1551.

de diferenciación hacia otros personajes. Predomina, en el texto, el sentimentalismo –cuyo arquetipo es Isea– de los que sufren del mal de amor no correspondido. El autor español, por otra parte, sí destaca las virtudes morales de la pareja. La castidad de Clareo es sostenida a toda prueba con un determinado estoicismo, a pesar de los requerimientos de Isea<sup>217</sup>. Así lo hace Florisea, que la defiende no ya sólo con el amparo de la religiosidad y pureza espiritual que subyace en el modelo griego, sino también con el de la *honra*, un concepto trascendental desarrollado ampliamente por la literatura barroca<sup>218</sup>. La virtud tiene su premio, y la pareja, luego de superadas las vicisitudes, se reúne y contrae matrimonio.

Luzmán y Arbolea, en la *Selva*, son los personajes que confirman la lejanía del modelo bizantino para acercarla a los tipos de relato de su tiempo, con preferencias hacia relatos pastoriles y la intercalación de innumerables romances. El modelo sirve, a grandes rasgos, para escenificar una historia de dos amantes, ambos hijos de renombrados caballeros, con una idealizada belleza y un platónico amor. La distancia se toma por la cristianización del relato, es decir, por la devota decisión de Arbolea de recluirse en un monasterio para renunciar, definitivamente, al amor terrenal y físico por el religioso y espiritual, a pesar del sentimiento amoroso que aún la invade. Luzmán, sumido en la pena, se aleja de aquel entorno y decide emprender un viaje que lo lleva por Italia. La huida del protagonista genera su peregrinación. Las estaciones de su travesía y los episodios descritos por el joven ilustran sus reflexiones del tópico que atraviesa el texto: el amor y sus circunstancias.

---

<sup>217</sup> Menéndez Pelayo califica este hecho como un acto de depuración moral y estética en la novela de Núñez de Reinoso, en comparación a los personajes del clásico griego, que sí caen en la tentación del pecado carnal (1971: 68).

<sup>218</sup> Como plantea González Rovira, la *honra*, no sólo asociada a la castidad, adquiere un nuevo matiz que amplifica su estamento personal y moral y se inserta en una categoría social (1996: 112).

En la primera edición de 1565, la pareja termina sus días religiosamente al aceptar el destino que los mueve interiormente. Luzmán, al no conseguir la renuncia de Arbolea a su monástico retiro, se hace ermitaño en Sevilla. Comparte, por tanto, el puritano estilo de vida de su amada consagrándose, ambos, a la devota vida cristiana. Sin embargo, la segunda edición de 1583 no se resiste a la influencia bizantina. Arbolea, al morir su padre, huye del monasterio para hallar a su amado. Los dos capítulos añadidos en la edición dan cuenta de esa búsqueda recíproca, que termina según los cánones del género. El platónico amor se vuelve, finalmente, terrenal, aunque no por ello menos digno de alabanza, por lo menos en lo concerniente a aquella lealtad del amor y castidad que jamás estuvieron en tela de juicio ni, mejor aún, en peligro de ser violados. Luzmán y Arbolea acaban casados y con descendencia.

La historia de la pareja de la *Selva* es vista por la crítica como el referente más cercano de *El peregrino en su patria* de Lope. Pánfilo y Nise, protagonistas de la obra del *fénix*, representan los ideales y pensamientos postridentinos con su historia pletórica de encuentros y desencuentros por la geografía peninsular. La *honra* barroca adquiere preponderancia central en el relato. Ambos personajes, hijos de caballeros, se enamoran luego de una azarosa circunstancia, que Lope construye con la técnica del enredo con la suplantación nominal de Pánfilo. El personaje trabaja con otra identidad en la casa de su amada. Luego, huyen para consolidar su felicidad lejos de su familia, aunque Nise le hace jurar que no romperá su castidad hasta estar casados bajo las leyes cristianas:

Alábese Nise aunque esclavo desta virtud de su honrada y casta resistencia que Pánfilo, al fin hombre, muchas veces se hubiera rendido a su apetito, si ella no



governara con su modestia el freno de aquella furia  
(Vega, 1973: 338).

Lope juega con la dicotomía *honra/deshonra* en la historia paralela del hermano de Nise –Celio–, que busca vengar la honra mancillada de su familia con la hermana de Pánfilo –Finea–, de la cual, finalmente, también se enamora<sup>219</sup>. El conflicto se resuelve a la manera bizantina, es decir, con el matrimonio de las dos parejas de amantes. Sin embargo, el complejo entramado de peripecias y aventuras está ligado con los propósitos del autor en aras de convertir el relato de los amantes en virtud de un proceso didáctico, enmarcados en la peregrinación amorosa–religiosa<sup>220</sup>. Cada vez más, las acciones de los protagonistas, no guiados por designios de los dioses, encuentran el premio cuando estas se establecen bajo los criterios de la lealtad al ser amado y la honrosa defensa de la castidad, que trae el feliz desenlace como consecuencia, respetando así el principio bizantino<sup>221</sup>.

En el *Persiles y Sigismunda*, los amantes provienen de noble linaje. Cervantes apuesta, en la reescritura del texto de Heliodoro, por otorgar a los protagonistas rasgos estéticos y axiológicos. Ambos protagonistas son ensalzados por su talante y figura: “[...] aquellos que, por su singular belleza, quedaban impresos en la imaginación del que una vez los miraba” (Cervantes, 2002: 575). La hiperbolización de la belleza de Auristela está

---

<sup>219</sup> Lope se nutre de un personaje cuya figura proviene del teatro. Se trata del *hermano*, que es el celador de la *honra* de la *hermana*. Del mismo modo como lo hace el marqués en la *Himenea* de Torres Naharro o Beliseno de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*. Celio es el guardián que busca la venganza de la afrenta a su familia. El hábil recurso del entrecruzamiento amoroso entre los hermanos resuelve un problema que acaba en buenos términos, sin víctimas, y con la *honra* intacta. En *La señora Cornelia* de Cervantes, el hermano de la joven, Lorenzo, también es celador de la honra.

<sup>220</sup> Deffis señala que el texto es una novela cristiana con tres ejes: el viaje del alma, el culto mariano y la figura del peregrino que, a su vez, tiene dos aristas: el viaje del alma desde lo terrenal a lo celestial y el relato de la peregrinación no regida por el azar, sino por los dogmas de la iglesia dominante (1999:51).

<sup>221</sup> Lope plantea un “fin moral, neoaristotélico y post tridentino de su obra” (Avalle-Arce, 1973: 336).

acorde al modelo implantado por el griego, en cuanto a sobresaltar la luz y pureza de un rostro que encandila a Periandro: “–Auristela, hermana, cúbrase el rostro con algún velo, porque tanta luz ciega y no nos deja mirar por dónde va el camino” (2002: 660). La lealtad amorosa, para augurar la felicidad plena, guarda relación con el *decoro*, conducta estipulada socialmente bajo los preceptos del buen cristiano. A pesar de las peripecias y aventuras, el firme propósito es el premio cuando no se quebranta ni viola la promesa de castidad. Cervantes cierra la peregrinación y el relato con el matrimonio –al igual que en la *Selva*, en el epílogo hay noticias de su futura descendencia– esta vez en la capital del cristianismo, Roma, lo que profundiza la carga simbólica.

#### 4.2. EL PRINCIPIO *IN MEDIA RES*: LA CLÁSICA TÉCNICA NARRATIVA EN LA LITERATURA DEL SIGLO ÁUREO

Es el recurso narrativo que constituye uno de los elementos más significativos y esenciales en la construcción de la fábula que la novela griega ha heredado a la novela bizantina española, tal como señala la preceptiva. El paradigma de esta técnica, *Las etiópicas* de Heliodoro, es referencia obligada.

La técnica está directamente relacionada con la recepción, y su relevancia estética permite a la organización textual convertirse en un modelo que propone la conducción de los hechos y acciones de un texto para encajar sus piezas en forma alterada, no lineal. Es, en esencia, una distribución del relato que permite un golpe de efecto en el lector. De esa forma la interrupción, pausas e intersticios narrativos, que llevan la narración del presente al pasado, encaminan el relato hacia el *suspense* con

dos técnicas narrativas claves provenientes de la preceptiva de Aristóteles: la *anagnórisis* y la *analepsis*.

La atención que López Pinciano dedicó a esta técnica significó un decisivo impulso en la novela bizantina española del Siglo de Oro. Los principios básicos los analiza de acuerdo a la relación de causa y efecto de la extensión de la obra : “[...]como la obra heroica es larga, tiene necesidad de ardid para que sea mejor leída; y es así que, comenzando el poeta en medio de la acción, va el oyente deseoso de encontrar con el principio, en el cual se halla al medio libro, y que habiendo pasado la mitad del volumen, el resto se acaba de leer sin mucho enfado” (1973, III: 206-207).

Bataillon, por su parte, resalta la singular disposición de la técnica en el texto de Heliodoro, como también el efecto que provoca en la recepción: “comienza en la mitad de la historia como hacen los poetas heroicos [...] De ahí un efecto de sorpresa y un vivo deseo de saber lo que precede, como este deseo se satisface, antes del libro V, el lector tiene que quedar con la respiración en suspenso hasta el desenlace” (1950: 622).

El mensaje lo recoge Lope, quien en *La dama boba* también alaba la técnica del autor griego en el diálogo que sostienen los personajes Nise y Celia, donde, además de insertar el núcleo teórico de la discusión de la época referida a las formas y géneros literarios, rescata la trascendencia de la técnica:

Nise. ¿Diste el libro?

Celia. Y tal, que obliga  
a no abrille ni tocallo.

Nise. Pues, ¿por qué?

Celia. Por no ensucialle,  
si quieres que te lo diga.  
En cándido pergamino

vienen muchas flores de oro.

Nise. Bien lo merece Heliodoro,  
griego poeta divino.

Celia. ¿Poeta? Pues parecióme  
prosa.

Nise. También hay poesía en prosa.

Celia. No lo sabía.

Miréle principio y cansóme.

Nise. Es que no se da a entender,  
Con el artificio griego.  
Hasta el quinto libro, y luego  
todo se viene a saber  
cuanto precede a los cuatro.

Celia. En fin ¿es poeta en prosa?

Nise. Y de una historia amorosa  
digna de aplauso y teatro.<sup>222</sup>

*Las etiópicas* es una obra que tiene su comienzo narrativo en la aventura de los amantes protagonistas, una vez que estos han sido capturados por bandidos a orillas del Nilo en tierras egipcias. Este episodio es el centro tanto geográfico como argumental de la historia en su periplo hacia Etiopía, la tierra natal de Cariclea. El nudo narrativo es el punto neurálgico del texto donde se abre paso al relato de Calasiris, que despeja el origen de los dos protagonistas desde su primer encuentro en Grecia (*analepsis*). Todos los acontecimientos adquieren sentido en la medida que se esclarece su origen y se va configurando la arquitectura del relato desde un punto de vista multifocal, lo que amplifica su complejidad estructural.

---

<sup>222</sup> El diálogo entre estos personajes de Lope de Vega aparece en el acto 1, de la escena V de la mencionada pieza teatral (1989: 15-16).

Clitofonte, en el *Leucipa*, requiere de un interlocutor –como el ermitaño en el *Marcos de Obregón*– para iniciar su relato. El protagonista se sitúa en Sidón y, luego de describir un cuadro mítico, se encuentra con un joven a quien le relata su origen. La *homodiégesis* y el breve paso del presente a los inicios de la historia entre los jóvenes amantes simplifican el modelo narrativo. Clitofonte, posteriormente, inicia –mediante la *analepsis*– el relato de sus aventuras con Leucipa hasta el reencuentro definitivo. Los hechos acaecidos en los episodios, descritos con la intensidad ofrecida en las múltiples acciones y escenarios que tensionan la separación y encuentro de la pareja desde aquí en adelante, son correlativos en cuanto a temporalidad, y acaban sin volver al presente narrativo.

En el *Clareo* de Núñez de Reinoso tampoco hay un gran desarrollo de la historia en tiempo presente, donde se sitúa la narración al comienzo y final del relato. La narradora *homodiegética* se posiciona en el inicio del texto, en el ahora. Los indicios que entrega permiten observar el tono sombrío de su autobiografía plagada de trabajos o dificultades, que la obligan a un retiro voluntario en una bucólica ínsula. El sujeto de enunciación hace explícito su punto de vista, y apela a la piedad del lector desde su estancia en aquella isla pastoril donde escribe sus memorias. El principio *in media res* se desarrolla luego del patético y breve exordio que da pie al contenido de su fallida historia amorosa, y será exégesis de las causas que acaban con su retirado destino. Esto hace que el texto tenga un carácter cíclico temporal de presente–pretérito–presente:

[...] hallándose en tan triste tiempo, aún el que vendrá será peor, y todas mis cosas como las pasadas han sido; las cuales que contar quiero, comenzando la historia en los trabajos de quien fue causa de todos los míos (Núñez, 1991: 68).

La *Selva de aventuras* interrumpe el uso de dicha técnica. El relato, con narración *heterodiegética*, sigue un relativo orden temporal y lineal de los acontecimientos del protagonista. La narración comienza con un breve repaso analéptico sobre el origen de la historia de Luzmán y Arbolea. Su estructura es menos artificiosa, ya que del relato mayor surgen las narraciones enmarcadas, en la medida que avanza el periplo del protagonista en su viaje de huida. Su amorosa desventura amorosa pierde tensión y languidece, pues esta recae en los episodios amorosos de los personajes que encuentra en su recorrido. Solo la *bifocalización* de los capítulos VIII y IX de la nueva edición, donde Luzmán decide cambiar su resignado destino, retorna al modelo bizantino. La narración del viaje, ahora como búsqueda<sup>223</sup>, que finaliza con el encuentro final de los amantes, revitaliza el relato original con los elementos, que son propios del modelo bizantino.

En el *Peregrino*, Lope da un paso adelante en el entramado de las diversas historias que nutren el relato principal con los secundarios. En este caso, la técnica *analéptica* se utiliza para insertar, indistintamente y en forma intercalada durante el recorrido de los protagonistas, los hechos que narran los orígenes de la relación entre ambos hasta desembocar en el naufragio que los deja en Barcelona, que es, a su vez, el comienzo del relato y centro de la historia. Lope, por tanto, adopta en parte el principio *in*

---

<sup>223</sup>La crítica coincide en destacar que la presencia del esquema Heliodoriano del encuentro–separación–encuentro de los personajes protagonistas en las obras de los autores del Siglo de Oro permite el multienfoque de los puntos de vista, así como la amplificación y contraste de los acontecimientos. En dicho procedimiento, la línea de acción principal del texto se bifurca en los dos protagonistas, para luego volver a su cauce normal. La separación, a veces disfrazada en trágicos sucesos como la falsa muerte del ser amado, sorprende al receptor, que sigue la línea de acción sugerida por el punto de vista de sólo un personaje. La reorganización de las acciones, tendientes a resolver los enigmas presentados por esta separación, está dada por la posterior versión del punto de vista del otro personaje, una vez producido el reencuentro. Esta dialéctica es el procedimiento que da vigor al relato bizantino, y se orienta a dar protagonismo al destinatario de la obra, a fin de mantener su atención y, junto con ello, que el mismo pueda participar en la reconstitución de los hechos narrados y evidenciar sus contrastes.

*media res* del modelo etiópico. En comparación con el texto clásico, es la más importante innovación en la técnica narrativa, puesto que el pasado no se conoce por un relato único hecho por algún personaje secundario, sino por varios episodios que Lope va diseminando a medida que se avanza hacia el desenlace de la historia.

El *Persiles* cervantino sigue el modelo de Lope con una novela que narra el viaje de dos enamorados. La acción comienza con el episodio del naufragio de Periandro. Este hecho, tal y como en los anteriores relatos, es el centro de la historia. Luego se encuentra con Auristela, su amada, y se encaminan hacia Roma, destino elegido por los protagonistas para casarse. Roma es el símbolo del cristianismo. Este elemento, sumado a la promesa o voto de castidad de los amantes, serán la columna del relato. La historia avanza de la mano de las dos técnicas narrativas –la *analepsis* y *anagnórisis*–, para dilucidar el pasado de los protagonistas y para avanzar en su travesía llena de riesgos naturales (naufragios, tormentas) como de los peligros humanos (piratas, deseos pasionales de sus antagonistas) que ponen en peligro el éxito de su empresa. La novedad en el procedimiento narrativo cervantino radica en la conversión nominal de sus protagonistas en las postrimerías del texto. La *analepsis* va construyendo los datos biográficos de los amantes a través de todo relato, y se incluyen los hechos del presente y del pasado para su configuración. Con este método, avanza hasta la recuperación de sus identidades, en el capítulo XII del Libro Cuarto (dos capítulos antes del cierre de la historia), de Periandro y Auristela, que de ahí en adelante serán Persiles y Sigismunda<sup>224</sup>. La narración culmina con la pareja casada en Roma, como premio al

---

<sup>224</sup> Zimic advierte el influjo bizantino en esta técnica, y añade que en Cervantes no sólo pretende revelar episodios graduales para despertar la curiosidad del lector, sino también para “sondear y revelar los modos de ser y las actitudes de los personajes en su intento de interpretar la realidad” (1998: 97).

cumplimiento del voto prometido y la superación de las adversidades que el destino les puso en su peregrinación.

#### 4.3. ENTRECruzamiento y Mediaciones

Estos recursos también derivan del tema amoroso, y guardan relación con los dilemas éticos que se desprenden de la pareja de los jóvenes enamorados que, en el género bizantino, tienen dos ejes sustanciales: *fidelidad* y, sobre todo, *castidad*. En este caso, se incluyen encuentros casuales, promesas de matrimonio y enredos de carácter sentimental; todos ellos convergen hacia un epílogo dichoso, movidos por la defensa de estos elementos de los virtuosos protagonistas. Es por ello que, en estos relatos, abundan personajes y situaciones que generan confusión, alejamiento o cercanía en los protagonistas<sup>225</sup>.

La Cibele, de *Las etiópicas*, es una mediadora inserta en la historia para perturbar el curso normal de los acontecimientos. Es un actante trasgresor, que insta a la prueba de la fortaleza moral de los protagonistas; una especie de alcahueta, que insiste en ofrecer bienes y riquezas a Teágenes. Lo hace para que este rompa su fortaleza de fidelidad carnal y espiritual y así, al amar a Árcase, accederá a “aumentar su fortuna y gozar de los placeres” (Heliodoro, 1979: 334).

En *Leucipa*, el personaje equivalente es Sóstenes, quien se aprovechará del deseo de Tersandro –su jefe– hacia la bella doncella. Sóstenes intentará convencer a Leucipa de que la fortuna de este varón que la desea la salvará de la muerte. Siempre el anhelo sexual y la idea de una

---

<sup>225</sup> Un aspecto del complejo nudo narrativo, que implica los avatares de los protagonistas retenidos o hechos cautivos, lo constituye su preciada plusvalía como personajes y sujetos deseados por sus captores. La posibilidad de poseerlos y acceder a su intimidad a cualquier precio provoca la aparición de la “mediación celestinesca que encontraremos, dado el carácter dramático del conflicto, también en numerosas obras de teatro” (González Rovira, 1996: 113).



posesión de la amada está latente en esta obra con un tono más erótico que su contemporánea.

De igual modo, en el *Clareo*, hay un personaje que es el símil de Sóstenes –Amete–, que cumple el mismo rol de Sóstenes. Dicha función será la de interceder ante Florisea para que acepte las ventajas de unirse a Tesiandro para ofrecerle “lo que te conviene, y te dan marido, y te dan casa, y te dan riquezas” (Núñez, 1991: 124). Estos episodios siempre están bajo el signo de la dualidad del bien y el mal, que es el trasfondo didáctico del texto en cuanto a su concepción forjadora de modelos de conducta.

La *Selva* transita por otras aguas. El texto presenta una alta moral de dos personajes, aunque con realizaciones prácticas distintas. La pureza del protagonista no ha sido puesta en peligro en ninguna ocasión. El idealismo espiritual y platónico de Luzmán y la ausencia de personajes que inciten al quebrantamiento de la castidad de Arbolea así lo demuestran.

El *Peregrino* vuelve a ser innovador en el recurso del entrecruzamiento al disponer de toda una malla de acciones y circunstancias que hace que los protagonistas coincidan para luego alejarse en su continuo peregrinaje, y así dar vitalidad al relato en su vertiginoso recorrido. La novedad radica en que son las propias acciones las que van posibilitando el entrecruzamiento de la pareja. Más que mediación de un determinado personaje, hay una autorregulación en el nivel actancial para cumplir con los estatutos éticos de la castidad. Eso implica el desenlace con la multiplicidad de enlaces amorosos.

En el caso del *Persiles*, Auristela tratará de ayudar a Sinforosa a conseguir la atención de Periandro, quien se percata de inmediato de los celos de su amada o, en otro caso, Hipólita, enamorada de Periandro, recurrirá a la hechicera, esposa del judío Zabulón, para que Auristela se enfermara y depreciara físicamente. Como se aprecia, los celos, la peste del amor o la desesperación rabiosa –según Cervantes– constituyen otro de los

tópicos que forman parte de la novela bizantina barroca. “Amar con celos es infierno”, dice el fénix (Vega, 1973: 268). Al ser infundados, expresa Bataillon, constituyen una falta imperdonable (1964:241). Dicha temática está íntimamente relacionada con el tema de la *honra* y el *honor* que se despliega en la literatura áurea, y es parte elemental de los códigos de las relaciones de fidelidad en la vida conyugal.

#### 4.4. MATRIMONIO Y NOBLEZA

El matrimonio es la gran institución simbólica en el relato bizantino, ya que representa, con el enlace conyugal de los protagonistas, su consolidación espiritual y social. En toda la praxis del género implica un fin de la virtuosa pareja de enamorados. Dicha meta es también la consecuencia de la meritocracia ligada a la castidad y a la superación de los infortunios, obstáculos y dificultades en el camino de la vida, instaurados como pruebas a vencer. A la vez, se vincula a la ejemplaridad, ya que es uno de los sacramentos dentro del cristianismo y se entiende como un acto de alta dignidad en la “unión monogámica que sólo la muerte puede romper” (Bataillon, 1964: 250). En el siglo XVI el estamento eclesiástico pudo mantener la categoría social del matrimonio ante los intentos reformistas<sup>226</sup>, y la literatura significa un refuerzo propagandístico y publicitario para este objetivo<sup>227</sup>. Por otra parte, supone la ansiada meta,

---

<sup>226</sup> González Rovira habla de ciertas condiciones que implican el refuerzo de esta institución, como la sesión XXIV del Concilio de Trento. Esta pretendía defenderlo de los afanes reformistas. También, el interés de las novelas barrocas en solidificar el matrimonio por el descenso en la natalidad debido a la peste y, finalmente, por el nuevo rol de la mujer en la familia y en la sociedad (1996: 114-115).

<sup>227</sup> Teijeiro expresa que “la obra literaria empieza a interesar en tanto en cuanto suponga un modelo para vivir, siempre que descubra un camino ejemplar dentro de la conciencia vivificadora que arrastra el cristianismo (1988: 33).

luego de superadas las adversidades del destino, y es el fin de la sucesión de las acciones.

En *Las etiópicas*, los protagonistas de sangre noble son hijos de reyes y representan, como tales, altos valores. En el texto de Heliodoro, el segmento social al que pertenecen estos jóvenes trasciende incluso su nacionalidad. El matrimonio es transversal y su categoría y rango social es igual en Grecia, Egipto o Etiopía. La unión marital de Teágenes y Cariclea, dignatarios de sus pueblos, seres perfectos de cuerpo y alma, implica un ascenso religioso, que evidencia el sentido platónico de su amor idílico. Ello explica su transformación en sacerdotes en el rito matrimonial:

Si tú los has visto tal y como los vio Grecia y el sol: tan notables, tan digno de bendiciones, objeto que colmaría todos los deseos, una de los hombres, el otro de las mujeres. Consideraban la unión de ambos como cosa igual a la inmortalidad (Heliodoro, 1979: 174).

Es posible apreciar, en este matrimonio de Teágenes y Cariclea, el trasfondo que representa la unión de ambos príncipes como divinidades del sol y la luna. Por tanto, designio, destino y divinidad juntan sus poderosas fuerzas para la consagración que nace a partir de ese rito sagrado. Esta ceremonia la lleva a cabo Hidaspes, el padre natural de Cariclea, y sacerdote, cuyo discurso performativo continúa elevando la categoría de la pareja de los personajes principales a un estado aún superior:

[...] ya que todos estos sucesos se han desarrollado, sin duda, de acuerdo con la voluntad divina, sería impío oponerse a ello [...] yo declaro a estos dos jóvenes unidos por los lazos matrimoniales

[...] Oh Sol, nuestro señor, y tú, Luna, nuestra señora, ya que ha sido tu voluntad que Teágenes y Cariclea fueran declarados marido y mujer, también les asiste el derecho a ser siervos vuestros (Heliodoro, 1979: 475).

En *Leucipa*, el matrimonio de los protagonistas no está divinizado como su símil griego. Tacio, en una notable cercanía a los textos del siglo áureo, expone lo que significa la *deshonra*. Describe los temores provocados ante un designio –cuando un halcón golpea la cabeza de Leucipa– que implican una hipotética futura deshonra. Los resultados calzan perfectamente con el pensamiento de la moral barroca: “pasión ilícita, adulterio deshonroso, desdichas” (Tacio, 1982: 284). El material narrativo de abundantes peripecias, que Tacio propone en su novela con dos personajes movidos por la pasión más que el propio designio divino, aunque ellos estén presentes en el texto, proporciona una visión más realista que los héroes de Heliodoro. De todas formas, el trasfondo ideológico y moral subsiste en la plena voluntad de Leucipa de mantener su castidad y no sucumbir ante la concupiscencia; en el libro IV, ayudada por designio de un sueño, responde al requerimiento amoroso de Clitofonte quien le interroga “¿hasta cuándo nos veremos privados del culto de Afrodita?”, a lo que ella contesta con la respuesta que le deja de Artemis, la diosa de la virginidad, que se le aparece en un sueño y replica: “Seguirás siendo doncella hasta cuando yo te ponga tus galas de novia” (Tacio, 1982: 260). El abrupto cierre del relato con el matrimonio de los amantes y sus respectivos ritos y ofrendas a los dioses, luego de sorteadas sus desventuras, sella su destino común al de las obras del género: el final feliz.

Por contrapartida, en la obra de Núñez de Reinoso, la resolución del matrimonio de Clareo y Florisea, como parte del proceso lógico de unión de los bellos amantes en correspondencia al modelo clásico, deja herida a

Isea, la amante deshonrada. El camino que inicia “sin familia, sin marido y sin honra” (Núñez, 1991: 137) conduce al texto, por otra parte, hacia las fronteras del género cuando huye de su malaventura hacia una retiro espiritual. Isea, a la deriva, inicia una peregrinación que develaría el sentido del texto hacia los verdaderos y ocultos motivos del autor al escribir la obra: el símbolo de la diáspora judía ante la persecución sufrida en Europa<sup>228</sup>:

[...] lo casaron con Florisea, que no con menos amor y contento fue recibida. Y todos alegres y contentos viven en su tierra natural, sino yo a quien fortuna, no harta de mis trabajos ni de mi contraria suerte, aflige, y de un trabajo mayor lleva, alongándome de mi tierra y trayéndome por las ajenas y principalmente no sabiendo adónde ni a qué parte mi ventura e había de llevar, ni qué fin tendrían mis trabajos y continuas penas (Núñez, 1991: 137-138).

En la *Selva*, es muy interesante el tratamiento que Contreras concibe del matrimonio de los protagonistas con un sentido platónico. Son dos fuerzas: Luzmán representa el *deseo*; Arbolea, lo *ideal*. La decisión de ella –renunciar al amor carnal por el espiritual– causa la separación de la pareja, un voluntarismo alejado de fuerzas externas que se oponen a la unión de los dos amantes, como acontece en los textos precedentes. También se resalta

---

<sup>228</sup> Es la tesis sugerida por Bataillon y Teijeiro, quienes analizan el origen converso de Núñez de Reinoso y el propio periplo vital que lo llevó, por esa causa, a huir de España. El modelo griego, entonces, pasa a ser un paréntesis en sus intenciones. El influjo de las riquezas estructurales y semánticas, que el género representa en la historia de *Leucipa* y *Clitofonte*, permiten la versatilidad que busca el autor. Este se pasea por otros géneros, como el pastoril o la novela de caballerías, que no tienen en sus acciones el ritmo vertiginoso de las historias provenientes de Grecia. El matrimonio de la pareja bizantina –Clareo y Florisea–, el final lógico y consecuente del género que Núñez respeta, queda, por tanto, relegado a un segundo lugar.

la novedosa adaptación social de los protagonistas, quienes son de origen noble y no aristocrático, como el ejemplo de virtud y la firme resolución, en el caso de Arbolea, de su visión idealista del amor: “Pésame que de casto y puro amor le has vuelto común deseo y apetito sensual, siendo primero contemplación y recreación del ánimo” (Contreras, 1991: 11).

Posteriormente, esta idea se mantiene en el final de la primera edición con el firme propósito de la joven de mantenerse en su condición marital con Dios en su vida monasteril:

[...] que yo te juro, por la fe que a Dios debo, que no fue más que mi mano, ni pude dejar el camino que tomé, que ya sabes no se menea la hoja del árbol sin Dios (Contreras, 1991: 143).

En tanto que la edición de 1583, en la bizantinización de su historia, el matrimonio gana la partida no sin darle un tono místico con los amantes unidos y reencontrados, todo ello “como culminación indispensable del sentimiento amoroso y religioso” (Teijeiro, 1991: XLIV).

Quedaron Luzmán con su señora Arbolea acostados en rica cama [...] Y gozándose en lo demás que sus corazones y voluntades deseaban, ataron el verdadero nudo del santo matrimonio en una voluntad unidos, porque verdaderamente se amaron mucho (Contreras, 1991: 175).

Esta institución contiene un trazado que simboliza, en la novela, ese fin y esa consagración habitual en el bizantinismo. Es el natural proceso de consolidación de los amantes luego de superadas sus pruebas de fidelidad y

castidad. En el Siglo de Oro, el matrimonio sigue teniendo un carácter sacramental con el fuerte y característico componente moral que lo hace indisoluble<sup>229</sup>, a pesar de los intentos reformistas de instaurar el divorcio y flexibilizar el dogma<sup>230</sup>.

En el *Peregrino*, y siempre bajo el imperativo de la moral, toda la concepción religiosa postridentina y contrarreformista española se evidencia en todo el proceso que culmina con el matrimonio de Pánfilo y Nise, que es la meta y premio final del camino iniciado con el voto de castidad y la promesa de amor que los compromete, como si fueran llevados a un destino que, se sabe, terminará consolidándose una vez superadas las pruebas que el hado o la fortuna les impone. Aún no casados, ella lo llama '*esposo*' cuando intenta convencer a Pánfilo que no lo ha engañado con el bandido Doricleo. Lope acompaña las virtudes de la buena unión en los autos sacramentales, que inserta en el relato con los dogmas teológicos que tan bien maneja. El *fénix* corona el sagrado vínculo con el máximo paradigma al que puede acudir, es decir, el himeneo real de Felipe III y Margarita de Austria, que se celebraba en Valencia:

[...] y como pocos días antes, el rey Católico se hubiese casado en ella con la preciosa perla Margarita de Austria, moralizando sus Bodas entre el alma y el amor divino, se representaba un acto sobre un teatro famoso. Rogó el Peregrino a Everardo se detuviesen a

---

<sup>229</sup> El Concilio de Trento no se cuestiona la posibilidad del divorcio. El matrimonio representa un estado, que es el baluarte de la sociedad barroca y su religiosidad católica. En palabras de Bataillon, el lazo cristiano es el reflejo de los postulados de la ortodoxia humana del siglo XVI con Cervantes como abanderado.

<sup>230</sup> El mismo Bataillon alude a la intención calvinista de reducir a dos los siete sacramentos existentes: el bautismo y la eucaristía (1964: 247). Con ello, claro está, se eliminaría el carácter indisoluble del matrimonio.

escucharle, respeto de la fama que aquella moralidad tenía (Vega, 1973: 193).

Se escenifica el matrimonio entre la princesa Alma (Margarita, que también significa perla) y el rey Amor (Felipe III). Esta ceremonia, es catalogada como toda una enseñanza “con buenas dosis de catecismo” (Avalle–Arce, 1973: 26), con el paradójico tema lopesco de la *fidelidad*, cuya responsabilidad y celo el autor los cede a la mujer:

Amor: –...alma, pues eres mi esposa,  
advierte que no me ofendas.  
No llegues a mí en pecado,  
porque si en pecado llegas,  
ese adulterio, Alma mía  
será tu muerte y tu afrenta.

Alma: –Esposo mío,  
a vuestra grandeza eterna  
prometo de no ofender  
de vuestras bodas la mesa (Vega, 1973: 233).

Pánfilo y Nise, por su parte, son premiados al sortear con éxito sus desventuras y mantenerse fieles a su promesa. Pero también lo harán Lucinda con Jacinto, Lisardo y Tiberia y Leandro con Elisa. Lope instaura el matrimonio múltiple, una escena final que busca, precisamente, un efecto multiplicador en el modelo de virtud: “¡Dichosos peregrinos de amor, que ya en su patria descansan, cumplido el voto!” (Vega, 1973: 481).

El *Persiles*, en tanto, persigue, en la peregrinación amorosa, la consagración simbólica del matrimonio con el viaje al centro de la



cristiandad: Roma. Cervantes prolonga el cumplimiento del voto de castidad como elemento central dentro del tema amoroso de la pareja de virtuosos. El reencuentro final cierra el círculo con la sublimación del ritual, el de la pareja y el del espacio sacro. Al igual que en la historia de Lope, el texto culmina con el matrimonio múltiple. Sigismunda cumple su voto, y restablece su propio equilibrio emocional, moral y social:

[...] y habiendo besado los pies del Pontífice, sosegó su espíritu y cumplió su voto, y vivió en compañía de su esposo Persiles hasta que bisnietos le alargaron los días, pues los vio en su larga y feliz posteridad (Cervantes, 2002: 713-714).

#### 4.5. MENTIRAS, ENGAÑOS, APARIENCIAS Y FALSA MUERTE

Estos rasgos están desplegados ampliamente en las obras estudiadas como un recurso narrativo que funciona según el personaje y la carga semántica y axiológica que este tenga. Dichas técnicas tiene por objetivo despistar al lector, para luego sorprenderlo en episodios venideros, ya que forman parte de los artificios usados para el goce. Pero, por otro lado, también pertenecen a las argucias que desprenden acciones y pasiones humanas en pos de objetivos o fines que los justifiquen.

#### 4.5.1. MENTIRAS

Estas poseen una doble función: “lo que es ingenio digno de admiración en los protagonistas, se considera una trasgresión en los antagonistas” (González Rovira, 1996: 120-121). Las circunstancias de quién o quiénes mienten quedan supeditadas a la cualidad y condición de tal o cual personaje, según los semas con los que el autor lo configure en su sistema axiológico.

La antítesis a esta permisividad concedida a los héroes con el antivalor de la mentira, con justa y necesaria causa, la sufre un personaje secundario que encarne la oposición de los nobles propósitos de los personajes dignos. Por ejemplo, en *Las etiópicas*, Deméneta es culpable de las desdichas de su hijastro Cnemón, aquel griego exiliado que ayuda a Teágenes y Cariclea. Ella inventa sendas trazas –que el autor denomina seca y severamente ‘*maquinaciones*’– para vengar el rechazo de él ante las indecorosas propuestas de su madrastra que son, finalmente, descubiertas. Por ello, le es aplicado el castigo más severo que sufre un personaje transgresor: la expulsión del relato e historia a través de la muerte.

En *Leucipa*, por otra parte, se sigue la misma línea. La mentira como forma de salvación o como antecedente nefasto para un oponente, como es el caso, por ejemplo, de la maquiavélica traza urdida por Tersandro y Sóstenes cuando introducen un falso testigo de la supuesta muerte de Leucipa por órdenes de Mélite. El fracaso de sus intenciones representa el peor de sus castigos.

El *Clareo* retorna a la caracterización del apócrifo parentesco entre los dos amantes, como rasgo constitutivo y recurrente en el bizantinismo. El personaje Florosindos se interpone en los planes de Clareo para poder llevarse a Florisea. El joven protagonista le hace prometer a su hermano –

el propio Florisindos— no casarse con su amada dentro de un año, y la hará pasar por hermana.<sup>231</sup>

En el *Peregrino*, hay un tejido de situaciones de equívocos, engaños y mentiras que Lope urde alrededor de Pánfilo y Nise. Aquella mentira es puesta como elemento argumental en la novela, y crea toda una estética que desemboca en un breve tratado sobre el propio concepto de la verosimilitud. El ejemplo, que cobra mayor notoriedad, es la conversión de la personalidad que usa Pánfilo para hacerse pasar como loco en el hospital, en el libro V. Luego, discurre en un verdadero elogio de la locura sobre lo que parece y lo que es, entre apariencia y realidad, entre verdad o ficción, y que enuncia para explicar su entrada al recinto para así poder estar cerca de su amada: “¿Por qué lo han de parecer que una mujer con dolor perdiese el seso, y que un hombre por verla fingiese que le había perdido?” (Vega, 1973: 336).

En el *Persiles*, Cervantes recurre a la técnica para anudar las peripecias en el triángulo amoroso forjado por Arnaldo, Periandro y Auristela, esta última es el vértice del mismo. Periandro se hace pasar por el hermano de Auristela, se ofrece a Arnaldo para rescatarla y es vendido a los corsarios que la tienen en su poder. Esta mentira es la *maquinación* cervantina —siguiendo la terminología de Heliodoro— que permite el desarrollo de los acontecimientos, sus enredos y complicaciones.

---

<sup>231</sup> Teijeiro explica que la aparición de este personaje, que casi no interviene en la acción, no es más que un recurso de la misma para enredar el camino del héroe, ya que este se casará con Isea, aunque luego, repitiendo la trama del *Leucipa*, encuentre a su amada y deshaga su matrimonio con la desventurada protagonista (1991: 69).

#### 4.5.2. ENGAÑOS

El ocultamiento de ciertos elementos biográficos mediante el cambio de la apariencia física de un personaje pretende coadyuvar a la creación del suspense. A través de este procedimiento se dramatizan sus aventuras. Será la propia acción la responsable de dilucidar la resolución de esta peripecia. El recurso clásico ya es usado en la novela griega como en la bizantina del Siglo de Oro, y su teatralidad facilita su factor de sorpresa en el engaño.

En *Las etiópicas*, los protagonistas mutan su apariencia para alcanzar sus loables fines, motivados por la necesidad de proteger sus proyectos personales. Heliodoro, para este efecto, recurre a la homérica transfiguración de Teágenes, Cariclea y Calasiris en harapientos entes –tal cual lo hiciera Ulises– como lo describe la propia protagonista en el libro VI. El disfraz es un recurso estético eficaz, que permite el ocultamiento de la identidad para despistar a sus ponentes y enemigos:

Recurriré también ahora (y ojalá sea para bien) a un ardid que antes había concertado con Teágenes [...] determinamos cambiar de vestido y disfrazarnos de pobres mendigos, para entrar de ese modo en aldeas y ciudades [...] finjamos esa apariencia y pasémonos por mendigos, pues así sufriremos menos las asechanzas de quienes se encuentren con nosotros (Heliodoro, 1979: 292).

Tacio, en el *Leucipa*, también recurre al cambio de apariencia, pero de una manera singular. La joven protagonista, que se sabía muerta, reaparece herida y totalmente calva e irreconocible para su amado Clitofonte. El joven amante, al enterarse de que aquella maltrecha figura

era su amada, llora porque no reparó en ello, ya que la chica tenía “aspecto de muchacho” (Tacio, 1982: 301). Por tanto, acá, el disfraz y la transfiguración física cambia, además, la sexualidad de los protagonistas. En otro episodio posterior, Mélite, saciada de su apetito sexual con Clitofonte, se compromete a ayudar a los amantes a huir. Para ello, viste a Clitofonte con sus ropas y le dice: “Estás mucho más guapo así. Te pareces a un Aquiles que vi una vez en un cuadro” (Tacio, 1982: 313)<sup>232</sup>.

Isea, en el *Clareo*, reitera este recurso cuando reescribe el episodio del no reconocimiento de la enamorada por parte del joven –lo que dificulta la *anagnórisis*–, por la vestimenta y el aspecto de su amada Florisea:

[...] entrando por un camino que era todo cubierto de sombríos árboles, vimos venir por él una doncella, la cual venía tan rota y desnuda que las carnes se le parecían, y venía atada con gruesas cadenas; todos los cabellos traía cortados, y la cabeza toda rasa y mal compuesta (Núñez, 1991: 109).

Contreras, en la *Selva*, viste a Luzmán de peregrino apenas comenzado el relato. Estos hábitos, más la larga barba que ostentaba como peregrino del amor, impiden su inmediato reconocimiento –lo que también dificulta la *anagnórisis*– por parte de Arbolea, cuando ellos se reencuentran en los capítulos bizantinos agregados en la nueva edición. En el octavo libro, Arbolea adopta de igual forma el hábito de peregrino, pero como Tridonio, haciendo creer al ermitaño Valerín que era *él* (ella) quien estuvo enamorado de una bella doncella sevillana llamada Arbolea.

---

<sup>232</sup> Crespo y Brioso Sánchez se refieren al cuadro que relata la apariencia de mujer con que la madre de Aquiles le viste para que no vaya a la guerra, lo que habla de los remotos orígenes de este procedimiento (1982: 313).

En el *Peregrino*, se observa la ingeniosa capacidad de Lope para dar sorprendentes episodios con mutaciones de nombres, personalidad y aspecto de personajes que marcan el curso narrativo de las acciones. Ejemplo de ello es el *enredo*, método de la comedia. Nise, en el libro IV, narra sus aventuras a Finea cuando huye con Pánfilo disfrazada de un muchacho vizcaíno. Lope explica, en su poética, la razón que lo lleva a la utilización de este recurso, siguiendo el modelo bizantino:

Las damas no desdigan de su nombre;  
y si mudaren traje, sea de modo  
que pueda perdonarse, porque suele  
el disfraz varonil agradar mucho<sup>233</sup> (Vega, 1967:  
17).

