

# *Presencia de los clásicos latinos en la poesía de Vicente Espinel*

Vicente CRISTÓBAL

## RESUMEN

A pesar de su reconocida fama como latinista, la poesía de Vicente Espinel no abunda en recreaciones ni reminiscencias de la poesía latina antigua. Sólo pueden citarse contados pasajes deudores de Horacio y Virgilio.

## SUMMARY

In spite of his recognized reputation as latinist, the Vicente Espinel's poetry doesn't abound in recreations neither reminiscences of the ancient Latin poetry. There are only any few debtor passages to Horace and Virgil.

1. **La latinidad de Espinel.**—Uno de los datos más seguros de la biografía de Vicente Espinel, que la crítica repite sin cesar como lugar común es el de la fama de que gozó entre sus contemporáneos como eminente poeta en lengua latina. Es obligado aducir en este sentido el señalado elogio de Lope de Vega en su dedicatoria del *Laurel de Apolo*; noticias presumiblemente autobiográficas contenidas en el *Marcos de Obregón* nos muestran también a un Espinel orgulloso de su latinidad; y los informes conservados de ciertas oposiciones a las que concurrió lo califican de excelente latinista no sólo por su conocimiento teórico de dicha lengua, sino también por el uso literario que de ella hacía<sup>1</sup>. Ahora bien, no todos los elementos de juicio que

---

<sup>1</sup> Cf. G. Garrote Bernal, *La poesía de Vicente Espinel. Estudio y edición crítica*, Madrid 1990, pp. 368-370.

tenemos a nuestro alcance apoyan y corroboran de modo decisivo esa opinión y estima de sus coetáneos. Si bien es cierto, por ejemplo, que sus traducciones horacianas del *Ars Poetica* y de las odas I 5 y III 2 podrían ser, a primera vista —teniendo en cuenta sobre todo su carácter de pionero, al menos en lo que al *Ars Poetica* se refiere— un dato a favor de esta competencia en el latín, no lo es menos que en ellas los críticos —especialmente Iriarte, el fabulista, cuyas conclusiones acepta casi sin reparos, aunque con mucha benevolencia Menéndez Pelayo— han visto numerosos errores de interpretación<sup>2</sup>. Y por otra parte, las escasas composiciones latinas suyas que se nos han conservado, aun manteniendo una notable corrección lingüística y métrica, caen algunas veces en la dureza de expresión y en la fallos de versificación<sup>3</sup>. De manera que tales hechos, a nuestro juicio, desacreditan y merman esa sonora y absoluta fama de latinista que acompañó a nuestro poeta mientras vivió.

En este contexto, ¿qué hay de su conocimiento y recepción de los autores latinos? En líneas generales y adelantándonos ya a las conclusiones, podemos decir que la presencia de los poetas clásicos romanos es discreta en sus versos. No se corresponde de ningún modo su presunto conocimiento de la lengua de Roma con su medianamente testimoniado conocimiento de la literatura que en esa misma lengua se escribió. Muchas veces ocurre, cuando creemos percibir una reminiscencia clásica, que no se trata de ningún eco directo, sino de una tradición mediata, difusa y contaminada, de tópicos ya esclerotizados por la poesía próximamente anterior a Espinel. El espejo de su cultura personal, que indefectiblemente constituye toda obra literaria, no refleja ninguna acendrada familiaridad ni trato profundo con la poesía latina. Está mucho más cerca de Garcilaso que de Virgilio. Pero no queremos afirmar, desde luego, la incultura de Espinel en este campo, habida cuenta de que existen, por otra parte, razones para no dudar de su formación humanística. Parece, sin embargo, como si a su conocimiento de la literatura antigua lo hubiera ahogado, en su calidad de materia poética, la propia experiencia autobiográfica. Predomina en su obra la automanifestación. Cuando a su verso asoma algún ingrediente de raigambre clásica pierde por lo general sus señas de origen, la marca de su rancio abolengo, porque sus evocaciones antiguas se contaminan a menudo con lugares paralelos de la poesía más moderna, de Petrarca o Garcilaso.

