

La ficción como *novella*: Boccaccio en la *Vida del escudero Marcos de Obregón*

Asunción RALLO GRUSS*

Universidad de Málaga

arallo@uma.es

RESUMEN

Las relaciones de la novela de Vicente Espinel con el *Decamerón* han sido tempranamente señaladas y tenidas en consideración. Sin embargo, además de ser necesario una revisión de las mismas, la cuestión debe tratarse desde nuevas perspectivas que, dejando de lado ya «ecos y resonancias» de las tramas, atiendan a los efectos narrativos y a la consideración técnica de la *novella*. Así deben estudiarse los resultados de la localización geográfica y de la presencia de personajes históricamente documentados como instrumentos de la narración; y deben investigarse los recursos ligados a los sentidos como impulsores de la acción (olor, asco) y detonadores de los sentimientos (miedo y risa).

Palabras clave: Espinel, *novella*, efectos narrativos, técnica.

Fiction as a *novella*: Boccaccio in the *Vida del escudero Marcos de Obregón*

ABSTRACT

The parallels existing between Vicente Espinel's novel and the *Decameron* were drawn and analysed quite early. However, apart from revising those parallels, it would be necessary to approach this question from new perspectives that leave aside plot "echoes and resonances", and examine instead the narrative strategies and technique of the *novella*. In the light of this, attention should be paid to the use of a geographical setting and the presence of historically documented characters as narrative instruments, exploring at the same time the devices associated to the senses as driving forces behind the action (smell, disgust), or as prompters of feelings (fear and laughter).

Key words: Espinel, *novella*, narrative strategies, technique.

SUMARIO

Efectos de lo referencial y reconocible por el lector. Efectos de la risa como curación. Efectos de repulsión como suspense sorpresivo. Efectos del miedo ante lo sobrenatural. Referencias bibliográficas.

* Asunción Rallo Gruss. Contacto postal: Departamento de Filología Española I y Filología Románica, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga, E-29071, Málaga.

La *Vida del escudero Marcos de Obregón* de Vicente Espinel ha sido considerada como una de las obras de clara influencia boccacciana. Tanto la estancia del autor en Italia durante tres años, así como su demostrado conocimiento de la literatura italiana han justificado el rastreo de «ecos y resonancias» del *Decamerón* en las aventuras vividas por el personaje, ya protagonizadas, ya narradas como vistas u oídas. Así Bourland, en 1905, descubría la dependencia del episodio de Camila (Relación III, descansos 8-9) con la historia de Andreuccio de Perugia (*Decamerón* II, 5) (Bourland 1905: 76), mientras setenta años después Alberto del Monte recogía todos las huellas rastreadas, y las presentaba como característica propia de esta peculiar «novela picaresca»:

Por lo demás sus fuentes pertenecen a la novelística italiana. Los amores de doña Mergelina y del barbero (I, 53-78) recuerdan los relatos VII, 2 y 6, principalmente V, 10 del *Decamerón*; la aventura de la tumba de san Ginés (I, 106-112) está emparentada con las bocachescas IX, 1, XIV, 1 y más aún a la II, 5; la historia del caballero melancólico (II, 175-193) deriva también del *Decamerón* (IV, 9; V, 9 y VII, 1), del *Orlando Furioso* (XLII-XLIII) y, en general, del tema del corazón comido; el episodio de Camila (II, 203-213) tiene también ecos de Boccaccio (VIII, 10; II, 5) (Monte 1971: 108).

Estas coincidencias inciden en una problemática de mayor alcance, dada la adscripción de la obra española al género «novela picaresca», y la especial característica, tema crucial en su interpretación, de la forma autobiográfica, con evidentes préstamos del autor de sus propias vivencias a su personaje, lo que llevó a Zamora Vicente (1951[1993]) a proponerla como «libro de memorias», y a una controvertida lectura, que parece resolverse en la interpretación propuesta por Haley (1959 [1994]): La *Vida del escudero Marcos de Obregón* es una peculiar y extraña combinación de unas memorias falibles con una existencia ficticia, de la que se deriva una mecánica de autorrevelación y un juego de realidad/virtualidad que abre brecha entre el autor y el yo, de tal modo que este yo narrativo y su identidad es en algunos pasajes ambiguo, funcionando como *medium* de los propios recuerdos de Espinel que llega incluso a asomarse en algunas ocasiones. De este modo el resultado narrativo supone un entramado de vivencias reales y vivencias ficticias aprehendidas de diferentes lecturas, y Marcos de Obregón, personaje *novelesco*, asume la doble sustancia que se deriva de la encarnación de aventuras redividas en la dimensión literaria como doblaje de otros personajes, entre los que se cuentan tanto el propio Espinel como algunos de los cuentos de Boccaccio.