Cervantes, en tanto, también recurre al disfraz para trocar los sexos de los protagonistas en el *Persiles*. El rasgo teatral de origen griego, y muy afincado en el Barroco, vuelve a escena en el primer reencuentro entre Periandro y Auristela. Ambos aparecen vestidos con ropas de su sexo opuesto y, a pesar de esa metamorfosis, mantienen su respectiva belleza. El joven amante, que describe el narrador en el capítulo segundo del primer libro, quedó “al parecer la más gallarda y hermosa mujer que hasta entonces los ojos humanos habían visto, pues si no era la hermosura de Auristela, ninguna otra podía igualársele” (Cervantes, 2002: 143). También recurre a los andrajosos ropajes, como Heliodoro y Tacio:

---

<sup>233</sup> Lope traslada este recurso a su novela desde su poética teatral en el *Arte nuevo de hacer comedias*. El fundamento para este rasgo externo se sustenta en el efecto que provoca en la trama, sustentado en la transfiguración externa del personaje, lo que deviene en la mutación de su respectivo género. Esto es admitido por la masa en la comedia para su goce estético. Eso sí, que “siempre guarde el debido decoro a las mujeres” (1967:17).

La edad, al parecer, salía de los términos de la mocedad y tocaba en las márgenes de la vejez; el rostro daba en rostro, porque la vista de un lince no alcanzara a verle las narices, porque no las tenía, sino tan chatas y llanas que con unas pinzas no le pudieran asir una brizna de ellas; los ojos les hacían sombra, porque más salían fuera de la cara que ella. El vestido era una esclavina rota que le besaba los calcañares, sobre la cual traía una muceta, la mitad guarnecida de cuero, que, por roto y despedazado, no se podía distinguir si de cordobán o de badana fuere; ceñíase con un cordón de esparto, tan abultado y poderoso, que más parecía una gúmena de galera que cordón de peregrina; las tocas eran bastas, pero limpias y blancas. Cubríale la cabeza un sombrero viejo, sin cordón ni toquilla, y, los pies, unos alpargates rotos [...] En efeto toda ella era rota, y toda penitente, y como después se echó a ver toda de mala condición (Cervantes, 2002: 484-485).

El objetivo es describir a una peregrina que se encarga de criticar los hábitos de los de su propia condición, quienes se aprovechan de esa virtud, y quitan la limosna a los que de verdad la necesitan.

#### 4.5.3. APARIENCIAS

La variedad nominal también es un rasgo que se reitera en obras con el propósito de buscar el ocultamiento de la verdadera identidad de un

personaje ante el peligro de ser descubierto, para proteger su castidad o para despistar a un enemigo. La técnica es la polinomasia.

En *Las etiópicas*, por ejemplo, la fórmula es utilizada por Nausicles para rescatar a Cariclea, luego de que fuera capturada por Mitranes, haciéndola pasar por Tisbe, que ya estaba muerta.

Leucipa, en la obra de Tacio, es transformada en la calva y harapienta esclava Laconia, un gentilicio que implica el mismo significado de su lacerante condición. Es un episodio que también es usado para generar confusión en el lector.

El personaje equivalente, en el *Clareo* de Núñez de Reinoso, lleva el muy cercano nombre de Lacerna. Tanto esta como las acciones acontecidas se reescriben de forma muy similar a la obra del griego.

Lope, en el *Peregrino*, intensifica este recurso. Nise es el personaje que muta de sexo y nombre para disimular su condición de mujer, y así evitar las tentaciones hacia ella. Lo hace en dos oportunidades: en Argel, cuando se hizo llamar Azán Rubin para trabajar como un mozuelo y, posteriormente, al encontrarse con Finea para relatarle su propia historia y la de su hermano, adoptando el curioso nombre de *Felis*.

Cervantes, en el *Persiles*, subvierte el nombre de los propios protagonistas –Periandro y Auristela– a quienes, en el epílogo del texto, rebautiza con el propio nombre de su novela.

#### 4.5.4. LA FALSA MUERTE

En el mismo tono de las anteriores características, centrando el discurso en la función apelativa, la novela bizantina busca causar el factor sorpresa en el receptor cuando se da por muerto a uno de los protagonistas o a cualquier personaje importante relacionado con ellos. Este recurso



induce, con su propósito efectista, a formular una determinada conclusión respecto de los acontecimientos. El desenlace sorpresivo de esta acción reengancha y reorienta al lector en las acciones venideras.

En el texto de Heliodoro, el episodio más representativo de este rasgo bizantino es la muerte de Cariclea en la cueva de las tropas de Tíamis, que provoca el tortuoso lamento de Teágenes. Ello hubiese implicado el término del relato y la historia misma, a poco de comenzado las acciones de los acontecimientos. Se retorna al normal cauce narrativo cuando se descubre que la muerta es Tisbe, que estaba vestida de Cariclea.

Tacio, en su novela, hace uso reiterado y versátil del tópico. Primero horroriza al lector con la macabra y aparente muerte de Leucipa a manos de los vaqueros que la destripan, luego asan y devoran sus vísceras. Así lo relata el brutal ritual que describe el canibalismo de los vaqueros, aquellas tribus salvajes que sembraban el terror. Posteriormente, el recurso se reitera cuando los piratas descabezan a la supuesta doncella en su huida marítima, tirando al mar el cuerpo de la desdichada, lo que provoca los más dolorosos y sufrientes lamentos de su amado. Otra fórmula utilizada es la del falso rumor. La apócrifa muerte de Leucipa es la farsa que traman los deleznable Tersandro y Sóstenes para apoderarse de la aparente difunta y, de esta forma, destruir la moral y las esperanzas de Clitofonte.

El *Clareo* desarrolla como propios los dos últimos tipos de falsa muerte: la decapitación y el falso asesinato. El episodio de la decapitación de Florisea es la reescritura del texto de Tacio y, a la vez, el material de inspiración de Espinel, como veremos más adelante.

En la historia del *Peregrino*, Jacinto, que recibe una herida de Pánfilo, queda moribundo (aunque no muerto) a las puertas de una iglesia para reaparecer, después, en Zaragoza en busca de su agresor.

Cervantes tampoco recurre a este recurso para intensificar el carácter dramático de su historia. Sólo deja a los protagonistas en un limbo entre la

vida y la muerte, ya casi en el epílogo de la historia. Primero a Auristela, una vez que fuera hechizada por la esposa del judío. Luego a Periandro, cuando es atravesado desde el hombro derecho al izquierdo por la espada de Pirro, malvado rufián de características y estilo celestinesco.

#### 4.6. EL VIAJE

La novela bizantina es, en esencia, la novela del desplazamiento<sup>234</sup>. El periplo de los protagonistas, que muestra intratextualmente los designios del azar en la aventura por distintas geografías, es un recorrido trazado en un mapa desde el sujeto de enunciación o autor del texto con los fines que se establecen, según la trama de las historias del género.

El desplazamiento, además, establece indefectiblemente relaciones y vínculos interculturales, incluso en la novela nacional. Este género, a través de sus textos, develan el complejo sentido que la relación de la cultura occidental desarrolla con sus alteridades por medio de la exploración y la llegada a territorios extraños.

Los múltiples temas, que acá se desarrollan, van desde la descripción física del territorio hasta la de sus habitantes, el exotismo y las peripecias en forma de proeza de sus protagonistas. Por ello, el género bizantino se articula a partir de dos fundamentos: la novela de aventuras, que implica una dinámica de movimiento geográfico, y por consiguiente de las acciones; y, por otro lado, el principio didáctico–moralizante, que le da un sentido trascendente a dicho desplazamiento.

---

<sup>234</sup> Bajtín señala que una de las influencias fundamentales de la novela griega clásica es la novela geográfica, que desarrolla los motivos descriptivos (1989: 241). Por ende, incluye la idea de la visualización de nuevos espacios o geografías desconocidas, cuya necesaria descripción, una de las esenciales características de la narración, adquiere preponderancia, en este caso, por sobre la acción y/o psicología de los personajes.

Las variantes del viaje dentro de la novela bizantina están signadas por los proyectos personales de los protagonistas: la *búsqueda*, *huida* y la *evasión*. Todas ellas, en una mirada más profunda, conforman el trazado existencial del ser humano de acuerdo a los motivos individuales o incluso colectivos que los puedan originar, aunque el pretexto y predominio del propósito argumental, en este tipo de relato, sea siempre el del tópico amoroso.

Los dos *cronotopos* que permiten el desplazamiento en la novela bizantina lo constituyen el *camino* y el *mar*. El *cronotopo* del *camino*, elemental en toda novela de aventuras, es el punto de los encuentros y reencuentros de los protagonistas. El *mar* tiene el significado de inestabilidad vital por el peligro que encierra, ya que es el símbolo de la condición humana sujeta a los avatares del destino cuando por él se transita.

*Las etiópicas* representa una novedosa simbiosis cultural en un recorrido que cruza transversalmente las geografías de tres culturas: griega, egipcia y etiópica sin subvalorarlas, pero poniendo de relieve siempre la nacionalidad del autor y la grandeza de la cultura helénica a través de la mitología y deidades que la representan.

La multiplicidad de escenarios de esta obra se transforma en un periplo que A Valle–Arce visualiza como una peregrinación de carácter sagrado que “induce a considerar los viajes y el curso de la acción como un descubrimiento de la realidad” (1973: 28). Dicho viaje se reconstruye a partir de la propia estructura narrativa, que comienza a orillas de la desembocadura del Nilo denominada Heracleótica. Pero, como observamos en la temporalidad narrativa que utiliza el autor, el origen de la historia cronológica de la trama se inicia desde cuando los protagonistas sellan su destino al conocerse en Grecia donde se celebra un rito. Luego, en viaje marítimo, llegan a Delfos. Desde acá huyen hacia Egipto hasta llegar a la

Heracleótica. Transitan por diversas ciudades, que eran flanco de las batallas por el predominio entre persas y etíopes: Quemis, Menfis, Catadupos, Tebas, Siene, Elefantine, Asuán. Desembocan, al final, en las afueras de Méroe, la antigua capital de los etíopes, donde culminan aventuras de la pareja con la victoria militar del padre biológico de Cariclea, el Rey Hidaspes. En este viaje se edifica la antitética paradoja de los protagonistas del descenso geográfico –norte a sur– con su ascenso espiritual. Por tanto, el texto se sustenta en el viaje tanto físico como religioso o, en un sentido más profundo, el viaje físico se codifica dentro de un universo simbólico–religioso.

En el *Leucipa*, el texto muestra un trasfondo bélico: la guerra entre bizantinos y tracios. El motivo del viaje, sin embargo, es la huida de los protagonistas para buscar su felicidad y no la que sus padres les imponen. Estos, por cierto, tienen otros destinos maritales para ellos. El periplo, de esta manera, transita por varias geografías, comenzando por las naciones de los protagonistas: Sidón, Tiro (en el Líbano); luego, Tracia (al sur de Europa oriental), Alejandría, Pelusio, Heliópolis, (de Egipto), Esmirna, Éfeso (Turquía), para finalizar en Bizancio. El viaje, que Tacio depara a sus protagonistas, está lejos de colocarse en la misma senda que el viaje místico, de elevación purificadora e ideal del Teágenes. Como bien señala García Gual, es un viaje más costumbrista y de dimensiones realistas e incluso picarescas que “desdice del tono moral de la novela idealista” (1972: 245) por las descripciones geográficas y psicológicas de los personajes.

En el *Clareo*, convergen distintos territorios en múltiples viajes. Se trata de una fusión geográfica de los textos bizantinos clásicos y los de su época. El texto también contiene las tres variantes que sostienen los propósitos del viaje: *búsqueda*, *huida* y la *evasión*. Por un lado, Clareo se traslada desde Bizancio a Alejandría para *huir* con Florisea “donde la

ventura llevarlos quisiese” (Núñez, 1991: 68). Luego de raptada su amada, el viaje muta hacia la *búsqueda*. En tanto Isea, natural de Éfeso, viaja a ese mismo destino (Alejandría) con el objetivo de averiguar sobre su esposo Tesiandro, que por esos lares se había perdido. Posteriormente, acompaña a Clareo por diferentes ínsulas, hasta que este reencuentra a su amada. Por último, al perder a su enamorado, y tras la huida de Tesiandro de la justicia, Isea comienza el peregrinaje de la *evasión*. Un camino de redención y retiro espiritual, todo ello, por supuesto, en clave connotativa, ya que la crítica orienta esta huida por la propia condición itinerante del autor, en el contexto de la diáspora judía, como se señalara anteriormente. Es singular y significativo, para este motivo, que este texto mezcle islas y parajes idílicos que implican lejanía y desencantamiento con el mundo. Isea vuelve a España donde es rechazada, y esa magra suerte la hace terminar en el bucólico paraje de la *Ínsula pastoril*.

En la *Selva*, el periplo iniciado por Luzmán, cumple con los requisitos de los textos barrocos. El despechado inicia su viaje por Barcelona, y se embarca hasta Italia para pasar por numerosas localidades como por las principales ciudades: Florencia, Venecia, Génova, etc. Una vez en la península, en la edición antigua, Luzmán acaba en Sevilla, pero en la nueva, con los dos capítulos agregados, termina en el reino de Lusitania.

La crítica señala que el *Peregrino* tiene el mérito de ‘*nacionalizar*’ la novela de viajes, un precedente muy importante para el *Marcos de Obregón* de Espinel. En aquella época, el *fénix* estaba afincado en Toledo, “[...] mas como Micaela de Luján vive en Sevilla, los viajes a Andalucía se vuelven frecuentes y largos. Estos son los años en que Lope, peregrino en su patria, recorre incesante los caminos que unen Sevilla, Toledo y Madrid” (Avalle–Arce, 1973: 14).

La fórmula *in media res* del relato hace que este comience en Barcelona, pero, al igual que el modelo clásico de *Las etiópicas*, se origina en otros sitios. Estos serán Toledo y Madrid, de donde provienen Nise y Pánfilo, respectivamente. El peregrinaje nace de la casualidad y la fortuna a causa de la huida de ambos, y le entrega al texto la cualidad de lo vertiginoso por el azar. Luego, obligados por esta circunstancia, inician su breve recorrido internacional al pasar por Portugal, para recalar en Argel, Francia e Italia. Vuelven al territorio nacional por Barcelona, Zaragoza, País Vasco, Castellón y Valencia. Finalmente, el círculo narrativo se cierra cuando ambos regresan a Toledo, al punto donde se da inicio a los acontecimientos.

Pero, en esta novela, dicho periplo funciona, también, bajo el manto de lo espiritual-religioso. Uno de los *autos*, que Lope inserta en la historia, se titula *Viaje del alma*. Acá se metaforiza el objeto *barco*, que simboliza el vehículo en el cual se realiza el recorrido vital, con el periodo de la juventud. Esto, de igual modo, se observa en el auto *El hijo pródigo*, donde la nave funciona como ese mismo rasgo semántico. En el primer caso, el alma se deja convencer y llevar por los vicios, siendo rescatado por Cristo para corregir su rumbo y seguir el suyo hacia otro símbolo, el de la abundancia e inmensidad –representado por el mar– como destino hacia una vida plena, la eterna: “[...] Que en el mar tendrá mi gracia,/ Y allá en el puerto la gloria” (Vega, 1973: 140).

El *Persiles*, en cambio, retoma los recorridos por islas y espacios que circundan lo novelesco maravilloso como los territorios virtuosos. Cervantes devela la oposición norte-sur. Los territorios septentrionales como Dinamarca, Inglaterra, Irlanda, Islanda, Groenlandia, Frinlanda, versus las tierras católicas. Luego, llegan a tierras con ‘verdadera’ religión, empezando por Lisboa, Portugal. Así, pasan a territorio español: Guadalupe, Cáceres, Trujillo, Talavera, la Sagra de Toledo, Valencia,

Barcelona. Se trasladan a Francia, Perpiñán. Por último, alcanzan Italia para iniciar el viaje a Roma, pasando por Milán, Luca y Acuapendente. El periplo de los protagonistas se realiza, en los Libros I y II, por el mar. Los navegantes, sujetos a los avatares de este símbolo de la inestabilidad vital y existencial, viven en esa especie de cuerda floja que condiciona la vida, como señala el narrador en el capítulo diecisiete del libro II:

Tres días que duró la apacibilidad del mar y tres días sopló el viento, hasta que, al cuarto, a poner del sol, se comenzó a turbar el viento y a desosegarse el mar y el recelo del alguna gran borrasca comenzó a turbar a los marineros, que la inconstancia de nuestras vidas y la del mar simbolizan, en no prometer seguridad ni firmeza alguna largo tiempo (Cervantes, 2002: 395-396).

En el comienzo del Libro III, es el turno del camino en territorio cristiano para iniciar la peregrinación. Cervantes traza el trayecto por el camino con el propósito de hacer cumplir el voto a los protagonistas a costa del sacrificio penitente. El camino, acá, ha dejado de ser el acertijo de rutas que permiten el reencuentro de los amantes. Estos realizarán juntos su periplo:

[...] pero la devoción de Auristela que había prometido ir de a pie hasta Roma desde la parte do llegase en tierra firme, llevó tras sí las demás devociones y todos de un parecer, así varones como hembras, votaron el viaje a pie, añadiendo, si fuese necesario, mendigar de puerta en puerta (Cervantes: 2002: 440).

#### 4.7. LA PEREGRINACIÓN<sup>235</sup>

La definición de peregrinar tiene tres acepciones, que parecen dar luz respecto del fondo significativo de las obras revisadas: “1. Andar por tierras extrañas, 2. Ir en romería a un santuario por devoción o por voto y 3. Fig. En algunas religiones, vivir entendiendo la vida como un camino que hay que recorrer para llegar a una vida futura en unión con Dios después de la muerte”<sup>236</sup>. Estas son, de forma sincrética, aplicables a la búsqueda que plantea el viaje físico de los protagonistas, de acuerdo a los contextos histórico–sociales que denota cada texto bizantino en el que se desenvuelven. Pero esto también está íntimamente ligado a ese sentido espiritual que cruza de manera transversal a los textos del género de toda época. A pesar de aquellas distancias espacio–temporales, las obras bizantinas griegas y áureas congenian en un sentido espiritual–religioso y didáctico–moral de sus relatos.

Teágenes y Cariclea, en el texto de Heliodoro, no solo escapan para vivir juntos y desposarse para encajar en el modelo de peregrinación de los jóvenes amantes, sino también para buscar aquella perfección espiritual que la dignidad de sus respectivas condiciones nobles establece. Con ese propósito, asumen el compromiso de castidad, avanzando con la incertidumbre de la espera en las pruebas de vida que los dioses les ponen, a veces quejándose amargamente de aquellas, como parte de un sinuoso y pedregoso camino.

---

<sup>235</sup> En cuanto a la tipología de este tópico, Avallé–Arce –citando a Vilanova– plantea que la figura del peregrino es el símbolo de la vida del hombre cristiano que lleva por denominación *peregrinatio vitae* donde luego, bajo la influencia de Boccaccio, lo simbólico se seculariza y se pasa a la *peregrinatio amoris*, (1973: 30-31). Por su parte, González Rovira distingue la peregrinación religiosa, la de los jóvenes amantes, la del amante desdeñado, la que existe por motivos de experimentación, cumplimiento de una misión o de aventuras, la falsa peregrinación o sin motivo religioso, y la *peregrinatio vitae* regida por la providencia y el libre albedrío (1996: 133-134).

<sup>236</sup> *DRAE* (2001: 1729).



*Leucipa*, de igual forma, se circunscribe a la *peregrinatio amoris*, donde las peripecias por distintos espacios van trazando el definitivo reencuentro entre los amantes.

El *Clareo* representa una peregrinación amorosa signada, como dijéramos, por la búsqueda, huida y evasión. Las dos primeras están sujetas a las convenciones de la novela bizantina que se desarrollan en el primer tercio del relato dentro de los cánones del género. Por otra parte, la evasión de Isea transita hacia lo espiritual en una especie de oda a la vida retirada, que la lleva hacia rincones idílicos y a su vida monástica en la *Ínsula pastoril*.

La *Selva* es el verdadero inicio de la figura del peregrino como el caballero de la contrarreforma, como lo denomina Vilanova, en un plano que trasciende su historia amorosa con el profundo estoicismo y platonismo con el que el *amante desdeñado*, Luzmán, reviste su vida.

La historia del *Peregrino* de los jóvenes amantes se inserta en la *peregrinatio amoris*, que da forma y fondo a la trascendencia del mismo, dedicada a cumplir con el voto de castidad hasta no lograr la consolidación del matrimonio. González Rovira incluye a Jacobo Caviceo como la posible influencia que hizo de España el sitio de obligado peregrinaje en los héroes (1996: 131). Avalor-Arce agrega en el *Peregrino*, además, la idea del desarraigo, de ahí “la paradoja del peregrinaje en su propia patria” (1973: 32). Pánfilo, de igual forma, experimenta una peregrinación espiritual en la ascensión al santuario de Montserrat, en Barcelona. Acá se detiene en ocho ocasiones en las diversas ermitas para escuchar las historias de sus centinelas cuyos relatos rebosan sucesos milagrosos. La peregrinación, en este caso, se presenta de dos formas: el paso por lugares consolidados al dogma y, en segundo lugar, el camino vital que, si es transitado de buena forma, será premiado con la buenaventura al final de su trayecto.

El *Persiles* reivindica esa figura nacida del Luzmán y que continúa Lope. La voluntad de los protagonistas de cumplir el voto prometido es una representación simbólica del tránsito del ser humano en su periplo de vida hacia un destino superior. Una de las estaciones, al igual que en el periplo del texto de Lope, se establece en la *Isla de las ermitas* con Renato y Eusebia como los ermitaños que llegan a cumplir su exilio en esa condición, una vez que fueran deshonrados por otro enamorado de Eusebia, Libsomiro, enemigo de Renato, en el capítulo diecinueve del segundo libro. Para los protagonistas Periandro y Auristela, el camino a Roma se convierte en ruta del amante peregrino cristiano, que percibe su recorrido como un sentido evangelizador. Es decir, cumple este texto, como en el *Peregrino*, con la doble función de la peregrinación en cuanto a ser paso por la estación religiosa geográfica. Además, es camino de perfección:

Roma es el cielo de la tierra [...] y no habrá trabajos ni peligros que nos nieguen del todo llegar a ella, puesto que los haya para dilatar el camino: tente al tronco y a las ramas de tu mucho valor, y no imagines, que ha de haber en el mundo quien se le oponga (Cervantes, 2002: 111-112).

#### 4.8. LAS AVENTURAS

La novela bizantina es una variante de la novela de aventuras. Sus componentes estructurales, narrativos, protagonistas y sus propósitos están muy bien definidos y se mantienen, en general, con cierta coherencia en todos sus textos.

Su dinamismo, el desplazamiento y movilidad de las acciones narrativa por la multiplicidad geográfica a través del *cronotopo*, posibilita la abundancia de peripecias. El relato, en grandes pasajes, se focaliza en los acontecimientos para darle vigor a la historia y así cumplir el explícito propósito del entretenimiento y el deleite. Este propósito proviene del antiguo concepto de *lo admirable* que destaca Riley. Es decir, la capacidad de generar sorpresa a través del virtuosismo del relato, dentro del marco de la moralización literaria, orientada a influir en la conducta del lector. Esto debido a que los textos literarios son, además, vehículos doctrinarios que develan su función apelativa.

La novela bizantina del Siglo de Oro es el género que transforma la novela de aventuras con los elementos didácticos–morales que el entorno religioso exigía, junto con los estético–filosóficos de la preceptiva. El destino del héroe avanza en la consecución de su objetivo trazado, en su peregrinación amorosa, vital o de experimentación. Los trabajos, desventuras o dificultades son obstáculos en el trazado del héroe, pero también son una constante revalidación de un objetivo superior.

*Las etiópicas* y el *Leucipa*, pese a las desventuras impuestas por esta *fortuna*, que hacen padecer a los héroes para provocar en ellos sus constantes y doloridas quejas, tienen el aval premonitorio del desenlace prodigioso. Pese a estas señales, la audacia de la retórica de los escritores griegos, especialmente Heliodoro, consiste en dotar de momentos de alta tensión en el relato para poner el peligro estos buenos augurios.

Núñez de Reinoso, en su *Clareo y Florisea*, es capaz de mezclar – aunque con dudosa calidad– la historia bizantina de los amantes con las historias caballerescas, pastoriles y, al final, el periplo espiritual de Isea.

La *Selva* agudiza el concepto de la malaventura. Luzmán huye de su destino y comienza un periplo que lo convierte en un peregrino que “ya es el arquetipo del hombre enfrentado con los trabajos de la vida” (Vilanova,

1989: 365), lo que le lleva a su resignada huida con estoica resignación. El doble final del texto, que plantean las dos ediciones, contempla la atracción de Contreras por resolver en forma bizantina el relato que terminaba en la vida ascética de Luzmán y Arbolea, para volver a dinamizarlo por tierras portuguesas con una peregrinación de aventuras de corte amoroso.

Lope despliega en su texto una amplia gama de escenarios. El *fénix* enriquece los tópicos bizantinos de su novela, ya de por sí pletóricos de aventuras por mar y tierra, caminos, manicomios, etc. Inserta, también, relatos populares como, por ejemplo, los de las fantasmas y espíritus, que dan vigor al vertiginoso ritmo narrativo de las acciones.

El *Persiles* intensifica las acciones del relato con las aventuras septentrionales por islas desconocidas hasta llegar a Roma. Riley advierte que este rasgo cervantino está acorde al principio de la *admiración*. La provoca para deleitar a los lectores, sin aludir a la función instructiva, a pesar de que esta también está muy asociada a su escritura (1964: 149).

#### 4.9. LOS PIRATAS O CORSARIOS

Es otro de los tópicos que provienen de la literatura clásica. El arquetipo que surge de estos personajes se mantiene similar en el tiempo, ya que posee una connotación especial y profusamente negativa. El género clásico instaura al corsario como enemigo natural por este carácter delictivo, pero también como posible competidor amoroso, al caer deslumbrado ante la rotunda imagen de belleza de la protagonista. En el Siglo de Oro, se añade a aquello la nacionalidad y religión del personaje como parte del entramado axiológico e ideológico del texto, para así discernir entre el bien y el mal. La figura extrema, la otredad racial –lo que

Baudrillard denomina alteridad radical– y el carácter delictivo del corsario es, a la vez, enemigo patrio, pero también religioso<sup>237</sup>.

El texto griego de Heliodoro ofrece distinciones en cuanto a los arquetipos de corsarios: los tradicionales buscatesoros, que son los que atacan a Teágenes y Cariclea cuando llegan a Heracleótica y, por otro lado, aquellos que tienen fines amorosos, como es el caso de Traquino quien, además del botín, desea a la bella princesa, razón por la cual la sigue en su travesía.

En el *Leucipa*, los vaqueros, misma denominación en *Marcos de Obregón*, son bandoleros que antes de llegar a Alejandría asaltan el barco que hasta allí los llevaba. La descripción habla de seres “feroces y salvajes [...] altos y negros” (Tacio, 1982: 243).

En el *Clareo*, Menelao vuelve a representar la figura del corsario enamorado. Su arma es la traición para apoderarse de Florisea, a quien provoca una falsa muerte.

Lope, en el *Peregrino*, también reutiliza la figura del personaje con fines amorosos. De igual forma, desliza el negativo *sema* que sobre esta suscita en la sociedad española. Lo hace a través de la historia del triángulo amoroso Filandro–Florinda–Doricleo. Filandro, enemigo de Doricleo, es quien “tomó traje de turco y con la chusma necesaria” (Vega, 1973: 80) y raptó a Florinda para quedarse con ella. El suceso contextualiza literariamente el problema la piratería árabe, causante de numerosos daños materiales y humanos en las huestes hispanas en el Mediterráneo por la época áurea. También se menciona, para graficar la situación histórica, al temido mariner ‘*Draque*’ (Francis Drake), quien hizo de la piratería una

---

<sup>237</sup> Carlos Romero Muñoz advierte de esa presencia literaria del personaje en los siguientes términos: “El corsario (o, sin más, el pirata) es un personaje casi imprescindible en la novela occidental, desde sus comienzos. Por desgracia, esa presencia supera el ámbito de la literatura, puesto que fue parte de la realidad europea –meridional y septentrional– hasta tiempos increíblemente próximos a los nuestros” (2002:137).

profesión legalizada y respaldada por la Reina Isabel I de Inglaterra contra intereses hispánicos.

En el *Persiles*, los corsarios son descritos en su ocupación y en sus objetivos cuando se relata la captura de Auristela. Cervantes, en esto, traza toda la intencionalidad axiológica respecto de este arquetipo, pues será la famosa figura temida, sobre todo en la segunda mitad del siglo XVI, por los estragos que causaba a las flotas españolas provenientes de América:

[...] llegaron unos bajeles de corsarios, y la robaron y llevaron no se sabe adonde. El príncipe Arnaldo imaginando que estos era los mismos que la primera vez se la vendieron, los cuales corsarios andan por todos estos mares, ínsulas y riberas, robando, o comprando las más hermosas doncellas que hallan, para traerlas por granjería a venderla a esta ínsula, donde dicen que estamos, la cual es habitada de unos bárbaros, gente indómita y cruel los cuales tienen entre sí por cosa inviolable y cierta, persuadidos, o ya por el demonio, o ya por un antiguo hechicero (Cervantes, 2002: 137).

Al igual que Lope, Cervantes incluye al lugarteniente del temido Barbarroja, el famoso Dragut “que así se llamaba el arráz de la galeota, corsario tan famoso como cruel, y tan cruel como Fálaris, o Busilis, tiranos de Sicilia” (2002: 530).

Además, la carga semántica, que inclina siempre la balanza a favor del protagonista por su estatura moral, hace posible que los actos de la piratería sean combatidos con sus propios y deleznable métodos, sin que esto tenga ni merezca el menor atisbo de cuestionamiento. Muy por el contrario, transmiten un mensaje de justificación, que proviene del anhelo

de venganza –un claro ajuste de cuentas literario de Cervantes contra el bandillaje marítimo del cual él fue víctima–, como lo relata el propio Periandro, en el capítulo dieciséis del libro segundo:

Dos meses anduvimos por el mar, sin que nos sucediese cosa de consideración alguna, puesto que le escombramos de más de sesenta navíos de corsarios, que, por serlo verdaderos, adjudicamos sus robos a nuestro navío y le llenamos de innumerables despojos, con que mis compañeros iban alegres y no les pesaba de haber trocado el oficio de pescadores en el de piratas, porque ellos no eran ladrones sino de ladrones, no robaban sino lo robado (Cervantes, 2002: 387).

#### 4.10. LA TORMENTA Y EL NAUFRAGIO

Es un recurso de la literatura clásica, que simboliza los azarosos acontecimientos de la vida y la adversidad del ser humano. Es una manifestación tangible de la fortuna, ya que pertenece a este ámbito. Diríamos que el naufragio es el paroxismo de la peripecia, el máximo momento de la aventura. Es el marco idóneo para integrarlas a la ficción literaria por la carga emotiva que implica el símbolo del azar y el riesgo. Al ser una circunstancia extrema, su positiva resolución, por pericia o por el azar de la buena fortuna, exalta las cualidades del héroe.

Heliodoro elabora un curioso relato de un naufragio en la huida de Teágenes y Cariclea, cuando huyen desde Delfos. Son atrapados por las inclemencias del mar Jónico y los obliga a recalar, después de expertas maniobras de los navegantes, en Zucinto. La lírica explicación geofísica de

las causas de las tormentas –lejanas a la furia de Poseidón, pero no exentas de la acción divina–, realizada por Calasiris, deja muy asombrados a sus oyentes:

En su carrera –el Jónico– por mezclar las aguas del mar Egeo se ve impedido de su avance, gracias a la acción divina [...] el choque continuo de la corriente que avanza provoca esa ebullición del agua. Las olas se encrespan y se hinchan al golpearse entre sí, hasta formar peligrosos temporales coronados de espumas (Heliodoro, 1979: 322).

En *Leucipa*, la tormenta y el naufragio adquieren tintes más dramáticos y simbolizan el caos y la lucha por la supervivencia en la escena donde una tormenta desencadena la lucha por apoderarse del barco salvavidas, en el libro III.

En el *Clareo*, Núñez de Reinoso recalca el peligro del mar y sus tormentas como el existencial discurso de Isea, y reluce todo el patetismo en este tipo de relatos y circunstancias:

Y estando así con estos llantos, la tormenta no cesaba; pero como la fortuna me fuese tan contraria, quisieron mis hados que no muriese ahí, porque viniese a padecer y sufrir el mal que agora sufro (Núñez, 1991: 100).

En la *Selva* de Contreras, tal y como señala Teijeiro, este recurso indispensable del género adquiere una nueva significación (1999: XXXVIII), ya que no separa a los amantes, sino que acá provoca su



reencuentro cuando Luzmán se ve impedido de viajar a Inglaterra y llega a Lusitania.

El *Peregrino* utiliza este recurso con una doble funcionalidad: la de “producir la separación de los amantes” y la de destacar “el propio símbolo de la mutabilidad que amenaza la condición humana” (González Rovira, 1996: 138). El tema vuelve a ser mencionado con tintes autobiográficos<sup>238</sup> en la séptima estación del peregrino en la subida a Monserrat, casi con calcada fórmula. Ahora es el joven mancebo ermitaño de largos pelos el que cuenta cómo vivió su aventura amorosa terminada en naufragio, símbolo de una historia aciaga y tormentosa, cuyo final acaba con la redención de él y su amada. Ambos optan por el camino de los hábitos religiosos ante la imposibilidad de consolidar su amor:

La poca honra que teníamos y el peligro de la justicia nos obligó a dejar la patria [...] nos pasamos a Italia [...] traté de volverme a España, donde una fiera tempestad que en el Golfo de Narbona levantó el cielo para bonanza de nuestras almas a lo último de nuestras vidas y sin esperanza de remedio, hicimos voto de religión con tal fuerza de lágrimas, que habiendo tomado tierra, ella tomó un monasterio de la Concepción y yo tomé el hábito que veis (Vega, 1973: 180).

En su tradicional estética conceptual, Cervantes define el naufragio y las tormentas como sinónimo de la fortuna, pero que también integra al campo semántico del azar:

---

<sup>238</sup> Avalor-Arce insinúa en esta historia la trama de *La Dorotea*, donde Lope proyecta su juvenil y fallida relación con Elena Osorio (1973: 181).

[...] miserables son y temerosas las fortunas del mar: pues los que las padecen se huelgan de trocarlas con las mayores que en las tierras se les ofrezcan (Cervantes, 2002: 253-254).

#### 4.11. LAS ISLAS

La isla es un *cronotopo*, y su significación es un espacio del destino y azar en la aventura, cuyos múltiples motivos depende de sus habitantes o su geografía, de los peligros que encierra o de sus bondades, espacio de protección o de peligro vital, de salvación y de muerte (esta nunca lo será para los personajes principales). Es un espacio finito, condición o prueba de supervivencia, cárcel o estancia de reposo y la confluencia de las circunstancias textuales episódicas, por lo que tienen carácter estacional y posibilitan el encuentro o desencuentro de los protagonistas, pero en forma temporal y fortuita. En ella, además, se desarrollan tópicos como el exotismo, piratería, naufragios, etc. La interacción con los personajes – muchas veces fabulosos– que en ellas habitan, conlleva a relacionarse negativa o positivamente con aquella alteridad.

Heliodoro sitúa a la isla como el hogar del jefe de los pastores, los bandidos que poblaban los pantanos que circundan la Heracleótica. Es, por tanto, centro de reclusión.

*Leucipa*, en tanto, sólo menciona a la isla como el lugar que cobija a los vaqueros y bandidos.

La novela bizantina del siglo XVI reinventa el *cronotopo* con elementos maravillosos provenientes de la novela de caballerías: el *beatus ille* y el *loqus amoenus*. La vida bucólica es parte de los destinos de los protagonistas. Tanto Contreras como Núñez integran ese territorio y

espacio donde su nombre designa sus atributos, por ejemplo, la *Ínsula deleitosa*, donde vive una bella doncella que al ser vista provoca la muerte; la *Ínsula de la crueldad*, donde reposan los restos de los hijos de Medea, Cleopatra y otros personajes, y la *Ínsula de la vida* o la *Ínsula pastoril*.

Lope, por su parte menciona a las islas Pomas, cerca de Marsella, para indicar el naufragio que sufrieron Pánfilo y Nise. El uso del recurso es más bien escaso.

Cervantes, quien mira a los clásicos, conjuga, a su vez, los elementos renacentistas y medievales. Las dos primeras partes de la novela se realiza con los viajes en el mar, lo que posibilita el espacio de la isla como un paso temporal y finito en el peregrinaje. Las múltiples islas del gélido norte son escenarios de guerras y de estaciones temporales, las islas cubiertas de hielo, islas con montes nevados, como también islas con habitantes bárbaros, infieles o piratas o, por último, la mencionada isla de los ermitaños.

#### 4.12. EL CAUTIVERIO

Es un importante recurso heredado de la épica clásica. El cautiverio tiene variantes derivadas por motivos de índole amoroso, económico, político y religioso. La cautiva y/o el cautivo representaban un trofeo que generaba dividendos, con alguna de esas anteriores variables, para sus captores. González Rovira distingue dos tipos: los producidos por los infieles o salvajes y los exóticos (1996: 142-143). También contienen la

carga semántica de prueba de vida, circunstancia adversa o, en caso extremo, el de castigo<sup>239</sup>.

En *Las etiópicas*, los protagonistas no gozan de libertad sino hasta la llegada a Etiopía, luego de haber sido hecho prisioneros por corsarios griegos, egipcios y persas, además de los propios etíopes. Los motivos amorosos o económicos hablan del modelo de esclavitud como posesión personal obtenida como parte del botín. El cautiverio representa, en este caso, un estado provisional, una prueba más del camino a la consagración espiritual de los príncipes.

En *Leucipa*, se reitera el tópico y la protagonista recibe un triple cautiverio que vuelve complejo el entramado narrativo. Resalta el caso de la figura femenina subyugada por su propia belleza lo que la convierte en un tesoropreciado. La joven cautiva es usada como moneda de cambio, tanto por los propios piratas y vaqueros como por la rica Mélite, y luego Tersandro.

El *Clareo* sigue el modelo del cautiverio de la protagonista como elemento clave del suspense. En este caso, Menelao encarna la figura del corsario enamorado cuando toma prisionero a Florisea. Tesiandro actúa como un secuestrador de la protagonista, guiado por sus deseos e instintos que le despierta la bella doncella. Núñez agrega la figura del duelo y el ajusticiamiento caballeresco, que repele y castiga la acción del corsario, cuando Clareo vence a Menelao. El texto, así, tiene sus mecanismos de justicia y venganza –Cervantes hará lo propio– hacia este acto punitivo en manos del propio protagonista, quien tiene la licencia para hacerlo, dada su condición de héroe, que así se lo permite.

El texto de Contreras, en cambio, implica la llegada del cautiverio en tierras árabes. Este elemento es crucial en la literatura barroca, ya que se

---

<sup>239</sup> Bajtín habla de la importancia que este tópico posee, así como también los elementos que “presuponen la custodia y aislamiento del héroe en un determinado lugar en el espacio posterior hacia la meta, es decir, las posteriores persecuciones y búsquedas” (1989: 252).

convertirá en un *leitmotiv* con diferentes aristas. El cautiverio de Luzmán en Argel, primero con Laudel y luego Calimán, no transgrede el clima de armonía del texto. El cautiverio no está provisto ni de crueldades ni humillaciones, es práctica común en los litorales mediterráneos. En sus seis años, la privación de libertad fue diáfana, y estuvo marcada por la virtud y obediencia del cristiano prisionero. Probablemente la lectura de este episodio es uno de los modelos que inspiraron el cautiverio de Obregón en Argel en la caracterización del personaje, como se apreciará posteriormente.

El *Peregrino* explica la idea del cautiverio desde la perspectiva político-religiosa: la captura de uno de los protagonistas por los ‘infieles’ (árabes, turcos) y la solución a ella mediante la hábil huida de uno de los jóvenes, o de ambos, de aquella condición, y que alimenta los rasgos épicos de quien la logra. Pánfilo y Nise van a Ceuta. Él queda preso por participar en una batalla contra los árabes, y es enviado a Fez como esclavo. Nise se convierte en el mozuelo sirviente Azán Rubin. Ellos pueden reunirse y escapar a caballo hacia Ceuta con dos renegadas árabes. Luego, huyen a Lisboa y desde ahí se embarcan a Roma, donde las dos musulmanas se convierten al cristianismo, que es, a su vez, la verdadera liberación en su estado más puro.

El *Persiles* diferencia la presencia del cautiverio de acuerdo a quienes realizan el rapto. El capitán Bradamiro, por ejemplo, es señalado como el paradigma de los piratas crueles de los mares septentrionales. Sin embargo, Cervantes explica el cautiverio de una dama a manos de un corsario para determinar el tipo de secuestro que sufre Auristela. Es, en este caso, un negocio, una trata, que implica una jugosa ganancia (bien lo sabe el propio autor). Por ese motivo, la cautiva recibe un trato digno, la ‘mercancía’ es un bien que debe cuidarse:

Estas doncellas compradas o robadas son bien tratadas de ellos, que sólo en esto muestran no ser bárbaros, y las que compran son a subidísimos precios, que los pagan en pedazos de oro sin cuño y en preciosísimas perlas [...] y, a esta causa, llevados deste interés y ganancia, muchos se han hecho corsarios y mercaderes (Cervantes, 2002: 138-139)<sup>240</sup>.

#### 4.13. EL CAMINO Y ENCUENTRO

El camino es el soporte y columna vertebral de lo itinerante. En él caben y se esconden las peripecias que se van desarrollando en el recorrido de los protagonistas. Para González Rovira, basándose en Bajtin, el camino es un *cronotopo* que funciona como un “elemento estructurador idóneo para la introducción de distintas facetas de la realidad y aparición de diversos personajes que permiten una visión plural de la existencia humana” (1996: 144). A pesar de ello, el autor plantea que, en la novela bizantina, no hay tal grado de pluralidad, por cuanto los personajes presentan afinidad en nivel social, algo que lo diferencia, por ejemplo, del *Persiles* Cervantino.