---

<sup>2</sup> Un elenco de ellos puede verse en M. Menéndez Pelayo, *Horacio en España*, recogido en su *Bibliografía Hispano-Latina Clásica*, t. VIII, Santander 1951, pp. 81-83. Un juicio ponderado, tras un análisis minucioso, de su actividad traductora puede encontrarse en el estudio de F. J. Talavera Esteso, «Vicente Espinel, traductor de Horacio», en *Estudios sobre Vicente Espinel*, Málaga 1979, 69-101.

<sup>3</sup> Véase nuestro estudio, en colaboración con G. Garrote Bernal, «La poesía elegíaco-funcional latina de Espinel (Milán, 1581)», *Myrtia* 4 (1989) 13-43.

2. **Presencia de Horacio.**—De todos modos —decíamos— es discreta, no sólo negativa sino también positivamente, la presencia de la literatura latina en la obra poética de Espinel, y de entre todos los poetas romanos, el que más familiar le resulta al rondeño es indudablemente Horacio. A Horacio lo llamaba Espinel-Obregón «mi maestro»; y le pareció lo suficientemente atractivo como para decidirse a traducirlo en lengua castellana. De él se hizo eco, no sólo en ideas estéticas y morales y cultivando los géneros literarios que él cultivó, sino también en pasajes concretos, como a continuación mostraremos.

Ya han sido suficientemente destacadas en el muy completo estudio de Garrote Bernal<sup>4</sup> las líneas maestras por las que se encauzan las deudas de Espinel con respecto a Horacio.

Espinel es horaciano en sus ideas estéticas: repite con harta frecuencia su propósito de conjugar lo útil y lo dulce, lo ameno y lo formativo, como meta e ideal literario; y sus juicios críticos sobre literatura, esparcidos en *La casa de la memoria*, en el *Obregón* y en sus censuras y aprobaciones, se muestran consonantes siempre con la preceptiva horaciana.

Horaciano es asimismo en sus proclamas morales: en sus aspiraciones a la paciencia y a la sobriedad, y en muchas otras derivaciones del ideario estoico y epicúreo. Sigue la huella del poeta romano en lo que a la elección de dos géneros se refiere, la sátira y la epístola. En cuanto al primero de ellos, *La Sátira a las damas de Sevilla* es el ejemplo más puro y relevante, donde se conjuga —como en Horacio satírico— la experiencia personal autobiográfica con el propósito de corrección y adoctrinamiento. Del género epistolar, en el que continúa la línea horaciana iniciada por Garcilaso, Hurtado de Mendoza y Boscán<sup>5</sup>, nos ha dejado Espinel tres brillantes muestras en las dirigidas *Al Obispo de Málaga*, *Al Doctor Luis de Castilla* y *Al Marqués de Peñafiel*; en estos poemas predomina sobre cualquier otro contenido la reflexión filosófica, con un orden libre en la exposición, abierto a la digresión y a la inserción de anécdotas y fábulas —según procedimiento horaciano, tanto en las *Sátiras* como en las *Epístolas*—, tal por ejemplo, la del viejo y la muerte en la epístola *Al Marqués de Peñafiel* 232-243<sup>6</sup>.

En cuanto a su faceta de traductor de Horacio, la crítica —como ya hemos adelantado— ha dividido sus opiniones, y aunque en general se le achacan numerosas deficiencias, no obstante, se suele aducir como exculpa-

<sup>4</sup> *Op. cit.*, pp. 174 ss., 342 ss. y 366 ss.

<sup>5</sup> Cf. E. Rivers, «The Horatian Epistle and Its Introduction into Spanish Literature», *Hispanic Review* 22 (1954) 175-194.

<sup>6</sup> Esta fábula es de origen clásico (núm. 78 de Esopo), y fue luego recreada por La Fontaine y Samaniego. Cf. sobre la tradición e ideas en ella contenidas, A Ruiz de Elvira, «La herencia del mundo clásico: ecos y pervivencias», en *Pautas para una seducción. Ideas y materiales para una nueva asignatura: Cultura Clásica*, Alcalá de Henares 1990, pp. 205-223, esp. 205-207.

ción su falta casi absoluta de precedentes. Por lo que se refiere a su traducción de esas dos odas, la I 5, que en sus versos finales contiene un testimonio de desengaño amoroso, y la III 2, que es una exaltación de la virtud en general, y más en concreto de la paciencia —en su sentido más primario y etimológico— y de la austeridad, se comprende la elección, ya que son asuntos que concuerdan bien con las preocupaciones y directrices generales de Espinel en su obra literaria.