La investigación de las relaciones entre la obra italiana y la española ha conducido a la verificación de coincidencias y similitudes de argumentos y tramas, con vistas a identificar anécdotas y acciones que pudieron inspirar a Espinel para construir ese personaje dotado de un yo rico en aventuras y en experiencias en las que demostrar su ingenio y su capacidad para intervenir sobre la conflictiva realidad. El

estudio de Amos Parducci, en temprana fecha (1953 [1993:813]), vino a establecer cuatro pasajes vinculados a varios de los cuentos del *Decamerón*:

Entre los relatos y anécdotas que aquí y allí se insertan en la conocida novela de Vicente Espinel, algunos han llamado particularmente nuestra atención, porque en ellos nos ha parecido encontrar ecos y resonancias del *Decamerón*, aún no señalados y que son nuevos y valiosos documentos del influjo de nuestros *novellieri* en la novela española de los siglos XVI-XVII.

Estos son:

1. Doña Mergelina y el mozuelo barbero [Relación Primera, Descanso 3; Boccaccio V, 10].

2. La tumba de San Ginés [Relación Primera, Descanso 5; Boccaccio IX, 1 y II, 5].

3. El caballero melancólico [Relación Tercera, Descansos 6 y 7; Boccaccio IV, 9].

4. La cortesana Camila [Relación Tercera, Descansos 8 y 9; Boccaccio VIII, 10 y II, 5].

A pesar de la seguridad con que Parducci ([1996: 823-824]) aduce la irrefutable presencia de estos préstamos, advierte que:

La forma en que Espinel imita tiene características particulares: él no traduce, sino que tiene del modelo como una visión y una impresión de conjunto, que reproduce con total libertad, modificando, sustituyendo o añadiendo, tanto en lo que es motivo principal como en los rasgos concretos que son los que siguen más de cerca al original.

De hecho en varios pasajes no sólo tiene que reconocer la combinatoria de dos o tres cuentos, sino que se le escapan algunos elementos funcionales que él compensa con «detalles» de frases o palabras coincidentes. Por ejemplo en el primero señala que si el mozuelo barbero tiene *sarna* en las manos, lo que hace que toque con mucho entusiasmo la guitarra, como modo de rascarse, se aludiría, dando nuevo sentido, a las palabras de la mujer del Pietro boccacciano, quien quejándose de las ausencias del marido le dice: «al menos yo te honro no entregándome ni a mozos ni a *tiñosos*». Espinel habría degradado la condición de su Mergelina al cumplir mayor afrenta enamorándose de un «mozuelo sarnoso».

En el ejemplo segundo la apelación al ruido de hierros y cadenas, que ponen espanto a Marcos, estaría inspirada en «ciertos herrajes que descargó en una alquería uno de los dos que Andreuccio había encontrado en la Ruga catalana». O en el tercer ejemplo, el corazón colocado sobre un escalón por el marido, Aurelio, para que su mujer lo viese todos los días, sería traslado del corazón del amante servido por Guillermo de Rosellón a su esposa.

Pero, a parte de la dificultad de establecer unas correlaciones directas e indiscutibles, dada la generalidad de algunas, como la múltiple coincidencia con otras obras, en algunos pasajes con el *Orlando furioso* de Ariosto por ejemplo, cuesta

realmente admitir que la relación de la obra española con la italiana pueda entenderse de acuerdo con ningún principio de imitación en el sentido humanista. Falta la emulación, el seguimiento del modelo, incluso su apelación como refrendo autorizado; ningún pasaje del *Marcos de Obregón* permite confrontación literal o muy cercana. Esto genera varias cuestiones:

En primer lugar, en la cuentística o en el género de la *novella* ¿existió en algún momento la consideración de textos dignos de ser imitados? Dicho de otra manera, ¿hasta que punto, dado el origen folclórico de unos, legendario de otros, su sustancial oralidad y el modo de transmisión, no eran considerado como tesoro compartido? De ahí que en la mayoría de las sin duda claras dependencias no pueda fijarse con exactitud la fuente. Por otro lado se comprende entonces perfectamente que Espinel pudiera y quisiera dar vida a su personaje haciendo suyas experiencias de ajenos personajes novelescos. La originalidad de su obra, tan difícil de clasificar y encorsetar bajo un marbete, estriba, al menos en parte, en este carácter propio del arte de contar de los *novellieri* que le imprime. Este sí es un punto interesante, que también la crítica ha señalado, pero que no se ha relacionado. Soledad Carrasco (1990 [1993:850]) prestó atención a los presupuestos de oralidad del *Marcos de Obregón*, heredados del *Guzmán de Alfarache*, que explicitan la consideración de la escritura como «extensión del habla»: Espinel busca colocar a Marcos en «el entorno propicio para recrear una situación de contar en que el lector pudiese sentirse incluido, por identificación con el personaje oyente».