El referente clásico *–Las etiópicas–* posee limitaciones tanto en la ambientación como en la itinerante huida de los protagonistas por geografías y culturas diversas, debido a la poca diversidad en el estatus de los actantes. Si se exceptúan los personajes de bajo rango, corsarios y

---

<sup>240</sup> “Noticias sobre al piratería de los mares del Norte en tiempos no muy anteriores a C. se encontrarán en Olao Magno, Historia... (XII, 40), donde precisamente se trata del respeto que de la virginidad de las prisioneras tenían los piratas: en parte, claro está, en vista a su venta, pero en parte de obsequio a determinadas convenciones de un embrionario ‘derecho internacional’” (Romero, 2002: 137). De esta forma, se observa que la connotación del pirata encierra una serie de matices socio–históricos, que la literatura áurea acoge para hacer ficción con toda su complejidad.

bandidos (negativos por antonomasia), el resto, excepto esclavos y sirvientes, pertenece a la nobleza. El camino, a la vez, posibilita el reencuentro entre los protagonistas cuando ellos se separan<sup>241</sup>. El intenso itinerario y las rutas que Heliodoro construye desde Grecia hasta Etiopía, con la huida y reencuentros de la pareja de héroes y los entrecruzamientos, explican el ingenio del griego para tejer la historia con la cantidad de sucesos entre Teágenes y Cariclea. Estos van unidos al sentido religioso del texto, lo que, sin duda, es otro de los grandes núcleos y claves que la novela del griego lega a la literatura.

Tacio, al igual que Heliodoro, traza su itinerario bizantino de los héroes en distintos lugares, condicionado por su huida amorosa y por las causas bélicas. Su variedad y dinamismo también permiten la separación y encuentro entre ellos luego de naufragios o la captura de Leucipa, quien lleva la carga de las desgracias. Coincide con Bajtin en cuanto a que él no despliega un abanico de personajes con amplitud social, sino a partir de su configuración moral, o la de subordinantes y subordinados por la condición social de los personajes influyentes.

El peregrinaje de Isea, en el *Clareo*, divaga entre la realidad y la ficción, entre rutas marinas del mediterráneo de Grecia a Egipto –como su predecesor griego– hasta islas de indeterminada ubicación. El camino que traza el autor se aprecia como un recorrido geográfico que, al igual que en Heliodoro, está subordinado al devenir espiritual.

La *Selva* de Contreras traza una ruta similar al del *Peregrino*: desde la península hasta Italia, y de vuelta hacia España hasta terminar en Portugal. El camino, que posibilita la peregrinación, es físico y también espiritual, como dice Deffis.

---

<sup>241</sup> Bajtin analiza el concepto del *cronotopo*, dentro de la novela griega antigua como la “técnica abstracta entre el *espacio* y el *tiempo*” (1989: 253) Así, a este espacio se otorga la máxima preponderancia a la acción narrativa: “la iniciativa y el poder pertenecen únicamente al suceso” (1989: 253), esto por su carácter transitorio.

Igual cosa acontece con el *Peregrino*, que en su amplio recorrido por la geografía nacional no refleja la variopinta gama de seres humanos de la sociedad española en la época en que la novela ve la luz, lo que limita el *cronotopo* en cuestión. La dinámica narrativa está centrada, casi exclusivamente, en los sucesivos encuentros y reencuentros entre los protagonistas, aspecto que en esta novela sí se explota, adquiriendo un acentuado carácter lúdico.

En el *Persiles*, tal como en los textos precedentes, sobre todo en los libros I y II, y en los incesantes recorridos por islas y territorios septentrionales, se posibilita el encuentro entre Periandro y Auristela a partir de la búsqueda y rescate de la amada por parte del héroe, debido a su forzosa separación. Una vez juntos, inician su recorrido peregrino hacia Roma por rutas y caminos cristianos, en los libros II y IV, sin volver a separarse.

#### 4.14. LOS MOTIVOS MÁGICOS, PREMONICIONES Y SUEÑOS

Los sucesos maravillosos y mágicos, que la tradición clásica lega con oráculos, premoniciones y sueños, pierden su carácter maravilloso a medida que la sociedad avanza hacia tiempos áureos. Las razones divinas que los originan pasan lentamente a ser razonadas por las científicas y su método. Es época de cambio y el humanismo, con su incipiente racionalismo y desarrollo de las ciencias, se abre paso para explicar el mundo y sus fenómenos. Este tránsito se visualiza en las novelas del periodo barroco, y constituye un valioso testimonio del cambio de perspectiva que el ser humano tiene sobre el universo y sus leyes.

En la cosmovisión clásica, el *sueño* es un designio vital. Constituye un vaticinio de un suceso futuro. Su errada interpretación puede acarrear



problemas que inciden en el argumento narrativo, como sucede en *Las etiópicas* a Tíamis, cuyo sueño con Cariclea tuvo un tinte sexual, pues ella se supone moriría, lo que fue interpretado por este como la pérdida de su virginidad a manos del propio Tíamis, quien la deseaba. Por otro lado, la predecible trama de la novela de Heliodoro va a depender, en forma exclusiva, del vaticinio de la Pitia:

A la que Gracia es primero y Gloria al final  
tiene celebrad, oh delfios, y al que de la Diosa es  
Hijo –juego con los significados de los nombres  
de Cariclea y Teágenes–.

Ellos, cuando mi templo abandonen y las  
olas surquen, llegarán del sol a la tierra  
oscurecida, donde por su excelente vida gran  
galardón obtendrán; alba corona sobre sus sienes  
negras (Heliodoro, 1979: 165).

Sin embargo, nadie logra interpretar el dulce final de aquellos designios, ya que “sólo se suele acertar en la interpretación de los oráculos y los sueños cuando éstos llegan a su cumplimiento” (Heliodoro, 1979: 165). Por esa razón, siempre existirá la tensión de su no ejecución, una sensación vertiginosa, que ayuda al suspense del relato.

En *Leucipa*, la interpretación de los cuadros, sumados a los designios que conllevan las supersticiones, son manifestaciones de algún augurio o un mal presagio. Todas estas revelaciones implican síntomas acerca de cómo el *hado*, *destino* o *fortuna* actúa sobre los personajes. El papel de los oráculos para desentrañar estos avisos y señales signan poderosamente el destino de las acciones y sus protagonistas.

El *Clareo* sigue el texto clásico con el *sueño* como premonición a los hechos posteriores con un tono de triste fatalidad. Esto a través de una pintura, mismo recurso de Tacio, quien interpretaba los cuadros como significados:

[...] la noche antes había visto en sueños una casa en la cual estaba toda la historia de la sinventura y mísera filomena pintada, viéndose en aquella tela [...] (Núñez, 1991: 78).

La *Selva* entrega una visión del *sueño* de Arbolea como una presunción e intuición, que funciona como prolepsis, y que anticipa los hechos que cierran la historia de Contreras:

[...] la noche anterior había soñado que veía a Luzmán en hábito de peregrino, los cabellos, barbas muy largas, y que le decía: –“Bien debieran bastar, señora mía, los años que tu crueza me ha hecho andar desterrado, sino que agora nuevamente te vaya a buscar”. Y en este agradable sueño, al mejor tiempo dél, recordó y pareciale a ella que aquel sueño era verdadero, por cuya causa le dijo al ermitaño lo que habéis oído (Contreras, 1991: 150).

En el *Peregrino*, por su parte, ya se observa este cambio de perspectivas sobre todo en quienes ejercen el arte de la magia y la predicción de los acontecimientos futuros. El sema, hacia los que creen y practican estas actividades, es negativo. Pánfilo, por ejemplo, va a

consultar, preso de los celos, a algunos hombres doctos para olvidar definitivamente a su mujer, que era el origen de sus pesares:

Es muy ordinario de los que aman por dar crédito para olvidar o para querer a algunos hombres o mujeres supersticiosos [...] son algunas de estas cosas ilusiones, engaños y apariencias, encantos geóticos; finalmente son fraudes del demonio indignas de imaginar, cuanto más de poner en ejecución de hombres cristianos (Vega, 1973: 142).

Para Cervantes, el sueño no alcanza, como en los clásicos, la categoría de una premonición del futuro. Es, más bien, una desviación provocada por los humores de la comida. Esa subcategoría, a la que es relegada esta manifestación, lo aleja de las esferas superiores que permitan dilucidar el devenir de los personajes. Su estatus no revela una trascendencia capaz de cambiar destinos o hados:

No seáis agoreros, ni deis crédito a los sueños, que no a todos es dado entenderlos: que me atreviera a juzgar del sueño que me puso en tan gran sobresalto, el cual, según a mi parecer, no me vino por alguna de las causas, de donde suelen proceder los sueños: que cuando no son ilusiones divinas, o ilusiones del demonio, proceden de los muchos manjares que suben vapores al cerebro, con que turban el sentido común (Cervantes, 2002: 67).

#### 4.15. LA ASTROLOGÍA

Esta ciencia de ancestrales épocas servía para predecir el destino de los hombres. Además, representa una forma de explicar las conductas humanas.

En el caso de la novela helénica, los astros, cuyos nombres representaban dioses, que tenían cualidades y características influyentes, ejemplifican la cosmovisión humana de la antigüedad, orientada a determinar el origen de los fenómenos que rodean la existencia. En *Las etiópicas*, es Calasiris el que pone en relieve la importancia astral, que implica la posterior acción de los hombres. Así, por ejemplo, manifiesta el significado de la desaparición de su esposa en el relato de su vida:

Tras su pérdida, cuando ella pasó a otro destino, pasé una época sin desgracias, feliz y orgulloso de los dos hijos que había tenido de ella. Pero no muchos años después, el curso celeste de los astros que el destino rige alteró nuestra vida, y el ojo de Saturno<sup>242</sup> cayó sobre mi casa, trayendo un empeoramiento (Heliodoro, 1979: 148).

Tacio, con su acentuado realismo, en el *Leucipa*, se aleja de las señales que muestran los astros para cosificar un destino humano. Por el contrario, es la propia acción del personaje, movido por sus pasiones y designios de los dioses, la que va señalando su hoja de ruta vital.

Los textos de Núñez y Contreras tampoco consideran estos tópicos como elementos de una preocupación literaria. El énfasis está marcado por

---

<sup>242</sup> Según Crespo, Crono o Saturno era considerado por los astrólogos el planeta maléfico por excelencia (1979: 148).

la ventura, fortuna y el sino, directamente relacionados con la voluntad divina. Eluden la invocación al designio que implique una proyección de los hechos narrados.

Lope, en su *Peregrino*, evidencia el cambio de perspectiva que dan los siglos, insertando en su relato –con suma habilidad– a un loco que, ante sus congéneres, da una singular visión científica de la forma del mundo. Este discurso no se escucha por los ruidos, desorden y confusión provocados por el resto de aquellos dementes, que interrumpen aquella explicación. La sorprendente claridad de esta reflexión sobre el asunto, aunque sea en la perorata de un orate, contribuye a apreciar que el lenguaje científico ya se suma a la retórica literaria:

En quietándose esta gente, alabó mucho su el maestro un loco astrólogo que por la contemplación de cosas tan altas había venido a la mayor bajeza. Habló con éste apenas el conde Emilio, cuando comenzó a decir que la composición y figura del mundo de su forma se llamaba esfera y que esta era sólida; por la mitad de la cual pasando una línea, ponían los ejes en aquellas extremidades o puntos. Estos dijo que eran los polos [...] el uno hacia el septentrión de la Osa y de las estrellas de aquella parte del cielo llamado Ártico, Aquilonar o Boreal; el otro, opuesto por diámetro, llamado Antártico y Meridional, porque está hacia él (Vega, 1973: 345).

Cervantes diferencia la astrología como ciencia bien llevada, por aquella que es usada por farsantes y adivinos, lo que también será un

decidido influjo para la novela de Espinel sobre su escudero<sup>243</sup>. Aquello va acorde con la tarea moral, que se distingue entre el conocimiento y las prácticas equívocas del vulgo.<sup>244</sup> Cervantes diferencia entre el experto y el farsante, el entendido y el charlatán en el tema astrológico. Mauricio, personaje del *Persiles*, se asume como un astrólogo judicial, es decir, un representante de la ciencia europea de los siglos XVI y XVIII: “[...] porque ninguna ciencia en cuanto ciencia engaña; el engaño está en quien no la sabe, principalmente la de la astrología” (Cervantes, 2002: 51).

#### 4.16. LA RELIGIÓN

Como hemos apreciado en los distintos componentes del género, la religiosidad que emana de los textos bizantinos se conjuga con los preceptos morales que logran conformar los modelos de virtud de sus protagonistas, y es el trasfondo ideológico que subyace en cada texto representativo. Esto es transversal desde las novelas griegas antiguas a los del Siglo de Oro, ya que permite la adaptabilidad de los otros elementos y tópicos del género, que se desenvuelven dentro de distintos contextos socio-históricos.

---

<sup>243</sup> Coincide en esa misma perspectiva el estudio que Hurtado Torres realiza sobre la astrología en el Siglo de Oro, que plantea la existencia de dos tipos: la falsa y la verdadera o legal, basado en el tratado que Pedro Ciruelo escribió sobre el tema en 1628. Así, en la primera “pueden pronosticarse las alteraciones de los cielos en la tierra y en los hombres; la segunda, en cuanto pretende pronosticar casos de fortuna concretos y saber los secretos de la voluntad del hombre, es diabólica”. Según esto, “la verdadera puede averiguar alteraciones de del aire, mar y tierra, pronosticar inclinaciones de los niños... la falsa responde a ‘elecciones’ e ‘interrogaciones’ [...] Admite, por tanto Ciruelo, una astrología judicial, pero con ciertas restricciones (casos de fortuna, voluntad y deseos del hombre)” (1984: 18-19).

<sup>244</sup> Maravall puntualiza que la tarea del intelectual barroco es la de ampliar y dominar el conocimiento de las ciencias y, a la vez, conocer la naturaleza humana: “Si en el siglo XVII, época en que se halla en su primera fase de constitución definitiva la ciencia moderna, todo saber tiene como objetivo dominar aquella zona de la realidad a que se refiere, esto no deja de ser de rigurosa aplicación a la ciencia del hombre” (2008: 135).

El factor diferenciador de la acción religiosa dentro de los textos bizantinos clásicos y de los siglos XVI y XVII radica, en esencia, en el destino de los protagonistas.

La novela griega impone en el héroe la voluntad de los dioses. En la obra de Heliodoro “Son los dioses quienes guían la acción hasta llevar las aventuras a una meta fijada; oráculos, sueños, apariciones y, en definitiva, la providencia divina marcan el destino de los protagonistas y personajes secundarios. Más aún que los dioses es el dios, porque Apolo en Delfos y el Sol en Etiopía no son más que aspectos étnicos de una idéntica idea divina” (Crespo, 1979: 31). Eso sí, esta novela es “una apología de la religión en general [...] –ya que– la religiosidad de Heliodoro no es la griega tradicional, sino la de época tardía, caracterizada por el sincretismo con otras creencias” (1979: 33). El lamento de Cariclea sobre su crónica desventura acepta esa potestad divina sobre su destino: “Mas ¿por qué culpar sin razón a los dioses? Que se cumpla todo en adelante como quieran” (Heliodoro, 1979: 289).

La superación de la prueba de castidad, por otro lado, merece la coronación a los jóvenes “con las mitras blancas y revestidos de las funciones de sacerdote” (Heliodoro, 1979: 476), cumpliendo, así, los designios del oráculo de Delfos. Esta predicción condiciona el texto desde los inicios y prefigura un final predecible. Por tanto, la acción y las vicisitudes propias que acontecen a los actantes, adornan un destino configurado que supone la sublimación del héroe con la transfiguración de su condición humana a la de semidivinidad.

*Leucipa*, en cambio, se diferencia de su contemporáneo, justamente, por “ese trasfondo espiritual” como dice García Gual (1972: 72) que no es tan agudo en la novela de Tacio. El perfil psicológico de los personajes integra esa profundidad en su condición. También en saber cómo las conductas se mueven a causa de sus sensaciones emocionales, tanto o más

que las espirituales. Clitofonte, al describir un cuadro se fija en Eros “que gobierna cielo, y tierra y mar” (Tacio, 1982: 174). Sin embargo, los dioses aún mantienen injerencia en el devenir del personaje a través, por ejemplo, de las diosas parcas que lo construyen: “Pero las diosas del destino, que prevalecen sobre los hombres, tenían otra esposa prevista para mí” (Tacio, 1982: 175). De esta forma, y con un claro tono estoico, las personas “no pueden vencer su destino, sino que, cuando lo padezcan, lo sobrelleven con más resignación” (Tacio, 1982: 176).

Siglos más tarde, el *Clareo* de Núñez también menciona, bajo otro concepto, el papel de las diosas del destino con el lamento de Clareo por el trágico destino de Florisea, a quien cree muerta, y a la cual las parcas no guardan “la orden que a sus tiernos años era debida” (Núñez, 1991: 79). Así emula al texto de Tacio. La ambivalencia del relato contrasta con la intención de Isea, luego de perder a Clareo. La protagonista asume su destino con resignación y consuelo, lo que bien podría calzar con las posturas del místico Mestre Eckhart. El texto en sí encierra la misteriosa clave del periplo de la protagonista, teorizada por Bataillon y Teijero como parte de la diáspora judía que huía de la persecución inquisidora. Todo esto para una protagonista que quiere, deshonrada y sin esposo, someterse a los hábitos de monja y acabar sus días sirviendo a Dios, como lo exigen los códigos religiosos de aquel entonces.

La *Selva* muestra, en forma similar, el comportamiento de los protagonistas, que se establece bajo la fuerza sobrenatural que Dios impone. La primera edición, al igual que en el *Clareo*, delinea un sentimiento de resignación de Luzmán versus la sumisión monacal y espiritual de Arbolea. El verdadero giro lo encarna la segunda edición con la exacerbación de las pasiones y la reelaboración del final con el argumento bizantino y el reencuentro pasional de los amantes por



intermedio de Dios<sup>245</sup>. González Rovira, en tanto, asegura que la novela bizantina española es una demostración narrativa de los mecanismos de la Divina Providencia respecto del determinismo protestante y la fortuna pagana (1996: 151).

Lope, según Avalor–Arce, al manejar tan bien la erudición profana y sacra, se convierte en un consagrado humanista cristiano y da, por cierto, un carácter y propósito marcadamente religioso y didáctico, acorde a los postulados de la iglesia católica post–tridentina, a su novela (1972: 21 y 25). Así lo demuestran sus peregrinaciones hacia santuarios de vírgenes, o también los cuatro autos sacramentales insertos en la historia. Reveladora resulta la frase del peregrino alemán, que se cruza con Pánfilo en Monserrat, y que, consciente del estado de las pugnas religiosas en aquella era, convierte a España en un estado a salvo de peligrosas influencias reformistas:

Está nuestra mísera tierra tan infestada de errores  
que el demonio y sus ministros han sembrado en ella,  
que para salir [...] elegí la católica España por asilo [...]  
Los que en nuestra patria nos preciamos de católicos  
envidiamos la fortaleza de nuestros príncipes y esta  
Santa y venerable Inquisición (Vega, 1973: 147-148).

Lope acaba de zanjar la diferencia del hado y la fortuna para explicar su verdadera noción, la exégesis de la fortuna:

Los hados, replicó el extranjero, no debe culpar  
un hombre cristiano, ni entender que de ellos dependa su

---

<sup>245</sup> Esta razón de la pasión de los amantes es la que, señala Teijeiro, habría ayudado a la prohibición inquisitorial del texto del índice de Zapata en 1532 (1991: XLII).

mal ni su bien [...] este nombre de hado sólo se puede atribuir a la voluntad de aquel sumo y verdadero Dios, que verdaderamente ve y conoce todas las cosas antes que sean (Vega, 1973: 244).

*Persiles* es el representante del peregrino que “compendia los más altos ideales del humanismo cristiano del siglo XVII” (Vilanova, 1989: 382). Un ejemplo de aquella defensa corporativa se observa en el periplo hacia el centro religioso (Roma). Además, el desfile de bárbaros e infieles en el texto subrayan la necesidad de afianzar y destacar el dogma, tal y como lo hace el padre de Antonio:

[...] te enseñó la ley que mis padres me enseñaron, que es la católica, la verdadera, y en la que se han de salvar, y se han salvado, todos los que han entrado hasta aquí, y han de entrar de aquí adelante en el reino de los cielos: esta santa ley nos enseña, que no estamos obligados a castigar a los que nos ofenden sino a aconsejarlos la enmienda de sus delitos (Cervantes, 2002: 132).

Es, por último, un personaje morisco y converso quien recoge todo el anhelo ideológico y religioso de un territorio azotado por los saqueos de corsarios árabes. Ruega por un cambio del estado de la situación de incertidumbre de aquel entonces, y su deseo trasluce esta lucha antitética entre los credos:

–¡Ay– dijo a esta sazón el jadraque–, si han de ver mis ojos, antes que se cierran, libre esta tierra destas

espinas y malezas que la oprimen! ¡Ay, cuándo llegará el tiempo que tiene profetizado un abuelo mío, famoso en el astrología, donde se verá España de todas partes entera y maciza en la religión cristiana, que ella sola es el rincón del mundo donde está recogida y venerada la verdad de Cristo! (Cervantes, 2002: 547-548).

## 5. LA NOVELA BIZANTINA Y VICENTE ESPINEL

El género bizantino no era desconocido para este escritor andaluz. No sabemos hasta qué punto pudo conocer con profundidad los textos griegos de primera fuente, pero el ser parte del círculo literario de su época facilita la llegada de las historias clásicas a su bagaje literario. El autor de Ronda, un reconocido latinista y, por tanto, erudito de la literatura clásica y contemporánea de su época, destaca en su papel de músico, poeta y como valedor de libros y textos. Tiene en los rincones literarios a los mejores aliados, y es una figura reconocida en ese ámbito. Así lo señala, por ejemplo, el doble elogio cervantino que alude al poeta andaluz en *Viaje del Parnaso* o la dedicatoria de Lope en el prólogo de *El Caballero de Illescas*.

Es poco probable que Espinel hubiese tenido contacto con el texto original de Aquiles Tacio, *Leucipa y Clitofonte*. Sí debió saber de su resonancia en su estancia en Italia durante los años 1581 y 1584, y tener conocimiento de las ediciones del texto en italiano. A su vez, es muy probable su lectura de la obra de Núñez de Reinoso, *Clareo y Florisea*. La primera edición española de la novela griega es de 1617, por tanto, el contacto del escritor andaluz con el contenido de aquel texto debió ser previo a esa fecha en la cual su texto iba a ser publicado. Espinel, además, estaba plenamente informado de la importancia de estos clásicos a través de López Pinciano, quien señala que tanto *Las etiópicas* como *Leucipa* “son tan épica como la Iliada y la Eneida” (1973: 165), una vez que repasa el concepto de la verosimilitud. La influencia del preceptista<sup>246</sup>, el auténtico

---

<sup>246</sup> “Doctrina y deleite conviene tenga mezclado el que tiene el poema” (Vilanova, 1953: 608). Esta frase, que pertenece a López Pinciano, es propósito de fundamental importancia en la concepción de novela barroca que se reitera nuevamente, y es Espinel quien lo asume literal y literariamente.

promotor de *Las etiópicas* y de la estética de Heliodoro, sin duda alguna contribuye a la definitiva consolidación del modelo en un arquetipo literario susceptible de *imitar*, usando su propia terminología. Lope, en esa misma orientación, lo explica en el *Peregrino*:

Si al poeta heroico le conviene el argumento verdadero ¿Con cuánta razón le convendrá al histórico? Esto en la poesía tiene contrarios, pero no en la historia porque ninguno le niega que la verdad sea su fundamento (Vega, 1973: 334).

Distinto es el caso de la influencia de Heliodoro –en definitiva, el que mayor altura alcanza en la literatura del Barroco– en el texto de Espinel. El conocimiento de la historia de *Las etiópicas* es posible desde diversos ángulos y posibilidades: la *Selva de aventuras*, la traducción de Fernando de Mena al español en 1891 y, finalmente, *El peregrino en su patria* de Lope de Vega.

Por otro lado, el rondeño conocía la decisiva relevancia que la obra griega tuvo en la futura novela *Trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes, quien la presenta en el prólogo de sus *Novelas ejemplares*<sup>247</sup>, publicada en 1613. Espinel adopta elementos del relato bizantino del célebre escritor español, ya que la cercanía y casi coincidencia temporal en que ambos textos nacen lo hacen posible. Claramente, conoce el *Persiles*<sup>248</sup>.

---

<sup>247</sup> En reiteradas ocasiones, en los estudios de la novela bizantina, ha sido citada la célebre frase de Cervantes “te ofrezco los *Trabajos de Persiles*, libro que se atreve a competir con Heliodoro” en el prólogo de esta novela bizantina con la que Cervantes se despidió del mundo. Dicha sentencia alude al proceso de *reacentuación*. Cervantes deja en evidencia el procedimiento de los autores del Siglo de Oro: servirse de referentes o modelos para sus propósitos de escritura, como lo señala el propio Bajtin, citando justamente la noble riqueza de la obra cumbre del propio Cervantes, el *Quijote*.

<sup>248</sup> Espinel confeccionaba sus últimos capítulos en la época en que “los *Trabajos de Persiles y Sigismunda* debían de acabar de salir de las prensas de Juan de la Cuesta, las mismas donde se imprimió *Marcos de Obregón* (o incluso Espinel pudo haber leído la narración cervantina en la

Esta novela pudo influenciar varios de sus episodios –sobre todo el capítulo bizantino de la tercera relación– en su historia novelada y, más aún, parece evidenciar una muy notoria injerencia ideológica y estética. Dicha influencia es posible evidenciarla en el propósito cervantino de cristianizar su historia septentrional. Es lo que hace Espinel en el relato bizantino por tierras americanas, episodio que cumple con todas las características del género.

Las novelas del periodo áureo no tienen los códigos culturales y estéticos de sus antepasadas griegas. Como se reitera, la viabilidad de usar o, más bien, readaptar o reescribir un texto en otro dependerá de los factores socio–temporales y estilísticos que los autores plasman en sus obras. Son los teóricos los que validan la presencia clásica, que a veces asoma muy notoriamente, y otras veces de forma sublime en los relatos de los escritores.

En el caso de Espinel, la compleja construcción de su novela, en la que desfilan multiplicidad de géneros desde la picaresca, la novela de aventuras, la novela de caballerías, la miscelánea, la soldadesca, la peregrinación o la autobiografía, no permiten identificar a primera vista los rasgos bizantinos que en el texto subyacen. El utilitarismo doctrinario de una escritura con un explícito mensaje religioso–moralista, la estructura y modalidad narrativa, la itinerante autobiografía (de autor y protagonista) y el sentido de ficción que Espinel otorga a la fábula de su único relato en prosa, cimientan el punto de partida de estos indicios de lectura y la (re)valorización de la novela bizantina en la historia del escudero *Marcos de Obregón*.

---

propia imprenta, porque la aprobación y el privilegio del *Persiles* son de 1616)” (Navarro Durán, 2008: XXIII).

## 6. RASGOS DE LA NOVELA BIZANTINA EN LAS *RELACIONES DE LA VIDA DEL ESCUDERO MARCOS DE OBREGÓN*

La obra de Espinel, evidentemente, no tiene la exclusividad de este género clásico en sus entrañas. Es uno más de sus componentes dentro del material novelesco del que se nutre el escritor para organizar su texto y dotarlo con elementos literarios que son parte de la tradición narrativa a la cual pertenece. Pero sí, conviene precisar, que la adopción de los modelos, bajo la influencia de los estudiosos literarios o de algunos de los referentes literarios de aquel entonces, estrecha mucho más el vínculo entre el *Marcos de Obregón* y la novela bizantina. La taxonomía de sus constituyentes está plenamente presente en la historia del escudero, en su estructura, acciones, sistemas actancial y axiológico, en los tópicos. En suma, está adherido a todos los elementos que constituyen una novela, aunque no por ello sea el único género que sobresale o el que predomina en el texto. Precisamente, es esto último la característica que domina la obra del rondeño: su indefinición, puesto que la crítica aún no concuerda ni reúne consenso respecto de cuál es su tipología textual. En eso detalla, por cierto, la riqueza y complejidad de un relato de tales características. Queda, al final de todo ello, la valoración crítica del logro de esta fórmula creativa, si aquella simbiosis, que aúna materia novelesca con orígenes dispersos, logra los objetivos trazados y transparentados por el autor en el prólogo, que a juzgar por su trascendencia histórica –aunque a veces ese no sea el mejor indicio para valorar una obra literaria, como bien lo sabe Cervantes– no logra posicionarse como un referente literario de alto tonelaje.

Los elementos bizantinos –estructura, ejes temáticos, narrativos y retóricos, moralidad–, que operan en el relato de Espinel, confluyen junto

con otras influencias del poeta de Ronda. La perspectiva que ofrece su escritura híbrida, emanada de sus lecturas, y el canon que forjan sus contemporáneos, coincide con la preceptiva que alaba y valida este género literario. De esta forma, utilizando la taxonomía de la crítica que ha estudiado el género, observaremos cómo funcionan en el *Marcos de Obregón*.

### 6.1. EL TEMA AMOROSO

El episodio que guarda los rasgos bizantinos con mayor intensidad es, sin duda, el relato de la tercera relación del *Marcos de Obregón*. Este trata de las aventuras por América del matrimonio constituido por el doctor Sagredo y Mergelina. En aquella historia, ambos personajes, que Espinel dejara en la primera relación, reaparecen para ser los propios voceros de sus aventuras, luego de embarcarse a las Indias.

Sin embargo, la relación del matrimonio con el escudero tiene connotaciones muy distintas desde que Marcos les sirviera como consejero y ayo en Madrid. La participación de la pareja en la novela es transversal en todo el relato del protagonista, pero la representación simbólica que adquieren los personajes es diferente. Son los mismos actantes, pero cumplen funciones estéticas distintas, de acuerdo a su arquitectura axiológica y a su condición social.

La historia del matrimonio de Sagredo y Mergelina, a través de toda la novela de Espinel, es una unidad narrativa, un microrrelato que acompaña el relato principal del noble soldado. La estructura subordinada tiene tres instancias y estados tempo-espaciales, que se manifiestan en el transcurso del texto: la historia de una pareja de clase burguesa, que adopta al ya vetusto Obregón como escudero en Madrid, en la primera relación.



Luego, avanzada la tercera relación y en segunda instancia, cuando el relato de la pareja adquiere un carácter bizantino, una vez que esta viaja por tierras americanas australes. Finalmente, aquella que da cuenta del retorno del matrimonio a su estado original, es decir, con la vuelta a su normal estándar y estatus de vida en Madrid, en el epílogo de la novela. Todo ello irá coronado con el típico final feliz que sella las historias bizantinas.

Espinel adapta el relato de Sagredo y Mergelina con los elementos del género, integrados por Lope y Cervantes. Sin embargo, añade su propio sello con un tono humorístico y satírico. Espinel, según los términos de Bajtin, elabora el relato del matrimonio mezclando y fundiendo las dos líneas con las que nace la novela: por una parte la parodia, el humor y la crítica y, por el otro, la heroicidad, que forja la pareja con su relato por tierras americanas. El autor, de esta forma, mezcla estos dos tipos de relato: una novelita cortesana al modo italiano, en la primera relación; y la novela bizantina, en la tercera. A pesar de que los protagonistas son los mismos, se observa su cambio psicológico, de acuerdo a los objetivos didácticos con los que el narrador construye sus mutadas personalidades.

La primera línea se desarrolla en la primera relación –en Madrid– con episodios jocosos y paródicos. La caracterización de Sagredo es la de un médico que recibe constantes diatribas y burlas. Ella está enmarcada dentro toda una línea crítica que se abre en la literatura de la época hacia el ejercicio de esta profesión, tal como lo hace el Alemán, Quevedo o Cervantes, como se ejemplifica en el capítulo dedicado a la estructura de la novela:

Llamábase el doctor Sagredo de muy gentil disposición, algo locuaz y aun loco, más fácil de enojarse que gozque de panadero, presuntuoso y estimador de su persona (Espinel, 2008: 24).

Mergelina cumple con el canon de la extrema belleza que el género bizantino despliega en sus personajes femeninos. Pero la pintura que el rondeño realiza de ella no la convierte en paradigma de virtud. Espinel, muy probablemente, toma el modelo boccacciano para representar en un personaje arquetípico los vicios humanos como la soberbia, tan denostado en la sociedad de entonces:

Uno pues, que se llamó Fresco de Celático, tenía una sobrina llamada cariñosamente Cesca; la cual, aunque fuese bella de cuerpo de rostro, no eran de esos angelicales que a menudo podemos ver, y se consideraba tan importante y tan noble, que había tomado por costumbre censurar a los hombres y a las mujeres y todo lo que veía, sin mirarse para nada a sí misma se pasaba el día criticando todo lo que veía, que era mucho más desagradable, insoportable y molesta que nadie, y no encontraba nada a su gusto; y además de todo eso era tan altiva que habría sido excesivo aunque hubiese sido de los Reales de Francia (Boccaccio, 1998: 722)<sup>249</sup>.

Mergelina ostenta también aquel vicio. Esta característica la sitúa fuera del canon bizantino. Es más, la opone diametralmente, ya que la axiología del género no permite que la protagonista lo posea:

---

<sup>249</sup> La descripción referida pertenece a la narración octava de la sexta jornada: *Fresco le aconseja a su sobrina que no se mire al espejo si, como decía, le resultaba molesto ver a las personas desagradables del Decamerón*. El tío de la protagonista, enfadado con la soberbia de su sobrina, le dice, y para que ella no vea las cosas desagradables del mundo, que no se mirara al espejo. Ella desobedece, “Y así siguió en su estupidez, y aún lo está” (1998: 723).

[...] casado con una mujer de su misma condición, moza y muy hermosa, alta de cuerpo, cogida de cintura, delgada y no flaca, derecha de espaldas, el movimiento con mucho donaire, ojos negros y grandes, pestaña larga, cabello castaño que tiraba un poco a rubio, briosa y no muy poco soberbia, vana y presuntuosa (Espinel, 2008: 24).

El personaje femenino roza la trasgresión, y transita por los peligrosos límites morales permitidos. Espinel, basado en otro relato del escritor italiano sobre la esposa de Pedro de Vinciolo, como se señalara en el mencionado capítulo sobre la estructura del texto, refiere el tema del adulterio, el *leitmotiv* novelesco boccacciano por excelencia. Este se expresa con el deseo carnal que Mergelina tiene hacia un joven músico, amigo de Obregón, cuya voz cautiva a la engreída mujer. Ella cae presa de “ese veneno envuelto en una guitarra” (Espinel, 2008: 29), lo que parece ir en línea con el discurso cervantino: “las leyes del gusto humano tienen más fuerzas que la de la religión” (Cervantes, 2002: 140).

Aquella atracción no se consuma en el delito sexual, por tanto, predomina una castidad forzada por el buen juicio del escudero. El viejo ayo advierte a su ama, con un claro lenguaje inquisitorial, sobre los peligros a los que se verá sometida si comete el adulterio. Serán estos consejos los que impedirán la consumación del delito moral y no el firme deseo y convicción de la protagonista. La tarea ética del escudero se completa cuando logra imponer el silencio al jovenzuelo. Espera que este no hable de aquellos sucesos, por sus posibles repercusiones, y le pide total discreción: “[...] callaréis por el peligro en que os ponéis tratando la honra de un hombre tan valiente como el doctor” (Espinel, 2008: 38).

El prudente discurso del experimentado consejero, “guardar el secreto es virtud, y al que no le guarda por virtuoso, le hacen que le guarde por peligroso” (Espinel, 2008: 38), recuerda la sentencia cervantina sobre la conducta del silencio como requisito de sensatez ante un hecho potencialmente dañino para la moral de costumbre: “[...] las verdades de las culpas cometidas en secreto, nadie ha de ser osado de sacarlas en público” (Cervantes, 2002: 54). El escudero, con sus habituales sermones, pone sobre la mesa el rol de la esposa y su responsabilidad para mantener la preciada *honra*:

Pues el mayor peligro queda por pasar, si no vivís con cuidado y recato; que aunque es verdad que vos actualmente no habéis hecho ofensa en esta casa, y los deseos, ya que manchan la conciencia, no estragan la honra, con todo eso, para la reputación della y seguridad vuestra importa guardar el secreto [...] (Espinel, 2008: 38).

Por otra parte, el modelo bizantino irrumpe en la tercera relación después de la separación de los tres personajes en distintas direcciones, en el descanso sexto de la primera relación. La pausa, que supone el alejamiento de Marcos de Sagredo y Mergelina, constituye el paréntesis narrativo de la autobiografía del escudero, que abarca desde el descanso noveno hasta el dieciocho de la tercera relación.

Las circunstancias en que el microrrelato definitivamente entra en el género se deben a tres factores intratextuales muy específicos, que a continuación se detallan. Espinel recurre a ellos para *bizantinizar* este relato enmarcado de Sagredo y Mergelina por el Nuevo mundo.

### 6.1.1. CONVERSIÓN DE LOS PERSONAJES ANTERIORMENTE PARODIADOS

Obregón reconoce –es decir, utiliza el recurso de la *anagnórisis*, otro de los elementos bizantinos– y se reencuentra con su ex amo cuando es apresado por los vaqueros. Sagredo tiene aspecto de “soldado desgarrado” (Espinel, 2008: 321), según dice. Marcos cede el discurso para que el médico describa sus aventuras con Mergelina, a la que recuerda con patéticos quejidos y lamentos por su supuesta muerte. Impregna, con ello, el comienzo del relato con todos los rasgos del género. El doctor cambia sus hábitos y decide mutarlos para ser parte de la soldadesca. Ya es un actante con indumentaria propia de la heroica:

Y como yo nací más inclinado a las armas que a los libros di con ellos a un lado; y con el ánimo alterado, arribándome a un capitán amigo mío, eché mi caudal en armas y en vestidos de soldado, que no le parecieron mal a doña Mergelina. Que con ver que ella gustaba de ello, me incliné más a seguir aquel modo de vida (Espinel, 2008: 322-323).

El propósito de Sagredo no es individual ni coincide con los relatos bizantinos en la búsqueda de la amada para consagrar el matrimonio que, por cierto, ellos ya tenían. Su periplo hacia tierras lejanas, específicamente al Estrecho de Magallanes por mandato del rey Felipe Segundo, adquiere un sentido de trascendencia épica, que encaja con los altos valores patrios y concuerdan con los de la novela nacional –ya instaurada por Lope–, y con el propio compromiso personal del autor. Este último, como se sabe, se

encontraba bien posicionado en uno de los poderes del reino. Así lo explica Sagredo en su relato:

[...] la intención de su majestad era poblar aquel estrecho de vasallos suyos. ¡Y pluguiera a Dios me lo estorbara! Que yo tenía mi voluntad tan subordinada a la suya, que sin su beneplácito no me arrojara tan inconsideradamente a profesión llena de miserias y necesidades (Espinel, 2008: 323).

Mergelina, a su vez, se afianza en el rol matrimonial conforme al ideal de la buena esposa. Sostiene el relato de sus propias aventuras marcadas por el sino de la *fortuna* para transformarse en un personaje plenamente bizantino con los rasgos del cristianismo católico propios de la sociedad del barroco. Ella asume, sin mediadores ni consejos, la propia defensa de su castidad<sup>250</sup> con la que se convertirá, definitivamente y junto a su esposo, en representante arquetípica bizantina.

[...] hablaré con un pecho lleno de valor, misericordia y verdad [...] Pero como la fortuna tiene siempre cuidado de levantar caídos y derribar levantados, no siendo yo la primera que ha sufrido sus desencuentros y mudanzas, me animo a hablar con libertad [...] El Capitán de navío, enamorado de mí, quiso por buenas palabras inclinarme a su gusto y a que

---

<sup>250</sup> En palabras de González Rovira, la novela bizantina española predomina “el maniqueísmo que ofrece dos pinturas enfrentadas: el amor puro, encarnizado por los protagonistas y las pasiones desviadas de algunos personajes secundarios” (1996: 105). Espinel revitaliza y tensiona este aspecto, ya que es la propia protagonista de su relato bizantino la que no cumple, en la primera parte de la novela, con este requisito, y es ella misma quien ahora sí se encamina por la senda de la buena moral.

ofendiese la pureza de la castidad que debía a mi muerto esposo (Espinell, 2008: 344-345).

#### 6.1.2. DESARROLLO DE LAS ACCIONES EN EL *CRONOTOPO* DE LA AVENTURA ESPACIO–TEMPORAL

El *cronotopo* permite la identificación de distintos escenarios que posibilitan el suceso en la aventura. Estos deícticos de tiempo, espacio y lugar son esenciales en el género bizantino para el desarrollo de las peripecias: separación, huida, rapto, el reconocimiento y no reconocimiento, el encuentro y desencuentro de los protagonistas. En suma, regularizan y ordenan los acontecimientos novelados en sus distintas etapas: “El *cronotopo* es la forma semiótica que determina la unidad artística de una obra literaria en sus relaciones con la realidad” (Deffis, 1999: 117).

Todo el relato de la vida del escudero no es sino un periplo que se desarrolla en diversos ambientes, que intervienen en las aventuras, y le darán significado a las sucesivas etapas de ese desarrollo vital. Su vínculo con los espacios marcará ese cúmulo de sucesos como parte del aprendizaje empírico y para verificar o forjar, en este caso, su identidad.