Pero veamos algunas huellas más concretas. Son, en efecto, esporádicos en su poesía los momentos en que asoma el recuerdo puntual de un determinado pasaje horaciano, o cuando menos la sombra, más o menos desvaída, de sus palabras. Así el soneto-prólogo del cancionero de Espinel, aunque se inserte también plenamente en la tradición petrarquista (cf. soneto I del *Canzoniere*: «Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono / di quei sospiri ond'io nudriva'l core / in sul mio primo giovenile errore / quand'era in parte altr' uom da quel ch'i'sono...») por esa confesión de arrepentimiento y cambio de vida, no anda lejos, ni mucho menos, del conocido pasaje de la oda I 16 (vv. 22-26), ejemplo señero de palinodia:

*...me quoque pectoris  
temptavit in dulce iuventa  
fervor et in celeris iambos*

*misit furem: nunc ego mitibus  
mutare quaero tristia...*

Es probable, por tanto, que nos hallemos ante un caso de *contaminatio* horaciano-petrarquista, y seguramente ya también Petrarca había escuchado el pasaje horaciano antes de hacer su propia y ejemplar proclama de conversión.

Otro pasaje de la lírica horaciana tiene conexión con esta manifestación espineliana de cambio vital, con este oponer el yerro juvenil al enderezamiento de la edad madura es el de los versos iniciales de la oda I 34, que definen como «locura» y «error» su vida pasada. Los versos del poeta español que repiten esta constatación biográfica —fieles doblemente, pues, a la vida real del autor y a la tradición literaria— son los que constituyen la entrada al *corpus* de su poesía: el cuarteto segundo y los dos tercetos de su soneto-prólogo:

Llevóme un juvenil furioso vuelo  
por una senda de mi mal notoria,  
hasta que puesto en medio de la historia  
abrí la vista y vi mi amargo duelo;

mas retiréme a tiempo del funesto  
y estrecho paso do se llora y arde,

ya casi en medio de las llamas puesto,  
que aunque me llame la ocasión cobarde,  
más vale errando arrepentirse presto  
que conocer los desengaños tarde.

Como puede verse, las expresiones «llevóme», «juvenil», «furioso», «senda» pueden entenderse como ecos de las horacianas *misit*, *iuventu*, *furentem*, *cursus* de los pasajes citados, aparte de la vinculación con la poesía petrarquista<sup>7</sup>.

Otra deuda con el poeta de Venusia, aunque de nuevo contaminada, esta vez con un pasaje virgiliano, tenemos en el terceto constituido por los versos 79-81 de la *Égloga a Don Hernando de Toledo*, que así dice:

¡Oh tres y cuatro veces venturoso  
aquel que libre de cuidados vanos  
semejante lugar goza en reposo!,

donde es evidente la reverberación de los iniciales versos del Epodo II: *Beatus ille qui procul negotiis/ ...solutus omni faenore*, entrelazados y fundidos en producto único con aquellos otros versos virgilianos, puestos en boca de Eneas en el momento de la tempestad (*Aen.* I 94: *O terque quaterque beati...*).

Pero donde la recreación del horaciano tema del *Beatus ille* (que ya había retoñado prolíficamente en la literatura española precedente) se plasma más por extenso es en la égloga dialogada entre los pastores Liseo, Silvio y Castor (núm. 56 ed. Garrote Bernal), y puesto que el estudio monográfico de G. Agrait sobre la perduración de este tópico en la poesía española del siglo de oro<sup>8</sup> no da cuenta de dicho ejemplo, recordamos aquí sus versos iniciales:

Ay apazible y sosegada vida  
de vulgar sujeción libre y esenta,  
do el alma se sustenta  
con blanca soledad entretenida;  
do nunca tuvo la malicia entrada,  
ni desagrada  
mansa pobreza,

<sup>7</sup> Estas dos etapas de la vida de Espinel, testimoniadas por él mismo, van asociadas respectivamente a la cólera y a la paciencia, conceptos explotados también abundantemente por Horacio: la cólera del joven, la paciencia del hombre maduro. Sobre tal contraste de actitudes, cf. A. M. García, «La cólera de Vicente Espinel y la paciencia de Marcos de Obregón», en *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras*, Madrid 1979, pp. 609-618. En muchas ocasiones, especialmente en el *Obregón*, tal contraste es objeto de reflexión para nuestro escritor.