Así se evidencia desde la primera relación en que evoca su vida pasada para contársela al ermitaño, planteada en principio como conversación de sobremesa, resuelta después en soliloquio, aunque recibido con la máxima atención e interés. Dos oportunas intervenciones del ermitaño y la petición de continuidad del relato sirven para recordar el carácter de narración oral del discurso de Marcos. Otros personajes dan cuenta a Marcos de su situación trágica mediante el relato de los acontecimientos anteriores –como Aurelio– o de sus sorprendes aventuras –como el doctor Sagredo a su vuelta de América–¹.

Hasta tal punto Espinel –o ¿es Marcos?– se siente tan inmerso en este tipo de escritura que en el Prólogo advierte que, habiendo prestado su obra en manuscrito, una de las aventuras, que él llama *novela*, había sido apropiada por un gentil hombre que la contaba como a él acaecida:

Un caballero amigo me pidió unos cuadernillos dél, y llegando a la noticia de cierto gentil hombre –a quien yo no conozco– aquella novela de la tumba de san Ginés, pareciéndole que no había de salir a la luz, la contó por suya, diciendo y afirmando que a él le había sucedido, que hay algunos espíritus tan fuera de la es-

¹ Sobre el diseño del interlocutor y los elementos dialogales en la narración del Marcos, cf. mi artículo, «La narración verosímil de lo maravilloso en la *Vida del escudero Marcos de Obregón* de Vicente Espinel», en *Lectura y Signo*, 1 (2006), pp. 128-131.

timación suya, que se arrojan a entretener a quien los oye con lo que se ha de averiguar no ser suyo².

En segundo lugar hay que considerar la inseparable mezcla de diversión y moralidad, que es propia del género, del *exemplum* a la *novella*. Es cierto que también coincide con la poética de otros géneros, entre los que destaca el de la picaresca en la que el *Marcos de Obregón* ha recibido más consensuado respaldo, pero no hay que marginar como posible motivación del uso e integración de este tipo de modos narrativos la finalidad expuesta desde el prólogo:

Han salido algunos libros de hombres doctísimos en letras y opinión, que se abrazan tanto con sola la doctrina, que no dejan lugar donde pueda el ingenio alentarse y recibir gusto; y otros tan enfrascados en parecerles que deleitan con burlas y cuentos entremisiles que después de haberlos leído, revuelto, ahechado y aun servido, son tan fútiles y vanos que no dejan cosa de sustancia ni provecho para el lector ni de fama y opinión para los lectores. [...] Que ni siempre se ha de ir con el rigor de la doctrina, ni siempre se ha de caminar con la flojedad del entretenimiento; lugar tiene la moralidad para el deleite, y espacio el deleite para la doctrina que la virtud –mirada de cerca– tiene grandes gustos para quien la quiere y el deleite y entretenimiento dan mucha ocasión para considerar el fin de las cosas (Espinel 1972: I, 77-78).

En esto, sin duda, el *Decamerón* era el mejor modelo de cómo divertir y adoctrinar, potenciando una lectura más allá de la corteza del apacible y cortés marco y del atractivo de las historietas. Boccaccio supo aunar la tradición de los ejemplos con los de la anécdota burguesa. Ello implica que más que los argumentos, reelaborados en una larga cadena de combinaciones y variantes, importan los efectos, los que precisamente aúnan esta doble búsqueda de entretener y enseñar, efectos cómicos o repulsivos, que sorprenden y admiran, suspendiendo la atención del receptor y haciéndole ver lo cercano y conocido desde una nueva orilla. Creo que Espinel aprendió esto en la lectura del *Decamerón* y sus continuadores, incluido el impulso de recoger cuentecillos y anécdotas tradicionales.

Efectos de lo referencial y reconocible por el lector

La confluencia que Boccaccio realizó entre el cuento ejemplar y la anécdota burguesa para crear la *novella* se cimienta en el «lenguaje que, como pocos otros, necesita apoyaturas y puntos de referencia en la realidad histórica y en los elementos inmediatamente reconocibles y representativos de determinados valores», si-

² Todas las citas de la obra de Espinel se realizan por la edición S. Carrasco Urgoiti, Madrid, Castalia, 1972, indicando tomo y página. Esta es del I, 78.

tuando precisamente en la alusión histórica el centro de gravedad de «sus significados más decisivos» (Branca 1975: 152).