Existen varios tipos de cronotopos<sup>251</sup>. Los más relevantes, para la aventura del matrimonio Sagredo y Mergelina en el microrrelato

---

<sup>251</sup> Deffis clasifica el *cronotopo* dentro de los textos bizantinos hispánicos de los siglos XVI y XVII, pero tienen su raíz, evidentemente, en la novela griega. Su taxonomía confirma que la mayoría de los componentes mencionados se encuentran en el *Marcos de Obregón* a través de todo su relato, no tan solo en el episodio bizantino americano de Sagredo y Mergelina. Ellos son: el camino, la Corte, la falsa muerte, el hospital, las ínsulas, la prisión –la entendemos como el lugar físico del cautiverio cualquiera sea su índole, causa o geografía donde se produzca– el mar, el matrimonio, el naufragio, la posada y el templo. Se exceptúan en el texto del rondeño el

desarrollado en el espacio americano, reiteran el canon bizantino: mar, rapto, cautiverio, isla, falsa muerte, naufragio y tormenta. En este caso, el espacio americano reorientará y rediseñará la función actancial y axiológica de estos personajes y será, a la vez, la condición para su verificación de héroes. Además, el espacio americano y el viaje por los mares de ida y vuelta a la península conlleva la figura del encuentro y desencuentro matrimonial y, luego, la del reconocimiento y no reconocimiento en la cueva de los vaqueros en el epílogo de la narración subordinada.

Si bien Bajtin nos habla de la novela griega antigua sin la existencia del exotismo, en la novela de Espinel se observa un alto grado de este rasgo en el relato enmarcado del Nuevo mundo. Acá sí existe la “confrontación intencional de lo que es ajeno con lo que es propio” (1989: 254). La aventura americana consiste en oponer ese propio mundo con el desconocido y exótico. En los clásicos griegos, el sentido de pertenencia, a pesar de la identificación de los protagonistas, no está claramente especificado con su universo nacional y familiar. En el relato de Espinel sí lo está, debido a la exaltación de los valores nacionales, que se explicitan en la misión y propósito de Sagredo en tierras americanas. La funcionalidad de este periplo no es la huida ni la búsqueda del ser amado, sino cumplir con los deseos de expansión imperial de la monarquía.

#### 6.1.2.1. La verosimilitud y lo maravilloso

---

convento, el juicio y el teatro, que sí están presentes en el *Clareo*, el *Peregrino* y la *Selva*, respectivamente (1999: 125).



El relato descriptivo y topográfico del doctor–soldado construye un imaginario de parajes y personajes del espacio americano con los procedimientos clásicos referidos al exotismo y la otredad. Pero, desde el plano ideológico y estético, el intento de Espinel está en concordancia con una de las variantes del aún indefinido e indeterminado concepto de novela que él denomina *relación*. En este caso, su modelo es Cervantes, quien plasma en el *Persiles* la noción de lo *maravilloso* a través de elementos ficticios: personajes fabulosos, monstruos y lugares o acciones exóticas dentro de un contexto más amplio que es el de la *verosimilitud*, y que debe abarcar a la fábula en su conjunto<sup>252</sup>, aunque no contenga la verdad:

[...] lo que no tiene la fábula, a quien conviene guisar sus acciones con tanta puntualidad y gusto, y con tanta verisimilitud, que, a despecho y pesar de la mentira, que hace disonancia en el entendimiento, forme una verdadera armonía (Cervantes, 2002: 527).

Esta dicotomía entre la *verosimilitud* y lo *maravilloso* ha sido estudiada por Riley en la teoría novelística de Cervantes. En ella, sostiene que esta forma de lo maravilloso es una fantasía controlada, de tal manera que las bestias marinas, la licantropía y las extraordinarias aventuras septentrionales, como por ejemplo la del vuelo de Rutilio o el de Claricia en el *Persiles*, se convierten en cuadros episódicos de una trascendencia

---

<sup>252</sup> Carmen Marín expone sobre la primacía de estos elementos en la novela de caballería, ejemplificando con el *Primaleón*, que “como muchos otros libros de caballerías, da cabida a la maravilla, a prodigios y a fabulosos sueños fruto de una imaginación libre ajena a las críticas pero afecta a la fantasía del público. Sabios, hadas, objetos mágicos, encantamientos, seres fabulosos, islas imaginarias, sueños proféticos, integran un mundo onírico fijado ya por la literatura artúrica y el *Amadís de Gaula*, del que también se apropia el autor palmeriniano. Enanos y gigantes, seres que se escapan del orden natural y de las reglas, conforman dentro de los dos libros palmerinianos sagas perfectamente integradas en el mundo caballeresco y cortesano. Como lo estaban en la realidad en las cortes señoriales y reales de los Trastámara y de los Habsburgos al servicio de aristócratas y nobles” (1998: XVIII).

secundaria o, al menos, se quedan en la categoría de lo dudoso. Por ende, estos no afectan la credibilidad del relato en su totalidad, por lo que “la verosimilitud de la historia queda intacta” (1962: 298). Lo dudoso y aparente es un emblema del ideario cervantino, que traza una delgada línea entre la fantasía desbordada y los personajes y espacios realistas<sup>253</sup>.

Espinel persigue un objetivo similar. La inclusión del episodio americano no está sujeto a la confirmación empírica, ni la suya ni la de los lectores, sino es un complejo amasijo de referencias literarias clásicas y contemporáneas, que unidas a las suyas, conforman su estética ecléctica. Rallo Gruss dice que este pasaje se inscribe en lo maravilloso que bordea lo increíble (2000: 146). La novedad estriba en que este capítulo de ultramar de la tercera relación incluye personajes y lugares desconocidos hasta ahora en la literatura, aunque se vale, al menos en el espacio narrativo, de las crónicas de las *Indias* de exploradores y conquistadores como Cortés, Díaz del Castillo o el mismo de las Casas, que el rondeño con seguridad conocía.

La embarcación de Sagredo y Mergelina avanza hacia el sur del continente americano, luego de pasar por la costa brasileña. El relato del autor reproduce ciertos espacios y objetos utilizados por Cervantes en el *Persiles*, por ejemplo, en uno de los viajes de Periandro. Ahí se narra un suceso fantástico, el de la serpiente marina:

[...] en esto vi alzar y poner en el navío un cuello como de serpiente terrible, que arrebatando un marinero,

---

<sup>253</sup> Cervantes, en el *Persiles*, hace una defensa de esta visión estética de la verosimilitud o efecto de realidad de su obra. Es el manto ideológico con que la construye y, además, solventa en el propio texto en el capítulo XVIII de la tercera parte. Esta postura la contrasta con el discurso histórico, que siempre debe estar basado en la realidad, aunque no lo parezca: “Otra vez se ha dicho que [no] todas las acciones no verosímiles ni probables se han de contar en la historia, porque si no se les da crédito, pierden su valor, pero al historiador no le conviene más de decir la verdad parézcala o no le parézcala” (Cervantes, 2002: 600-601).

se lo engulló y tragó de improviso, sin tener necesidad de mascarle (Cervantes, 2002: 149-150).

Sagredo relata un breve cuadro con un monstruo de las costas brasileñas, que está basado en el episodio cervantino. Allí se añade a un personaje nativo:

[...] y un valeroso mancebo mestizo, portugués y indio, determinose de buscar el fin de tantas personas como faltaban [...] Vio de lejos un monstruo marino que estaba esperando algún indio para cogerle [...] (Espinel, 2008: 323).

Posteriormente, llegan al Estrecho de Magallanes. Es ahí donde divisan “grandes y altas sierras” y en otra parte a “[...] unos hombrecitos pequeños de estatura –porque en la otra son altísimos y membrudos–...” (Espinel, 2008: 325). En este punto, llegan a una extraña isla, cuyo acceso es muy dificultoso. El cronotopo de la *Isla inaccesible* es el núcleo fundamental en los espacios novelados en esta aventura por las Indias. La novela se encuentra, ahora, en esta categoría de lo fantástico, aunque el espacio coincide con una geografía real, que es el tópico que Espinel hereda de Cervantes, y este, a su vez, de las novelas de caballerías. Tan importante es ese flujo de la literatura medieval, que es capaz incluso de llegar a la toponimia americana, tanto del norte como del sur, algunos nombres de ciertos sitios que provienen del ficticio mundo de las letras. Es lo que podría denominarse paralelismo fundacional: una imagen preconcebida literariamente suscita el bautizo de nuevos lugares y espacios, de acuerdo a las denominaciones surgidas en libros y novelas. Es el caso de la norteamericana California, cuyo nombre se origina a partir de las *Sergas*

de *Esplandián* de Garci Rodríguez de Montalvo, quien narra la secuela de la historia del hijo del Amadís. Allí se menciona la mítica isla de unas mujeres negras, en clara referencia a las también míticas Amazonas. Otro caso lo constituye la Patagonia, nombre que procede del texto *Primaleón*, editado en Salamanca en 1512, y que debe aquel bautizo al tamaño de los habitantes de tierras australes. El paralelo y el símil de los sureños americanos surgen a propósito de los fabulosos y gigantes *patagones*<sup>254</sup>, que son personajes de esta novela de caballerías.

Espinel recurre a dos influencias para moldear su relato referido a aquellos extraños personajes que pueblan los mares australes: la homérica, con los malvados cíclopes de la *Odisea*; y la medieval, con el propio Gran Patagón del *Primaleón*. Estas fuentes emergen a partir de la descripción de Sagredo del enorme y extravagante jefe tribal de los gigantes, posterior a su llegada a la isla inaccesible. Hay otros enormes seres semejantes que rinden culto y obediencia a quien denominan el *ídolo*. Las equivalencias que surgen a partir de los dos monstruos provenientes de la literatura griega clásica y de la medieval se revelan en su fisiología. Espinel recoge rasgos de ambos modelos para forjar en su imaginario artístico un nuevo e hiperbolizado ente, que proyecta el grotesco reflejo de un titán. Este coloso infunde todo tipo de temores<sup>255</sup>:

---

<sup>254</sup> “Pero la pieza más exótica de este catálogo de prodigios y maravillas primaleoniano la constituye sin duda el Gran Patagón, ser que dio su nombre a la Patagonia, un monstruo salvaje combinación de diferentes animales capaz de amansarse ante la belleza femenina, como el viejo mito de la bella y la bestia, y al que Primaleón por su extrañeza desea llevar a la corte para que sea admirado por todos como una maravilla, lo mismo que pretendió años después Magallanes, según cuenta Pigafetta, cuando se propuso llevar dos gigantes patagones a España” (Marín, 1998: XIX).

<sup>255</sup> Ulises, al llegar a la isla de los cíclopes –en uno de los más emblemáticos capítulos de la *Odisea*– describe a Polifemo, el mítico gigante de un solo ojo que devora sin compasión a sus marineros de unos cuantos bocados. Lo hace cuando llegan a la cueva donde este habita: “Era dueño del antro un varón monstruoso; pacía sus ganados aparte, sin trato con otros cíclopes, y guardaba en su gran soledad una mente perversa. Aquel monstruo causaba estupor, porque no parecía ser humano que vive de pan, sino pico selvoso que se eleva señero y domina a las otras montañas” (Homero, 2008: 232). Por su parte, el Gran Patagón, en el *Primaleón*, es detallado por su autor con los siguientes rasgos: “Y este Patagón dicen que lo engendró un animal, que ay

[...] y luego vimos a la puerta que hacía el encorvado abrigo un ídolo de espantable grandeza y admirable hechura y de novedad nunca vista ni imaginada, porque su grandeza era como de una torre de ordinarias. Sustentábase sobre dos pies tan grandes como lo había menester la arquitectura del cuerpo; tenía un solo brazo que le salía de ambos hombros, y este tan largo que le pasaba de la rodilla gran techo, en la mano tenía un sol o rayos de él la cabeza desproporcionada con lo demás, con un solo ojo, de cuyo párpado bajo le salía la nariz con una sola ventana; una oreja sola, y esa en el cocodrilo; tenía la boca abierta, con dos dientes muy agudos, que parecía amenazar con ellos; una barba salida hacia fuera con cerdas muy gruesas; cabello poco y descompuesto (Espinel, 2008: 328).

Las referencias del clásico griego y del *Primaleón* continúan, no ya por el aspecto físico de aquellos seres, sino por sus acciones malvadas en contra del héroe, y de quienes son sus subordinados o partidarios. Espinel, al igual que el rapsoda griego, traza un episodio que remite directamente al que le sucede a Ulises en las cuevas de las islas de los cíclopes:

---

en aquellas montañas, qu'es el más desemejado que ay en el mundo, salvo que tiene mucho entendimiento y es muy amigo de las mugeres. Y dizen que ovo que aver con una de aquellas patagonas, que ansí las llamamos nosotros por salvajes, y que aquel animal engendró en ella aquel fijo; y esto teniéndlo por muy cierto según salió desemejado, que tiene la cabeça como de can, y las orejas tan grandes que le llegan fasta los hombros, y los dientes muy agudos y grandes que le salen fuera de la boca retuertos, y los pies de manera de ciervo y corre tan ligero que no ay quien lo pueda alcanzar. Y algunos de los que lo han visto dizen d'él maravillas (1998: 321).

Y al punto que llegamos el barco a la entrada, salieron dos altísimos gigantes, de la misma hechura que tengo pintado el ídolo, y cogiendo el barco cada uno de su lado, fue tanto el espanto nuestro y la violencia suya, que, sin podernos valer, nos vaciaron en una cueva que estaba al pie del ídolo. Y aun pobre compañero que tuvo ánimo de disparar el arcabuz, cogió un gigante de aquellos, ciñéndolo con la mano por medio del cuerpo, y lo arrojó tan lejos, que le vimos ir por encima del agua grande trecho hasta que cayó al mar (Espinel: 2008: 329)<sup>256</sup>.

Por todo lo anterior, se advierte en el texto del escritor andaluz, un marcado desequilibrio en los aspectos ficticios del relato bizantino del matrimonio de Sagredo y Mergelina con respecto a los acontecimientos desarrollados en las dos primeras relaciones, que los involucra a ellos como coprotagonistas. Los elementos maravillosos con que Espinel despliega su material novelesco en este episodio, junto con los componentes épicos propios del clásico género y de la novela de caballerías, contrastan con el

---

<sup>256</sup> Odiseo sigue su relato en la cueva de Polifemo. Ulises se siente culpable del horror que vivirán él y sus compañeros, ya que no hizo caso de quienes le advirtieron que huyeran para evitar así la tragedia que presenciaron: “Así, pues, encendimos el fuego, quemamos la ofrenda y, cogiendo los quesos, comimos y allá nos sentamos a esperar su venida [...] Dije así, pero nada repuso su espíritu impío. Dando un salto, sus manos echó sobre dos de mis hombres, los compañeros, los cogió cual si fueran cachorros, les dio contra el suelo y corrieron vertidos los sesos mojando la tierra. En pedazos cortando sus cuerpos dispuso su cena: devoraba, al igual del león que ha crecido en los montes, sin dejarse ni entrañas ni carne ni huesos meolludos [...]” (Homero, 2008: 233-235). En tanto, en el *Primaleón* se cuenta las crueldades del Gran Patagón: “Y él anda de continuo por los montes caçando y trae dos leones de traílla con que faze sus caças y trae un arco en sus manos con saetas muy agudas con fiete. Y desque este Patagón se crió en aquellas montañas, faze mucho daño que sale a lo llano y no falla hombre de acá de los nuestros que no mata, por manera que los hombres no son seguros y por aquella parte dexan de fazer sus labores por él; y algunas vezes nos avemos juntado por lo matar y tanto avemos fecho como nada, antes él nos á fecho gran daño. Y trae un cuerno a su cuello tañiéndolo vienen muchos de aquellos patagones a le ayudar y fazen gran daño que no temen sus vidas, por manera que ansí lo avemos dexado fasta que Dios, que es poderoso, lo quite del mundo, que muchos nos sería menester la su muerte (1998: 321-322).

tono evidentemente realista del resto del texto<sup>257</sup>. Primero, porque el protagonista de la obra –el escudero– con sus autorreferenciales aventuras dota al texto de una personalidad mayoritariamente autobiográfica donde inserta gran cantidad de episodios personales verídicos y personajes históricos reales. También, se insertan acciones con notorias tonalidades picarescas, cuyo realismo se aprecia a través de distintos cuadros costumbristas y sociales, además con cierta orientación crítica de los vicios que desnudan una sociedad en crisis, aunque, en el caso de Espinel, sus juicios hacia las problemáticas sociales de su entorno sean más bien morigerados y tenues. Otro aspecto que distingue la disociación de los discursos es la solemnidad y espíritu trágico del relato americano del matrimonio, que contrasta con el acento humorístico –desacralizador y subversivo– con el que el autor reviste algunas de las hazañas, aventuras y desventuras del escudero. En suma, la subordinación de lo maravilloso, en el episodio bizantino del *Marcos de Obregón*, en el plano de la verosimilitud, dista de cuadrar proporcionalmente por acciones sobrecargadas y saturadas de elementos ficticios, que desequilibran la armonía total de la fábula. Está forzosamente adherido y tiene, por las razones expuestas, más sombras que luces.

---

<sup>257</sup> Marín expone los efectos que estos elementos maravillosos y fantásticos tienen en el lector, como también su relevancia literaria que los llevó a ser preferidos por esta causa a comienzos del siglo XVI por el público, y explica la decisión de Espinel de contar con ellos en su literatura –aunque no midiera sus consecuencias estéticas–, tal como lo hiciera Cervantes: “Todos estos seres que rompen el orden natural de las cosas, mezcla de rechazo y fascinación, representan lo maravilloso natural de estos libros, en el *Primaleón* en perfecta convivencia con el mundo caballeresco, y responden al gusto de la sociedad de la época por lo diferente, lo inusual o nunca visto” (1998: XIX).

### 6.1.3. LAS ACCIONES DE LOS PERSONAJES DE ACUERDO A SU NUEVO Y RENOVADO ESTATUS

Espinel pretende que tanto el orden axiológico y actancial como el de las acciones del microrrelato sean congruentes con los del género. Evidentemente, los cambios de comportamiento de Sagredo y Mergelina suponen la revalorización de su compromiso amoroso. La propia defensa de la castidad, por parte de la esposa, como el sentido aventurero del doctor son pasos que confluyen en esa dirección. Espinel enfatiza el contraste evidenciado en Mergelina en los primeros capítulos de la primera relación, cuando ella hace explícito el intento de ceder a sus pasiones amorosas con el peligro de caer en el adulterio. Esto demuestra claramente el propósito del autor. El rondeño pretende remarcar el dualismo antitético de la postura ética de Mergelina, quien muta desde la trasgresión de un espíritu deseante a la rectitud, recato, prudencia y la fidelidad. En el epílogo del relato enmarcado, se retorna al anterior estado social de Sagredo y Mergelina. Estos son despojados de su vestimenta épica como soldado y fiel esposa, sujetos a los azares que su aventurero y voluntario periplo les trajo a su existencia al servicio de su majestad. De esta forma, se reorienta la historia hacia los comienzos de la novela. Así, el autor cierra el ciclo narrativo en el descanso veinticuatro de la tercera relación en el preciso instante de esa nueva reconversión de los actantes, tal y como lo expresan las palabras de Mergelina:

Llámome doña Mergelina de Aybar, y el malogrado de mi marido, que no era soldado sino médico, se llamaba el doctor Sagredo [...] Si no es alguna sombra fantástica, de causas superiores, este es mi marido, y este es Marcos de Obregón a quien tuve



por mi padre y consejero de Madrid (Espinel, 2008: 346).

## 6.2. *IN MEDIA RES*: EL RECURSO BIZANTINO EN LA ESTRUCTURA NARRATIVA DEL *MARCOS DE OBREGÓN*

Vicente Espinel recurre al modelo helénico de Heliodoro y el de contemporáneos para desarrollar esta técnica. La novedad que aporta el rondeño se canaliza con un doble procedimiento analéptico, que no sólo abarca la historia bizantina de Mergelina y Sagredo, sino también a la del propio escudero. Primeramente, la introducción de la primera relación sitúa a Marcos en el hospital de ancianos donde se prepara a contar su vida, tal como lo hace Isea en el *Clareo*, devenida en una escritora que prepara al receptor para oír su historia. La *homodiégesis* no retrocede muchos años atrás y en el primer descanso, gracias a su amigo cantor de la capilla del obispo, el narrador protagonista pasa a convertirse en escudero y ayo del Doctor Sagredo y Mergelina. En ese periodo sirve a la pareja a partir del descanso segundo hasta el sexto, donde decide quedarse en Madrid para no sufrir las inclemencias del frío en su ya viejo y cansado cuerpo. Sagredo, por su parte, se traslada a un pueblo de Castilla la Vieja por motivos relativos a su oficio de médico. Hay dos capítulos intermedios con el hidalgo –VII y VIII– que funcionan como suspensión de la secuencia entre el pasado y presente del escudero, como también de bisagra entre la temporalidad del propio relato y de sus acciones. Luego, conoce al ermitaño, que sirve como receptor directo, al cual le relata su vida desde su adolescencia –cuando se independiza– hasta el presente narrativo de su vejez, proceso que Navarro Durán observa así: “Podía Espinel haber utilizado el recurso del relato *in medias res* aquí –luego de las aventuras

con el matrimonio del doctor Sagredo con su esposa Mergelina de Aybar—; lo hará enseguida, en la unidad narrativa que está acotada por el espacio en que se cuenta: el humilladero, y por el interlocutor: el ermitaño” (2008: 16).

El procedimiento narrativo, usado para descubrir los elementos del presente en el pasado, es la *anagnórisis*. Dicha técnica aparece luego de este ‘casual’ encuentro entre Marcos y el ermitaño, que dice ya conocer al escudero desde que ambos coincidieran en Sevilla, Flandes e Italia cuando él era soldado, asunto que el narrador reconoce. De esta forma, Espinel prepara el ambiente y las condiciones para el relato de la vida pasada del escudero, la *analepsis*, que comienza en el descanso nueve de la siguiente forma:

Tornó el ermitaño a repetir su primera pregunta (‘¿De dónde es vuestra merced?’, que aparece en el descanso ocho), y, como estábamos ociosos y encerrados sin tener otra preocupación, tratamos de lo que se nos ofreció. Preguntome dónde había estudiado, y cómo me había divertido tanto por el mundo, siendo de una ciudad tan apartada del concurso ordinario, y que para la cortedad de la vida humana tiene bastantes y sobrados regalos para pasar con alguna quietud.

Yo le respondí en todo lo que me preguntó [...] (Espinel, 2008: 79).

El artificio vuelve a ser utilizado en el microrrelato<sup>258</sup> inserto de Sagredo y Mergelina en las *Indias*. Primeramente, el doctor se hace cargo

---

<sup>258</sup> Esto se enmarca dentro de los rasgos estructurales de las novelas del periodo áureo; es el concepto de lo que Deffis, en la narrativa de Cervantes, observa en el *Persiles*: “variedad en la

de la narración. Recurre a la *analepsis* para explicar las razones de su llanto sobre la muerte de su esposa a manos de corsarios, y que es el pie de inicio para relatar las aventuras americanas a través de la técnica del suspense<sup>259</sup>. Luego de esto, la resucitada esposa expone su punto de vista y cuanta cómo logra sortear la muerte. Estas dos subunidades narrativas se complementan para cohesionar la trama del microrrelato y ajustarlo al macrorrelato del escudero en las postrimerías de la novela<sup>260</sup>.

La *amplificatio*, la extensión de la trama principal en varios relatos enmarcados que guardan relación con el relato enmarcante o principal, implica un compleja estructuración. El modelo del peregrino, que en su largo periplo visitaba distintas geografías y, por tanto, departía con otros personajes, posibilita aquella práctica. La inclusión de estas historias tiene múltiples propósitos y funciones tales como la de entretener, hacer crítica social y moral, castigar pecados, exaltar virtudes o reflexionar filosóficamente sobre variados tópicos.

---

unidad” (1999:84). En ella, los relatos intercalados se relacionan con el tronco narrativo, asunto que es tradicional en las manifestaciones literarias en prosa y fundamental en las bizantinas. El narrador lo hace patente en el capítulo décimo del tercer libro del *Persiles*, cuando habla de las posibilidades narrativas (múltiples aventuras) que la peregrinación ofrece: “Las peregrinaciones largas siempre traen consigo diversos acontecimientos y, como la diversidad se compone de cosas diferentes, es forzoso que los casos lo sean. Bien nos lo muestra esta historia, cuyos acontecimientos nos cortan su hilo, poniéndonos en duda dónde será bien anudarle; porque no todas las cosas que suceden son buenas para contadas y podrían pasar sin serlo y sin quedar menoscabada la historia. Acciones hay que, por grandes, deben callarse y otras que, por bajas, no deben decirse, puesto que es excelencia de la historia que cualquiera cosa que en ella se escriba puede pasar, al sabor de la verdad que trae consigo [...]” (Cervantes, 2002: 526-527).

<sup>259</sup> El suspense y el exotismo del relato americano del matrimonio Sagredo-Mergelina en la tercera relación del *Marcos de Obregón* se funden acá para instaurar una nueva categoría de lo raro. Maravall define esta técnica barroca para que “se mueva más el ánimo, empujado por las fuerzas retenidas y concentradas, liberadas luego, pero siempre después de dejarlas colocadas como ante un canal conductor que las dirija. La técnica del ‘suspense’ se relaciona con la utilización de los recursos de lo movible, y cambiante, de los equilibrios inestables, de lo inacabado, de lo extraño y raro, de lo difícil, de lo nuevo, de lo nunca antes visto” (2008: 445). Para dicho efecto, el relato bizantino o sus elementos interpolados son los que agudizan a ese propósito.

<sup>260</sup> Este proceso se denomina *doble focalización*, según la terminología que aplica González Rovira. La separación de los amantes permite que cada cual asuma el relato de sus peripecias, una mirada multifocal que, dependiendo del caso, resuelve o explica los intersticios textuales de la acción. Este artificio es crucial para el uso de la suspensión.

### 6.3. ENTRECruzAMIENTOS Y MEDIACIONES

Obregón, un moralista escudero celador de la castidad de Mergelina, logra evitar, en la primera relación, el cuasi adulterio entre la esposa de Sagredo y el joven músico. El sabio rondeño cumple un rol evidentemente eclesiástico e indica la presencia autobiográfica del autor en su personaje. Su rol de consejero en este episodio es la antítesis de otros actantes arquetípicos del género como, por ejemplo, la Cibele en *Las etiópicas*.

La mediación es una de las funciones más importantes que Marcos ejerce en la novela y no sólo en la bizantina historia de Mergelina y Sagredo. En los descansos sexto y séptimo de la tercera relación, por ejemplo, Marcos ejerce una función trascendental, acorde a su estatus de representante de facto de la autoridad moral de la iglesia que el autor le traspa. Ocurre cuando resuelve en buenos términos la trágica historia de la bella italiana cautiva por su esposo, el caballero Aurelio. La supuesta traición a la honra por parte de la dama del señor con el privado de este – llamado Cornelio– en su ausencia hace que, en su furia, mate al sospechoso y a otro criado por guardar silencio cómplice, por la ofensa y deshonor que este caso implica. Arnaldo encierra los cadáveres junto a su esposa a la que encadena y condena a morir de lenta inanición por el ultraje. La extrema crudeza del cuadro relatado por Obregón no impide que este resuelva de la mejor forma el caso al percatarse de la inocencia de la condenada. Tal mediación evidencia aún más el carácter redentor del escudero que otorga, con su actuar y decir, equilibrio a los delirios y pasiones humanas, como ocurre en este caso donde los furiosos celos son los causantes de los males sufridos por el señor y su esposa: “Que el caballero se engañase con tantas apariencias de verdad, lastimado de la honra y de los celos, raíz de tantos y tan exorbitantes males, no es maravilla” (Espinel, 2008: 269).

Espinel toma el ejemplo del *Persiles* cuando Auristela, que tratará de ayudar a Sinforosa a conseguir la atención de Periandro, será la amante que intercederá en su propia contra. El joven se percata de que esta acción, lógicamente, le provoca naturales celos a su amada<sup>261</sup>.

#### 6.4. MATRIMONIO Y NOBLEZA

*Marcos de Obregón* representa todos los postulados religioso-ideológicos del postridentismo. Su figura eclesiástica, encubierta por el noble escudero, la proyecta en su texto en los sermones y reflexiones a partir del propósito didáctico-moralizante del texto. El escudero es un personaje célibe que elude toda responsabilidad conyugal y aún sexual, aunque alude a sus andanzas de juventud donde ha “compuesto coplas y reñido pendencias” (Espinel, 2008: 51). Esto nuevamente acerca a la figura del autor con su personaje literario. Espinel, como detalla Haley, vive una mocedad cargada de excesos, y su bohemia vida por tabernas andaluces remuerde su madura conciencia<sup>262</sup>.

Espinel exime al noble escudero del matrimonio. El diálogo con Mergelina, quien le ofrece una moza para que lo acompañe en su vejez, explica su decisión y reflexiva convicción del asunto donde, otra vez, emerge la autobiografía:

---

<sup>261</sup> Cervantes, con su novela bizantina o la novela ejemplar *El celoso extremeño*, sigue siendo, en este tópico, el espejo literario de Espinel, así como también pueden observarse las claras influencias boccaccianas.

<sup>262</sup> Haley habla del arrepentimiento de Espinel de sus pecados de juventud en un poema enviado al Obispo de Málaga Francisco Pacheco, donde se revela esa actitud como si de una confesión se tratara: “In this poem to the Bishop, Espinel described himself as he might have done in the privacy of the confessional. His *mea culpa* was perhaps a somewhat exaggerated self-deprecation designed to emphasize his repentance of past excesses”. Y luego cita unos versos de la *Diversas Rimas*: “[...] Tuve una juventud de abrojos llena,/ Virtudes pocas, abundantes vicios,/ Que me amenazan con ardiente pena,/ De la templança traspasé los quicios/ De Baco, y Ceres ocupé el regaço,/ Y en Chipre hice alegres sacrificios:/ De mal sufrido tuve mi pedazo,/ Y al maldezir de la figura muda/ Levanté contra el cielo rostro, y braço [...]” (1959: 14).

He rehusado en mi mocedad tomar carga sobre mis hombros [...] Bien me estoy solo; ya me sé gobernar con la soledad, no quiero entrar en nuevos cuidados (Espinel, 2008: 48).

El propio escudero explica “que el matrimonio es cosa santísima, no se puede negar, ni yo lo niego, que el no apetecerlo yo nace de la incapacidad mía y no de la excelencia suya” (Espinel, 2008: 50)<sup>263</sup>.

El tópico del matrimonio en la novela de Espinel se desarrolla, básicamente, en dos fases, ambos con Sagredo y Mergelina como protagonistas, y en quienes recae la responsabilidad de sostenerlo. Esto, a pesar de que la estela moralizante del tema también recae en otras historias que se encuentran a lo largo de la novela, y en donde el escudero es testigo o copartícipe de ellas.

Cada fase de la novela, en donde el matrimonio protagoniza los sucesos, se caracteriza por desarrollar núcleos temáticos: la *honra*, en la primera relación y, luego, la *castidad* en la tercera.

El primero de estos se despliega con la historia de Mergelina y el mozalbete músico, que casi los lleva al adulterio. El relato describe con un tono realista los elementos sociales que lo componen (personajes, axiología), y son coherentes con la época. El escudero es el intermediario,

---

<sup>263</sup> Espinel, como Cervantes, sostienen la defensa del matrimonio según los postulados del catolicismo contrarreformista, aunque desliza y critica el estado del matrimonio por el abuso y provecho social al que es sometido por los enlaces por conveniencia. El autor del *Persiles*, por ejemplo, expone su visión del sagrado vínculo cuando Periandro le habla al joven polaco en el capítulo sexto del tercer libro: “[...] y a lo que comúnmente se dice, que, ‘al enemigo que huye, la puente de plata’. Y el mayor que el hombre tiene suele decirse que es la mujer propia. Pero esto debe ser en otras religiones que en la cristiana, entre las cuales los matrimonios son una manera de concierto y conveniencia, como lo es el alquilar una casa o otra heredad; pero, en la religión católica, el casamiento es sacramento que sólo se desata con la muerte o con otras que son más duras que la misma muerte, las cuales pueden excusar la cohabitación de los dos casados, pero no deshacer el nudo con que ligados fueron” (Cervantes, 2002: 500-501).

el celador moral. Será, en definitiva, quien desenrede la madeja del episodio para volver al orden social establecido, una vez consagrado el cristiano arrepentimiento y el perdón en la joven arrojada a sus impulsos instintivos. A pesar de todo, Mergelina no consuma el acto ilícito y mantiene la siempre esencial *honra*. Aquella situación impide su castigo: “Vuesa Merced vuelva en sí, estimando su hermosura, igualmente con su honra; que este daño tengo yo atajado y le atajaré más” (Espinel, 2008: 39).

Es, precisamente, en otro episodio donde se complementa el tratamiento de la *honra* con la malaventura de una mujer adúltera. Espinel dialogiza la no consumación del adulterio de Mergelina con la que sí lo hace. Así contrapone, entonces, la salvación con el castigo:

[...] ya sabes que en este mismo lugar adonde estás, mi amante dio la muerte a mi esposo sin consentimiento mío, por gozarme a solas y con libertad, y que en ese mismo árbol, el amante que me había quedado para consuelo, pagó la culpa de su delito (Espinel, 2008: 89)<sup>264</sup>.

Mergelina no cae en el adulterio en la primera relación, y aunque puede hacerlo más adelante, en el relato bizantino, no lo hace porque el género y su nuevo estatus así se lo exigen.

El segundo eje, en la tercera relación, forma parte del episodio americano. El espacio y la temporalidad tienen un giro. La conducta y moralidad del personaje también. Con ello se vuelve al tópico clásico de la *castidad*, pero con un matiz: Mergelina se disfraza para eludir el deseo del ‘infidel’ y así ofender “la pureza y castidad que debía a mi esposo muerto”

---

<sup>264</sup> El rol social de la mujer adúltera, dice González Rovira, “en la España de los Austria tiene una consideración pecaminosa y delictiva” (1996: 79). Es una de las constantes argumentativas como discursivas en boca del buen escudero con la que Espinel delimita este tópico.

(Espinel, 2008: 345). Mergelina, convertida ahora en paradigma de rectitud, actúa no sólo movida por la compasión y dolor de su supuesta viudez<sup>265</sup>, sino por seguir estrictamente un dictamen moral y social que, en caso contrario, la condenaría.

En suma, el matrimonio de Espinel es una adaptación forzada al modelo bizantino. No se resuelve, en este caso, como en los relatos bizantinos precedentes. La armonía del estado superior de la pareja se establecía con el matrimonio como desenlace final del relato. Espinel, al (re)orientar la historia de la pareja del doctor y su esposa en la órbita bizantina, destacará la defensa de la *castidad* que hará que el matrimonio, en definitiva, vuelva a tener el equilibrio con el reencuentro entre los protagonistas. De esta forma restituye el orden decoroso que en la primera relación Mergelina no tuvo. En este sentido, el texto adolece de la finalidad mística que provoca la unión final como consagración de la pareja. Al terminar el relato de la doble acción –la del doctor y la de su esposa– Espinel precipita el término de su historia, una vez que estos ya están liberados y reinstalados en Madrid. Así y todo, cumple con el canon del *final feliz* (Teijeiro, 1991: XLIII), el del reencuentro de los amantes.

Como se aprecia, el carácter híbrido de estas dos historias, que enlazan a los mismos personajes dentro de un contexto mayor, devela los diferentes signos narrativos que utiliza el autor en el engranaje novelesco y, por ende, el lógico sello distintivo que sus personajes poseen. La confluencia de esos géneros discursivos hace posible el contraste, a veces muy notorio, de los mismos personajes –como Mergelina y Sagredo– en contextos disímiles dentro de la propia novela.

---

<sup>265</sup> El destino de la mujer viuda en la época áurea podía estar confinado a un convento, en caso de no tener hijos o, en otro, podría volver a contraer matrimonio, si así se diera el caso, con algún hombre que la haya deshonrado anteriormente (Bataillon, 1964: 240-243).



## 6.5. MENTIRAS, ENGAÑOS, APARIENCIAS Y FALSA MUERTE

### 6.5.1. MENTIRAS

Marcos de Obregón no escatima esfuerzos en usar el ardid y la artimaña, ya sea para el loable intento de superar la adversidad, como beneficio personal para proseguir sus aventuras, o como forma de venganza, justificada por el hecho de que así se infringe un castigo a quien lo merezca por alguna razón superior, incluyéndose a él mismo si fuera preciso y necesario.

Esto implica una sustantiva diferencia con los textos bizantinos que lo anteceden. La trampa y engaño son predilectos en el género picaresco. Allí se impone una máxima: el fin justifica los medios, lo que se hace a plena conciencia, y de paso configura un conflicto de valores.

Los textos clásicos, como *Las etiópicas* o el *Leucipa*, signan el pulso axiológico y antitético entre los héroes y los personajes que se oponen a ellos. Los primeros lograrán sus objetivos, y el engaño es parte de la habilidad para sacudirse los problemas e infortunios que deben afrontar y sortear. No ocurrirá lo mismo con aquellos personajes que representen la oposición al proyecto del héroe; sus acciones y ardides, para obtener sus propósitos, estarán en el ámbito de lo reprochable y lo punitivo.

*Marcos de Obregón*, en el episodio bizantino de la tercera relación que protagonizan el doctor y su esposa, reduce el espacio de la mentira, ya que está desplegada sólo para la salvación de la honra de Mergelina, justificada porque ella es pretendida por el capitán del navío de corsarios. La *analepsis* –que remite a los acontecimientos de su captura hecha por los piratas que la protagonista relató a su esposo y ayo, luego del reencuentro con ellos en la cueva de los vaqueros– se usa con la doble finalidad de

reconstruir la historia de la falsa muerte y la del disfraz, una traza inventada por la joven para provocar el engaño, que redundará en la salvación de su honra, su noble y único propósito, muy equidistante del deseo adúltero que la envolvió en la primera relación.

Por otro lado, Espinel, al igual que Cervantes, ridiculiza las falsedades emanadas de los oficios y ciencias mágicas. Así lo hace Marcos con el nigromante, que fue descubierto por la agudeza y perspicacia ibérica del escudero, en la mentira que practicaba al adivinar y presagiar el futuro. El afectado solicita el silencio para no afectar su fuente de ingresos por no hacer –según él– ningún daño con ello. Obregón replica con una interesante reflexión que contrarresta los efectos de esas profesiones con la verdadera ciencia, base de la verdad. Hace un homenaje a los matemáticos destacados de aquella época como Juan Arias de Loyola o el Dr. Sedillo (Cedillo) en contraposición con los representantes de la astrología que sufren su descrédito.

#### 6.5.2. ENGAÑOS

El recurso del disfraz femenino, al igual que en las obras bizantinas clásicas, tiene amplia presencia en obras dramáticas –acorde a su origen teatral– y en la novela bizantina del Siglo de Oro que el rondeño conoce perfectamente. Espinel también recurre a la transfiguración de personajes con la finalidad de despistar o sorprender al lector, y así darle alguna salida a la problemática de alguno de ellos. El ejemplo y paradigma del cambio de personalidad y hasta de sexo, que tan bien explota Lope en el *Peregrino*, es reutilizado por Espinel en el disfraz de Mergelina, convertida en paje, para así huir de los corsarios infieles y, a posteriori, revelarse con su verdadera

identidad –el recurso de la *anagnórisis* no produce el reconocimiento inmediato– ante la perplejidad de él y su esposo, como relata el escudero:

Sabed que yo no soy hombre, sino mujer desventurada que después de haber seguido a mi marido por tierra y mar con increíbles daños de hacienda y persona, y habiendo navegado hasta todo lo descubierta y mucho más, padeciendo grandes naufragios por regiones no conocidas, por misericordias que Dios usó con nosotros, nos venimos a hallar en el estrecho de Gibraltar (dice Mergelina) [...] Estábamos los cuatro, y particularmente el doctor Sagredo y yo (dice el escudero), como atónitos y suspensos del no pensado suceso, y casi sospechando que fuese sueño o ilusión de algo (Espinel, 2008: 345).

### 6.5.3. APARIENCIAS

El escudero, por su parte, relata un singular caso de polinomasia. Extrapolando el recurso bizantino y lo reutiliza en el relato del cautiverio en Argel. Este rasgo adquiere una connotación y significado mucho más profundo, ya que adquiere tintes religioso–ideológicos. Alima, que era el nombre de la joven árabe hija del amo del escudero durante su cautiverio, terminará con un representativo y simbólico nombre que exalta, por un lado, la conversión como rito de salvación espiritual y, por otro, el poder de persuasión apostólico y evangelizador del hombre de armas cuyo discurso provoca, justamente, la alteración nominal, de personalidad y de alma del

personaje: “Llamábase el muchacho Mustafá y la hermana Alima, aunque, después que yo la pude comunicar y encaminalla a la verdad católica, se llamó María” (Espinel, 2008: 225).

En la historia bizantina, Mergelina adquiere el vestuario y el nombre de un pajecillo, con la mutación, por tanto, de su sexo y apariencia que se adhiere completamente al canon:

Yo llamando al paje debajo de cubierta, le puse mis vestidos y vestirme de los suyos, que son los que traigo puestos. Tenía el muchacho muy buen rostro; y en saliendo fuera, quiso el capitán acometerle, pensando que fuese yo (Espinel, 2008: 345).

#### 6.5.4. LA FALSA MUERTE

Espinel, en *Marcos de Obregón*, utiliza este recurso que ayuda al suspense, y que está orientado a causar efectos de pesar y sorpresa en la recepción. Sagredo anuncia que su esposa Mergelina muere a manos de los corsarios. El autor, usando el artificio bizantino, dobla el punto de vista para desplegar la doble acción. Este relato del descanso veintitrés de la tercera relación, en Gibraltar<sup>266</sup>, tiene precedentes similares en la historia del género:

---

<sup>266</sup> El episodio es de larga data y tiene su origen en el relato de la muerte de Leucipa en los mares de Faros, como se detalla en el análisis de la novela bizantina en este mismo punto. El largo alcance de este suceso, que es reconfigurado por Núñez de Reinoso en el *Clareo* con la falsa muerte de Florisea, es el marco que orienta la inspiración del rondeño para recrear la ‘muerte’ de Mergelina por aguas de Gibraltar (Navarro, 2008: L-LI). Cervantes también rescribe este recurso en el cuadro narrativo de *El amante liberal* con la muerte aparente de Leonisa una vez que fue raptada, luego de una tormenta, lo que provoca el doloroso lamento de su enamorado Ricardo.