<sup>8</sup> G. Agrait, *El Beatus ille en la poesía lírica del Siglo de Oro*, Méjico 1971.

todo es llaneza  
sincera y pura,  
do nunca dura  
el fingido dobléz, que el alma gasta,  
ni al humilde de espíritu contrasta.

Sucede también aquí que no es posible destacar reminiscencias literales horacianas, bien que la conformación inicial del tópicos a Horacio se remonte. Tan asimilado y fundido con la experiencia personal está el recuerdo literario del poema latino, tan asociado a pasajes paralelos de Garcilaso (*Égloga* II 38 ss.) y Fray Luis (*Oda a la vida retirada*), que el producto resultante se muestra ya con bastante distancia respecto al modelo primero, tanto en la expresión como en la orientación; así, por ejemplo, Horacio felicitaba al sujeto que de tal vida campestre disfrutaba, mientras que Espinel, como Fray Luis («¡Qué descansada vida/ la de aquel que huye...»), pone acento y alaba la vida retirada misma más que al hombre que la ejerce; así también, mientras que Horacio destacaba sobre todo los bienes gozados por el habitante de los campos, Espinel carga las tintas en los males cortesanos de los que se ve libre, especialmente la sujeción y el servilismo a los poderosos, proyectando sin duda en este punto concreto no poco de su experiencia personal.

Andando a la caza de la pervivencia horaciana en Espinel, encuentro que el soneto titulado «A una dama bubosa en quinta esencia» (núm. 68 Garrote Bernal) es un insulto poetizado de igual temática y tono, y muy similar calidad, que la del epodo VIII horaciano. Se trata en ambos casos de injurias acres y despiadadas contra sendas mujeres que han perdido completamente las armas de la seducción:

De un ébano sutil dos bellas piernas,  
bellas del vello que las tapa y cubre,  
una arrugada y descarnada ubre,  
dos secas nalgas y húmedas cavernas;

un pecho de tablón con dos mal tiernas  
castraduras de macho, que descubre  
dos brazos de nogal que al mes de octubre  
pronostican las cosas más internas,

un pálido color de quintangustia  
a puro azogue conservado y hecho,  
y un listón en la frente atado al justo,

una severidad marchita y mustia  
me abrasa el alma y me consume el pecho:  
tal es la fuerza de un bellaco gusto.

El epodo horaciano es seguramente la invectiva más cruel de su autor (similar asimismo en acritud y mordacidad, así como en destinatario, a muchos epigramas de Marcial y ciertos poemas quevedescos), y es probable que Espinel, lector de Horacio, encontrara en dicha pieza el estímulo generador para su diatriba en soneto:

*Rogare longo putidam te saeculo  
viris quid enervet meas,  
cum sit tibi dens ater et rugis vetus  
frontem senectus exaret;  
hietque turpis inter aridas natis  
podex velut crudae bovis?  
Sed incitat me pectus et mammae putres,  
equina quales ubera,  
venterque mollis et femur tumentibus  
exile suris additum...*

Una de las más conocidas composiciones horacianas, la oda III 30 (*Exegi monumentum...*) dejó su impronta en la poesía del rondeño. En los versos 10-14 soñaba Horacio con su futura fama, precisamente realizada en su patria chica, en Venusia, aunque el artificio poético le sugiere callar el nombre del lugar y referirse a él con una perífrasis geográfica e histórica:

*Dicar qua violens obstrepit Aufidus  
et quae pauper aquae Daunus agrestium  
regnavit populorum, ex humili potens  
princeps Aeolium carmen ad Italos  
deduxisse modos...*