Este marco referencial, basado asimismo en una localización urbana y/o geográfica concreta y exacta, y en la presencia de personajes identificables, no sólo atiende a la verosimilitud de la narración, sino especialmente a hacer próximos los sucesos relatados, de este modo se articula la «fantasía narrativa» con una «realidad» reconocible, y así la serie de motivos tradicionales –la mujer calumniada injustamente, la crueldad en el amor, la engañadora engañada, etc.– funcionan simultáneamente en el plano de lo experimentable y en el plano de lo ideal, planos que a su vez conectan –o sustentan– el interés moralista.

Los escritores españoles reconocieron esta modalidad de la narración que permitía utilizar los fondos argumentales de la tradición –del *exemplum* y la anécdota al apotegma– siempre y cuando se actualizaran con el marco referencial del *hic et nunc*. En el *Marcos de Obregón* se cumple primeramente al integrarse en la forma autobiográfica, que proporciona esa referencialidad que presta el yo que cuenta lo que ha vivido; en segundo lugar marcando con precisión una geografía urbana en los descansos que se desarrollan en Madrid, mencionando barrios, puentes, iglesias³, y una geografía puntualmente exacta en los viajes. Cuando se realizan en el interior de España, de Ronda a Salamanca, o de Madrid a Ronda, no sólo son descritos los espacios por los que pasa el viajero –«un alto que llaman la cuesta de Zambara»–, los mesones que encuentra, molinos o batanes, estado de los caminos, sino que corresponde a las jornadas verdaderas. Cuando se trata de las navegaciones, como ocurre en distintos cuentos del *Decamerón*, los puntos de referencia son los del Mediterráneo perfectamente calculados, e incluso cuando los personajes son sometidos a la tormenta que impulsa fortuitamente a lugares inesperados, estos son no sólo posibles, sino reconocibles, como la isla de Cabrera. Marcos, en un contexto real e histórico, es apresado por turcos y llevado a Argel, o se encuentra a sus antiguos amos, el doctor Sagredo y su mujer, en la famosa Saucedá rondeña. Hasta tal punto se juega a marcar los espacios con caracterización real y comprobable que no falta el detalle peculiar de lo curioso y excepcional que caracteriza y da fama al lugar aludido. Así las escalerillas para tomar agua del río labradas en la peña en Ronda (Relación I, descanso 20), que Pedro de Medina, en su *Libro de las grandezas y cosas memorables de España*, también menciona.

No faltan, además, las identificaciones de los lugares con su pasado mítico, el Guadalete con el río Leteo, o el estrecho de Gibraltar con las columnas de Hércules, lugar en el que sitúa la anécdota del hombre –farero– con la mayor agudeza en visión, que también aparece en la obra de Fernández del Portillo, *Historia de la muy noble y muy leal ciudad de Gibraltar*, que son muestras de la pertenencia de estos

³ Lo mismo con el resto de las ciudades que aparecen, como Milán, Turín, Génova o Venecia. Cf. Laurenti, 1964, [1993: 831-36].

lugares a una realidad anclada en el conocimiento humanístico, doble refuerzo de su existencia y de su significativa realidad.

La autobiografía ficticia de Marcos alcanza su presentación de testimonio vivido, enmarcado en unos límites geográficos y cronológicos que potencian las acciones con significado «histórico». Se recogen ecos boccaccianos en el *Marcos de Obregón* ajenos a un argumento, pero de evidente funcionalidad narrativa, al menos en el entramado de relatos potencialmente creíbles por un auditorio presente, cuyo origen puede ser o no ser directamente inspirado en el *Decamerón*, aunque es manifiesta su necesidad, al ser los anclajes para la contextualización.

La realidad cercana y compartida por emisor y receptor se cimienta además con la aparición de personajes reconocibles. La galería de retratos de protagonistas y de sucesos que ofrecía la obra italiana es, en todo caso, adaptada a la nueva realidad, asumida por distintas personas, y variada para su conjunción con la forma autobiográfica. El tejido se cierra aún más si tenemos en cuenta que por la obra transitan personajes históricos, licenciados, maestros, caballeros y nobles identificables, y como apoyatura cronológica se citan a los reyes, Felipe II y Felipe III. Nada permite al lector escapar de esta urdimbre, ni tan siquiera los acontecimientos fantásticos que prudentemente se sitúan en América, en el lejano e ignoto estrecho de Magallanes, como la fabulosa hazaña del mestizo que da muerte al monstruo marino (Espinel 1972: II, 242) que se testifica por el doctor Sagredo –personaje literario– y el capitán Juan Gutiérrez de Sama –personaje histórico–.