El que había robado a doña Mergelina, enamorado de su hermosura, quiso forzarla, y huyendo de él, delante de mis ojos, asiose con las jarcias y cayó en la mar sin ser socorrida de los herejes (Espinel, 2008: 339).

Mergelina, por su parte, también cree en la muerte de Sagredo. El encaje de las piezas se entiende por el relato analéptico de la joven esposa. Los puntos de vista se cotejan, y se resuelve el enigma con el reencuentro del matrimonio, una vez descubierta su identidad en la cueva de los vaqueros:

El capitán de navío, enamorado de mí, quiso por buenas palabras inclinarme a su gusto y a que ofendiese la pureza y castidad que debía a mi muerto esposo; no le respondí mal por que no quisiese usar de la fuerza, que sin defensa podía [...] Sobre la desdicha de la pérdida de mi marido y la pérdida del paje, yo me había tizado el rostro por que se quedase con la fe de lo que había visto y no me conociese (Espinel, 2008: 345).

## 6.6. EL VIAJE

El viaje de *Marcos de Obregón* funciona con dos fórmulas. Por un lado, el relato en tierras españolas, ya que sigue el modelo de ‘nacionalización’ de las acciones del *Peregrino* de Lope, que ocupa toda la primera relación y, luego, el retorno al modelo bizantino, que traslada las

aventuras a otras geografías, como Italia y Argelia en la relación segunda. Con posterioridad, se retoma, de nuevo, las aventuras en territorio hispánico en la relación tercera.

En la primera relación, a partir del noveno descanso, una vez que Marcos comienza su camino de independencia, inicia el viaje cuyo rasgo esencial es el aprendizaje vital que le ayudará a subsistir. Este es un tópico que inicia el *Lazarillo* y luego continúa el *Guzmán de Alfarache*. Los principales hitos de ese periplo son el paso por la Universidad de Salamanca, el recorrido por numerosos pueblos, ciudades españolas y ventas, donde se relaciona con numerosos personajes, mayoritariamente de baja estofa y, por último, el paso por la corte en Valladolid, sirviendo al Conde de Lemos.

Su segunda gran aventura viajera, dentro de la segunda relación, lo constituye su intención de viajar a Italia, luego de venir de Valladolid a Madrid hasta llegar a Sevilla ante la imposibilidad de hacerlo a África, como lo señala en el segundo descanso. Obregón no tiene definido su propósito, ya que dice lo hace según “la variedad de mi condición y la opinión de todos” (Espinel, 2008: 177). Tuvo algunas pendencias de su vida poltrona, con capa y espada. Esta ciudad es el escenario y la capital del delito y la mala vida forjada por pícaros y truhanes que tan bien describiera Alemán en el *Guzmán* o el propio Cervantes en *Rinconete y Cortadillo*. Se pone al servicio del duque de Medina Sidonia<sup>267</sup> para pasar a Italia y forjar mejor suerte y vida bajo su protección. El propósito se ve interrumpido por el cautiverio al que fue cometido, luego del naufragio

---

<sup>267</sup> Haley destaca este punto que conecta nuevamente el relato del escudero Obregón con el de la autobiografía de Espinel, ya que constata el contacto entre el escritor y el duque, a partir del homenaje realizado en la capilla de Milán a en memoria de la fallecida Ana de Austria cuando Espinel estuvo en dicha ciudad entre 1581 y 1583. Precisamente, el biógrafo cita a un arquitecto real –Pellegrino de’ Pellegrini– quien menciona la participación que le correspondió a Espinel en dicha ceremonia: “Et il Sig. Vicenio Spinello, poeta Ecc. Et gentilhuomo del Sig. Duca di Medina Sidonia, hà inventate le historie, che nell corpodella chiesa son poste, et fattiui i motti, et versi latini, et spagnuoli [...]” (1959: 10).

sufrido en las cercanías de Mallorca. El inesperado suceso hace que su única intención sea la de salir de su cautiverio en Argel con vida, aunque no tiene un mal pasar al ejercer como ayo de los hijos de su amo. Por este servicio, será liberado más tarde. Es capturado por un barco con destino a Génova, la misma ciudad donde Tomás Rodaja llega con el capitán Diego de Valdivia, en *El licenciado vidriera* de Cervantes, que también recorre Italia y Flandes. Este azar reconstruye su idea original de pasar a Italia para mejorar su calidad de vida. En aquella ciudad toma contacto con el embajador español Julio Espínola, quien lo provee de dinero y transporte para irse a Milán, su destino planeado desde España en el comienzo de la tercera relación. Allí Obregón menciona al ermitaño cómo el autor del libro compone los versos con la reseña de la vida de Ana de Austria en sus exequias. Luego, el escudero hace referencia al saqueo de Maastricht en Flandes –que también fuera literaturizado por Lope en *El asalto de Maastrique por el Duque de Parma*– donde tuvo alguna participación como soldado, según declara. Vuelve a Milán y entra en la corte, cambia su estatus y se destaca como músico. Retorna a las andanzas de corte picaresco, y se embarca nuevamente a España. Sigue su errante peregrinar en busca de su sustento hasta que se topó con el matrimonio Sagredo–Mergelina.

A todo ello se añade, en la tercera relación, la novedosa inserción del exotismo del continente americano, con un imaginario distinto. Este nuevo escenario abre otras perspectivas del relato en la medida que avanzada la relación, y lo convierte en un intento por abarcar otros escenarios y culturas como inspiración literaria con materiales clásicos del género y de la épica.

La representación del periplo implica, en la novela, la misma idea del viaje de aventura con un propósito fundamental de subsistencia, en el caso del escudero, como también el patriótico de la pareja.

Espinel utiliza el mismo procedimiento narrativo de Lope para situarse geográficamente en la historia. Marcos comienza su relato en Madrid en tiempo presente. Acá vagabundeaba en busca del sustento y, gracias a la ayuda de un obispo, recalca como escudero del matrimonio Sagredo–Mergelina.

Posteriormente, evoca el pasado en los diferentes espacios en los que se desarrolló en su relato autobiográfico con el ermitaño en un humilladero de Madrid. En ese sitio repasa la vida desde su niñez y juventud en Ronda, momento en el cual decidió iniciar su vida independiente. Al final de este camino, el relato se junta con el presente, cerrando el círculo narrativo en el punto de partida (Madrid) donde el viejo escudero culmina su diálogo con el interlocutor. Por medio de ese círculo, el recorrido geográfico será incesante, usando diversos medios: el de peregrino caminante, cabalgando en caballos o mulas y la navegación marítima en barcos.

En el relato de su pasado, Marcos, ya adolescente, se independiza de su familia en su Ronda natal –que nuevamente remite al proceso vital del propio Espinel: desde el coincidente nacimiento en Ronda y el paso por las distintas ciudades españolas e italianas, exceptuando el periplo por América, que es delegado a los personajes secundarios–. Luego, se instala en Salamanca para iniciar su época de estudiante y empieza el viaje por la patria. Pasa a Toledo, vuelve a Córdoba, llega a Málaga, regresa a Ronda, va a Salamanca, se dirige a Bilbao, de ahí a Vitoria, pasa por Burgos, La Rioja y baja a Valladolid; luego, recalca en Madrid, se dirige a Sevilla, se embarca y llega a Baleares; es apresado y llevado a Argel, vuelve a Baleares y pasa a Italia. En ese país visita Génova, Pavía, Milán, Turín, hasta que se traslada de nuevo a Milán, desde donde parte a Venecia. Se embarca de vuelta a España, naufraga y recalca en Marsella; pasa por Barcelona para llegar a Madrid. Regresa a Andalucía; pasa a Córdoba, la



Sauceda de Ronda para retornar, en último término y de forma definitiva, a Madrid.

Obregón configura su historia sustentada en los distintos viajes que lo empujan a una menesterosa existencia. Luego, reutiliza el modelo bizantino del viaje fuera de las fronteras patrias. Es un reto a lo desconocido que Marcos realiza como ejercicio pleno de subyugación al azar y a las peripecias para subsistir, una vez independizado de su familia. Una voluntad propia de hacer y construir el camino vital desde que abandona su hogar para transformarse en un “muchacho inclinado a trafagar el mundo” (Espinell, 2008: 80). Todo ese empírico material vital de su itinerancia –siguiendo el modelo picaresco–, sumado a su escuela doctrinaria postridentina, será el que el anciano escudero usará para sus moralejas y reflexiones.

En el caso del relato bizantino, el propósito del periplo y peregrinaje personal de Sagredo está subordinado al motivo colectivo. No va en la línea de la búsqueda de la amada ni del cumplimiento de un voto o de la evasión por causas de desengaño amoroso. El propio personaje lo evidencia y explicita al ponerse a las órdenes de los dictámenes del Rey, destinadas al poblamiento español en el conquistado territorio americano. El periplo de su cónyuge, a la vez, está subordinado al del esposo. Estos motivos, orientados a la épica colectiva para ensalzar los valores patrios, reemplazan a los de otra índole como los amorosos, que mueven y predominan en la novela bizantina clásica e incluso la de sus modelos bizantinos contemporáneos. Esto revela las singularidades, matices y variantes de la novela de Espinell con respecto a los otros textos y a los parámetros del propio género.

## 6.7. LA PEREGRINACIÓN

*Marcos de Obregón* integra tanto la *peregrinatio vitae* que distingue el estilo de vida del hombre cristiano, que tan devotamente representa el propio Espinel como miembro inquisidor, como también la *peregrinatio como motivos de experimentación* del protagonista –el alter ego del autor– hacia la búsqueda de aventuras para agregarle, al final de estas, otro componente superior: la idea de perfección moral. A ella se podrá acceder a través del reconocimiento de los errores vitales, el arrepentimiento y la exaltación de las virtudes del buen cristiano.

En su caso, lo empírico fuerza lo conceptual, desde donde emerge el plano moral que se decanta hacia un manual de buenas costumbres, guiados por Dios y sus representantes terrenales. La peregrinación es la “madre de la experiencia y maestra de la vida” (1989: 383), dice Vilanova en sintonía con este proceso desarrollado en el texto de Espinel. El texto sigue el modelo del *Persiles*: “[...] los trabajos que hemos visto que hemos pasado han sido nuestros maestros en muchas cosas y, por pequeña muestra que se nos dé, sacamos del hilo de los más arduos negocios [...]” (Cervantes, 2002: 695).

La peregrinación de Obregón se enmarca dentro de los cánones de la novela de aventuras y picaresca, donde el individuo se forja en sus propias andanzas para subsistir. Pero también, se erige como representante de la novela barroca, que lleva consigo los altos ideales del humanismo cristiano de la época. Esto es, en esencia, el espíritu del complejo plano conceptual y significativo del texto. El relato del escudero traza una visión global de la vida del protagonista. Su periplo geográfico es, a la vez y en forma progresiva, su peregrinación vital y también espiritual; es una doble tracción, un complementario recorrido espacio–temporal y semántico.

En ese tránsito también influye el azar, la *fortuna*, no como designio de la Divina Providencia, sino como una segunda variante que emana del

propio orden del mundo. Una *fortuna* pagana con la cual se está en permanente pugna en la batalla por la supervivencia:

Ya cansado de tantos golpes de fortuna, por mar y por tierra, y viendo lo poco que me había durado la mocedad, determiné de asegurar la vida y prevenir la muerte, que es el paradero de todas las cosas (Espinel, 2008: 347).

Esta misma azarosa y muchas veces cruel *fortuna*, que incita al retiro del escudero para resguardarse de la muerte en las postrimerías de su vida, es la que ejerce su poderío en la peregrinación por experimentación de Mergelina y Sagredo en su bizantina historia por tierras americanas. Sagredo, al igual que Marcos, se queja de ella, pues es la que lo separa de su esposa, y le depara numerosos peligros que significan la toma de conciencia de “nuestra caducidad, de lo transitorio de la amargura de nuestra peregrinación en la vida” (Vilanova, 1989: 385):

—¡Oh rigores de las estrellas, desdichas entrañables solamente mías, mudanzas de fortuna, planetas verdugos de mi quietud y sosiego! ¡Qué, habiéndome librado de tan inmensos peligros por mares y tierras no conocidas, me viniese a tragar la furia del mar mi dulce compañía, mi regalada esposa, después de haberme seguido y acompañado en tan importunos trabajos (Espinel, 2008: 321).

Mergelina, en una dialéctica similar, expone que los avatares de la *fortuna*, como obstáculos del recorrido vital, deben ser afrontados con

ánimos y templanza. Su filosofía de vida intenta reflejar una actitud valiente frente ese gran tema barroco, a través de estas existencialistas expresiones:

Si yo no me consolara con saber que no soy la primera persona que ha padecido desventuras y trabajos, y desgracias sin gracia, con las que resplandece en vos, me animara en contar mis desdichas. Pero como la fortuna tiene siempre cuidado de levantar caídos y derribar levantados, no siendo yo la primera que ha sufrido sus encuentros y mudanzas, me animo a hablar con libertad (Espinel, 2008: 345)<sup>268</sup>.

#### 6.8. LAS AVENTURAS

Espinel, por su parte, ofrece una estética similar a la de los clásicos griegos, como también la de sus precedentes y contemporáneos españoles. Pero, además, explicita en el prólogo que la elaboración de las aventuras de su escudero pretende el deleite y la instrucción. Su novela es de compromiso moral, por tanto, de esa forma se entiende su retórica de prédicas y sermones emitida antes, durante o después de cada descanso, exceptuando los reiterados episodios burlescos o humorísticos propios de otros géneros como la picaresca y la comedia, que también coexisten en el

---

<sup>268</sup> Auristela expresa, en términos muy parecidos, su idea de la *fortuna* en el capítulo cuarto del tercer libro del *Persiles*: “-Paréceme, hermano mío -dijo Auristela a Periandro-, que los trabajos y los peligros no solamente tienen jurisdicción en el mar, sino en toda la tierra, que las desgracias e infortunios así se encuentran sobre los levantados sobre los montes como con los escondidos en sus rincones. Esta que llaman fortuna (de quien yo he oído hablar algunas veces, de la cual se dice que quita y da los bienes cuando, como y a quien quiere) sin duda alguna debe de ser ciega y antojadiza, pues, a nuestro parecer, levanta los que habían de estar por el suelo y derriba los que están sobre los montes de la luna” (Cervantes, 2002: 457).

texto con materias dignas de seriedad. Comparte, como señala Riley, la misma intencionalidad cervantina del *Persiles* en cuanto a escribir “obras de ficción serias e inteligentes para el gran público; y de reconciliar la épica y la novela de aventuras en la novela” (1964: 90):

El intento mío fue ver si acertaría a escribir en prosa algo que aprovechase a mi república, deleitando y enseñando, siguiendo el consejo de aquel mi maestro Horacio (Espinel, 2008: 13).

Los prolegómenos de las aventuras también se presentan como una prueba que incluye la aflicción, desdicha, penuria o desventura como paso necesario para una resolución feliz; siempre con la *fortuna*, divina y pagana, acechando la existencia. Lo demuestra su cautiverio en Argel, sus andanzas en Italia con distinta suerte, la captura en Andalucía o algún que otro enredo amoroso.

La fórmula se decanta por la utilización del peligro de los viajes, la dolorosa prueba y el feliz desenlace. Espinel expresa en sus letras el concepto barroco de la condición humana sujeta a los avatares del destino, en esa compleja idea del hombre en crisis, que plantea Maravall, con la vida transformada en una constante pugna por subsistir en su transitoriedad. Este proceso se intensifica en el relato bizantino de Sagredo o el paso por tierras infieles del sabio escudero. La narración *homodiegética* hiperboliza las cualidades épicas del héroe, que sorteas dificultades como propone el personaje en esta arenga que es, a su vez, un epítome del pensamiento del autor, acorde a la cosmovisión y el ideario del Barroco:

—¡Compañeros! Ya que Dios nos ofrece, tras de tantas desventuras, hambres y trabajos, ocasión en que

se conozca cuánto valor pueden juntar los pechos que tanto tiempo han estado firmes siendo terreno de increíbles golpes de fortuna, si agora nos faltase la cordura y sufrimiento para con prudencia considerar cuánto más cercanos estamos de la muerte que en todo el tiempo que nos ha traído la fortuna jugando con nuestra vidas, no sería ya culpa suya, sino nuestra (Espinel, 2008: 327).

Tal como en los relatos precedentes, las aventuras del escudero gozan de dinamismo a medida que avanza su periplo vital, y se acumulan peripecias en las acciones narrativas para cumplir con el propósito del entretenimiento y el deleite que provoque la *admiración*.

#### 6.9. LOS PIRATAS O CORSARIOS

Espinel, en *Marcos de Obregón*, aborda la *otredad* de los piratas como un contenido político e ideológico. Su cautiverio en Argel remite al vivido por Luzmán en la *Selva* o al experimentado por Cervantes en esa misma ciudad, ya que no hay registro biográfico de un episodio similar en el poeta de Ronda. El protagonista es víctima directa de los corsarios árabes en su navegación hacia Italia con el Duque de Medina Sidonia, cerca de las Baleares, incidente donde el escudero narra lo que sigue:

Faltonos viento y anduvimos dando en aquella costa, hasta que vimos quince hachos que nos pusieron en mucho cuidado; porque como en Argel se cundió la fama de la riqueza que llevaba el galeón de un tan

grande príncipe, salieron en corso quince galeotas a buscarnos, que hicieron mucho daño a toda la costa (Espinel, 2008: 192-193).

Luego, es capturado por el renegado cristiano nacido en Valencia que desde el mar “armaba contra cristianos, haciendo grandísimos daños en las costas de España y en las Islas Baleares” (Espinel, 2008: 211), y logrará convertirse en ayo de sus hijos al caerle en gracia por sus dotes humanas y retóricas. Más adelante, es liberado y se embarca de regreso con su amo más un grupo de “turcos muy valientes consigo y muy acostumbrados a ser piratas” (Espinel, 2008: 226). Los propios hijos de su ex amo son los que censuran la conducta de su progenitor “Es nuestro padre corsario que trae por la mar dos galeotas tuyas con que ha hecho mucho mal a cristianos” (Espinel, 2008: 313).

Posteriormente, el tema vuelve a ser ilustrado en el episodio de la captura de Sagredo y su desaparecida esposa Mergelina en el Estrecho de Gibraltar. La doble valoración semántica de los raptos de Mergelina permite observar la fusión de los esquemas bizantinos con los tridentinos en la calificación de los corsarios como símbolo de la maldad delictiva, pero también religiosa, propia de los representantes del antagónico credo:

Porque nuestro navío venía maltratado de tan continuos movimientos y trabajos como había sufrido, llegó un navío de infieles y, a vista de Gibraltar, nos cañonearon a su salvo, que nos tuvimos que rendir. Y matando a alguno de los compañeros, lo primero que hicieron fue llevarse a mi esposa y un pajecillo que nos servía [...] El que había robado a Mergelina, enamorado

de su hermosura, quiso forzarla [...] (Espinel, 2008: 359).

#### 6.10. LA TORMENTA Y EL NAUFRAGIO

Todo ese material de aventuras y desventuras marítimas en los textos bizantinos precedentes reaparece en la novela de Espinel. La tormenta y el naufragio siguen siendo un símbolo de la condición humana, siempre expuesta a los peligros y avatares que encierra el mundo. Sobrevivir a ellos connota valoraciones importantes, ya que es una metáfora de la lucha por la diaria subsistencia.

En el relato, tres son los episodios de tormentas marinas que también funcionan bajo los preceptos indicados dentro del género. El primero de ellos se produce en Baleares, posterior al ataque corsario, con un vendaval que afecta a su embarcación. Esta tormenta casi los deja a la deriva. El escudero describe el azote al que fue sometido por la naturaleza:

Esforzóse el viento tan demasadamente que nos quebró el árbol de la mesana, rompiendo las velas y jarcias de lo demás con tanta furia que nos puso en menos de doce horas sobre la ciudad de Frigus, en Francia; y sobreviniendo otro viento contrario por proa, anduvimos perdidos volviendo hacia atrás con la misma prisa con la que habíamos caminado [...] Viendo el peligro, todos determinamos confesarnos y encomendarnos a Dios [...] (Espinel, 2008: 193).



El segundo episodio de tales características lo sufren los hermanos conversos e hijos del renegado cristiano. Al calor de las enseñanzas católicas que el escudero les inculca, deciden escapar de su casa, nación y religión para retomar la senda correcta que les llevará nuevamente donde viven sus cristianos parientes en Valencia<sup>269</sup>, previo paso por la dura prueba del naufragio. El milagro de la salvación los reinserta en su nueva fe, gracias al rosario que Marcos le regalara a la joven:

Rendímonos a lo que el cielo ordenase, después de haber atado a mi hermana de suerte que no se la llevasen las olas aunque padeciese naufragios el barco, y a los que llevaban los remos en las manos, se los arrancó dellas el soberbio viento, dejándoles los brazos mancos [...] Mi hermana, vuelta en sí, comenzó con muchas veras a rezar en un rosario que le había dejado Marcos de Obregón –que así se llamaba nuestro maestro–, y en eso descubrimos vuestro barco [...] (Espinel, 2008: 315).

El recurso vuelve a aparecer en la tercera relación en el viaje de Mergelina y Sagredo por mares australes. Las peripecias y la carga inestable ante el devenir del viaje por mar ubican, nuevamente, al naufragio con los elementos reconocibles del canon: en la emotividad de los personajes con el miedo y la incertidumbre como punto de partida, y la salvación milagrosa como resultante:

---

<sup>269</sup> Carrasco Urgoiti hace referencia a las políticas de limpieza de la sangre de la iglesia que Marcos con su captor discuten, y que atañen a los conflictos político-religiosos que esto trae consigo (1972, II: 61). Por otro lado, subyace en el relato el histórico suceso de la expulsión de los moriscos en el año 1609, que tuvo implicancias sociales y económicas en la España de comienzos del siglo XVII.

Entre las que padecieron naufragio fue la que llevaba mi esposa y a mí [...] Los soldados y marineros, después de haberse anegado nuestro navío, y pasado al otro, acudieron a regalar a la malograda de mi esposa; que, aunque era tan varonil, el temor de la tragada muerte la tenía turbada (Espinel, 2008: 324).

#### 6.11. LAS ISLAS

Este *cronotopo* es el espacio del tránsito, uno de los lugares obligados ante el peregrinaje vital de los actantes. Sus características y habitantes varían, como apreciamos en los textos bizantinos anteriores al *Marcos de Obregón*.

Espinel saca partido argumental al tópico de la isla en las Baleares, específicamente en el descanso octavo de la segunda relación, en la isleta la Cabrera, donde desarrolla dos temáticas: su salvación del naufragio, sufrido previamente por el Mediterráneo, y el tema del cautiverio en Argel, ya que ahí es capturado y conducido a tierras árabes.

El más genuino es el segundo. Se trata de la exótica *Isla inaccesible* de los gigantes en Tierra del Fuego, en el Estrecho de Magallanes. Espinel, como previamente se mencionara, se muestra entusiasmado por las posibilidades de ficción que daban las nuevas tierras conquistadas de América, aunque el cuadro está claramente influenciado por el relato clásico homérico, las novelas de caballerías y muy probablemente por los espacios cervantinos del *Persiles*. El autor reitera la cualidad autónoma de la isla como un espacio único regido con sus propias leyes, de acuerdo a la voluntad de los habitantes que la habitan.

## 6.12. EL CAUTIVERIO

Marcos de Obregón también sufre varios cautiverios. El primero de ellos acontece cuando cae a manos del árabe (renegado cristiano) en Baleares. Es enviado a Argel donde, a pesar de no tener libertad, ostenta el mencionado cargo de ayo, que le da cierto privilegio y posición. En este episodio se evidencia que este tópico es un tema contingente de la época, de acuerdo a las palabras de su amo:

Obregón, paréceme que vas mirando a Argel y echándola maldiciones por verla tan llena de cristianos cautivos y por eso la llamáis ladronera o cueva de ladrones a esta ciudad [...] (Espinel, 2008: 226-227).

Por cierto, la cautela y prudencia –rasgos resaltados por Espinel en todo el texto como virtudes divinas que contribuyen a la realización de proyectos inmediatos– con las que actúa el escudero en tierras árabes es destacado como táctica fundamental para una futura liberación. Así lo hace porque el personaje se entera de la historia de su hermano, que también estuvo cautivo por esas tierras, huye luego de matar a sus amos. Lógicamente, dicho asunto –nos advierte el escudero– ponía en evidente peligro su vida. La moraleja es: “Yo servía a mis amos con el mayor gusto y diligencia que podía, y mi servicio les más grato que el de los otros cautivos, porque hacía de la necesidad virtud” (Espinel, 2008: 204). Consigue privilegios, no sin antes padecer castigos e incomprensiones. Su colaboración implica su perdón, lo que consigna el alto valor de su cultura moral y cristiana, reivindicada por sus acciones y consejos en tierra hostil.

Espinel tiene muy presente los episodios biográficos cervantinos de su cautiverio en Argel<sup>270</sup>, aunque este también se basa, posiblemente, en la historia de Calimán y Arlaja de la *Selva* de Contreras. Luzmán tienen semejanzas con el escudero en sus rasgos trovadorescos y prudentes. Ayuda, con esto, a solucionar la historia de amor del árabe, tañendo su instrumento con la gracia de sus certeros versos. Calimán, en la *Selva*, dice a Luzmán:

Y no puedo hacer más por ti que darte aquello que es más dulce y más amado y deseado que la vida, y ésta es la libertad, la cual no sólo buscan los hombres, mas los animales. Y así desde agora te puedes tener por libre y hacer de ti a voluntad, y irte cuando te pluguiere, que yo haré que seguramente te lleven hasta te poner en España [...] (Contreras, 1991: 137).

La experiencia del escudero con el renegado mantiene esta dinámica de la liberación meritocrática que esconde, más allá de todo, un triunfo moral de las fuerzas del bien, que el escudero siempre representa. Pues así lo asume, indirectamente, el personaje que lo libera:

Pero ya que es fuerza y tú estás inclinado a no estar en Argel, como yo tenía trazado, yo mismo te quiero llevar a España en mis galeotas y dejarte donde puedas con libertad acudir a tu religión (Espinel, 2008: 226).

---

<sup>270</sup> Cervantes relata el curioso caso de los dos mancebos, falsos cautivos de Argel, que fueron recriminados y castigados por el alcalde del pueblo. Este episodio remite de forma directa a su mítico cautiverio, como señala la autoridad: “Yo he estado en Argel cinco años esclavo y sé que no me dais señas dél en ninguna cosa de cuántas habéis dicho” (Cervantes, 2002: 534).

De vuelta de su periplo italiano, vuelve a ser prisionero por corsarios turcos, camino de la Saucedá de Ronda. Es liberado y, con posterioridad, cae en manos de los vaqueros. Este problemático asunto es un asunto de candente actualidad en las tierras andaluzas por el año 1570<sup>271</sup>. Espinel lo literaturiza en su historia, siguiendo la huella de Lope.

El relato bizantino, propiamente tal, establece los distintos tipos de cautiverios: el de los gigantes en la denominada la *Isla inaccesible* y el que sufre Mergelina en Gibraltar. En el primero, los rasgos épicos y homéricos son insoslayables respecto de la acción de Sagredo, quien sostiene el relato. El segundo es propio del canon bizantino, pues es secuestrada en un barco por corsarios enemigos, y su sacrificio resultó ser, como se ha visto, una falsa muerte.

### 6.13. EL CAMINO Y ENCUENTRO

*Marcos de Obregón* sí coincide con la definición del *cronotopo* del camino, en sentido de hacer posible el encuentro y permitir la aparición de una amplia gama de personajes. En efecto, la novela barroca del escudero es capaz, por esta condición itinerante y servil del personaje pero con cierta estatura social, de ampliar los registros sociales de los actantes.

La dinámica del *cronotopo* del camino tiene un desarrollo importante en el texto *Marcos de Obregón*. Recibe toda la influencia del *Lazarillo* y el *Guzmán de Alfarache*. El escudero, en su peregrinaje por España, Argelia, Italia, y los caminos que acá recorre, cruza los segmentos y se relaciona con los distintos estamentos sociales. Por su condición de escudero, sirve a

---

<sup>271</sup> Carrasco Urgoiti menciona a soldados descolgados de la guerra contra los moros al mando de Pedro Machuca como causantes de ese problema social (1972, II: 236).

señores de un rango social mayor. Por su carácter peregrino semi picaresco, a su paso por posadas, hostales, pueblos y ciudades logra abarcar un radio social más amplio. Lo hace cuando toma contacto con quienes habitan esas geografías. Se incluye a los bajos fondos: gitanos, pícaros, ladrones, vaqueros; o los de su misma condición: soldados, mercaderes, músicos y los de mayor raigambre social: obispos, duques y señores. Esta realidad novelesca es propia de Cervantes, como se aprecia en su inmortal *Quijote*, pero también aquella que proviene de las grandes narraciones que han influido en la construcción de la novela de Espinel como el *Lazarillo*, el *Guzmán* o el *Buscón*.

Marcos vislumbra el camino que recorrerá como la propia vida, con sus distintas estaciones. Esto es lo que permite visualizar la autobiografía del personaje–narrador cuando recibe de su padre las palabras y la espada para blindarse de los males: “Id a buscar vuestra ventura. Dios os guíe y haga hombre de bien” (Espinel, 2008: 80). El objetivo sólo es el de precaria subsistencia. El camino, que va construyéndose gradualmente, se torna espiritualmente didáctico. De esa forma, y con ese avance, pretende encontrar su verdad. Esa es su trascendencia y la razón por la que escribe – ya desde la visión retrospectiva– las debidas enseñanzas de aquel camino vital.

Espinel, como todo narrador, recurre al azar –intencionado– para posibilitar los encuentros o reencuentros entre los personajes. Ya lo hace en el humilladero con el ermitaño que, curiosamente, era un compañero de armas. Posteriormente lo realiza en el cautiverio de los vaqueros donde se reencuentra con Sagredo, que también está cautivo.

En el relato bizantino de Sagredo y Mergelina, el camino ha de cumplir la misma función de todo relato del género: hacer posible el reencuentro, en este caso definitivo, entre ambos personajes, luego de sus aventuras americanas. Este también se produce en la cueva de los

bandoleros. Así culminan estas necesarias ‘casualidades’, que el tejido de la trama reclama.

#### 6.14. LOS MOTIVOS MÁGICOS, PREMONICIONES Y SUEÑOS

*Marcos de Obregón* sigue la misma línea del texto de Lope. Se trata de un afán desmitificador, que desacralice la magia milagrosa. Todo aquello que no tuviese que ver con la Divina Providencia será rechazado de plano. El ejemplo lo revela el episodio del descanso veintitrés de la primera relación, cuando un hombre pequeño, cuyo deseo era crecer, buscó la ayuda del escudero, de quien se decía tener poderes para hacerlo. Marcos responde a dicha creencia:

Dijéronle que yo era nigromante y que si yo quería podía hacelle crecer dos o tres dedos o más; pero que había que ser muy secreto, porque no se supiese que yo sabía tal arte diabólica (Espinel, 2008: 160).

La manifestación inconsciente, el *sueño*, es desechada por no pertenecer a la realidad empírica. Su naturaleza es falaz y su contenido mueve a engaño. El sueño ya no es premonitorio ni tiene repercusión alguna sobre el sino de los protagonistas.

Espinel, como Cervantes en el *Persiles*, sigue con el ideario propuesto por Lope de rechazo a los sueños. Tal como propone el precepto cervantino, la reacción en contra de esta manifestación del inconsciente se produce por los humores que provoca la comida, lo que lleva a un estado de inquietud que desemboca en las imágenes torcidas y distorsionadas que de

allí emanan. Así lo demuestra Marcos cuando, reescribiendo el pensamiento de Cervantes, especula con el sueño de su interlocutor:

Cenamos lo que tenía el buen hombre; que, por poco que fue, ayudó para reposar y darle al sueño bastante lugar, no solamente para hacer la digestión, pero para soñar disparates, conforme a lo que se había cenado y al tiempo borrascoso que hacía (Espinel, 2008: 167).

Aquellas causas, perfectamente explicables, son la verdadera razón de los malos sueños, y no las malas interpretaciones que de ellos se haga. El trasfondo idelógico–estético se circunscribe a la tendencia de la narrativa barroca de alejar toda posibilidad de lo inverosímil en un acto tan humano como el sueño <sup>272</sup>:

Es grande ignorancia ponerse a interpretar lo que sucede de humores calientes o fríos, húmidos o secos. Y si alguna cosa sucediere que sea verdad en los sueños, o será acaso (azar), o representación de ángeles buenos o malos. Y no hay para qué divertirnos en probar la verdad desto, que tan manifiesta y clara la conocemos (Espinel, 2008: 168).

### 6.15. LA ASTROLOGÍA

---

<sup>272</sup> Riley –se recuerda– observa que una de las características esenciales de la estética cervantina reside en la búsqueda de la verosimilitud, aún tratándose de elementos maravillosos. Dentro de ese contexto, los sueños representan una amenaza: “Es claro que el peligro de la fantasía reside en que, al admitirla, se reduce el poder que tiene la razón para distinguir lo real de lo falso” (1962: 304).



*Marcos de Obregón* prosigue en esta materia la estela Cervantina y la de Lope de Vega. Menciona la teoría de los astrólogos sobre un cometa, cuya presencia anunciaba el designio de un desastre en Portugal. De nuevo, recurre al tema del cometa en la segunda relación, esta vez para darle cierta importancia al vaticinio. Esta era una práctica común en las autoridades que consultaban a los astrólogos por futuros acontecimientos. Este hecho es, incluso, equiparado a la voluntad de Dios. Espinel aún cree en la incidencia de los astros sobre el destino humano tanto como la voluntad divina, ello a propósito de la muerte del rey lusitano<sup>273</sup>:

Luego que por el pronóstico y significación de aquel cometa, o por lo que la majestad de Dios sabe y fue servido, murió el rey Don Sebastián de Portugal [...] (Espinel, 2008: 176).

#### 6.16. LA RELIGIÓN

Vicente Espinel comparte plenamente los principios del catolicismo español católico postridentino. Desde su privilegiada posición sacerdotal, practicada en su tierra y en Madrid, el rondeño plasma en su escritura los postulados que refieren a los siguientes tópicos<sup>274</sup>:

---

<sup>273</sup> De acuerdo a esto, Hurtado señala que, según el pensamiento astrológico de la época, los cometas “son señales que Dios envía para prevenir al hombre de sus pecados” (1984: 68) y, dentro de ese orden de malos presagios y designios de infortunios, predice la muerte de reyes, príncipes y señores.

<sup>274</sup> Deffis menciona que las novelas de peregrinación, con el *Persiles* y el *Peregrino* como guías, se enmarcan, también, dentro del sistema cultural imperante que describiera Maravall en la época: “si nos preguntamos cuál es su intención ideológica, aparece como la más obvia, la de ser instrumentos propagadores al servicio del dogma que sustenta a la vez al papado y a la monarquía: la religión católica, apostólica y romana. Y lo hacen erigiendo al peregrino como paradigma del perfecto católico enfrentado a un mundo laberíntico plagado de barbarie, vicios y errores heréticos [...]” (1999: 151). Este modelo es el adecuado para lo que propone Espinel y

- a. Defensa cerrada del catolicismo postridentino.
- b. Rechazo a las posturas y representantes del protestantismo.
- c. Dicotomía del bien y el mal entre la religión católica y la religión árabe, judía y el protestantismo.
- d. Acción humana individual razonada y juicio divino de ella.
- e. Escritura didáctico–moral con preceptos cristiano–católicos y filosóficos–éticos de varia lección.
- f. Escritura de la expiación: arrepentimiento de los pecados juveniles en la vejez.

El relato y sus moralejas instauran un doble proceso dialéctico: la identificación de las erráticas costumbres humanas –sociales e individuales– y, luego, la apelación al lector mediante la instrucción, advertencia o consejo para evitarlos. El mensaje, cuya orientación se encuentra en los postulados religiosos cristiano–católicos, se mueve entre el irrestricto seguimiento de estas órdenes y el intento por influir en la conducta humana y trocarla, si fuera necesario<sup>275</sup>.

La profundización de este modelo en *Marcos de Obregón* obedece, necesariamente, a la condición religiosa de Espinel y su pertenencia al clero. Su escritura también se enmarca dentro de lo que Vilanova denomina como un arquetipo del caballero cristiano de la Contrarreforma. El propio autor de Ronda traza el perfil de su personaje en el prólogo con los ideales patrios.

---

la historia de su escudero. Ello vislumbra el trasfondo ideológico que sustenta las acciones del personaje.

<sup>275</sup> Francis habla de esa irrestricta lealtad de Espinel a la monarquía, como también al estamento al cual sirve desde que volviera de Italia en su tierra natal: “ya hemos caracterizado la voz conciliadora de Espinel para con el honor y su sanción explícita de las prácticas socio–religiosas exclusivistas de la Iglesia” (1993, II: 756).

Si a alguno no se le asentare bien tratar de personas vivas y alegar con sujetos conocidos y presentes, digo que yo he alcanzado la monarquía de España tan llena y abundante de gallardos espíritus en armas y letras, que no creo que la romana tuvo mayores [...] (Espinel, 2008: 14).

El texto evidencia el estado de lucha por la imposición del catolicismo y el descrédito de las que se le oponen. El cautiverio del escudero en Argel es el mejor ejemplo de su labor evangelizadora. Obregón, en un intenso diálogo con el renegado acerca de la defensa del dogma, se devela como un verdadero soldado, pero de la fe cristiana:

Fingiose muy del enojado por cumplir con los compañeros o soldados, que realmente lo tenían por grande observador de la religión perruna o turquesca. Aunque yo le sentí –en lo poco que le comuniqué– inclinado a tornarse a la verdad católica (Espinel, 2008: 202).

Lope encamina a Espinel en la férrea defensa de los preceptos católicos que se imponen en la España postridentina, respecto de los cambios contingentes que promulgaron los líderes del protestantismo:

Si hubiera podido aquel divino y glorioso príncipe Carlos V sosegar aquellos tumultos en el tiempo en que se disputaron los errores de Lutero (Vega, 1973: 148).

Las diatribas de Espinel contra los reformadores de la iglesia advierten la cerrada defensa del dogma. La literatura es campo de batallas ideológicas, y la postura de los intelectuales barrocos responde a la posición oficial de las castas de poder. Al igual que Lope, que también participó del clero, Marcos sostiene un encendido diálogo en Italia donde se ilustra esta pugna ideológico-religiosa contra los defensores de la reforma a la iglesia católica y cristiana, Calvino y Lutero:

¿Por qué vosotros llamáis santos y reformadores de la religión de Jesucristo a dos hombres que en todo y por todo, en vida y costumbres, fueron contra la doctrina de Jesucristo y de sus Evangelios, que fueron hombres libres, viciosos, deslenguados, embusteros, engañadores, alborotadores de las repúblicas, enemigos de la general quietud? (Espinel, 2008: 252).

El arma de Marcos, con las que edifica su pensamiento, es la retórica persuasiva que se impone, incluso, en tierra enemiga. Así se entiende el episodio de las conversiones de los dos jóvenes árabes, a quienes el escudero educó bajo las doctrinas cristianas. Esa acción representa el acto simbólico de la salvación, a la cual se accedía mediante el sagrado sacramento del bautismo, lo que permite la entrada a una nueva y verdadera vida:

Nuestro ayo o esclavo nos dijo que los que se encomendaban a Dios, tomando el sagrado bautismo, habían de pasar los trabajos con mucha paciencia y esperanza; y consolámonos de esto (Espinel, 2008: 315).

El periplo vital del escudero es, finalmente, el material simbólico que usará como precepto evangelizador. No en vano el propio Espinel explicita su didacticismo para uso y provecho de su nación. La novela pretende purgar las (sus) condenables acciones juveniles, que califica de ‘descuidos’, mediante la expiación. De esta forma, a modo de confesión y arrepentimiento, se hará efectiva la enseñanza.

Y no solamente ahora lo hago; sino por inclinación natural en los derramamientos de juventud lo hice en burlas y veras; edad que me pesa el alma que haya pasado por mí, y plegue a Dios que lleguen los arrepentimientos a las culpas (Espinel, 2008: 16).

Tanto el quehacer individual como el del matrimonio Sagredo–Mergelina, luego *bizantinizado*, son aprovechados de forma ejemplarizante, en el error y su arrepentimiento o en la exaltación y sublimación de la virtud. Al igual que Cervantes<sup>276</sup>, en Espinel “la ficción ofrece ejemplos a imitar y también ejemplos de los que huir” (Riley, 1964: 173). En uno y en otro sentido, no obstante, es el propio individuo el que establece el signo distintivo a su proceso vital cuando lo construye y edifica en sus acciones diarias.

---

<sup>276</sup> Cervantes, según Rosa Navarro, “no es tanto propagador de una ortodoxia católica, sino imitador de un relato, con abundantes referencias al culto a los dioses, que cristianiza” (2003: 08). Esto porque “La peregrinación religiosa no deja, por tanto, de ser una excusa, como lo es en *La española inglesa*, novela que, como señaló Lapesa, 1971 (y subrayó también Avallé-Arce, 1975: 330), tiene muchos elementos en común con el *Persiles*. Si Ricaredo, católico entre protestantes, va a Roma, “a asegurar su conciencia”, es para que sus padres no le casen con la doncella escocesa y pueda seguir siendo fiel a su amada Isabel. Los largos y duros trabajos que pasan *Persiles* y *Sigismunda*, por mar y por tierra, no son más que una forma de purgar su transgresión y de poner a prueba ese amor que los une. La condición es la misma que Heliodoro impone a sus dos personajes, a Teágenes y Cariclea: la castidad” (2003: 13). Esta diferencia estética y doctrinaria demuestra la distancia entre los dos autores, ya que Espinel subordina lo religioso a los relatos que le preceden, y que reescribe en el *Marcos de Obregón*. En Cervantes, esa cualidad opera en forma contraria.