Pues bien, ese pasaje proyecta su mensaje en este otro de *La casa de la memoria* (vv. 249-256), donde se contiene un elogio explícito de Jerónimo Franco Mohedano, poeta de Ronda, y un autoelogio implícito de Espinel, y donde el escenario es también la patria chica del poeta, aludiéndose asimismo al río que la baña:

*Ya de Guadalevín la fértil onda  
brotar ingenios y esperanças veo  
y entre sus riscos y caverna honda  
plantas nacer que igualan el deseo:  
prendas produzes, olvidada Ronda,  
que te libran del lago de Leteo,  
crecerá Franco, que será el segundo  
que manifestará tu nombre al mundo.*

Franco Mohedano será el segundo —dice Espinel—, con lo cual está sosteniendo calladamente que él mismo es el primero. La evocación se repite con el mismo tema y los mismos ingredientes en los versos 106-111 de la *Canción a su patria*, siendo esta vez más directa la referencia a la fama póstuma, como en la oda de Horacio:

Resonará por este hondo río  
que al oceano rinde su corriente,  
oh ciudad mía, tu inmortal trofeo,  
y a la sonora voz del canto mío,  
el gran señor del húmido tridente  
hará parar las aguas de Leteo.

Los versos que vienen a continuación de éstos siguen siendo deudores de los del vate de Venusia, reminiscencia, por una parte, de la oda II 1, 21 (*audire magnos iam videor duces*), y por otra, sobre todo, del colofón profético del libro II de sus *Carmina*, el poema aquel en que se figura convertido póstumamente el poeta en ser biforme, híbrido de hombre y de pájaro, metáfora de la fama, y se imagina su gloria a través de todas las regiones del mundo. Espinel decía así:

Parece que oyo y veo  
en furor ya tus hijos encendidos  
(de envidia acaso o con razón movidos)  
dexar atrás mi verso  
y con inmortal buelo  
levantarse en sus plumas hasta el cielo  
y tu valor en todo el universo...

Otro eco horaciano finalmente detectamos en los versos 91-93 de la *Epístola al Marqués de Peñafiel*, cuando Espinel afirmaba:

En aquel templo virginal de Europa  
colgaré por memoria de mis daños  
esta mojada y destroçada ropa,

que remite especialmente a los versos finales de la horaciana oda I 5 (una de las dos traducidas por nuestro poeta), allí donde el Venusino, testimoniando su lejanía momentánea de las cuitas amorosas, decía metafóricamente:

...*Me tabula sacer  
votiva paries indicat uvida  
suspendisse potenti  
vestimenta maris deo.*



El mismo motivo, sin embargo, tomado de Horacio, constaba en el soneto VII de Garcilaso, vv. 5-8:

Tu templo y sus paredes he vestido  
de mis mojadas ropas, y adornado,  
como acontece a quien ha ya escapado  
libre de la tormenta en que se vido...

Y sin duda Espinel también lo conocía en esta muestra.

En resumen, puede decirse que la presencia de Horacio está afianzada en la poesía de Espinel, si bien sus evocaciones pierden la estricta literalidad y se cruzan con las imitaciones horacianas de poetas más recientes.

3. **Presencia de Virgilio.**—El otro gran poeta romano del que la poesía de Espinel revela alguna traza es Virgilio<sup>9</sup>. A él se refiere elogiosamente el andaluz en la *Égloga a Otavio Gonzaga* (vv. 245-247), aunque designándolo con el nombre de su proverbial pastor Tíiro, nombre que la vetusta tradición siempre consideró como disfraz y máscara del propio poeta (así también, por ejemplo, en la *Arcadia* de Sannazaro, prosa décima, y en la *égloga I* de Garcilaso, vv. 172-174):

¡Oh quien tuviera, Otavio, aquel profundo  
saber del pastor Tíiro famoso,  
que no tuvo jamás par ni segundo...

La alabanza de Espinel levanta, pues, a Virgilio hasta la cumbre de la poesía, afirmando su primacía universal. El terceto se incluye en un contexto más amplio en el que el poeta —más o menos como Garcilaso en los versos iniciales de la *Canción a la flor de Gnido*— deplora, cediendo al tópico de la falsa modestia, no tener el aliento de un célebre vate para cantar las glorias del personaje a quien se dedica la composición:

...para que mi rabel tu glorioso  
nombre sonara y este bosque y valle  
«Otavio» respondiera presuroso!