Efectos de la risa como curación

Al ofrecerse el *Decamerón* como reunión de jóvenes que de modo ordenado van relatando sus historias, se posibilita conocer no sólo el acto de la emisión narrativa sino también el de la recepción, que a veces es incluso diversa o matizada. Como indica M. Hernández, en una de las notas de su edición, esto significa que el lector puede saber junto con el cuento su efecto:

Alabanzas, vergüenza y risa, admiración y más risas es lo que hasta aquí han provocado los cuentos en los receptores del marco; este es el primero que suscita compasión, en hábil alternancia de tonos, registros narrativos y de las reacciones correspondientes (Boccaccio 2007: 277, n. 2).

Esto es fundamental teniendo en cuenta que los jóvenes florentinos han escapado de la peste y tanto el lugar retirado como la narración compartida, en la que son al mismo tiempo relatores y oyentes, sirven como paliativo curativo, es decir la palabra mantiene el ánimo suspendido, y no hay efecto más saludable que el que proporciona la risa. El efecto cómico figura, pues, como uno de los más acertados para proceder a la curación mediante el divertimento. En el *Marcos de Obregón* se alude al efecto risible que producen la mayoría de los episodios, propios y ajenos.

En una de estas modalidades lo cómico se entrelaza con la sorpresa, con lo inesperado y llega a la construcción de escenas de índole bufa, en las que lo risible puede ofrecerse como superfluo, para luego evidenciar un significado contrastivo. Sirva de ejemplo la falsa apariencia que convierte a un hombre en monstruo. Ocasión en la que la lejanía, la llegada por mar, y el acompañamiento de un objeto desfiguran al náufrago produciendo el miedo en los que lo ven. Boccaccio hace llegar a la playa de Corfú a su Landolfo Rúfolo, agarrado a un cofre, tabla de salvamento que primero le proporciona mayor flotabilidad, después riqueza con la joya que dentro contiene⁴. Pero su avistamiento produce miedo en una mujer, que «no sabiendo de qué se trataba, retrocedió temiendo y gritando», hasta que fijándose más percibió que era un hombre agarrado a un cofre (Boccaccio 2007: 241). Escena parecida, aunque degradada en varios de sus elementos, leemos en el *Marcos de Obregón*. Éste abandonado por los marineros de la falúa en que viajaba, decide echarse a la mar, se desnuda, y vacía una bota de vino que llevaba desde Génova, y se la coloca alrededor del cuerpo llena de aire, «Descalceme los valones, porque el agua se había de colar por las faltriqueras y quedeme con solo el jubón y camisa, porque siendo de camuza no se rendiría tan presto a la humedad». Después de rezar y sortear varios apuros, divisa una caleta y ve en ella a un hombre merendando, «pero de la misma manera que yo me alegré y esforcé con verle él se espantó de mí, entendiendo que fuese alguna ballena o monstruo marino» (Espinel 1972: II, 182).

El efecto de lo ridículo, percibido por los receptores, en la puesta imaginativa de la escena, produce la risa, porque el propio narrador a menudo se ríe de sí mismo al evocar estas situaciones: «Fue tanta la pasión de risa que después de quitado el dolor me dio que siempre que me acuerdo dello, aunque sea a solas y por la calle no puedo dejar de dar alguna demostración dello» (Espinel 1972: I, 139-140). Convirtiendo en espectáculo los miedos, los equívocos, desavenencias, desventuras y errores se crean las situaciones bufas, que, por otro lado, suelen tener final feliz o al menos solucionable, quedando todo en un «riose del cuento porque tenía mucha apacibilidad» (Espinel 1972: I, 209).

Como ha estudiado María José Vega Ramos (1993) las acciones ridículas parten de una misma raíz, la ignorancia. Esta premisa se desarrolla en variantes al combinarse con la fortuna, el engaño, cuestiones de razonamiento, etc. En el *Decamerón* se pueden encontrar las modalidades más representativas, estableciendo modalidades de la fábula. También en la obra española la comicidad se desata por sucesos de diferente índole, nacidos de una combinatoria que va de lo misterioso a lo escatológico, sobre la doble perspectiva del que lo protagoniza y el que lo contempla: «que

⁴ M. Hernández califica la escena: «Es espléndida esta escena descrita casi cinematográficamente donde el náufrago trata de alejar de sí lo que después será su fuente de riqueza. Se logra una descripción tan exacta que se puede imaginar en todos sus detalles» (Boccaccio 2007: 241, n. 16).

una caída es ocasionada para mucho disgusto de quien la da y mucha risa de quien la ve» (Espinel 1972: I, 302).