Al final de ese proceso, mediante el cristiano arrepentimiento, se advierte el objetivo trascendental de la presencia humana en la tierra: la salvación del alma en la posterior vida, otro de los propósitos del texto de Espinel. Cada acto tiene su consecuencia. El juicio sobre el mismo ya es tarea divina:

Quien no yerra no tiene en qué mejorarse; que Dios juzgó por mejor que hubiese males, porque les siguiesen los arrepentimientos, que tener el mundo sin ellos; qué más grandeza suya es sacar de los males bienes que conservar el mundo sin males (Espinel, 2008: 39).

## 7. CONCLUSIÓN

La novela *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón* adapta, en parte de su estructura textual, temática y semántica, elementos claramente reconocibles del género bizantino. Este proceso está acorde con el concepto que Bajtín denomina *reacentuación*, es decir, la absorción o reescritura de un modelo literario para readecuarlo a las necesidades estéticas y propósitos éticos de un determinado autor. La influencia de estos referentes: las obras clásicas de la literatura épica griega, donde destaca el texto homérico de la *Odisea*; las filosóficas, con Aristóteles como principal referente; las líricas, con Horacio y su *Arte poética* como explícito modelo; la prosa de todo el siglo XVI, con las novelas de caballerías como el *Primalión* y las novelas bizantinas de Núñez, el *Clareo*, y de Contreras, la *Selva* y los relatos del siglo XVII, principalmente a través de sus contemporáneos Lope con su *Peregrino* y Cervantes con el *Persiles*, son lecturas esenciales del autor. Estas obras influyeron en la realización de su única obra en prosa para desarrollar, dentro de ella, el género bizantino.

Guiado por los preceptistas de la época, Espinel, en su novela con claros tintes autobiográficos, reescribe los componentes bizantinos como parte de una tradición definidamente intertextual y metaliteraria en los procesos de creación de los intelectuales barrocos. En el caso de la obra del rondeño, el deleite y la enseñanza están claramente definidos y explicitados desde el prólogo como sus propósitos de escritura. La admiración por las antiguas novelas griegas, en especial en *Las etiópicas* de Heliodoro y, en parte, el *Leucipa* de Tacio, no solo es estructural, sino también por la trama y arquitectura axiológica, que fue posible extrapolar a los códigos de la

sociedad postridentina española del Siglo XVII. Es por ello que el sentido teleológico de la escritura de Espinel está en directa relación con el trasfondo evangelizador de su mensaje.

El destacado músico y poeta sigue la huella de la preceptiva literaria, especialmente López Pinciano, quien observa en el texto griego un paradigma que contiene el principio básico aristotélico de la *verosimilitud*. Esto significó adaptar la fábula al relato heroico. El modelo etiópico supera los géneros establecidos por Aristóteles, ya que la *imitatio*, que es el principio de la verdad poética, es susceptible de realizarla no sólo con el verso, sino también en la prosa épica.

Guiado por esta orientación y la lectura del *Peregrino* y la influencia del *Persiles* de Lope y Cervantes, respectivamente, el escritor andaluz adopta el argumento clásico en el microrrelato de sus personajes secundarios Sagredo y Mergelina, quienes, en primera instancia, son arquetipos sociales de la época como parte del estamento pequeño burgués. Estos, cuando el relato ya entra de forma definitiva en el género, adquieren el carácter y las virtudes de los personajes bizantinos, acordes con la moralidad de esta corriente literaria. Aquellas características se mantienen a lo largo de su larga existencia secular: defensa de la *castidad* para mantener la *honra*.

Por otro lado, la novedad de este microrrelato bizantinizado radica en su ubicación espacio-temporal. El continente americano representa un nuevo y original sitio, que será el escenario donde acontecerán tanto las aventuras y desventuras como los encuentros y desencuentros de sus protagonistas.

Otro significativo recurso, que el rondeño adopta del clásico modelo bizantino en el marco estructural y narrativo de su relato, es el principio *in media res*. Dicho procedimiento está orientado a provocar un efecto del lector ante la novedosa disposición textual de las acciones de los personajes



y del orden temporal, base del suspense y la sorpresa, que coadyuva en la función del deleitar. Espinel lo adopta, también, con un particular estilo, dejando los ocho primeros capítulos de contextualización en el presente cercano del personaje, para luego reconstruir su pasado mediante las técnicas de la *analepsis* y la *anagnórisis*. Este mismo recurso también es válido para la elaboración del microrrelato bizantino de la tercera relación.

Los ejes temáticos o *cronotopos* típicos del género tales como las islas, los naufragios y tormentas, el cautiverio, la falsa muerte, encuentros y desencuentros, etc. no sólo están presentes en el microrrelato, sino que se encuentran esparcidos en todo el *Marcos de Obregón*, aunque predominan en la historia americana. Estos elementos responden, en su mayoría, a las características del género bizantino, ya que se debe considerar el carácter ecléctico y sincrético de la novela, que tiene elementos del relato autobiográfico, la novela de aventuras, de caballería, la peregrinación, la miscelánea, la soldadesca, el relato morisco y la picaresca.

El personaje, mezcla de soldado, maestro y escudero con aires de pícaro, en ciertas circunstancias, desarrolla una función clerical por sus reflexiones morales y consejos. Además es célibe, por tanto no puede asumir una historia bizantina en propiedad como protagonista arquetípico del género. La responsabilidad, en esta importante materia, recaerá en el matrimonio, que en la primera relación es satirizado por las conductas de quienes lo constituyen. Pero, con posterioridad, la pareja es transfigurada. Su nuevo carácter no solo abarcará la conversión como modélicos protagonistas bizantinos, sino que se elevarán a la categoría de héroes patrióticos, según los motivos que los impulsan a viajar a América.

El modelo usado por Espinel, para este microrrelato, pareciera ser la historia del *Persiles y Sigismunda* en la que chocan las fuerzas de la *verosimilitud* y lo *maravilloso*. El intento de Cervantes y el de Espinel es el de subordinar el segundo al primero, es decir, establecer la primacía de lo

real por sobre lo ficticio. Lo fantástico tiene un valor secundario, debido al riesgo de caer en los modelos, que los propios autores y la preceptiva denostaron de la literatura caballescica.

En *Marcos de Obregón*, el microrrelato bizantino americano es un injerto textual que, aunque novedoso en la novela bizantina barroca por el espacio en el que se desarrolla, desentona con el realismo que predomina en el relato autobiográfico del escudero, alter ego del autor. El aire picaresco y la autobiografía son modelos textuales marcados en toda la novela por el realismo, que se opone al relato maravilloso de islas de gigantes y enanos en mares e islas australes. Estos personajes y espacios edifican un imaginario fantasioso. El microrrelato no queda bien ensamblado a la unidad semántica del texto, precisamente por estos episodios inverosímiles, aquellos que la preceptiva rechazaba por enajenantes.

En suma, Espinel adopta los elementos del género bizantino y los inserta en la historia del escudero para darle altura moral a su novela, acorde con los principios del catolicismo postridentino del cual él formaba parte. Con ello, cumple con el camino que traza la preceptiva como la de López Pinciano, y emula las novelas de sus contemporáneos que también nutrían sus textos con los principios estructurales y semánticos del género, lo que demuestra el renacimiento y auge que este tipo de relatos tuvo en el siglo áureo.



**CAPÍTULO IV: *RELACIONES DE LA VIDA DEL ESCUDERO  
MARCOS DE OBREGÓN* Y LITERATURA PICARESCA**



## 1. INTRODUCCIÓN

Los vínculos de las *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón* y la novela picaresca ofrecen diversidad de perspectivas. A día de hoy, este asunto sigue siendo materia de debate. Las interrogantes del caso surgen cuando se intenta establecer en qué medida la novela de Espinel cabe dentro de los cánones de ese género literario; si lo es en su totalidad, de forma parcial o no tiene posibilidad alguna de pertenecer a esa corriente, como sostiene más de algún crítico. No obstante, en líneas generales, la mayoría de las investigaciones coinciden en señalar que el texto de Espinel es una continuación del camino trazado por las narraciones del género. Las opiniones son divergentes a la hora de señalar si la novela se acerca a los principios establecidos o se alejó de ellos en demasía.

El primer síntoma del problema lo constituye el personaje protagonista. Buena parte de los estudios advierten que el escudero Marcos de Obregón, dadas sus singulares características psicosociales y éticas, no entra en los cánones de la categorización del pícaro. Sin embargo, las antologías sobre novela picaresca, por lo general, incluyen en sus volúmenes al relato de Espinel. Esta dicotomía hace visible la contradicción que afecta al relato, en cuyo seno se albergan varios géneros narrativos.

Sin embargo, previo a ese problema que surge de la historia narrada del escritor de Ronda, subyace el dilema de fondo de la cuestión picaresca. Ello supone establecer su concepción y definición, así como el origen del personaje que le dio el nombre a todo ese movimiento. También implica identificar los límites que este abarca. Ante tal diversidad de afirmaciones, considerar o establecer si una determinada obra novelesca tiene sitio dentro

de este género en forma exclusiva significa volver al centro de la discusión. Las dificultades para demostrar las conexiones del *Marcos de Obregón* con la picaresca tienen que ver con esa multiplicidad de visiones que existe sobre esta corriente literaria<sup>277</sup>. La difusa línea que define sus fronteras aún no tiene el definitivo consenso por parte la crítica. Sin embargo, si observamos el fenómeno literario de la novela barroca, y el mecanismo creativo que la catapultó, es posible encontrar otro camino de acercamiento. Los escritores siempre estuvieron atentos al panorama narrativo del pasado clásico y reciente, como también al que se desarrollaba en su tiempo. Ellos supieron digerirlo para crear otras historias con algunos de sus elementos transformados. Es el procedimiento de la *imitatio* como fuerza motriz. Así ocurrió con *La Celestina*, el *Lazarillo*, el *Guzmán*, el *Quijote* y el *Buscón*, que se erigieron como una verdadera columna vertebral de la literatura del Siglo de Oro español. Estos escritos, con casi un siglo de distancia, ofrecen interesantes vasos comunicantes entre sus historias, de acuerdo al orden de sus publicaciones. Es por ello que el *Lazarillo* le debe mucho a *La Celestina*; el *Guzmán*, a ambas; el *Quijote*, a las tres que lo preceden y, de igual forma, el *Buscón* a todas las anteriores. Espinel, por cierto, sigue ese cauce y modo creativo en el arte del narrar con un añadido especial, la propia historia personal hecha ficción, como se ha dicho y demostrado en los capítulos anteriores de esta investigación.

En este breve capítulo, se revisarán estos temas para forjar un criterio explicativo de las anomalías taxonómicas que afectan a la novela de Espinel. Para ese efecto, es necesario repasar las opiniones vertidas por los estudiosos de la obra del autor rondeño, que señalan la lejanía entre el

---

<sup>277</sup> Navarro González ya ve la dificultad de adscribir al *Marcos de Obregón* en un género narrativo cuyas fronteras y características no están bien señaladas (1977: 79). Rey, en tanto, opina que el calificativo que se le aplique a este texto dependerá del concepto que cada cual tenga de la novela picaresca (1993, II: 680).

modelo arquetípico del pícaro con respecto al personaje Marcos de Obregón, así como de cercanía de la novela como cuerpo estructural a las novelas canónicas del género.



## 2. EL PÍCARO Y LA PICARESCA

### 2.1. ORÍGENES DEL PÍCARO

La figura del pícaro, con un difuso origen en cuanto a su etimología y significado, ha traspasado su nombre a todo un género novelesco. La crítica, con esmero, ha intentado delimitar el término –una tarea en donde lo polémico advierte sobre la complejidad de su realización–, del mismo modo como lo ha hecho para tratar de identificar el comienzo de su uso dentro de los textos literarios.

Del Monte, quien, por cierto, resalta aquella dificultad de definir el concepto por la amplitud de usos que tuvo, indica que la palabra pícaro se pronuncia por primera vez en una farsa llamada *Custodia del hombre* de Bartolomé Palau en 1547, con la forma de *picarote* (1971:11). Heiple planteaba que tal nombre provenía del término *picar*, a partir de su aparición en el poema *Alabando la vida del pícaro*, que data del año 1594 (1976: 220). Dicha teoría es rechazada por Valbuena Prat, quien acerca más la concepción del término a motivos geográficos, derivados del nombre que reciben los habitantes de Picardía, pero sobre todo de los soldados de la guerra de Flandes, que por la mencionada región francesa pululaban y vagabundeaban, esperando por su destino (1974: 16)<sup>278</sup>. Rico, de todas formas, hace hincapié en que el término expande su uso en el último tercio del siglo XVI (1970: 116).

---

<sup>278</sup> Covarrubias ya los menciona en su *Tesoro de la lengua castellana o española*. De ellos dice que “*Vide supra* picaño (que el mismo autor define como andrajoso y despedazado), que se pudo decir de pica, que es el asta porque en la guerra, hincándola en el suelo, los vendían *ad hastam*, por esclavos. Y aunque los pícaros no lo son en particular de nadie, sonlo de la República, para todos los que los quieren alquilar, ocupándolos en cosas viles” (1998: 869).

Ahora bien, sin duda que la profusión explosiva del vocablo, en el concierto novelístico, se debe al notable impulso que significó la historia autobiográfica *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán. El protagonista de la genial y compleja obra fue quien resultó, a todas luces, como el verdadero prototipo de tales características asociadas al nombre, como también el promotor de su propio apodo.

Pese a ello, la crítica se divide en torno a la figura de Lázaro de Tormes, como bien advierte Lázaro Carreter (1972: 196), pues muchos le señalan como el primer pícaro de la literatura, independiente del dato que indica que el personaje nunca usó ni fue señalado con dicho nombre en la historia. No cabe duda que el *Lazarillo* fue parte importantísima en el proceso de configuración histórica del personaje novelesco, y fue un eslabón esencial para su desarrollo y consolidación. La obra mostraba por primera vez a un protagonista de baja condición social que contaba un *caso*, y de paso, aprovechaba de narrar su propia historia personal, desde su menesterosa infancia hasta su presente como aguador del Arcipreste San Salvador, a fin de contextualizar y complementar aquel suceso. La obra, como bien detalla Navarro Durán, se nutre de personajes como el Pármeneo de *La Celestina* o Rampín de *La lozana andaluza*, ambos mozos de muchos años (2004: XL). Estos últimos no fueron los protagonistas de sus obras, pero ayudaron a que irrumpiera, finalmente, un individuo de baja estirpe que relatara su propia autobiografía. Quizás, todos ellos representan una especie de *protopícaro*<sup>279</sup>.

---

<sup>279</sup> Rico advierte sobre la presencia de personajes de baja estofa en entremeses y en el teatro preloquista con la ausencia del pícaro como tal en sus escritos. Con esta idea, intenta establecer que la génesis del personaje, aunque no tuviese tal nombre, se podía observar en estos personajes “capigorriones hambrientos, estudiantes bromistas, venteros que dan gato por liebre, habladores irrestañables, hidalgos muertos de hambre o hinchados de vanidad, médicos matasanos, poetas chanflones, damas busconas [...]”, que cita de un estudio de Asensio (2000: 114).

## 2.2. LA NOVELA PICARESCA

A partir de todas esas historias, que mezclan personajes de baja estirpe, se intenta concebir una definición del género. Esta consigue llegar a ser una idea amplia, que aglutina a todas esas historias personales narradas por esos mismos protagonistas:

La novela picaresca ha sido definida, en términos generales, como un relato de un personaje marginal, que lucha por sobrevivir, y por rasgos formales que como la autobiografía, el carácter antiheroico del personaje principal, la intencionalidad satírica, moralidad a contrario, estructura abierta, relato itinerante con orientación realista (Rodríguez, 2006: 47).

Taléns conceptualiza el género como un conjunto de novelas que “no son más que autobiográficas o confesiones de pecadores escarmentados” (1975: 20), aunque luego matiza que ni Lázaro ni Pablos lo son.

Sin embargo, el problema persiste, puesto que en la definición no está expuesta la moralidad del personaje principal, que es donde está la verdadera génesis de la esencia del pícaro. Guzmán puede caracterizarse como un truhán, jugador, estafador y ‘ladrón famosísimo’, como el propio autor le califica cuando explica el plan de su relato, que era una ‘confesión general’ como bien señala Navarro Durán (2004: LXV). Estas tropelías no necesariamente las realiza para subsistir a una realidad miserable, aunque algunas veces la tiene, pero por culpa de su propio proceder. En cambio, Lázaro sí tiene esa necesidad. Sus únicos delitos consisten en robar un poco de comida y vino a sus tacaños y muy poco piadosos y caritativos amos: un ciego tramposo, miembros del Clero o un hidalgo escudero decadente, que

aparentaba una falsa realidad económico-social. La genética del Guzmanillo, por contrapartida, es distinta, pues hereda sus malos pasos de la sangre que recibe de sus padres con oficios viles. Ello explica su malandanza, incluso cuando estaba en situación de acomodo, bajo el amparo de un trabajo honrado y digno. A pesar de ello, su conducta sigue por el mal camino, como si fuese un destino impuesto que no tiene posibilidad de cambiar, salvo en el arrepentimiento del presente narrativo, cuando ya es un condenado galeote que recibe castigo por esas fechorías.

Bien explica Rico que hay que distinguir entre el pícaro histórico-social y el personaje literario (2000: 117), puesto que el segundo de ellos está construido con un afán y propósito distinto, ya que es una creación que encubre los deseos ocultos de sus autores pertenecientes a otra clase social, no a la de su ficción, como lo señala Bataillon (1969: 211). Dicho personaje le permitía al autor tener la libertad de criticar las conductas humanas o de la sociedad en su conjunto, a través de la sátira o de situaciones humorísticas, así como también, a final del todo, de moralizar. El propio Quevedo, en la última sentencia del *Buscón*, es capaz de sustraer una moraleja en la historia de un pícaro que no cambia sus modos esté donde esté. En esa misma circunstancia está su enseñanza vital: “pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar y no de vida y costumbres” (Quevedo, 2005: 129).

El pícaro, queda claro, siempre tendrá una connotación negativa. Por esta razón, tal y como lo hace Del Monte, apoyado en el *Diccionario de autoridades* se le describe en términos como “bajo, ruin, doloso, falto de honra y de vergüenza”; aunque luego matiza al decir que en los textos del género el significado aparece de forma más moderada, y será “alguien que está dedicado a humildes menesteres y no tiene oficio propio, sino que vive de manera provisional, recorriendo a amaños, vagabundo, sonsacador y pedigüeño” (1971: 11). En estas dos definiciones está la clave acerca de la

verdadera alma del pícaro, y en ellas se expresan los dos puntos de vista con los cuales la crítica define y clasifica al representante del género. En ocasiones, se validan estos dos significados para definir al personaje, con lo cual su presencia y figura se amplifica, como, a la vez, se diluye en lo que representa su real esencia. Si observamos con detención, la primera de estas conceptualizaciones coincide con la descripción del Guzmán y de Pablos; la otra, con la de Lázaro y, en parte, con la de Marcos de Obregón.

Ahora bien, el propio Del Monte –para despejar el camino y las dudas– insiste, con posterioridad, en que el pícaro “está al margen de toda norma ética y regla social” (1971: 60). Bataillon agrega que el personaje “nace más bien en la ignominia que en la extrema miseria” (1969: 209). Por tanto, a la hora de poner en la balanza, es evidente que, considerando las características de Lázaro y Guzmán, es preciso poner el acento en esas diferencias para concluir quién es, en definitiva, la viva imagen de un pícaro. Lázaro, por ejemplo, siente compasión y piedad por su amo escudero, ya que comparte con él la poca comida que logra mendigando. Este personaje esconde su pobreza y miseria para aparentar una imagen social de la cual ya no es parte. El mozuelo protagonista, además, luego de trabajar como aguador y resolver sus problemas de miseria, no delinque, no es un tahúr, menos alguien que engañe ni robe. Ha escalado socialmente, y acepta las reglas de ese mundo. El pícaro, en tanto, es consciente de lo malo de sus actos, y no puede evitar caer y recaer en ellos, pues, tal y como el propio Guzmán lo expresa, goza con esa vida picaresca. Incluso, se atreve a declarar: “Que los pícaros lo sean, ¡andar! Son pícaros y no me maravillo, pues cualquier bajeza les entalla, y se hizo a su medida, como a escoria de los hombres” (2004: 227). Por tal razón, la madera ética de ambos personajes tiene diferencias profundas.

Guzmán, el pícaro por excelencia, también fue mozo de muchos amos, asunto que Alemán importa del *Lazarillo*. La obra anterior, por tanto,

representa un referente ineludible, pero su personaje tendrá otro grado semántico. Lo propio ocurre con Pablos o el Guitón Onofre, personajes que poseían la ruindad en sus entrañas. Navarro Durán así lo explica:

Mateo Alemán escribió su *Guzmán de Alfarache*, siguiendo la estela del *Lazarillo*. Y lo hace además manifiesto con la presencia de motivos y de palabras del relato de Lázaro en el texto. El género va a caracterizarse por la continua red de referencias entre las obras que lo componen (2004: LV).

En síntesis, todos los relatos que emergen de personajes de estratos sociales bajos hasta llegar a la ‘apoteosis del pícaro’ con el *Guzmán*, como lo señala Del Monte, expresan matices que evidencian la evolución del género. El texto realista de la obra de De Rojas, *La Celestina*, marca un punto de partida que continúa con la sátira realista y erasmista del *Lazarillo*, una especie de germen del verdadero pícaro, para llegar al texto de Alemán, que representa una ácida crítica social, a partir de un personaje bellaco que, finalmente, paga por sus tropelías en las galeras, lugar desde donde decide relatar su confesional historia. De allí surge el nervio del género, y es donde encontrará su mayor expresividad; además, tendrá una enorme resonancia en los relatos que le sucedieron a continuación. De esta forma, aquella narrativa transita y evoluciona con los textos cervantinos, la novela de Quevedo y Gregorio González, la novedosa picaresca femenina, hasta desembocar en el *Marcos de Obregón* de Vicente Espinel.

### 3. MARCOS DE OBREGÓN Y LA FIGURA DEL PÍCARO

Las características del escudero Marcos de Obregón, tal y como se indica en todo el análisis realizado en el capítulo de la estructura en la materia novelesca, están, en un plano general, alejadas del canon que define al arquetipo del pícaro. La gran distancia que separa al personaje de los que sí poseen ese estatus la provoca la moralidad y buenas acciones – predominantes en la novela– que Marcos realiza en cada capítulo, siempre aparejadas de un mensaje de buena conducta y rectitud. Espinel, en la práctica no necesita justificar a su personaje, como tiene que hacerlo Alemán con Guzmán. El incorregible rufián se arrepiente a viva voz de sus delitos una vez que ha sido condenado como galeote y decide contar sus pícaras aventuras, moralizándolas por su contrario. Marcos, en cambio, se autoerige como modelo de virtud.

#### 3.1. EL ESCUDERO Y LA CRÍTICA

Marcos es un celador de las conductas propias y ajenas, y su actitud siempre va apoyada de honrosas reflexiones. De esa manera se entiende que, por ejemplo, Bataillon indique que Obregón sea, en la práctica, un *antipícaro* (1969: 209). Sus palabras y acciones, que son los canales por donde se trasunta la voz del autor, tienen un fuerte componente clerical. El escudero, no se olvide, emite un culposo discurso por los errores de juventud, cuyo origen es el comportamiento colérico, muy lejos de la ansiada y recomendable paciencia. Con ella predica y decide cerrar el texto para alzarla como el gran valor que la vida le deja por enseñanza. Los

arrepentimientos por los yerros juveniles del escudero parecieran ser nimios al lado de las incorregibles tropelías y excesos de un pícaro Guzmanillo o un Pablos, tal y como lo señala Stamm (1993, II: 663). Pfandl, por su parte, indica que el personaje Marcos de Obregón “es más manso e inocente que sus camaradas, sus aventuras no son ni remotamente tan patibularias como las de Guzmán y del Buscón, ni tampoco tan crudamente realistas como las de la Justina” (1993, II: 675). Parker lisa y llanamente dice que Marcos “no es un pícaro ni un delincuente, sino un observador de la vida hampona o de aventuras nada ruda ni crueles” (1993, II: 680).

### 3.2. LA FIGURA DEL PÍCARO EN EL PERSONAJE MARCOS DE OBREGÓN

No obstante lo anterior, si se hurga bien en el texto y en los detalles del comportamiento del escudero, es posible advertir que, en más de una ocasión, Marcos utiliza las armas del pícaro para ir en contra de ellos y burlarlos con objeto de salir de situaciones escabrosas o para su propia defensa, como señala Chandler (1993, II: 673). Tal y como se aprecia en los ejemplos citados del capítulo II del presente estudio, Marcos recurre a ingeniosas tretas cuando, por ejemplo, debe huir de los engaños de un matrimonio de truhanes en Sevilla, en el comienzo de la segunda relación. Lo hace, en una nueva oportunidad, cuando una mozuela quiso aprovecharse de sus dineros en Italia. En estos episodios, sin duda se advierte una evidente presencia del pícaro en las argucias y tretas utilizadas por Marcos.

No se puede desconocer, bajo ningún concepto, que el influjo del pícaro también es posible apreciarlo en un personaje que representa simbólicamente todo lo contrario a lo que significa el arquetipo. Espinel,



sin embargo, no se resiste a evitar que Marcos tenga alguna aventura como las de los personajes paradigmáticos del género o, incluso, a actuar como ellos en más de alguna ocasión. Por tanto, el uso del género en el propio personaje es morigerado y controlado por la pluma del autor. Navarro González, en efecto, señala que hay ciertos elementos que emparentan a Marcos con el modélico paradigma: el vagabundaje y la pérdida de tiempo, el carácter travieso y burlón, aunque asume que estos tenues rasgos lo alejan de la ruindad de los auténticos pícaros (1977: 146).

Todo el grueso de la historia relatada por el escudero, y sus acciones ejemplares sobrecargadas con largos excursos, logran disimular algunas de las malandanzas de Marcos expuestas por Espinel. Sin duda, el pasaje donde la estela del pícaro está más acentuada en la figura del escudero Marcos de Obregón corresponde a la aventura que vive en Italia, cuando acuchilla a uno de los burladores con los cuales mantiene una pendencia. Por ese hecho es encarcelado. Luego, logra escapar del encierro al engañar al carcelero, haciéndole creer que es alquimista y que ha fabricado un polvo que se convertirá en oro. Por si no fuera poco, libera, como el Quijote, a unos galeotes que le ayudan en su intento<sup>280</sup>. Extrañamente, tal y como apuntamos en el análisis del episodio, ese acto queda impune. La crítica, en general, olvida que esta acción sí que está a la altura de Pablos o Guzmán. Por ello, es posible apreciar, en este caso, cómo Espinel gusta acercar a su personaje a esa imagen pícaro como a alejarlo de él rápidamente. Lara Garrido y Rallo Gruss argumentan que esta dicotomía en la construcción del personaje, basada en una rígida caracterización bajo parámetros de rectitud, pero con algunos matices oscuros que no alcanzan a ensombrecer toda su figura, se debe a dos factores provenientes del propósito de la fábula:

---

<sup>280</sup> Navarro González advierte también que el comportamiento del escudero en este episodio es despiadado, por lo que le asigna claros rasgos picarescos derivados del modelo del autor rondeño, el *Guzmán de Alfarache* (Navarro González, 1977: 145).

Para explicar las circunstancias en que Marcos representa el papel de pícaro hay que atender a la finalidad del adoctrinamiento (*docere*) que Espinel asume para su novela, a la moralidad mantenida a lo largo de todo el discurso narrativo [...] A pesar, por encima de la condición de pícaro que Espinel le ha obligado a realizar para cumplir con el *delectare*, Marcos se nos ofrece como modelo de virtud y honra (1993, II: 654-655).

Por contrapartida, hay tres episodios en donde se señala a los pícaros como personajes contrapuestos a la altura moral de Marcos de Obregón. Incluso, el escudero es capaz de contrastar opiniones y puntos de vista con ellos acerca de la condición humana y sus acciones. El primero caso se encuentra apenas comenzado el texto, cuando unos pícaros observan a Fernando el tío, héroe de Flandes que desembarcaba en Barcelona, a quien llaman el ‘pícaro’ por sus travesuras de juventud. Él responde irónicamente: “Harta honra me haces, pues me tienes por cabeza de tan honrada profesión” (Espinel, 2008: 22). La reflexión, que a continuación realiza Obregón sobre el suceso, refleja el negativo significado que pesa sobre el concepto del pícaro. Es algo que Espinel quiere dejar muy en claro. Aunque el histórico personaje asume el apodo con el cual lo bautizan con un toque de buen humor, el escudero resalta que se trata de un verdadero agravio:

Así que, aun de aquellas injurias que derechamente vienen a ofendernos, habemos de procurar por los mismos filos hacer triaca del veneno, gusto del

disgusto, donaire de la pesadumbre y risa de la ofensa  
(Espinel, 2008: 22).

El siguiente caso ocurre cuando un pícaro anónimo aparece en el episodio del tinelo de la primera relación. Tal y como lo señala Navarro Durán, todo el ambiente del episodio remite a obras a las cuales Espinel recurre para situar al personaje: *Tinelaria* de Torres Naharro, el *Buscón*, la segunda parte espuria del *Quijote*; y el *Lazarillo*, con un personaje, el escudero pobre, que remite a dicho texto (2008: XXVII). Marcos tuvo una discusión con el pícaro mozuelo, a quien pide respeto y discreción por la gente de oficio superior, de quien el susodicho tan mal se expresaba. En tanto, en el descanso quince de la relación tercera, hay un pícaro que emerge del camino y cabalga junto al protagonista, el oidor y el clérigo. El escudero y los oyentes se maravillan con la particular historia del personaje episódico relatada con innegable gracia. Pero todo cambia una vez que el mozuelo asume y defiende una sorprendente causa: hacer el daño ajeno como arma de supervivencia es válido para salir de situaciones límites. Marcos y sus compañeros quedan perplejos, y al instante rechazan aquella argumentación y bachillería infame. Todos estos ejemplos ayudan de manera inconsciente, y en una nueva oportunidad, a delinear la verdadera sustancia de un genuino pícaro, tan lejana a la del pobre *Lazarillo*, tan cercana a la imagen del abyecto *Guzmán*. Por si cabía alguna duda, en relación con la imagen de su personaje, el mensaje que Espinel envía es rotundo: los pícaros son otros.

Se observa, entonces, cómo el autor de Ronda construye un discurso antipicaresco, pero eso no quiere decir que despoje totalmente a quien lo emite, su escudero, de algunas de sus herramientas y argucias que los pícaros usan para que pueda resolver los aprietos como los que suceden a Marcos en Italia y Sevilla. Ese acercamiento, incluso, pasó la línea roja en

su pendencia de la cárcel en Italia. La palabra y su praxis no siempre congenian de manera plena.

Stamm, en un plano comparativo, dirige su mirada a la altura moral del autor para describir la del personaje. Lo hace cuando Marcos se refiere a su tío, quien lleva el apellido Espinel, con relación al Caballero del Verde Gabán, el rico labrador que Cervantes puso en el *Quijote*. Los rasgos que ambos personajes poseen son equivalentes, pues son hombres que presumen de humildad, algo propio de la moralidad aburguesada. Esta será la que, al fin y al cabo, representa el personaje de la novela del autor andaluz. Dicha moralidad está basada, según el crítico, en el bienestar material y una devoción espiritual que no excede las normas de su tiempo y la posición social:

Son los dos, el Caballero cervantino y el tío ejemplar de Marcos, seres conformistas con sus tiempos y con su estado y orden social, un orden que nunca ponen en tela de juicio, abogando siempre por la cómoda sumisión al mundo como se les presenta (1993, II: 667).

En suma, es imposible que Marcos fuera un pícaro a carta cabal, aunque a veces asome en su actuar ciertas actitudes, porque ese protagonista remite directamente a la figura del escritor. El origen hidalgo de Marcos, compartido con el de su creador, es como su “herencia espiritual”, como dice Del Monte (1993, II: 677). El escudero no tiene un origen miserable, no es ladrón, ni fullero. ¿Podría tener carácter de ruin, ladrón, truhán y estafador –es decir, de pícaro– un personaje que es músico, políglota, que escribe odas famosas, que pasó por Salamanca para dotarse de erudición, que se gana la vida siendo consejero moral de un matrimonio

burgués o de diversos caballeros, y que es ayo de unos hijos de un importante personaje de Argel, ganándose la confianza de todos ellos por sus rectas acciones? A todas luces, aquello resulta poco factible, porque, de ser así, comprometería la imagen del propio Espinel. Marcos compartía demasiados rasgos comunes con el escritor, factor que implicaba fijar un límite de partida a una presunción de esa naturaleza.

No cabe duda que las andanzas de Guzmán, Pablos, Guitón, Rinconete y Cortadillo fueron claves para la confección de algunas de las acciones pícaras que se hallan en texto. Las aventuras de *Marcos de Obregón* con ese acento son coincidentes con las de sus referentes, y están insertas para darle ritmo y gracia a una narración en exceso moralizadora. Estos pasajes, por ende, tienen orígenes plenamente literarios. De esa manera, el autor cumplía con el *docere* y *delectare*. De acuerdo a esto, es interesante destacar que en los episodios en donde se vincula directamente la figura del autor con el personaje protagonista el texto tiene un tono más serio y solemne. Así ocurre, por ejemplo –y por lógica–, en las exequias de Ana de Austria, pero también cuando el escudero regresa a Ronda y se queja de la envidia, o cuando se exaltan sus versos que provocan una emocionada reacción de una dama.

#### 4. INFLUENCIA ESTRUCTURAL DE LA NOVELA PICARESCA EN *MARCOS DE OBREGÓN*

*Marcos de Obregón* tiene como principal referente modélico en su concepción al género de la picaresca, particularmente, como ha reiterado la crítica, la novela *Guzmán de Alfarache*. Los elementos estructurales, el cuadro realista, como también la inclusión de ciertos personajes del género y sus respectivas acciones conducen a una relación más que casual o tangencial con los textos paradigmáticos de esa corriente literaria.

Lara Garrido y Rallo Gruss hablan de tres modalidades con las cuales la crítica intenta relacionar la novela de Espinel con la picaresca. Una está basada solamente en las características del género, la otra fija la mirada de forma exclusiva en el personaje, y finalmente, la ecléctica, que incluye el análisis de los dos estamentos mencionados (1993, II: 637-639). Esta última parece ser la metodología más adecuada para entender la dimensión de un texto que absorbe aspectos no solo de un determinado género, sino de muchos otros, aunque sea este el que predomine en sus páginas.

##### 4.1. *MARCOS DE OBREGÓN* Y LA VALORACIÓN DE LA CRÍTICA

La novela del rondeño, tal y como señala Carrasco Urgoiti, fija la posición de Espinel como una efectiva “reacción frente al principal supuesto del género picaresco, cuya enseñanza deriva de la conducta errada del protagonista”; además, agrega la estudiosa:

[...] ni por la coyuntura histórica, ni por la materia y estructura misma de la obra puede desgajarse totalmente *Marcos de Obregón* del conjunto novelístico que promueve la obra de Alemán, y de hecho hará un papel crucial en la propagación del género a otras literaturas (Carrasco, 1993, II: 630).

El cambio fundamental, según Carrasco, radica en la técnica narrativa autobiográfica, ya que el maduro personaje realiza algunas modificaciones como contar desde su avanzada edad episodios de su madurez antes de adentrarse en sus propios orígenes. Esto implica que el personaje estará plenamente integrado a su condición social, por lo que no es necesario explicar una conducta posterior. Lo mismo opina Rey, ya que a su juicio la verdadera renovación del género picaresco que Espinel realiza “estriba en el nuevo tratamiento del narrador [...] El yo narrativo corresponde más a un testigo sabio y fidedigno que a un pícaro volcado sobre su yo” (1993, II: 681). Rallo Gruss dice que Espinel distorsionó el género no solo por el personaje honrado y bueno, sino también por el valor del viaje y la técnica narrativa *in media res* (1993, II: 684). En efecto, la utilización de la técnica<sup>281</sup> por parte del escritor rondeño en su texto aporta una interesante innovación. Se trata de una doble retrospectiva que permite observar el enfoque narrativa desde varios planos.

Rico señala que la novela de Espinel “ni por personaje ni por estructura es una novela picaresca, aunque aprenda bastante del género”

---

<sup>281</sup> El modelo narrativo del *Guzmán*, como el del *Lazarillo*, es muy similar al del *Marcos de Obregón*, pero, no se olvide, la perspectiva vital del protagonista no es la misma que la de Marcos, pues su edad no era tan avanzada. Además, el texto de Alemán anunciaba una continuación de la historia que nunca vio la luz. Espinel concluye su obra como si fuera un testamento, sin posibilidad alguna de tener una secuela, pues es una historia cerrada. Por otro lado, en esa técnica narrativa había tenido otros referentes más allá de la picaresca, como la propia novela paradigmática del género bizantino, *Las etiópicas* de Heliodoro, o el modelo cervantino del *Persiles*, el *Coloquio de los perros* y el *Peregrino* de Lope.

(2000: 128). Stamm examina la postura de Rico y cuestiona la no delimitación de ese ‘bastante’, pues el estudioso no lo explicita (1993: II 660). Zamora es quizás el crítico que menos relación ve entre el texto de Espinel y el género, y califica la historia de un libro extraño con una médula que no es la picaresca (1993, II: 863). Taléns dice en tono tajante que la novela es antipicaresca donde las haya (1975:18).

Para Del Monte, lo único de picaresco que tiene la novela es “sólo el tema de los cambios de amo del protagonista, y el de la genealogía”. Pero incluso, dentro de estos límites, el pícaro es como un enemigo de sus amos, todo lo contrario del escudero: “Marcos es el amigo fiel y el prudente consejero de ellos; y mientras los antecesores del pícaro, con sus vicios y su miseria, casi son el símbolo de su abyecto destino” (1993, II, 676). Parker dice que Obregón “tiene más de una novela de aventuras que de picaresca” (1993, II: 680). Gili Gaya opina que esta narración es sin duda la menos picaresca, aunque la admite como dentro del género, pero lo picaresco es solamente episódico (1951: 19-21).

Para Rallo Gruss la forma autobiográfica, obligada por la elección del molde picaresco, da voz tanto al personaje como a Espinel. Para ella, Espinel “no quería que le confundieran con aquel escudero, pero necesitaba proyectarse porque el contenido doctrinal es diametralmente diverso del que se ficcionaba en la obra de Alemán” (1993, II: 683).

#### 4.2. LA ESTRUCTURA DE LA OBRA Y SUS MODELOS

Se ha señalado en el capítulo II de este estudio que la división de la obra en tres grandes bloques o relaciones sigue, por cierto, el modelo del *Guzmán*, el *Guzmán* apócrifo y el del *Buscón*. Por tanto, dos elementos esenciales en la estructura narrativa, la técnica literaria y la división por



capítulos, indican una más que destacable influencia del género en la obra de Espinel, como lo señalan Rallo Gruss y Carrasco Urgoiti.

*Marcos de Obregón* está construido con los mismos procedimientos que Alemán utilizó para organizar el relato del pícaro. Navarro González indica que son tres los elementos estructurales básicos que Espinel adopta del texto del novelista sevillano: la autobiografía del personaje central, las historias y cuentos más o menos directamente relacionados con el narrador, y, por último, los comentarios y disquisiciones didáctico–morales y satíricas (1977: 89).

No cabe duda que estos básicos constituyentes, que el escritor de Ronda adoptó para su relato, acercan también esa historia al género picaresco, más allá de la polémica que suscita la distancia que surge entre el protagonista y el arquetipo.

Lara Garrido y Rallo Gruss estipulan que la novela *Marcos de Obregón* significó la culminación del espacio picaresco (1993, II: 675), pero lo cierto es que Espinel no pretendió en ninguna medida acabarlo, sino solamente usar y transformar ciertos elementos para amoldarlos a su propuesta de fábula. La crisis del pícaro, si la hay, es inconsciente, puesto que el autor, creemos, nunca quiso escribir la historia de un pícaro, sino solo aprovecharse del esquema que el género le ofrecía para relatar su propia historia novelada, así como de algunos de los rasgos del personaje útiles para la arquitectura del protagonista de su relato.

## CONCLUSIÓN

A pesar de que la denominación de pícaro en la literatura, cuyo nombre identifica a todo un género, continúa siendo materia de controversia en los círculos críticos debido al difuso origen, desarrollo y a los límites que lo definen dentro del concierto narrativo del Siglo de Oro español, es posible constatar cómo esta figura fue un factor preponderante en la novela *Marcos de Obregón* de Vicente Espinel.

Este acercamiento al personaje también ha sido foco de disparidad de opiniones a la hora de relacionar y clasificar el texto dentro de los cánones del género picaresco por ese peculiar tratamiento del modelo realizado en la obra de Espinel. Los parámetros de esa corriente literaria, que se han ido estipulando con el pasar del tiempo, no cabían en la mente del escritor rondeño, pues su propósito no fue otro que el transfigurar a ese pícaro arquetípico y sus rufianescos métodos de subsistencia para adecuarlos a la realidad de su escudero, tanto en su práctica de vida como en su ética. Este personaje literario había tenido un rotundo éxito de popularidad en el público lector, que le hizo muy atractivo para los destacados novelistas barrocos, y explica la seducción que en Espinel causó para diseñar al protagonista de su historia.

La crítica de hoy en día, en tanto, coincide en señalar que el protagonista no cumple con los requisitos que le permiten pertenecer de forma cabal a los paradigmas del personaje, pero la obra sigue la órbita de ese tipo de narraciones, y las antologías que las recogen y editan así lo evidencian.

En términos generales, se define este texto como *antipicaresco*, dado el cariz del escudero personaje, caracterizado por el virtuosismo y

moralidad que posee y demuestra en innumerables acciones y, sobre todo, mediante comentarios reflexivos acerca de estas actitudes, como también de las del resto de personajes con los cuales se relaciona.

Sin embargo, es posible advertir en algunas acciones del protagonista de la novela el influjo de ciertos aspectos típicos del pícaro, aunque estas ocasiones no predominan en el concierto narrativo de la historia. El escudero recurre a algunas actitudes semejantes a las usadas por el arquetipo, pero, generalmente, solo sirven para combatir a los propios pícaros o para salir de situaciones que ponían en riesgo su integridad. Solo en una oportunidad Marcos de Obregón desbordó su moralidad y procedió a actuar con métodos propios de los estándares picarescos, aunque este escaso volumen de práctica no alcanzó a equilibrar en lo más mínimo la envergadura de aquella rectitud que se impuso en su conducta a lo largo de la novela.