Aunque de índole distinta debemos considerar otros elementos que proporcionan también efecto curativo, al ser otras manifestaciones de la alegría que cura al melancólico y da vida al enfermo. La eficacia de la palabra para producir sanidad está demostrada en el cuento X, 7, en el que se le suma además la música y la poesía: la joven enamorada del rey Pedro, enferma al darse cuenta de la imposibilidad de su amor, recibe la salud por la intervención de un cantor y músico, Minuccio de Arezzo, que no sólo le compone una poesía musicada, sino que haciéndose su confidente logra curarla, poniéndose ella «más bella que nunca» (Boccaccio 2007: 1078). Marcos, en estando preso en Argel, cura a dos mujeres por este mismo procedimiento: primero a la hija de su amo (Espinel 1972: II, 63-69), después a una dama melancólica, a la que dice al oído los enunciados de los silogismos:

Y luego, sacando la guitarra, le canté mil disparates, que ni ella los entendía ni yo se los declaraba. Fue tanta la fuerza de imaginativa suya, que antes que de allí me saliese quedó riendo y rogándome que volviese allá muchas veces y que le diese aquellas palabras escritas en su lengua (Espinel 1972: II, 75).

No es una deuda de la trama, ni resorte del argumento, es elemento propio de *novella* en su empeño de crear una realidad literaria espejo de la histórica, de la que interesa y evidencia el reflejo de lo admirable y asombroso que puede haber en ella. El narrador atiende y resalta lo que trasporte al receptor al divertimento que le aleja de lo rutinario y le abre horizontes de vidas extraordinarias y situaciones ejemplarizantes, no por su doctrina, sino por su experiencia emanada de lo poco común y sorprendente. La risa y la música son el divertimento que mejor funciona para deleitar y aprovechar, cumpliéndose el propósito esencial de la narración.

Efectos de repulsión como suspense sorprendente

Para el impacto sobre el receptor, captando y manteniendo su atención, parece muy eficaz el efecto de la repulsión, ya que ésta brinda conmoción, siendo además uno de los mejores para enraizar en la realidad más cotidiana y llana. El juego con los malos olores, el asco que engendra el tacto con excrementos, así como la presencia de ámbitos ligados a la muerte, son potenciadores de la recepción de los cuentos. La truculencia es un revulsivo, con función contraria –y complementaria– del despliegue meramente descriptivo de las acciones⁵.

En el *Marcos de Obregón* el asco se acuña desde el principio, haciendo que el mozueto barbero sea sarnoso y que viertan sobre él orines, por lo que doña Merg-

⁵ Ese modo es también empleado para la tragedia, constituyendo lo que Heathcote (1977: 98) denomina «atmósfera gótica», con la presentación del corazón o la cabeza del amado/a. «Espinel captures the gothic atmosphere».

lina le limpia con cariñosa afición. Los resortes del mal olor y de la suciedad quedan perfilados a partir de la escena del tinelo, escenificado como secuencia sensitiva, en la que el protagonista se enfrenta a un plato de mondongo mal lavado que despide hediondo tufo. Se enfatiza mediante el contraste con un caballero que lo percibe como «olor ambarino»: «A mí me olió de manera que deseaba que el pícaro me lo quitara de delante, y convidéle a aquel hidalgo con él, diciendo que había cenado» (Espinel 1972: I, 167).

Del detalle de valor adjetivo se obtiene un efecto perturbador que impulsa al receptor a percibir como sensación las escenas narradas. Un ejemplo, la presencia de los gusanos de cadáveres sobre el personaje. Andreuccio (II, 5), encerrado en la tumba de un arzobispo de Nápoles, «llamado micer Filippo Minútolo», llora «desconsoladamente, al verse allí abocado a uno de estos dos finales: o morir en aquel sarcófago de hambre o del hedor entre los gusanos» (Boccaccio 2007: 259). Marcos pasa la noche debajo de un árbol notando hormigas por el «rostro» hasta que alzando la cara ve el cadáver de un ahorcado «cuyos gusanos andaban por mi rostro, cuando yo pensaba que eran hormigas» (Espinel 1972: I, 193-194).

El significado de la evacuación de una yegua en un río constituye la intriga del cuento X, 1, siendo su comparación con el propio rey de España el anzuelo ingenioso que resuelve la «venganza» del caballero: tanto una como otro no hacen lo conveniente, es decir carecen del don de la oportunidad. El caballo, al que se agarra Marcos para poder salvarse de la corriente del río Po, al que han caído unos cuantos volcado el barco, tiene igualmente el don de la inoportunidad:

El caballo, como son atrevidas estas bestias para cortar el agua, se arrojó a ella; yo me así luego de la cola y las peregrinas de mí y el Victorino de la postrera dellas, y cayendo y levantando y a veces topando con los pies en la arena, llegamos a la orilla, donde el caballo nos rució por la puerta falsa, que debía de venir acebadado, pero no por eso me desasí hasta verme ya pisar la orilla (Espinel 1972: II, 132-33).

Se busca un final escatológico para una escena bufa, que en otro tipo de narración habría constituido más allá de la anécdota una aventura trágica.

Los sentidos tienen una función primordial y los detalles referidos al olor y al tacto propenden a cierto tremendismo de contrastes. La alusión a vómitos, excrementos y orines configura un mundo a la vez cómico y trágico, que como mínimo despierta la perplejidad y la desazón, enlazando en sus recovecos risibles con lo grotesco y lo carnalesco.

Efectos del miedo ante lo sobrenatural

El miedo viene a ser la otra cara de la risa y compañera de la repulsión, a las que puede unirse. La racionalidad que corre de fondo por toda la narración, para su significado vivencial y experimentable, se manifiesta convirtiendo la posible existen-

cia de lo sobrenatural en desenfado o en falsas visiones que los sentidos han provocado. Desde la presencia de fantasmas y visitas de ultratumba hasta la realidad deformada por una apreciación parcial, o al contrario desmesurada. El efecto del miedo que despierta de inmediato puede ir acompañado por sentimientos de venganza, compasión, y confusión.

Este efecto alcanza más que los anteriores una incidencia esencial sobre la acción, convirtiéndose en algunos casos en motor de la trama, en otros en nueva derivación de la misma. Como ejemplo de lo primero podemos tomar el cuento boccacciano IV, 5 que ofrece tanto la modalidad de la aparición en sueños del amado muerto, como la invocación por el llanto surgido de la pérdida.

Uno de los indicios de la emoción generada por lo sobrenatural es el efecto en el propio personaje que lo vive, produciéndole aturdimiento, desorientación, que le impulsan a reflexionar. Esto es lo que hacen Andreuccio (II, 5) y Marcos en situación semejante: uno dentro de la tumba, otro al lado de otra, creyéndose presos de los demonios, e invocando a los espíritus. Ambos intentan salir huyendo y cuando al final reflexionan sobre lo ocurrido acaban burlándose de sí mismos. Actitudes que suponen un desdoblamiento del personaje, contemplando lo mismo desde la perspectiva del actor y desde la perspectiva del espectador. El asombro y conmoción del personaje marca su deambular sin rumbo y camufla, a veces, la desconexión de aventuras o de escenas sin encadenamiento. En estos casos la trascendencia de las situaciones anecdóticas alcanza su valor narrativo precisamente en la explicación sencilla de lo ocurrido, que aleja cualquier presencia sobrenatural.

Con gran cercanía se presentan las dos escenas de la salida de un pozo. La de Boccaccio de nuevo está protagonizada por Andreuccio (II, 5), quien consigue salir agarrándose a una sogá, que unos guardias han echado para conseguir agua. No sólo la ayuda resulta involuntaria, sino que el pavor de los guardias que huyen aterrados, olvidando incluso sus armas, produce el efecto mismo de una aparición sobrenatural. El personaje queda asombrado y aturdido (Boccaccio 2007: 257). En el *Marcos de Obregón* ocurre una situación muy parecida:

El peligro, descubridor de grandes secretos, y el temor de la muerte levantan la imaginación a cosas nunca pensadas. Tapé con una tabla el brocal del pozo y de aquella chamiza y sarmientos secos llegué cantidad a la puerta de la bodeguilla, y con la lanterna, que aún no había apagado, encendilos. La puertecilla estaba tan seca, que comenzó a arder con la ayuda de la leña, saliendo muchas llamaredas de la chamiza por debajo la puerta. Metime en el cubo del pozo, y asime a la sogá muy bien, que como estaba tapado el pozo iba seguro yo. Comenzó toda la gente a dar voces: «¡Fuego, fuego! ¡Agua, saquen agua del pozo!» Tiraron de la sogá para sacar agua, y como pesaba el cubo demasadamente por estar yo dentro, llegaronse muchos vecinos a tirar de la sogá, y tanto y con tanta fuerza tiraron, que al fin me subieron arriba. Asime muy bien al brocal del pozo; yo debía de estar con el rostro pálido de la turbación, y con esto y hacerles un gesto de abomi-

nable demonio, desmayaron todos, diciendo que era un diablo lo que sacaron del pozo. (Espinel 1972: II, 31-32).