Además, la influencia de la poética picaresca no solo concierne a la caracterización del personaje, puesto que también, al construir su historia, Espinel recurre al esquema narrativo de la novela de Alemán para organizar su discurso de carácter autobiográfico a través de la técnica *in media res*, la intercalación de varias historias que se relacionan con el protagonista, y la continua moralización de esas acciones por medio de excursos y disquisiciones. No obstante, dichos procedimientos están mezclados, de igual forma, con los que recoge de los modelos narrativos del género bizantino. Espinel, se recuerda, gusta de utilizar todas las fuentes literarias de las cuales bebe.

De acuerdo a lo anterior, es pertinente advertir que las *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón* caben parcialmente en el registro que hoy en día se entiende como género picaresco, puesto que el texto no se ciñe a un modelo de género específico, sino que readapta algunos de sus

constituyentes. Esto, a pesar de que esta corriente es la que más se resalta en la estructura y esquema del relato, pero con carácter distinto.

Por otro lado, la impronta del pícaro, aunque bastante reciclada, está también presente en sus páginas. En ellas se presenta una historia autobiográfica en donde una buena cantidad de las acciones se corresponden con las del propio autor. Ese factor es determinante para alejar al protagonista –por resguardo del escritor– de la figura del pícaro, aunque la sombra de esta figura muchas veces le siga sus pasos.



## CAPÍTULO V: MARCOS DE OBREGÓN, EL ESCUDERO Y LA SOLDADESCA

## 1. INTRODUCCIÓN

Vicente Espinel eligió como personaje de ficción para su novela a un individuo que perteneciera a un estrato social que coincidiera, o no estuviera tan alejado, de su propia condición. De esta manera, haría coherentes los antecedentes biográficos suyos y del escudero, para que estos pudieran amoldarse debidamente –aunque existiesen diferencias y matices– con los requisitos que se estipulan en el escalafón social al cual pertenecían. Había que considerar, dentro de esos parámetros, otros aspectos como la herencia sanguínea familiar, la ocupación profesional y los medios económicos, cuestiones de suma importancia en aquella época áurea de honras y linajes. Los estratos sociales, definidos y caracterizados por la férrea rigidez e inmovilismo entre sus capas en tiempos monárquicos, hacía más fácil la elección de un personaje que fuera capaz de reflejar al propio Espinel. El oficio de escudero, que el autor presenta en el título de la novela, es un claro indicio de representación social, y acota el sentido de pertenencia a un segmento social determinado.

El rondeño estaba al tanto de diversos escritos narrativos literarios que circulaban, así como del tratamiento psicológico y social que esos textos daban a entrañables personajes como Lázaro –además del escudero, quien fuera uno de sus amos–, el Guzmán, Don Pablos o el hidalgo Quijote. Por esa razón, no solo debió analizar a cada uno de ellos en cuanto su calidad de personajes, sino también la resonancia que como seres ficticios tuvieron en quienes supieron de sus aventuras. Sin duda, observar la notoriedad y fama de un pobre aguador de pasada vida miserable, de dos pícaros rufianes y de un loco que se creía caballero andante en tiempos en que estos ya no existían, hizo que el autor de Ronda madurara una elección

que, dadas esas circunstancias, fue equilibrada y acorde con sus objetivos estéticos y prácticos.

Espinel se decide por un escudero que correspondiera al paradigma del ‘mozo de muchos amos’, por lo que sigue el modelo literario inaugurado por el *Lazarillo*, donde personajes de baja condición cuentan sus avatares. Previo a esa profesión ejercida, el personaje había sido estudiante de la Universidad de Salamanca, y tenía sangre montañesa en sus venas, lo que de inmediato significa otorgarle un estatus diferente, en relación a otros personajes de igual oficio y distinto linaje. Posteriormente, el mismo escudero se autodefine como soldado. Estas dos etiquetas con las cuales se reviste al personaje, más los prestigiosos antecedentes familiares e intelectuales, sin duda orientan el sentido de la intencionalidad del autor de Ronda en el ámbito axiológico del texto. En consecuencia, en el momento en que el escudero es dotado de la preciada honra, está ahorrándose potenciales problemas. Es más, tendrá el anhelado prestigio. Así, el autor acerca al personaje a su propia imagen, que es el propósito de su fábula. Pero, eso sí, le añade pobreza y necesidades.

Los dos oficios de Marcos de Obregón –escudero y soldado– ocuparán las páginas del siguiente capítulo para observar cómo el debate de las armas y las letras, cuya insigne presencia es posible apreciarla en el tratado cervantino del *Quijote*, da luces respecto de la relevancia de tales tópicos para los escritores del Siglo de Oro. Espinel, como se analiza en el capítulo II, así como otros novelistas, no está ajeno a dicha discusión.

El rondeño se siente atraído por el significado simbólico de lo militar, en plena época de expansión del imperio español. Además, esa inspiración pudo deberse a la imagen sólida de los referentes literarios que fueron partícipes de hazañas militares como Garcilaso de la Vega o, más cercano a él, el mismo Miguel de Cervantes o el propio Alonso de Ercilla.



Para reforzar el cariz militar del soldado Obregón, Espinel se apoya en algunos relatos de autobiografías de soldados. Estos textos podían proporcionarle algunas ideas para traspasarlas a su texto. Los hombres de armas quisieron dejar estampadas en un escrito sus vivencias personales para su mayor gloria. Aquella época coincidió con el esplendor del Imperio español. El género tuvo un decidido auge y presencia en el Siglo de Oro, aunque su campo de acción estaba reducido solo a ciertos círculos. Es muy probable, dadas las características de dicha corriente, que Espinel haya conocido y considerado este tipo de relatos para nutrir la historia de su escudero y soldado.

## 2. EN TORNO A LA FIGURA DEL ESCUDERO

### 2.1. EL ESCUDERO EN LOS SIGLOS XVI Y XVII

El escudero, en efecto, cumplía un rol social no menor en tiempos medievales, pero, llegado a la época del Siglo de Oro su significado había cambiado en lo sustancial. La posición cercana a los estratos más acomodados de la sociedad, que tuvo en épocas de esplendor, les vinculaba con el mundo de las armas. Pero en el siglo XVII, esa relación quedaba atrás. Rico, en su edición del *Quijote*, y apoyado en Menéndez Pidal, define a esta figura una vez que Sancho, el hilarante compañero del hidalgo caballero, hace su aparición:

En la Edad Media, el *escudero* era «el joven hidalgo, hijo de caballero, en espera de ser él el armado caballero a su vez», y que durante su aprendizaje «servía al caballero, llevando el escudo y la lanza de éste» [...], y en tiempos de Cervantes, se llamaba *escudero* al criado que acompañaba regularmente a un señor (2004: 72).

El estudioso, además, afirma que la literatura caballerescas hizo del escudero un personaje que cumplía una función de contrapunto cómico, que acompañaba al héroe (2004: 72). Prueba de ello está la inolvidable impronta de un criado como Sancho. Incluso, hay un capítulo del *Quijote* en que el gracioso escudero y su compañero de profesión, que servía al Caballero del Bosque, hablan ‘escuderilmente’ acerca de su trabajado

oficio. El diálogo añadía abundantes quejas. Los rasgos de ese campesino cobarde y bonachón, una auténtica transgresión para lo que fuera la antigua figura del escudero, se distancian de forma considerable respecto a los de Marcos de Obregón. Esto, por el linaje, posición social y por el carácter letrado que Espinel impregna a su personaje. Marcos ponía en conocimiento de todos esos datos cada vez que la ocasión así lo requiriera, para dejar muy en claro que era un escudero que, aunque pobre y necesitado, sí era digno de distinción.

## 2.2. MARCOS DE OBREGÓN, UN ESCUDERO DE SU TIEMPO

Marcos de Obregón, el escudero, se encuentra en la misma clase social de su creador, aunque un tanto más abajo por la labor eclesiástica e intelectual como músico y escritor de fama que el rondeño tuvo. Marcos era un hidalgo, mitad letrado y mitad soldado, que intentaba ganarse la vida como consejero en alguna Corte al amparo de algún caballero importante y de renombre. Su función social y ocupación consistía en eso, y para realizar aquellas actividades tuvo el respaldo de su prestigiosa formación humanista<sup>282</sup>.

El escritor de Ronda delinea a su personaje para informar sobre su misma condición, ya que también cumplió labores de escudero como las de

---

<sup>282</sup>Lara Garrido y Rallo Gruss destacan que Marcos pone al servicio de sus amos –siempre de la nobleza a quienes sirve solidariamente– sabiduría, música y consejos. A cambio de eso, recibía comida y a veces dinero. Los estudiosos citan las distintas expresiones que el escudero realiza cuando se pone bajo las órdenes de sus protectores, tales como ‘arrimarme’, ‘acudí a favorecerme’, ‘Hice asiento con un gran príncipe’. A su vez, también resaltan la degradación socio-histórica que la figura del escudero había sufrido desde la época en que el joven noble esperaba ser armado caballero hasta llegar a ser el hidalgo menestero que se empleaba en oficios modestos. Una de aquellas funciones consistía, según el apoyo de Covarrubias, en acompañar a una dama: “Oy en día más se sirven de dellos las señoras, y los que tienen alguna passada huelgan más de estar en sus casas que de servir por lo poco que medran y lo mucho que les ocupan” (1993, II: 652-654). Obregón realizó esta última tarea en más de alguna oportunidad.

Marcos de Obregón. En el prólogo al lector avisa que es un “pobre Escudero, desnudo de partes y lleno de trabajos” (Espinel, 2008: 13). Es probable que el autor haya querido bajar un peldaño la categoría socioeconómica del escudero en el intento de acercarlo a los menesterosos personajes de los relatos áureos, fundamentalmente los de corte picaresco. Así, podía justificar su *peregrinatio vitae*.

La narración concuerda con la definición que de la figura hace Rico, pues Marcos casi al comienzo de su historia se desenvuelve como un sirviente, ayo y consejero de Sagredo y su esposa. Una vez que estos se alejaron a vivir a un pueblo de Castilla, Marcos queda “solo y pobre” (Espinel, 2008: 56). Pero, luego conoce a un hidalgo que quiere llevarle consigo para que se hiciera cargo de la crianza de sus hijos, quienes tenían poca edad. La respuesta de Marcos fue que aquel “era oficio de amas, no de escuderos” (Espinel, 2008: 56). Así y todo, Marcos y el hidalgo tienen un largo coloquio acerca de la función educadora de padres y familia. Este diálogo desemboca en la citada declaración de su actual condición:

–¿Y qué mayor pobreza –dije yo– que andar bebiendo los vientos, echando trazas, acortando la vida y apresurando la muerte, viviendo sin gusto, con aquella insaciable hambre y perpetua sed de buscar hacienda y honra? (Espinel, 2008: 58).

Prosigue, a medida que avanza el relato y cumple las funciones que corresponden a su ocupación, describiendo cuáles son sus posibilidades laborales, y cómo se ejercita en ellas como escudero. Cuando relata su itinerario de vida al ermitaño, cuenta cómo estuvo bajo el amparo de un gran príncipe en el palacio de este en Zaragoza; luego, será criado del Conde de Lemos en Valladolid. Una vez en Sevilla, estará bajo las órdenes

del duque de Medina Sidonia, y entra a su servicio con el propósito de embarcarse a Italia. Posteriormente, pasará servir al renegado español en Argel, quien le delega la responsabilidad de ser el ayo de sus hijos adolescentes, cargo que él cumple con suma eficiencia y humildad. Al escapar a la condición de prisionero, logra llegar a su pretendido destino en Italia. Allí contacta con Julio Espínola, el embajador que conoció en la Corte, y Marcelo Doria, quienes le proveyeron de dinero, un mozo de mulas y la correspondiente cabalgadura para llegar a Milán. El otrora escudero pobre, de un momento a otro, ya era un conocido de las altas esferas del poder y, además, tenía un criado a su cargo. En ese periodo, su condición varía, y Marcos se hace llamar soldado, denominación que durará algunos descansos. Cuando vuelve a España y se radica en Madrid, Marcos está al amparo de otro gran príncipe. Es ahí donde realiza quizás la declaración más reveladora acerca del oficio que ejerce, no solo lo que concierne al personaje, sino también por lo que significa para el escritor: “aunque siempre huí del escuderaje, me fue forzoso recurrir a él” (Espinel, 2008: 287). Es evidente que el autor habla, como es habitual en el texto, por boca de Marcos. En esta confesión se hace notorio el cierto hartazgo que debió soportar Espinel en el ejercicio de este oficio, que no pocas veces le llevaba a la poltronería. Él solo quería dedicarse a sus actividades de poeta y músico, pues allí estaba su verdadera vocación.

Hay algún otro detalle que ilustra la vida de un escudero, cuando por ejemplo, luego de quedar en la calle por haber sido encarcelado por un delito que no cometió, vende unas “botas escuderiles”, y su amigo, “una maleta ratonada; que es muy de escuderos” (Espinel, 2008: 294). Estos ropajes y la condición pobre que Marcos evidencia, traen a la memoria a aquel notable personaje del *Lazarillo*. Sabida es la queja de quien fuera amo de Lázaro contra los propios superiores que tuvo, de los que tarde y mal recibía los pagos de sus honorarios, aunque él escondía esa estrechez

económica con una falsa apariencia a través de una presentación personal con ‘razonable vestido’, como le describe su piadoso criado. Pero, en esa queja sobre los problemas que arrastra la profesión, dice de sus poco caritativos amos: “Ya cuando quieren reformar conciencia y satisfaceros vuestros sudores, sois librados, en la recámara, en un sudado jubón o raída capa o sayo” (2004: 40).

En suma, Marcos es un escudero acorde a sus tiempos. Lo es, a pesar de ser un hombre que también convive con la disciplina militar. La distancia que separa al criado, ayo o consejero con el hombre de armas es evidente. Aunque su oficio como escudero no es del todo agradable como quisiera, lo prefiere ante la milicia. Espinel lo hace palpable cuando al despedir la novela insiste en señalar cuáles son sus materias predilectas. Alaba, allí, las condiciones del Duque de Sesa. El caballero era un hombre culto y, sobre todo, letrado. Su principal condición y virtud, que es la que de verdad le importa a alguien como Espinel, es la de amparar, con todo su poder económico, a los que se dedican al arte literario: “[...] don Luis Fernández de Córdoba, Duque de Sesa, caballero adornado de muy superiores partes, muy dado a la lección de las buenas letras, gran favorecedor de ellas y de los que las profesan” (Espinel, 2008: 350). El trabajo como escudero, que consiste en servir y dar consejos a un caballero, era el oficio al que había que dedicarse, pero como una especie de mal necesario. El literato, de espíritu libre, debía cumplirlo, incluso con las molestas dificultades que conllevaba, para satisfacer el apetito de su verdadera vocación, que era la dedicación a literatura y la música.

### 3. EL SOLDADO MARCOS DE OBREGÓN

#### 3.1. EL SOLDADO EN EL SIGLO DE ORO

En la España imperial, el soldado se constituía en una figura importante, que destacaba no tanto por su condición económica, sino, más bien, gozaba del prestigio y la honra de la sociedad, lo que ya indica una señal acerca de su valía. González Palencia así lo destaca en sus estudios acerca de la organización social del periodo:

La milicia, sin ser propiamente una carrera, ni formar parte de una clase social independiente, tuvo gran importancia como elemento intermedio entre la nobleza y la burguesía y plebe. Se alistaban los españoles en el ejército voluntariamente, llevados por espíritu aventurero (Cortés), o para mejorar la fortuna (Cervantes), en busca de la gloria y, tal vez, para evitar la persecución de la justicia (Lope de Vega) (1940: 73).

El crítico indica que pertenecer al ejército podía significar, en el caso de las clases sociales más menesterosas, una salida honrosa a esa condición como medio de subsistencia. En aquella época, esta carrera de las armas, junto con la clerecía, podía traer además como consecuencia la “salida normal de los *segundones*, de los hijos no mayorazgos de las familias nobles; y también empuñaban las armas muchos que no gustaban del trabajo manual” (1940: 73).

### 3.2. MARCOS DE OBREGÓN COMO SOLDADO

Espinel, al dar a su personaje el carácter de soldado de origen montañés, partícipe de las guerras que librara el Reino, no solo estaba elaborando un personaje lejano a la figura del pícaro, sino que también construía una imagen y un estatus con nervio de honra. Pero como escudero, Marcos también hace alarde de tener esa preciada cualidad. No son demasiadas las referencias que el personaje hace a su vida de soldado, pero son suficientes para orientar el significado de esa condición en toda la novela. Solo lo hace a su paso por Italia, en un par de alusiones personales, y por la denominación que recibe por parte de otros personajes. Estas pocas menciones justifican su estampa como hombre de armas. Para Espinel, con eso bastaba.

La primera referencia directa a la soldadesca, que aparece en el texto, asoma recién en el tercer descanso de la tercera relación. Aunque, con anterioridad, en el primer descanso, cuando el joven Marcos se marchaba a Salamanca y su aspecto era el de un estudiante, también había recibido tal nombre de labios de un adulador y bellaco que le quiere burlar. Obregón relata que estuvo en Milán, donde cuenta que el autor del libro hizo los versos de las exequias de Ana de Austria. No explica detalles; ni a qué caballero, ni a cuál institución sirve. Solo señala el periodo de tiempo que permaneció y, lo más importante, se refiere a sí mismo como un ocioso soldado:

Pasé en Milán tres años como hombre que está en la cama, contando las vigas del techo trescientas veces sin hacer cosa que importase; lo uno, por estar siempre indispuerto; lo otro, por lo poco que entre soldados se ejercitan los actos de ingenio (Espinel, 2008: 251).



No extraña, entonces, que esa negativa idea de la milicia vaya esbozando el real concepto que Espinel tiene de las armas. Tal y como se señala en el capítulo II de este estudio, el rondeño, de forma categórica, se decanta por las letras, y rebate, indirectamente, el valor que Cervantes asigna a la soldadesca<sup>283</sup>. En las *Diversas rimas*, por ejemplo, se va revelando aquella postura, aunque el poema dedicado a Octavio Gonzaga sea de alabanza a la figura del soldado. En esta égloga, hay dos personajes que dialogan sobre la vida bélica: un pastor, que la rechaza, pero termina aceptándola, y un soldado que la alaba. Esto ocurre solo porque el elogio al personaje así lo amerita, según Navarro González y González Velasco (1980: 36). En el argumento del rechazo, se hallan razones como las que siguen:

Pastor: Dezidme qué es la honra, pues que tanta  
tenéis, que al mundo espanta, los soldados,  
que andáis siempre arrastrados, con miseria  
cargados de lazeria y sin concordia,  
buscando la discordia y alborotos,  
descocidos y rotos, y hambrientos,  
contino descontentos, desabridos  
sobre esto aborrecidos de las gentes  
de vuestra patria ausentes y en la guerra,

---

<sup>283</sup> En dicho capítulo, se hizo referencia al contrapunto que el Quijote hace entre las letras y las armas. En él se refería a la condición pobre del estudiante. Luego, a las pobreza y miserias del soldado. Por ello, Cervantes, y sin olvidar las penurias grabadas a fuego en su mente, sabe que, aunque la trascendental materia es de ‘difícil salida’, orienta su predilección hacia la postura del soldado, ya sea por solidaridad, ya sea por su propia experiencia: “Alcanzar alguno a ser eminente en las letras le cuesta tiempo, vigiliias, hambre, desnudez, váguidos de cabeza, indigestiones de estómago y otras cosas a éstas adherentes, que en parte ya las tengo referidas; mas llegar uno por sus términos a ser buen soldado le cuesta todo lo que a el estudiante, en tanto mayor grado, que no tiene comparación, porque a cada paso, está a pique de perder la vida” (Cervantes, 2004: 396).

y aun no's sufre la tierra ya en su gremio (Espinel, 2001: 517).

Todo este pensamiento se trasluce en la novela en la única oportunidad en que el autor menciona un suceso de guerra donde Marcos dice haber participado. Ocurre cuando estaba en Milán. De allí intentó pasar a Flandes. Pero no lo hace porque los ejércitos venían marchando de ese sitio a Lombardía. Esa gente que venía, y que era la misma que había participado con él en el asalto a la ciudad de 'Mastric', le hizo recordar el hecho. Como crónica de guerra, Marcos relata solo una ridícula anécdota en un episodio desprovisto de cualquier tono épico. El carácter de su actuación, por cierto, representa todo lo contrario a lo que debería ser una gloria y gesta militar, puesto que el soldado no realiza otra 'heroica' acción que sea la de ayudar al saqueo de una ciudad. Ese actuar es más propio de un pícaro. El soldado Obregón califica este acontecimiento –a todas luces decepcionante para un hombre de armas– como “una cosa muy graciosa, que pudiera ser muy desgraciada”, y a continuación lo detalla:

Y fue que, en el saco de la ciudad, cogí el más lúcido cuartago de todos lo que había en una casa principal, y subiendo sobre él en cerro, como en tiempo de bulla no se mira mucho en las cosas, al tiempo que salía de la ciudad, iban tras de mí más de trescientos cuartagos, porque la que yo había tomado era una yegua sazónada; y si no me arrojó de ella al suelo, me dieran muchas manotadas los galanes que la seguían (Espinel, 2008: 253).

Una vez relatado el único ‘episodio bélico’ de Marcos, solo su compañero ocasional de viaje, que era español, siguió camino a Flandes. A su regreso a Milán, Espinel explica en parte las obligaciones de los personajes de cierto renombre, intelectuales, artistas, músicos y señores que departían en tertulias. Lo hace luego de aludir a las artes musicales y al género enarmónico en los jardines de la casa del señor Antonio de Londoña. Marcos se refiere a las otras actividades que realizaban “poetas de poesía y entre soldados de armas, donde se ejercitaba no solamente la pica y el arcabuz, sino también el juego de la espada y daga, broquel y rodela” (Espinel, 2008: 259). Entre los destacados espadachines, Marcos menciona a Carranza, pero el que más resalta es a don Luis Pacheco de Narváez, personaje histórico que lleva directamente al episodio de *Buscón*, tal y como lo destaca Navarro Durán, quien también observa cómo Quevedo y Cervantes toman posiciones encontradas en el arte de la esgrima; el primero en contra del arte de Pacheco, y el segundo a favor de él (2008: XLIII)<sup>284</sup>.

Ya en el descanso sexto, en la casa del triste caballero italiano, vuelve la referencia a la condición del soldado. Lo hace el huésped de Marcos, quien emite un discurso con tono amargo por la situación que vive con su esposa. De nuevo, Espinel liga el oficio militar a la ociosidad. Esta vez en boca del caballero. Este condenable vicio se desata luego que la tropa se ocupa de los asuntos propios a esa labor, que Espinel no describe, y que poco le interesan. Es evidente que no mira con buenos ojos una disciplina que está distante del mundo que al autor le atrae, que es el

---

<sup>284</sup> En aquel episodio del *Buscón*, Quevedo representa a Narváez como a un loco espadachín que daba saltos. Con posterioridad, un mulato con una cicatriz le reta a duelo, y el pobre orate no puede hacer otra cosa que huir ante las arremetidas de su contrincante. Dicha enemistad entre ambas personalidades nace cuando el escritor y el hombre de armas discuten por un pasaje del libro que este avezado espadachín había escrito sobre el arte de la esgrima (Navarro Durán, 2008: 125).

artístico. Subyace en el personaje, que no es Marcos, esa mirada crítica que no puede ser otra que la del propio Espinel, una vez más:

–¡Dichosos aquellos que nacen sin obligaciones, porque pasarán con suerte mala o buena, sin darles cuidado mirar por las ajenas y desvelarse en pensar qué dirán de la suya! El pobre soldado, en cumpliendo con hacer lo que le toca, se va a descansar a su lecho. El oficial y todos los demás, de este género, en habiendo acabado su ministerio, hallan descanso en la ociosidad (Espinel, 2008: 253).

Poco más de soldadesca tiene el texto. Tanto el caballero como su desgraciada esposa se dirigen a Marcos como ‘señor soldado’. Pese a ello, la función de Obregón será la de siempre, que es la del escudero sabio que da consejos y ayuda a salir de conflictos a personajes señoriales como ellos, aunque el propio narrador protagonista haga creer que sus aventuras en la península itálica fueron de armas, como señala Zamora (1993, II: 864). Camila, la mozuela que intenta aprovecharse de los dineros recibidos por el buen trabajo de Marcos como consejero del matrimonio, también le llama ‘soldado español’.

Navarro González habla de un Marcos de Obregón que vuelve a Ronda desde Italia como un “estudiante sin grados, soldado sin batallas, poeta sin libros, enamorado sin dama, capellán sin órdenes y escudero sin señor” (1977: 20). Cuando acaba el libro, la condición de soldado vuelve a reaparecer en instancias finales, solo como un aspecto que no podía dejar de señalarse. Ahí Marcos o Espinel, hace balance del relato autobiográfico:

Y si la juventud advertiese bien los hijos que va criando la ociosidad, tomando ejemplo en los daños ajenos ni rehusarían los peligros de la soldadesca, ni vendrían a miserable servidumbre, ni se sujetarían a las necesidades que ven padecer y traer arrastrados a varones de buenos nacimientos, rendidos a mil bajezas, que pudieran remediar a su salvo con buen tiempo (Espinel, 2008: 348).

Es notorio, al fin y al cabo, que Espinel pretendió darle un carácter heroico a su personaje, pero no por las acciones épicas que cometiera, pues, como es posible apreciar, no hay ninguna en el texto. Su condición de soldado solo se sostiene por la connotación y significado que para la sociedad de entonces tenía pertenecer al cuerpo militar, como también haber participado en las guerras que el Imperio español acometía. Tal vez justifique también así su presencia en Italia y su itinerante condición. Por otro lado, siempre está presente la sombra y el ejemplo de Cervantes como posible influencia en esta faceta. Marcos de Obregón es un personaje, en ese sentido, mal acabado, y revela otro de los problemas en la novela de Espinel, tal y como señala Navarro Durán, quien apunta que el autor “no domina el arte de la construcción novelesca porque deja cabos sueltos, personajes sin perfilar [...] (2008: LV).

## 4. RELATOS Y AUTOBIOGRAFÍAS DE SOLDADOS

### 4.1. LA SOLDADESCA

El género autobiográfico no era propiedad exclusiva de la picaresca. Hubo, en los siglos XVI y XVII, ciertos libros que perfectamente pudieron ser espejos literarios para los intelectuales dedicados a cabalidad a la escritura, o a quienes alguna relación tuvieron con la milicia. Más de alguno, como Garcilaso, Ercilla o Cervantes, tuvo contacto directo con las propias instituciones armadas. Cossío habla de la relación que estos relatos de la soldadesca tienen con la literatura:

Lo que inventan y agregan a la verdad de sus vidas, puede entrar dentro del género novelesco. Pero ellos no quieren hacer una obra literaria y artística, como se lo propone un novelista, sino crear un sujeto o protagonista que corresponda a lo que el autobiógrafo cree sin duda que debió ser, no lo que en realidad fue (Cossio, 1956: VI).

Pedraza asegura que el soldado, tal y como el pícaro, es un individuo no representativo de la sociedad, a pesar de lo que siempre se dice. El soldado, por tanto, está en conflicto con esa sociedad porque “está en busca de su identidad, de un sentido para su vida y del ascenso económico y estamental” (2006: 33). La escritura de una vida implica un esfuerzo, precisamente, en dicha dirección, tal y como señala Levisi, puesto que estos textos, con nombres como ‘Memorias’, ‘Vidas’ ‘Confesiones’,

intentaron revelar ese sentido. No era fácil tampoco acceder a esos textos, puesto que, en su gran mayoría, estaban manuscritos, y su destino no era el público, sino la familia y un reducido grupo de lectores. A pesar de ello, continúa Levisi, estos textos “no estaban aislados de las circunstancias literarias que imperan en el momento de escribirlas” (1984: 14), por lo que es probable que los destacados intelectuales y narradores del siglo áureo estuvieran en esos grupos de privilegiados que leyeron las obras y absorbieron sus ideas.

Es probable, también, que el influjo de personajes históricos como Colón, Cortés o el mismo poema épico de Ercilla, hizo que estos soldados decidieran dar fe de sus vidas en textos que las relatasen. Los textos referidos siguen esa estela de gloria personal. Se trata del *Libro de la vida y costumbres de don Alonso Enríquez de Guzmán*, *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, *Vida del capitán Alonso de Contreras*, las *Memorias de D. Diego Duque de Estrada* y la *Vida de Miguel de Castro*.

#### 4.2. LA SOLDADESCA Y *MARCOS DE OBREGÓN*

Tal y como se señala en el anterior punto, es probable que Espinel adjudicara la calidad de soldado a Obregón por el significado honroso de esta condición. Quiso destacar una posible condición militar suya –que aún no se comprueba en los datos biográficos– en su propia creación literaria.

En lo medular, dos son los elementos entre la novela *Marcos de Obregón* y los relatos de los militares imperiales que tienen un denominador común. Se trata, precisamente, del propio modelo de la autobiografía, y la condición de soldados de quienes escribían sus textos. Además, las aventuras, los viajes intrépidos, la alusión a las guerras del Imperio o las intrigas de los autores con miembros de la Corte también

emparentan, de algún modo, dichos textos con Espinel. El procedimiento para ordenar los acontecimientos vitales es similar. Echar mano a la memoria para que esta, con su selectividad, recogiera los episodios más destacados, según la óptica de cada cual. La posición temporal del hablante también es un elemento a considerar, puesto que los soldados escriben sus memorias cuando sus vidas están consolidadas y, si bien no en la plena vejez de un Espinel, al menos en una edad relativamente madura, lo que también otorga un sentido distinto a esa perspectiva vital. De esta manera, cada escrito ofrece ciertos indicios textuales que le vinculan al *Marcos de Obregón*, ya sea como referencia directa o como alguna temática que fuera un tópico común en las letras de las narraciones del periodo.

*a. Libro de la vida y costumbres de don Alonso Enríquez de Guzmán.*

El autor sevillano (1499- 1547?) es la fuente de la soldadesca que tiene más presencia y cercanía en la novela de Espinel. Esto por la coincidencia geográfica (nacimiento en el mismo territorio, cultura común y recorrido vital) y la temática entre los autores. Pedraza observa la aseveración de Patrick, quien reivindica a este texto como la primera novela picaresca (2006: 32). En lo sustantivo, Alonso Enríquez de Guzmán es un capitán que se forjó su fama con hazañas militares, como la victoria que obtuvo en Ibiza. Su periplo geográfico es similar al de Espinel: Andalucía como tierra natal, Italia, España, Baleares. También estuvo en territorios americanos, específicamente en el Virreinato del Perú. Su carácter fue siempre polémico y tuvo varias pendencias con diversos personeros de renombre, que incluso le valieron periodos en la cárcel o de destierros por orden directo de la realeza. Buscó siempre la protección y favores del emperador Carlos V, a partir de su gloriosa actuación en los sucesos bélicos de las Baleares. Su vida intelectual no fue demasiado extensa, pero tuvo conocimientos de latín y cultura clásica, así como de los textos erasmistas y



la *Propalladia* de Torres Naharro. Entre sus amistades destaca nada menos que el autor de la *Silva de varia lección* Pedro Mexía, cuya presencia es posible advertir en las correspondencias con este escritor, que el soldado incluyó en su texto.

Su libro es un extenso compendio no solo de sus acciones personales, sino también de los vínculos con personeros de la Corte, que pretende testificar a través del género epistolar, del cual abusa en extremo en la estructura del relato. También cuenta sus viajes y, a través de una personalidad muy egocéntrica, se halaga a sí mismo por sus logros personales, sobre todo los militares. Keniston afirma que, si bien Enríquez hace un vivo retrato de todo el entorno cortesano, también notaba los males de esta sociedad con sus '*malicias y envidias que allí se usan y se aprenden*' (1960: LVII). Todos estos datos hacen pensar en las coincidencias con el texto de Espinel. Estas similitudes comienzan en el mismo prólogo, pues el soldado también quiere escribir algo que fuera en provecho para quien leyese sus muy meritorias aventuras:

En él concurren cosas saludables para el ánima y para la honrra y salud del cuerpo. Veréys en él cosas de muy grand saber y aviso [...] Es obra muy provechosa y nesçesaria para todo estado e género de personas y grand generalidad de cosas apetitosas y onrrosas (1960: 7).

Enríquez también relata el momento exacto en el que abandona su casa, ese principio simbólico tan común que el género autobiográfico que se revela como un rito iniciático, clave para crecer en el aprendizaje empírico. En este caso, al igual que Marcos, deja su hogar por los problemas económicos que apremiaban a su familia, una vez que su padre

había fallecido. Por esta razón, decide buscar sus propios medios de supervivencia. Su relato parece un molde sacado de los relatos de la picaresca, pero, por asuntos de sangre, es mucho más cercano a la experiencia vital de Marcos de Obregón:

El año de mill e quinientos e diez e ocho e medio, syendo yo de hedad de diez e ocho, çerca de diez e nueve, halléme syn padre y pobre de hazienda y rico de linaje y con una madre muy habladora, aunque honrrada muger e buena cristiana y de grand fama [...] E congoxado de la pobreza y deseoso de la riqueza acordé de yr a buscar mis aventuras (1960:7).

Ya desde joven, el soldado cuenta que se enrola en el ejército. Como Marcos, tiene un mal físico. Se trata de una dolencia que le trajo malas experiencias: “Adolescí de una tan grande enfermedad que me llegó al passo de la muerte” (1960: 10). Cuando parte embarcado rumbo a Italia, cuenta que en Formentera sostienen un duro combate con moros. Luego llegan a Italia, pasa por algunas de sus ciudades. Posteriormente, por problemas cortesanos, es condenado a destierro, pero por su participación en la batalla de Ibiza se le condona el castigo. A partir de allí, el soldado comienza una larga exposición de sus andanzas por la Corte y con diferentes caballeros; su viaje al Perú y su posición entre la confrontación entre los conquistadores Pizarro y Almagro, hasta su vuelta al Reino. Allí siguió al amparo del Emperador hasta el término del libro y final de su vida, probablemente en el año 1547, como señala Keniston (1960: XLVI).

b. *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*. (1553- 1605). Es, sin duda, uno de los autores más complejos en cuanto a la psicología del

personaje. Su vida fue un auténtico sufrimiento. A los diez años queda huérfano y entra al servicio de un obispo de Soria. Se traslada a los trece a vivir con un tío que lo maltrata. Allí comienza sus estudios gramaticales. Por esa mala vida, se escapa y viaja a Barcelona, donde se enrola como soldado. Pelea en Lepanto<sup>285</sup>, Navarino y Túnez. Su vida sufre un cambio radical, pues fue capturado y hecho prisionero en galeras berberiscas por un extenso periodo de dieciocho años. Las profundas huellas y secuelas psicológicas de tan lamentable suceso se hacen visibles en su escritura, tal y como señala Levisi (1984: 35). Una vez libre, se fue a Roma, y luego en 1593 está de vuelta en España. Vuelve a Nápoles donde contrae matrimonio. En el año 1604, sus memorias ya están escritas (Cossío, 1956: IX).

Su texto tiene motivaciones completamente distintas a las de Enríquez, marcadas por un ego desbordante. Pasamonte solo quiere limpiar su nombre de las acusaciones, graves si se considera la época, de herejía en Nápoles: “por esto he escrito toda mi vida y mi intención, sin pretender ni haber ninguna vanagloria” (1956: 04). Toda la intención didáctica de sus sobresaltos vitales la pone a disposición de los lectores con toda humildad. Como de libro de memorias se trata, la experiencia de vida será el material precioso a extraer, como lo declara en el epígrafe:

Dicen en nuestra España que no hay mejor  
maestro que el bien acuchillado. Para mejor declarar  
estas palabras y para que se vea la inmensidad de mi

---

<sup>285</sup> Rico recuerda que hay estudios que tienden a pensar que el galeote del *Quijote*, Ginés de Pasamonte, es, en realidad, el mismo Jerónimo. Cervantes conocía a este soldado, pues fue su compañero de armas en la histórica batalla de Lepanto. También se le ha relacionado como el posible autor de la Segunda parte apócrifa del *Quijote*, escondido tras el seudónimo de Avellaneda (2004: 205). La duda surge, a la hora de validar esta teoría, cuando se atienden a razones como sus problemas visuales o el poco fondo cultural de Pasamonte. No se sabe, con certeza, si estas limitaciones le permitieron elaborar una obra de esa naturaleza.

Dios, escribo mi vida y trabajos desde mi infancia, y pongo por jueces a os doctores sacros, conforme mi intención (Pasamonte, 1956: 6).

Curiosamente, tal y como Enríquez y Espinel, Pasamonte también da cuenta de sus problemas de salud, una fuerte miopía que le impedía dedicarse a las letras. Por esa razón, además de su precariedad económica, decide alistarse en el ejército, una vez que llega a Barcelona. Pero, de inmediato acude a su historial familiar para tener posibilidades de éxito:

Yo soy corto de vista. ¿Cómo tengo de estudiar no teniendo renta? Y pensé en mi imaginación: “Mis abuelos sirvieron al rey Católico don Fernando y valieron tanto; también puedo yo servir al rey”. Y así, me fui a la plaza de San Francisco y me asenté soldado [...] (1956: 7).

Sin duda alguna que el cautiverio de Pasamonte en las galeras turcas debió ser una importante aporte a la novela de Espinel, en caso de que el autor hubiese tenido acceso al manuscrito. Es un rasgo que comparten ambos textos. Pero la diferencia sustantiva de la experiencia real y cruda de Pasamonte –al igual que la tuvo Cervantes– con la de Espinel, que es solo literaria, es opuesta diametralmente. Esto se palpa en el tono de uno y otro autor para referirse a un hecho de tal magnitud. Las condiciones que el galeote vivió no se comparan a la casi diáfana estadía de Obregón en tierras argelinas. Solo una muestra del padecimiento de Pasamonte refleja esa distancia descrita: “Fue tanto el trabajo que yo padecía del arcabuzazo, que no podía llevar un barril de agua, ni leña, ni cosa a cuestras” (Pasamonte, 1956: 9). Otro cuadro grotesco y salvaje, quizás una posible influencia para

Espinel, es relatado por el galeote. Se trata de un cristiano, de nombre Jerónimo Pati, que es ajusticiado por un crimen que no cometió. El dantesco cuadro revela la presencia de un conocido personaje del texto del rondeño en su cautiverio. Se trata del renegado, que también fuera partícipe de los textos cervantinos. Él es el encargado de acabar, en definitiva, con Pati: “Rompiéronle los brazos en dos partes y las piernas en otras dos, y le dejaron tendido en aquella arena, llamando a Dios con alaridos. Un renegado, a media noche lo degolló [...]” (Pasamonte, 1956: 16). Una vez liberado, el soldado se dirige a Roma. Vuelve a España en busca de sus parientes. Desembarca en Blanes, y se encamina a Monserrat a comulgar. Fue a Zaragoza y a Maluenda a buscar refugio en su entorno familiar. Pero el retorno a su tierra de origen, tal y como le sucede a Marcos, no es auspicioso. Allí se encuentra con un panorama desolador, pues está desheredado. Su parte ha sido legada a un sobrino, porque sus parientes le creían muerto. Pasamonte, como Marcos, se dirige a Madrid, aunque su estadía es corta y regresa a Aragón. Vuelve a Nápoles, que es donde se casa y vive hasta su muerte. A partir de entonces, el texto toma un cariz que se aleja del texto Espinel, puesto que vincula las cosas que le suceden, por acción de sus suegros, a quienes acusa de “tratar con los malos espíritus” (Pasamonte, 1956: 59). Su problemática inserción, una vez que vuelve del cautiverio, solo se entiende por su traumática experiencia que le ha hecho mella en sus facultades mentales, pues una vez que se establece en Nápoles, solo se refiere a su lucha contra los espíritus malignos, a los cuales cree haberles ganado la batalla (Levisi, 1984: 67).

*c. Vida del capitán Alonso de Contreras (1582-1641), las Memorias de D. Diego Duque de Estrada (1589-1647), y la Vida de Miguel de Castro (1590-1617).* Las autobiografías de Contreras y Estrada son acabadas con posterioridad a la muerte de Espinel. El texto de Miguel de Castro pudo ya

estar escrito en 1612, y solo hasta antes de su muerte le añade párrafos y correcciones. Lo que sí cabe señalar es que en todas estas historias los patrones comunes se reiteran, ya que siguen la estela del personaje que presenta sus aventuras como hazañas individuales dignas de destacarse en formato de autobiografía.

El texto de Alonso de Contreras es el que la crítica más destaca en cuanto al logro de su escritura. Lo relevante de su historia consiste en su participación en la guerra que se libra en el frente de Flandes. También se resalta su vínculo con Lope de Vega, de quien se dice fue el que impulsó la escritura de las memorias del soldado. En tanto, el relato del Diego Duque de Estrada es relevante por su servicio al Reino español en Nápoles. Igual cosa sucede con Miguel de Castro, quien escribe un texto mucho más influenciado por el mundo literario que sus camaradas de armas. La rigurosidad cronológica e histórica está supeditada a pendencias personales, fanfarronerías y a sus aventuras de corte amoroso (Cossío, 1956: XXVIII).

## 5. CONCLUSIÓN

Vicente Espinel recurre a las figuras del escudero y el soldado para configurar a Marcos de Obregón. Estos personajes representan una imagen típica de la época barroca. Ambos funcionan de manera independiente, al contrario de cómo sucedía en tiempos medievales. El autor de Ronda vuelve a juntarlos en su personaje para asemejarlos a su propia imagen, aunque cada uno de ellos tendrá diferente significación en el texto.

El escudero, en primera instancia, tiene antecedentes literarios, como por ejemplo en el *Lazarillo*. Obregón es un honrado, pero pobre consejero y ayo de señores de la Corte, nobles, aristócratas o burgueses. Con ello se gana la vida. Así, además, se definía su función en la época en que la novela sale a la luz.

La figura del soldado, en tanto, es un poco más difusa. Espinel tal vez la elige para justificar los viajes –sobre todo en Italia– de la itinerante vida de Marcos de Obregón, o para asemejarse a la imagen de Cervantes, a quien admiraba por sus gestas y su pluma. Es un soldado que participa, según el relato autobiográfico, en la guerra de Flandes, tiene ascendencia montañesa y además es un consumado letrado. De esta forma, aunque las referencias a esta condición sean escasas, y la presencia de alguna acción bélica digna de mencionar fuera nula, Marcos puede presumir de ella.

Espinel, para construir este personaje tan autobiográfico, se basó en dos principios. El escudero fue una imagen de sí mismo, ya que consta que el autor de Ronda se dedicó a esos oficios para poder solventar su vida, junto con el hábito de clérigo. Solo así podía dedicarse a la menos lucrativa literatura y a la música, sus dos pasiones elementales. Por otro lado, para el

carácter de hombre de armas tuvo modélicas referencias como algunos de sus camaradas de letras.

Otra probable influencia en este aspecto lo representan los relatos de autobiografías de soldados, escritas tanto en el siglo XVI como XVII. Estos hombres de armas decidieron estampar sus biografías al servicio de la causa imperial. Con ello pretendían demostrar, aunque fuera en parte, un dominio intelectual que los distinguiera de otros de su misma clase. También intentaban glorificar sus nombres para la posteridad. Los textos que tuvieron más cercanía con el relato de Marcos de Obregón fueron el *Libro de la vida y costumbres de don Alonso Enríquez de Guzmán*, y la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*. Es interesante subrayar cómo se funden en su obra dos tipos de obras autobiográficas: la novela picaresca (ficción) y las aparentemente reales autobiografías de soldados.

Espinel no profundizó en la condición de soldado de su escudero, ya que es evidente que su visión hacia su figura, sobre todo al tipo de vida que este llevaba, tan abundante en cuanto a la ociosidad, era más bien crítica, y no le resultaba llamativa en demasía. Lo que sí le resultaba atractivo de ese género era ese simbolismo del prestigio del soldado imperial español. Además, es importante el aporte formal y textual de estos relatos. El esquema estructural de *Marcos de Obregón* coincide con el de los soldados. Es decir, el formato autobiográfico de un personaje protagonista que narra, ya en una vida madura y a través de la selectiva memoria, sus vivencias, carencias, triunfos y fracasos.





## CONCLUSIÓN GENERAL

**LA MATERIA NOVELESCA DE LAS *RELACIONES DE LA VIDA DEL ESCUDERO MARCOS DE OBREGÓN*  
DE VICENTE ESPINEL**

## CONCLUSIÓN GENERAL

La materia novelesca de las *Relaciones del escudero Marcos de Obregón* se caracteriza por tener un origen amplio, propio de una estética ecléctica, que evidencia una cantidad significativa de elementos literarios provenientes de diversas fuentes. Estas, y la propia inspiración del escritor Vicente Espinel, enriquecieron el texto construido de acuerdo a los principios creativos de algunos de las obras narrativas barrocas. El relato del rondeño tiene como base la autobiografía de un viejo escudero –alter ego del autor– que escribe sus memorias vitales, una vez que se retira al hospital de ancianos de Santa Catalina de los Donados de Madrid. Allí es posible encontrar múltiples coincidencias entre los episodios vitales del personaje y del autor. Esta será la materia prima con la cual construirá su relato, que, además, tiene un marcado tono testimonial y autoconfesional, dado el carácter de expiación con el que quiere impregnar su historia. Ello evidencia, además, la indudable huella del pensamiento religioso contrarreformista que está presente en un autor que fue miembro del cuerpo eclesiástico en buena parte de su vida.

Por otra parte, Espinel escribe su novela en época posterior a la explosión de los relatos autobiográficos del género picaresco. Es posible advertir, tanto en la estructura de la obra como en la caracterización de los personajes toda la influencia de dicha corriente. Pero, sin embargo, ello no implica que las ideas importadas del género tengan igual significado que en sus originales, pues el escritor rondeño transforma ese material para sus propósitos y objetivos narrativos, marcados por su innegable impronta personal en la figura del escudero Marcos de Obregón. No cabe duda que el modelo estructural del relato proviene directamente del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán. Esta novela es el principal referente del

relato. Tanto la estructura, es decir, la división del texto en tres grandes divisiones –que Espinel denomina relaciones– como por los rasgos itinerantes del personaje, que cuenta sus memorias desde un maduro tiempo presente, arrepentido por sus errores de antaño, así lo demuestran. Espinel, igualmente dialoga con todo el resto de los relatos de corte picaresco.

Otro de los modelos indiscutibles del escritor andaluz lo representa la inmensa figura del gran escritor Miguel de Cervantes, a quien admiraba profundamente. El rondeño se nutre de casi todos sus escritos, pero particularmente lo hace con el *Quijote*, las *Novelas ejemplares* de corte picaresco y la historia del *Persiles*.

Precisamente, este último libro, con el cual Cervantes se despide del mundo, es posible apreciar otra de las influencias del escritor de Ronda. Se trata del género bizantino, del cual adopta la técnica narrativa *in media res*, como también lo hiciera Lope en *El peregrino en su patria*, pero con una doble regresión como novedad. Este género también fue importante para la configurar el sistema axiológico de su escrito, puesto que la preceptiva alababa el virtuosismo de los personajes protagonistas presentes en sus historias. Espinel conocía, también, las fuentes originales del género –las *Etiópicas* de Heliodoro y el *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio– así como los textos bizantinos españoles que se escribieron en el siglo XVI, entre los que se encuentran el *Clareo y Florisea* de Níñez de Reinoso o la *Selva de aventuras* de Contreras.

El destacado latinista, poeta y músico también recurre a los textos misceláneos para nutrir de sabiduría los comentarios y reflexiones de variada índole que inserta en el texto a medida que transcurrían las acciones. Esta erudita literatura le sirvió para dotar de contenido pedagógico y moral a su texto, y de paso cumplir así con el *docere* y *delectare* horaciano. Este es el propósito explícito que el autor propone para su obra. Los principales referentes de esta manifestación literaria,

entre otros, fueron Pedro Mexía, Antonio de Torquemada y Gracián Dantisco.

Los relatos autobiográficos de los soldados españoles de los siglos XVI y XVII también significaron un apoyo para la idea motriz del autor andaluz de contar una historia personal en forma de ficción, aunque estos escritos tuvieron un enfoque mucho más realista que literario. Espinel rescata la figura del militar y el modelo autobiográfico de las memorias de vida narradas por un maduro soldado español que participó en las guerras del Imperio. El *Libro de la vida y costumbre de don Alonso Enríquez de Guzmán*, así como quizá la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte* fueron los posibles referentes de este género para el escritor.

En suma, *Marcos de Obregón* es una obra sincrética, cuya materia que la constituye proviene tanto de la propia experiencia biográfica del autor, así como de toda la narrativa de la España del Siglo de Oro y la clásica. Ese conocimiento, desde donde extrajo ideas, elementos estructurales, acciones o reflexiones, los usó para enriquecer sus propios conceptos que luego vertería en su novela.

*Marcos de Obregón*, se concluye, es una novela desigual, que tiene aspectos muy destacados, tales como el cuadro costumbrista de la vida española de los siglos XVI y XVII, así como la especial sensibilidad del autor para describir la naturaleza y los elementos que la componen. Es una novela llana, que se corresponde con el propósito del autor en cuanto a facilitar el acceso de su contenido a través de una prosa sencilla. Así, el discurso cumple con la función explícitamente apelativa de su mensaje. La presencia visible de la figura del escritor en el protagonista Obregón en ciertos episodios, así como su lejanía en otros, es el elemento que más destaca en esta novela de los primeros decenios del siglo XVII. Aquel juego de identificación de luces y sombras entre el personaje y el autor dentro del relato, significó un paso adelante en el proceso de configuración

de la novela moderna. El texto de Espinel, por medio de ese procedimiento original, se acerca a lo que hoy en día se denomina *autoficción*.

Pero, por contrapartida, la novela tiene algunos problemas en la técnica y estilo. El autor no acaba de lograr la armonía completa del relato con los elementos que adapta de sus modelos. La novela se caracteriza por un irregular tejido narrativo, que se evidencia en saltos temporales innecesarios o el cambio brusco entre las acciones que se presentan. Por otro lado, es posible advertir el abuso en la utilización del excursus reflexivo y moralista, que interrumpen los acontecimientos y su dinámica al recargarlas de excesiva doctrina, lo que afecta la fluidez de sus secuencias. También se observan problemas en la configuración de los personajes, que no acaban de perfilarse nítidamente. Una prueba de ello lo representa la figura del ermitaño, cuyo rol como interlocutor queda reducido a una participación marginal; o la propia estampa del protagonista como soldado, que no queda bien elaborada porque su condición como tal no está lo suficientemente justificada. El rondeño, además, quiebra el tono de marcado tinte realista que posee la novela con el episodio americano de corte bizantino de la tercera relación, lo que incide de forma negativa en su pretensión de otorgarle verosimilitud a un texto que sigue de forma rigurosa los preceptos teóricos.

*Marcos de Obregón* no es una obra que esté a la altura de los escritos de los nombres más destacados del Siglo de Oro español como Cervantes, Lope o Quevedo. Pero, con el pasar de los años, los estudios críticos, que en un principio fueron escasos hasta mediados del siglo pasado, han hecho posible rescatar los aciertos de sus páginas, y revalorizarlos como aportes genuinos y originales al proceso de consolidación de la novela española. En síntesis, los diversos materiales literarios, que se esconden tras un relato ameno de un personaje que relata con el modelo autobiográfico su paso por la vida, reflejan una composición compleja, que ayudan a comprender el

proceso de escritura de uno de los intelectuales destacados del periodo en estudio.

Por último, cabe destacar que esta obra es pionera en la mezcla de materiales narrativos que caracterizará a la obra barroca. Destaca, en este sentido, el uso de crudos y oscuros cuadros episódicos, propios de un realismo descarnado, en que el tema de la muerte y la descomposición corporal serán los principales motivos. Estos episodios intentan apelar directamente a la sensibilidad del lector, y además, representan un novedoso procedimiento narrativo que el autor quiso desarrollar en su híbrida novela.



**LA MATERIA NOVELESCA DE LAS *RELACIONES DE LA VIDA DEL ESCUDERO MARCOS DE OBREGÓN*  
DE VICENTE ESPINEL**

## BIBLIOGRAFÍA

ABELLÁN, José Luis (1982): *El erasmismo español*; edit. Espasa – Calpe, Madrid.

ALEMÁN, Mateo (1997): *Guzmán de Alfarache*; edición de José María Micó, edit. Cátedra, Madrid.

(1983): *Guzmán de Alfarache*, edición de Francisco Rico, edit. Planeta, Barcelona.

(2004) *Novela Picaresca*, I. Mateo Alemán. *Guzmán de Alfarache*, introducción y edición de Rosa Navarro Durán, edit. Biblioteca Castro, Madrid.

ANÓNIMO (1999): *Biblia Vulgata*; Edición de Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

ANÓNIMO (1998): *Primaleón*; edición de María Carmen Marín Pina, edit. Centro de estudios cervantinos, Alcalá de Henares.

ARIOSTO, Ludovico (2002): *Orlando furioso* I, II; edición de Cesare Segre y María de las Nieves Muñiz, introducción de Cesare Segre, traducción de Jerónimo de Urrea (1549), edit. Cátedra, Madrid.

ARISTÓTELES (1987): *Acerca de la generación y la corrupción. Tratados breves de historia natural*; edición, introducciones, traducciones y notas de Ernesto La Croce y Alberto Bernabé Pajares; edit. Gredos, Madrid.

(1998): *Física*; edición de Guillermo Echandía; edit. Gredos, Madrid.

(1991): “Póetica”; edición de Francisco Samaranch, *Aristóteles. Obras*; edit. Aguilar, Madrid, pp 1107-1166.

AYALA, Francisco (1984): *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*; edit. Crítica, Barcelona.

BAJTIN, Mijail (1989): *Teoría y estética de la novela*; edit. Taurus, Madrid.

BATAILLON, Marcel (1964): “Alonso Núñez de Reinoso y los marranos portugueses en Italia”; *Varia lección de clásicos españoles*; edit. Gredos, Madrid, pp 55- 80.

(1964): “Cervantes y el matrimonio cristiano”; *Varia lección de clásicos españoles*; edit. Gredos, Madrid, pp 238- 255.

(1950): *Erasmus y España*; edit. Fondo de cultura económica, México.

(1993): “*Marcos de Obregón en la picaresca IV*”; *Vicente Espinel historia y antología de la crítica II*; edit. Servicio de Publicaciones Diputación de Provincia de Málaga, Málaga, pp 677-678.

(1969): *Pícaros y picaresca*; edit. Taurus, Barcelona.

BEATON, Roderick (1981): *The medieval greek romance*; edit. Cambridge University Press. Cambridge.

BERGUA, Juan (1965): *La novela bizantina*; edit. Clásicos Bergua, Madrid.

BJORNSON, Richard (1993): “Conformismo social y justicia en *Marcos de Obregón*”; *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica II*; edit. Servicio de Publicaciones Diputación de la Provincia de Málaga, Málaga, pp 901-915.

BOCCACCIO, Giovanni (1998): *Decamerón*; edición y traducción de María Hernández Esteban; edit. Cátedra, Madrid.

CABO, Fernando (1992): *El concepto de género y literatura picaresca*; edit. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela.

CABRILLANA Ciézar, Nicolás (1993): “Personajes rondeños del *Marcos de Obregón*”; *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica II*; edit. Servicio de Publicaciones Diputación de Provincia de Málaga, Málaga, pp 733-752.

CAMAMIS, George (1993): “El tema del cautiverio en la novela de Espinel”; *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica II*; edit. Servicio de Publicaciones Diputación de Provincia de Málaga, Málaga, pp 773-780.

CARRASCO, María Soledad (1993): “Biografía y Etopeya de Vicente Espinel”; *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica I*; edit. Servicio de Publicaciones Diputación de Provincia de Málaga, Málaga, pp 125-129.

(1993): “*Marcos de Obregón: Modelos, estructura y géneros II*”; *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica*; edit. Servicio de Publicaciones Diputación de Provincia de Málaga, Málaga, pp 780-792.

(1993): “Notas sobre oralidad y función del cuento tradicional en Vicente Espinel”; *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica II*; edit. Servicio de Publicaciones Diputación de Provincia de Málaga, Málaga, pp 847-859.

(1993): “Reflejo de la vida de los moriscos en el *Marcos de Obregón*”; *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica II*; edit. Servicio de Publicaciones Diputación de Provincia de Málaga, Málaga, pp 57-63.

(2000): “Vicente Espinel y su tiempo”; *Homenaje a Vicente Espinel en el 450 Aniversario de su Nacimiento*; edit. Galindo, Ronda, pp 99- 114.

CASTRO, Américo (1987): *El pensamiento de Cervantes*; edit. Crítica, Barcelona.

CASTRO, Miguel de (1956): *Vida de Miguel de Castro*; edición e introducción de José María de Cossío, edit. Biblioteca de Autores Españoles, Madrid.

CEJADOR y Frauca, Julio (1993): “Vicente Espinel en las historias de la novela Española”; *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica I*; edit. Servicio de Publicaciones Diputación de Provincia de Málaga, Málaga, pp 57-63.

CERVANTES, Miguel de (1984): *Los Baños de Argel*; edición de Jean Canavaggio; edit. Taurus, Madrid.

(1998): “El celoso extremeño”; *Tres novelas ejemplares y tres entremeses*; edición de Rosa Navarro Durán; edit. Bilioteca Hermes-Clásicos Castellanos, Barcelona-Madrid, pp 79-123.

(2004): *Don Quijote de la Mancha*; edición, notas y “Nota al texto” de Francisco Rico; edit. Real Academia Española (edición para Latinoamérica), Sao Paulo.

(1970): “La cueva de Salamanca”; *Entremeses*; edición, introducción y notas de Eugenio Asensio; edit. Castalia, Madrid, pp 183-199.

(1975): “La gran Sultana doña Catalina de Oviedo”; *Miguel de Cervantes Saavedra. Obras completas I*; edición y prólogo de Ángel Valbuena Prat; edit. Aguilar, Madrid, pp 439-489.

(1994) *Novelas ejemplares*; edición de Frances Luttikhuizen, introducción de Alberto Blecua, edit. Planeta, Barcelona.

(1995) *Novelas ejemplares I, II*; edición, introducción y notas de Rosa Navarro Durán, edit. Alianza, Madrid.

(2002): *Trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia setentrional*; edición de Carlos Romero Muñoz, edit. Cátedra, Madrid.

(1975): “El trato de Argel”; *Miguel de Cervantes Saavedra. Obras completas I*; edición y prólogo de Ángel Valbuena Prat; edit. Aguilar, Madrid, pp 127-168.

(1975): “El vizcaíno fingido”; *Miguel de Cervantes Saavedra. Obras completas I*; edición y prólogo de Ángel Valbuena Prat; edit. Aguilar, Madrid, pp 697-705.

- CÉSPEDES Y MENESES, Gonzalo de (1732): *Poema trágico del español Gerardo y desengaño del amor lascivo*; editorial e imprenta de Pedro Joseph Alonso y Padilla, Madrid.
- CHANDLER, Frank. W. (1993): “*Marcos de Obregón en la picaresca I*”; *Vicente: Espinel historia y antología de la crítica II*; edit. Servicio de Publicaciones Diputación de Provincia de Málaga, Málaga, pp 669-674.
- CONTRERAS, Alonso de (1956): *Vida del capitán Alonso de Contreras*; edición e introducción de José María de Cossío, edit. Biblioteca de Autores Españoles, Madrid.
- CONTRERAS, Jerónimo de (1991): *Selva de aventuras*, edición de Miguel Teijeiro, edit. Diputación de Zaragoza y Facultad de Filología Universidad de Zaragoza, Cáceres.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1998): *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición de Martín de Riquer, edit. Alta Fulla, Barcelona.
- CUESTA Ckerner, Juan (1993): “*Biografía de Vicente Espinel*”; *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica I*; edit. Servicio de Publicaciones Diputación de Provincia de Málaga, Málaga, pp 79-82.
- DAMIANI, Bruno (1987): *Moralidad y didactismo en el Siglo de Oro*; edit. Orígenes, Madrid.



DE PEDRO, Valentín y Guadalupe Fernández Ariza (1993): “Fantasía y utopía en el espacio americano del *Marcos de Obregón*”; Vicente Espinel. *Historia y antología de la crítica II*; edit. Servicio de Publicaciones Diputación de Provincia de Málaga, Málaga, pp 837-846.

DEFFIS DE CALVO, Emilia (1999): *Viajeros, peregrinos y enamorados. La Novela española de peregrinación del siglo XVII*, edit. Universidad de Navarra, Navarra.

DEL MONTE, Alberto (1993): “*Marcos de Obregón* en la picaresca III”; Vicente Espinel. *Historia y antología de la crítica II*; edit. Servicio de Publicaciones Diputación de Provincia de Málaga, Málaga, pp 676-677.

(1971): *Itinerario de la novela picaresca*, edit. Lumen, Barcelona.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1970): *El barroco literario*, edit. Columba, Buenos Aires.

DUQUE de Estrada, Diego (1956): *Memorias de don Diego Duque de Estrada*; edición e introducción de José María de Cossío, edit. Biblioteca de Autores Españoles, Madrid.

ECO, Umberto (1973): *Apocalípticos e integrados*; edit. Lumen, Barcelona.

ELLIOTT, John (1998): *La España imperial 1469- 1716*; edit. Círculo de Lectores, Barcelona.

ENRÍQUEZ de Guzmán, Alonso (1960): *Libro de la vida y costumbres de don Alonso Enríquez de Guzmán*; prólogo, introducción y notas de Hayward Keniston, edit. Biblioteca de Autores Españoles, Madrid.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de (1993): “Para el IV Centenario de Espinel”; *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica I*; edit. Servicio de Publicaciones Diputación de Provincia de Málaga, Málaga, pp 113-123.

ESOPO (1978): *Fábulas, Vida de Esopo, Fábulas de Babrio*; introducción de Carlos García Gual. Traducción y notas de P. Bádenas de la Peña y J. López Facial, edit. Gredos, Madrid.

ESPINEL, Vicente (1956): *Diversas rimas*; edición de Dorothy Clotelle Clarcke, edit. Hispanic Institute in the United States, New York.

(2001): *Diversas rimas*, en *Obras completas II*; estudio y edición de Gastar Garrote Bernal, edit. Centro de ediciones de la Diputación del Málaga (CEDMA), Málaga.

(1980): *Diversas rimas*; edición, introducción y notas de Alberto Navarro González y Pilar González Velasco, edit. Universidad de Salamanca, Salamanca.

(2008): *Novela Picaresca, IV. Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*; edición de Rosa Navarro Durán, edit. Biblioteca Castro, Madrid.

(1804): *Relaciones de la vida y aventuras del escudero Marcos de Obregón I y II*; edición de Mateo Repullés, edit. Imprenta de Mateo Repullés, Madrid.

(1930): *Vida del escudero Marcos de Obregón*; edición y prólogo de Ignacio Bauer, edit. Compañía Iberoamericana de Publicaciones, Madrid.

(1972): *Vida del escudero Marcos de Obregón I, II*; edición de María Soledad Carrasco, edit. Castalia, Madrid.

(1868): *Vida de Marcos de Obregón*; edición de Juan Cuesta Ckerner, edit. Biblioteca escogida, Madrid.

(1951): *Vida del escudero Marcos de Obregón*; edición, selección, estudio y notas de Julia de Francisco, edit. Ebro, Zaragoza, Madrid, Barcelona, Buenos Aires.

(1951): *Vida del escudero Marcos de Obregón*; edición de Samuel Gili Gaya, edit. Espasa Calpe, Madrid.

(1881) *Vida de Marcos de Obregón*; edición de Juan Pérez de Guzmán, edit. Arte y letras, Barcelona.

FERNÁNDEZ Álvarez, Manuel (2005). *Felipe II*; edit. Espasa Calpe, Madrid.

FERRER del Río, Antonio (1993): “Estudio sobre la vida de Vicente Espinel y sus obras”; *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica I*; edit. Servicio de Publicaciones Diputación de Provincia de Málaga, Málaga, pp 83-112.

(1993): “Los tópicos críticos entre dos siglos. La síntesis de Antonio Ferrer del Río”; *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica I*; edit. Servicio de Publicaciones Diputación de Provincia de Málaga, Málaga, pp XVII-XXXII.

FERRERAS, Juan Ignacio (1988): *La novela en el siglo XVII*; edit. Taurus, Madrid.

FRADEJAS Lebrero, José (1993): “De Pedro Alfonso a Espinel”; *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica II*; edit. Servicio de Publicaciones Diputación de Provincia de Málaga, Málaga, pp 795-798.

FRANCIS, Alan (1993): “Honor, religión y jerarquía social”; *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica II*; edit. Servicio de Publicaciones Diputación de Provincia de Málaga, Málaga, pp 753-758.

FUCILLA, Joseph G. (1993): “I reali di Francia, Ariosto, Espinel y Rojas Zorrilla (sobre las fuentes de *Del rey abajo, ninguno*)”; *Vicente: Espinel historia y antología de la crítica II*; edit. Servicio de Publicaciones Diputación de Provincia de Málaga, Málaga, pp 799-811.

GARCÍA, A. M. (1979): “La cólera de Vicente Espinel y la paciencia de Marcos de Obregón”; *La Picaresca. Orígenes, textos y estructuras*; edit. Fundación Universitaria Española, Madrid, pp 609-619.

GARCÍA Gual, Carlos (1972): *Los orígenes de la novela*; edit. Itsmo, Madrid.

GARROTE Bernal, Gaspar (1993): “Espinel y la música: revisión de un problema y nuevos datos nuevos datos”; *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica I*; edit. Servicio de Publicaciones Diputación de Provincia de Málaga, Málaga, pp 197-206.

(2001): Introducción a las *Diversas rimas, en Obras completas II*; edit. Centro de ediciones de la Diputación del Málaga (CEDMA), Málaga, pp.

(1990): *La Poesía de Vicente Espinel. Estudio y Edición Crítica*; edit. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

(1993): “Para la biografía y la obra de Vicente Espinel, nuevos datos”; *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica I*; edit. Servicio de Publicaciones Diputación de Provincia de Málaga, Málaga, pp 153-170.

(2000): “Unidad y diversidad en la poesía de Vicente Espinel”; *Homenaje a Vicente Espinel en el 450 Aniversario de su Nacimiento*; edit. Galindo, Ronda, pp 81- 93.

GENETTE, Gérard (1998): *Nuevo discurso del relato*; edit. Cátedra, Madrid.

(1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*; edit. Taurus, Madrid.

GILI Gaya, Samuel (1993): “Vicente Espinel y el *Marcos de Obregón*”; *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica II*; edit. Servicio de Publicaciones Diputación de Provincia de Málaga, Málaga, pp 723-731.

GÓNGORA, Luis de (1961): *Obras completas*; recopilación, prólogo y notas de Juan Millé Giménez e Isabel Millé Giménez, edit. Aguilar, Madrid.

GONZÁLEZ, Gregorio (2010): *Novela Picaresca, II. Primera parte del Guitón Onofre*; edición de Rosa Navarro Durán, edit. Biblioteca Castro, Madrid.

GONZÁLEZ Palencia, Ángel (1940): *La España del Siglo de Oro*; edit. Saeta, S.A.E de traductores y Autores, Madrid.

GONZÁLEZ Rovira, Javier (1996): *La novela bizantina de la Edad de Oro*; edit. Gredos, Madrid.

GRACIÁN Dantisco, Lucas (1968): *Galateo español*; estudio preliminar, edición, notas y glosario por Margherita Morreale; edit. Clásicos Hispánicos, Madrid.

GRANADA, Fray Luis de (1991): *Canto a la naturaleza*; edición, introducción y selección de textos de Urbano Alonso del Campo, edit. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, Granada.

(1989): *Introducción del Símbolo de la Fe*; edición de José María Balcells, edit. Cátedra, Madrid.

GREIMAS, Algirdas Julius (1993): *La semiótica del texto*; edit. Paidós, Barcelona.

(1973): *Semántica estructural*; edit. Gredos, Madrid.

- GUEVARA, Fray Antonio de (1994): *Relox de príncipes*; en Obras completas II, edición y prólogo de Emilio Blanco, edit. Biblioteca Castro, Madrid.
- HAEDO, Fray Diego de (1927): *Topografía e historia general de Argel* I, II, III; edit. Sociedad de bibliófilos españoles, Madrid.
- HALEY, George (1959): *Vicente Espinel and Marcos de Obregón: A life and Its literary representation*; edit. Brown University, Brown.
- HAUSER, Arnold (1969): *Literatura y Manierismo*; edit. Guadarrama, Madrid.
- HEATHCOTE, A. Antony (1993): “Vida y época [de Vicente Espinel]”; *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica* I; edit. Servicio de Publicaciones Diputación de Provincia de Málaga, Málaga, pp 131-152.
- HEIPLE, Daniel L. (1979): “El apellido ‘pícaro’ se deriva de ‘Picar’. Nueva documentación sobre su etimología”; *La Picaresca. Orígenes, textos y estructuras*; edit. Fundación Universitaria Española, Madrid, pp 217-230.
- HELIODORO (1979): *Las etiópicas o Teágenes y Cariclea*; edición, introducción, traducción y notas de Emilio Crespo Güemes, edit. Gredos, Madrid.



HERRERO, María Cruz (1987): *La novela griega antigua*; edit. Akal, Madrid.

HERRERO García, Miguel (1963): *Madrid en el teatro*; edit. Raycar, Madrid.

HOMERO (2008): *Odisea*; Introducción de Manuel Fernández-Galeano, traducción de José Manuel Pabón; edit. Gredos, Madrid.

HORACIO (1992): *Obras completas*; edición de Alfonso Cuatrecasas, edit. Planeta, Barcelona.

HOWARD, Otis (1993): “El concepto de naturaleza en *Marcos de Obregón*”; *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica II*; edit. Servicio de Publicaciones Diputación de Provincia de Málaga, Málaga, pp 125-129.

HURTADO, Antonio (1984): *La astrología en el Siglo de Oro*. edit. del Instituto de estudios alicantinos, Alicante.

HURTADO de Mendoza, Diego (2010): *Novela Picaresca, V. La segunda parte de Lazarillo de Tormes*; edición de Rosa Navarro Durán, edit. Biblioteca Castro, Madrid.

LARA, José Garrido (1993): “Manierismo estructural y desarrollo manierista del signo en las *Diversas rimas* de Vicente Espinel”; *Vicente Espinel. Historia y antología de la*

*crítica I*; edit. Servicio de Publicaciones Diputación de Provincia de Málaga, Málaga, pp 319-330.

LARA, José Garrido y Gaspar Garrote Bernal (1993): “Vicente Espinel y su obra. Panorama histórico-crítico”; *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica I*; edit. Servicio de Publicaciones Diputación de Provincia de Málaga, Málaga, pp I-LXXXVIII.

LARA, José Garrido y Asunción Rallo Gruss (1993): “Poética narrativa y discurso picaresco en *La vida del escudero Marcos de Obregón*”; *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica II*; edit. Servicio de Publicaciones Diputación de Provincia de Málaga, Málaga, pp 637-657.

LAURENTI, Joseph J. (1993): “Imágenes de ciudades en el Marcos de Obregón”; *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica II*; edit. Servicio de Publicaciones Diputación de Provincia de Málaga, Málaga, pp 831-836.

LÁZARO Carreter, Fernando (1972): *Lazarillo de Tormes en la picaresca*; edit. Ariel, Madrid.

LEÓN, Fray Luis de (1987): *Poesía*; edición de Juan Francisco Alcina, edit. Cátedra, Madrid.

LEVISI, Margarita (1984): *Autobiografías del Siglo de Oro. Jerónimo Pasamonte, Alonso de Contreras, Miguel de Castro*;

edit. Colección Temas, Sociedad General Española de Librería, Madrid.

LINARES Ales, Francisco (1987) *La vida del escudero Marcos de Obregón y su relación con el género novela picaresca* (estudio semiótico); edit. Departamento de Lingüística General y Toría de la Literatura, Universidad de Granada, Granada.

LÓPEZ de Úbeda, Francisco (Baltasar de Navarrete) (2007): *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*, edición de Rosa Navarro Durán, edit. Biblioteca Castro, Madrid.

LÓPEZ MORALES, Humberto (1965): “Prólogo”; *Bartolomé de Torres Naharro. Tres comedias: Soldadesca, Ymeneá, Aquilana*; edit. Las Américas Publishing Company, New York, pp I-LXXXVIII.

LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1973): *Philosophía antigua poética* I, II, III; edición de Alfredo Carballo Picazo, edit. Artes Gráficas, Madrid.

LUJÁN de Sayavedra, Mateo (2005): *Novela picaresca, II. Mateo Luján de Sayavedra. Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*; edición de Rosa Navarro Durán, edit. Biblioteca Castro, Madrid.

MARAVALL, José Antonio (2008): *La cultura del barroco*; edit. Ariel, Barcelona.

(1993): “*Marcos de Obregón desde la historia social*”; *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica II*; edit. Servicio de Publicaciones Diputación de Provincia de Málaga, Málaga, pp 758-767.

MARÍAS, Julián (1969): “Prólogo”; *La picaresca española*; edit. Nauta, Barcelona, pp 7-14.

MARTÍNEZ, José Enrique (2001): *La intertextualidad literaria*; edit. Cátedra, Madrid.

MARTÍNEZ Bonati, Félix (1972): *La estructura de la obra literaria*; edit. Seix Barral, Barcelona.

MAS, Albert (1993): “Un episodio Turco–Berberisco del *Marcos de Obregón*”; *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica II*; edit. Servicio de Publicaciones Diputación de Provincia de Málaga, Málaga, pp 769-763.

MELÉNDEZ Pelayo, Marcelino (1945): *Historia de las ideas estéticas en España II*; edit. Consejo superior de investigaciones científicas, Madrid.

(1961): *Orígenes de la novela II*; edit. Consejo superior de investigaciones científicas, Madrid.

MEXÍA, Pedro (1989): *Silva de varia lección I*, edición de Antonio Castro, edit. Cátedra, Madrid.

(1990): *Silva de varia lección II*; edición de Antonio Castro, edit. Cátedra, Madrid.

MOLHO, Maurice (1972): *Introducción al pensamiento picaresco*; edit. Anaya, Madrid.

MONTORO, Adrián G. (1993): “‘Libertad cristiana’: relectura de *Marcos de Obregón*”; *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica II*; edit. Servicio de Publicaciones Diputación de la Provincia de Málaga, Málaga, pp 917-931.

NAVARRO Durán, Rosa (2003): *Alfonso de Valdés, autor del Lazarillo de Tormes*; edit. Gredos, Madrid.

(2003): “Introducción”; *Alfonso Valdés. La vida del Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*; edición de Milagros Rodríguez Cáceres; edit. Octaedro, Barcelona, pp 7-100.

(2005): “La riqueza ideológica y literaria del *Lazarillo de Tormes*, de Alfonso de Valdés”; *La ficción novelesca en los siglos de oro y la literatura europea*; edit. Secretaría general técnica Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, pp 9-40.

(2003): *Lazarillo de Tormes y las lecturas de Alfonso de Valdés*; edit. Publicaciones de la Diputación provincial de Cuenca, Colección Atalaya 5, Cuenca.

(2005): “Masuccio y la novela española de la Edad de Oro”; *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939)*. *Atti del Primo Convengo Internazionale. Universitat de Barcelona (13-16 aprile 2005)*; edit. Franco Cesati, Barcelona, pp 233-252.

(1996): *¿Por qué hay que leer a los clásicos?*; edit. Ariel, Barcelona.

NAVARRO González, Alberto (1979): “Literatura picaresca, novela picaresca y narrativa andaluza”; *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras*; edit. Fundación Universitaria Española, Madrid, pp 19-29.

(1977) *Vicente Espinel. Músico, poeta y novelista andaluz*; edit. Universidad de Salamanca, Salamanca.

NÚÑEZ DE REINOSO, Alonso (1991): *Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea*; edición de Miguel Teijeiro, edit. Universidad de Extremadura, Cáceres.

OROZCO, Emilio (1988): *Introducción al Barroco I, II*; edición de José Lara Garrido; edit. Universidad de Granada, Granada.

(1975): *Manierismo y Barroco*; edit. Cátedra, Madrid.

PARDO, Pedro Javier (2003): “*El Quijote y la novela moderna*”; *La ficción novelesca en los siglos de oro y la literatura europea*”;

edit. Secretaría general Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, pp 41-71.

PARDUCCI, Amos (1993): “Ecos y resonancias boccaccianas en la *Vida de Marcos de Obregón*, novela picaresca del siglo XVII”; *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica II*; edit. Servicio de Publicaciones Diputación de la Provincia de Málaga, Málaga, pp 813-824.

PARKER, Alexander A. (1993): “Marcos de Obregón en la picaresca V”; *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica II*; edit. Servicio de Publicaciones Diputación de Provincia de Málaga, Málaga, pp 679- 680.

PASAMONTE, Jerónimo (1956): *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*; edición e introducción de José María de Cossío, edit. Biblioteca de Autores Españoles, Madrid.

PEDRAZA, Felipe (2006): “La picaresca y los géneros”; *Le roman picaresque*; edit. Ellipses, París, pp 29-46.

PÉREZ de Guzmán, Juan (1993): “*Marcos de Obregón* y la biografía de Espinel”; *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica II*; edit. Servicio de Publicaciones Diputación de Provincia de Málaga, Málaga, pp 687-722.

PETRONIO, Titus (1991): *El satiricón*; edición, introducción y traducción de Julio Picasso, edit. Cátedra, Madrid.

PFANDL, Ludwig (1993): “*Marcos de Obregón en la picaresca II*”; *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica II*; edit. Servicio de Publicaciones Diputación de Provincia de Málaga, Málaga, pp 674-675.

(1994): *Introducción al Siglo de Oro*; edit. Visor Libros, Madrid.

QUEVEDO, Francisco de (1999): *Poesía original completa*; edición de José Manuel Blecua, edit. Planeta, Barcelona.

(2008) *La vida del buscón*; edición, introducción, notas y actividades de Rosa Navarro Durán, edit. Edebé, Barcelona.

(2004) *Novela Picaresca, II*. Francisco de Quevedo. *La vida del buscón*, introducción y edición de Rosa Navarro Durán, edit. Biblioteca Castro, Madrid.

RALLO Gruss, Asunción (1993): “*Marcos de Obregón en la picaresca VII*”; *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica II*; edit. Servicio de Publicaciones Diputación de Provincia de Málaga, Málaga, pp 682-684.

(1987): *La prosa didáctica en el siglo XVI*; en *Historia crítica de la literatura hispánica X*, edit. Taurus, Madrid.



(2000): “La narración verosímil de lo maravilloso en la vida del escudero Marcos de Obregón”; *Homenaje a Vicente Espinel en el 450 Aniversario de su Nacimiento*; edit. Galindo, Ronda, pp 137- 170.

RAE. *Diccionario de la Real Academia Española* I, II. edit. Espasa Calpe, Madrid.

REY, Alfonso (1993): “*Marcos de Obregón* en la picaresca VI”; *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica* II; edit. Servicio de Publicaciones Diputación de Provincia de Málaga, Málaga, pp 680-682.

RICO, Francisco (2000): *La novela picaresca y el punto de vista*; edit. Seix Barral, Barcelona.

RILEY, Edward (1971): *Teoría de la novela en Cervantes*; edit. Taurus Libros, Madrid.

RODRÍGUEZ Cáceres, Milagros (2006): “La Picaresca: perfiles de un complejo proceso literario”; *Le roman picaresque*; edit. Ellipses, París, pp 47- 57.

ROJAS ZORRILLA, Francisco de (1980): *Del rey abajo, ninguno*; edición, introducción y notas de Brigitte Wittmann, edit. Cátedra, Madrid.

ROSELL, Cayetano (1993): “Vicente Espinel”; *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica* I; edit. Servicio de

Publicaciones Diputación de Provincia de Málaga, Málaga, pp 75-77.

SAMARANCH, Francisco (1991): “Póetica de Aristóteles. Preámbulo”; *Aristóteles. Obras*; edit. Aguilar, Madrid, pp 1081-1105.

SALAS De Barbadillo, Alonso Jerónimo de (1985): *La ingeniosa Elena*; edición crítica, introducción y notas de Jesús Costa Ferrandis, edit. Crítica, Lleida.

(2007): *Novela Picaresca, III. La hija de Celestina*; edición e introducción de Rosa Navarro Durán, edit. Biblioteca Castro, Madrid.

SÉNECA (1984): *De la brevedad de la vida*; edit. Edil, Río Piedras.

STAMM, James R. (1993): “*Marcos de Obregón: La picaresca aburguesada*”; *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica II*; edit. Servicio de Publicaciones Diputación de Provincia de Málaga, Málaga, pp 659-668.

TACIO, Aquiles (1982): *Leucipa y Clitofonte*; edición de Máximo Briosó Sánchez y Emilio Crespo Güemes, edit. Gredos, Madrid.

TALÉNS, Jenaro (1975): *Novela picaresca y práctica de la trasgresión*; edit. Júcar, Madrid.

TEIJEIRO, Miguel Ángel (1988): *La novela bizantina española. Apuntes para Una revisión del género*; edit. Universidad de Extremadura, Extremadura.

TORQUEMADA, Antonio de (1994): *Obras completas I: Manual de escribientes, Coloquios satíricos, Jardín de las flores curiosas*; edición y prólogo de Lina Rodríguez Cacho, edit. Biblioteca Castro, Madrid.

TORRES Naharro, Bartolomé de (1994): *Obra completa. Bartolomé de Torres Naharro*; edición e introducción de Miguel Ángel Pérez Priego, edit. Biblioteca Castro, Madrid.

VALBUENA Prat, Ángel (1974): *La Novela Picaresca Española*; edit. Grijelmo, Bilbao.

VALDÉS, Alfonso de (2003). *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus Fortunas y adversidades*; edición de Milagros Rodríguez Cáceres, introducción y notas de Rosa Navarro Durán, edit. Octaedro, Barcelona.

(2004) *Novela Picaresca, I*. Alfonso de Valdés. *La vida de Lazarillo de Tormes*, introducción y edición de Rosa Navarro Durán, edit. Biblioteca Castro, Madrid.

VEGA, Félix Lope de (1967): *Arte nuevo de hacer comedias*; edit. Espasa Calpe, Buenos Aires.

(1989): *La dama boba*; edición de Rosa Navarro Durán edit. Planeta, Barcelona.

(2007) *Laurel de Apolo*; edición de Antonio Carreño, edit. Cátedra, Madrid.

(1973): *El peregrino en su patria*, edición e introducción de Juan Bautista Avallé-Arce; edit. Castalia, Madrid.

VILANOVA, Antonio (1989): *Erasmus y Cervantes*; edit. Lumen, Barcelona.

(1953): *Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII*; edit. Barna, Barcelona.

WEBER, Alison (1979): “Cuatro clases de narrativa picaresca”; *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras*; edit. Fundación Universitaria Española, Madrid, pp 13-18.

ZAMORA Vicente, Alonso (1993): “Honor, religión y jerarquía social”; *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica II*; edit. Servicio de Publicaciones Diputación de Provincia de Málaga, Málaga, pp 863-890.

ZAYAS, María de (2004): *Novelas amorosas y ejemplares*; edición de Julián Olivares, edit. Cátedra, Madrid.

ZAPATA, Luis (1948): *Miscelánea, Silva de curiosos casos*; Las cien mejores obras de la literatura española, volumen 94; edit. Compañía Íbero–americana de Publicaciones, Madrid.

ZIMIC, Stanislav (1998): “Los amores entrecruzados de Cardenio, Luscinda, Dorotea y Fernando”; *Los cuentos y las novelas del Quijote*; edit. Iberoamericana, Madrid, pp 95-139.