No faltan las situaciones en que la apelación al fantasma no es más que una treta para engañar el marido (VII, 1), significando el abuso del miedo sobre el inocente e ingenuo piadoso, o la utilización del espacio onírico (IV, 5) o del lugar maravilloso de larga tradición. Pero en el *Marcos* casi todas las apariciones y presencias sobrenaturales siempre se resuelven en explicación racional y terrena. Así, por ejemplo el efecto del árbol que habla, cuyos antecedentes pueden remontarse a la *Divina comedia*, Infierno canto XIII, y al *Orlando Furioso* (VI, 26-53), se zanja con la aparición de una mujer, soporte de la voz, desdibujando los límites de la ultratumba al considerarse aparecidos una y otro recíprocamente: la «fantasma» es la amante del ahorcado que lo ha sido por haber dado muerte a su marido. Mientras Marcos muere de miedo al oír su plañidera voz, ella le cree enviado del otro mundo para su condena. La angustia es mutua, pero los dos son personajes vivos.

Por ello, Marcos termina no sólo achacando el mal y padecimientos humanos a la soledad que perturba los sentidos, sino considerando las dificultades de hacer creíble experiencias como éstas, cuya naturaleza es precisamente la propia de la *novella*, en cuanto que se salen de lo común manteniéndose en el marco de la realidad cercana y reconocible.

Podríamos concluir afirmando, y no nos equivocáramos, que todas estas técnicas narrativas, que ayudan a la escenificación y a la implicación del receptor, apelando a sus sentimientos para conmoverle o para hacerle reír, pertenecen al ámbito propio del relato oral, de los cuentos medievales, incluso a los libros de anécdotas y dichos de hombres célebres. Sin embargo, considero que fueron Boccaccio y sus seguidores italianos quienes supieron convertirlos en elementos esenciales de la *novella*, es decir, del relato contado como suceso, como noticia, como acontecimiento ocurrido. Más allá de los «préstamos» reconocibles, que nunca pueden ser totalmente probados, Vicente Espinel supo captar este hallazgo y aprovecharlo para dar vida a un personaje que pretendía ser su reflejo (caricatura) literario.

Referencias bibliográficas

- BAUDOUX, Alberte (1977): «Les motifs folkloriques dans le *Decamerón*», en *Boccaccio in Europe*, Tournoy, Leuven University Press, pp. 3-14.
- BOURLAND, Caroline Brown (1905): «Boccaccio and the *Decameron* in Castilian and Catalan Literature», en *Revue Hispanique* XII, pp. 1-231.
- BOCCACCIO, Giovanni (2007): *Decamerón*, ed. y trad. de María Hernández Esteban, Madrid, Cátedra.
- BRANCA, Vittore (1975): *Boccaccio y su época*, Madrid, Alianza.
- BRUNI, Francesco (1996): *Boccaccio: l'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, Il Mulino.

- CARRASCO URGOITI, Soledad (1990): «Notas sobre oralidad y función del cuento tradicional en Vicente Espinel» *Bulletin Hispanique*, 92, pp. 125-140, [en *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica*. Málaga, Diputación provincial, 1993, pp. 847- 859].
- ESPINEL, Vicente (1972): *Vida del escudero Marcos de Obregón*, 2 vols., ed. de S. Carrasco Urgoiti, Madrid, Castalia.
- HALEY, George (1959): *Vicente Espinel y Marcos de Obregón. A Life and Its Literary Representation*, Providence, Brown University Press [Tr. Esp. de G. Garrote, *Vicente Espinel y Marcos de Obregón: Biografía, Autobiografía y Novela en Vicente Espinel, Obras completas. Introducción general*, Málaga, Diputación provincial, 1994, pp. 95-146].
- HERNÁNDEZ, María (2005): «El *Decamerón* como viaje de regeneración», en *Revista de Filología Románica*, 22, pp. 183-192.
- HEATHCOTE, Anthony (1977): *Vicente Espinel*, Boston, Twayne.
- LAURENTI, Joseph (1964), *Estudios sobre la novela picaresca*, Madrid, CSIC, 1970. [«Imágenes de ciudades en el Marcos de Obregón», en *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica*. Málaga, Diputación provincial, 1993, pp. 831-46]
- MONTE, Alberto del (1971): *Itinerario de la novela picaresca*, Barcelona, Lumen.
- PARDUCCI, Amos (1953): «Echi e risonanze boccacesche nella *Vida de Marcos de Obregón*», en *Mélanges de Lingüistique et de Littérature Romanes offerts à Mario Roques*, Paris, 1950-1954, II, pp. 207-17. [Tr. esp. de A. Pérez Prat, *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica*. Málaga, Diputación provincial, 1993, pp. 813-824].
- VEGA, M^a José (1993): *La teoría de la "novela" en el siglo XVI: la poética neoaristotelica ante el «Decamerón»*, Salamanca, Johannes Cromberger.
- ZAMORA VICENTE, Alonso (1951): «Tradición y originalidad en *El escudero Marcos de Obregón*», *Presencia de los clásicos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, pp. 75-140 [en *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica*. Málaga, Diputación provincial, 1993, pp. 863-90].