Y al completar la expresión poética de su deseo, de nuevo el de Ronda testimonia su conocimiento y veneración por el gran poeta romano haciéndose eco de un bien conocido verso suyo de la *Égloga I*: aquel en el que

---

<sup>9</sup> Nada sobre la presencia de Virgilio en Espinel se dice en los estudios sobre Virgilio en España. Cf. ahora el artículo «Spagna» en la *Enciclopedia Virgiliana*, t. IV, Roma 1989, pp. 953-975, de triple autoría (J. Gil, M. Morreale y J. L. Vidal).

Melibeo define, con fórmula ciertamente rebuscada, la música y el canto amoroso de Tíiro:

*formosam resonare doces Amaryllida silvas.*

Aparte de este manifiesto reconocimiento y ocasional reminiscencia, donde más oportunidad tenía Espinel de homenajear a Virgilio era en el ámbito del género bucólico, del que su producción nos ofrece cuatro muestras. Cuatro son, en efecto, las églogas que escribió<sup>10</sup>, tres de las cuales (la I, III y IV), con fuerte contenido autobiográfico, se inscriben dentro del marco de su cancionero amoroso de corte petrarquista. El personaje del pastor Liseo —siguiendo un hábito tradicional del género ya desde sus orígenes antiguos— encubre la persona del propio Espinel, que filtra así sus propias vivencias amorosas y las traslada al mundo de la ficción bucólica. Son precisamente estas tres églogas, vinculadas entre sí y formando conjunto por esa antedicha referencia autobiográfica, las que comportan un mayor apartamiento de los módulos virgilianos.

Parece como si la automanifestación trajera como consecuencia el desvío de las sendas tradicionales, una relativa despreocupación por el seguimiento de pautas prefijadas y cierta pereza ante una elaboración culturalista de la obra. Y esto que aquí destacamos no es un hecho aislado, sino que concierne por igual a otras parcelas de su producción, y no es sino una manifestación más de esa actitud literaria de Espinel puesta de relieve por el profesor Prieto<sup>11</sup>, su vitalismo, su personal proyección, que necesariamente compite, rivaliza y vence en muchas ocasiones a su cultura literaria. De todos modos no puede decirse que rompan tales églogas con los moldes preestablecidos, sino que los llenan con una historia amorosa vivida por el autor. El género impone la convención de disfrazar dicha historia con pellicas y rabeles y de ambientarla en paisajes campestres.

Por otra parte, el amor desgraciado y las quejas de amor son el núcleo del discurso pastoril, con modelos tan evidentes como las églogas virgilianas II, VII y X, aparte de las garcilasianas y las de los italianos. De modo que el quejumbroso Liseo de la *Égloga* I de Espinel cumple con el mismo oficio de pastor dolorido que tenía el Coridón virgiliano. La misma estructura triple de esta égloga, que comporta la presentación de Liseo por parte del poeta (vv. 1-15), las palabras del propio Liseo (vv. 16-135), y de nuevo, circularmente, una conclusión en boca del poeta (vv. 136-150), es común en el género.

También el Liseo de *Égloga* III, refiriendo a sus amigos y contertulios Urgenio y Serdón sus penas de amor, revive el tradicional lamentarse de

<sup>10</sup> Cf. G. Garrote, *op. cit.*, pp. 100-103.

<sup>11</sup> «El vitalismo de Vicente Espinel», en *La poesía española del siglo XVI*, II, Madrid 1987, pp. 702-722.

Polifemo, Coridón, Salicio y Nemoroso. Un momento hay en que la reminiscencia virgiliana (de *Aen.* IV 367, reproches de Dido a Eneas, y no de las *Bucólicas*) se hace evidente: allí donde el pastor recrimina a su Célida diciendo:

Célida ingrata, dura, inexorable  
cual tigre hircana...

pero es una reminiscencia remota y no necesariamente directa, porque ya Garcilaso en *Égloga* II 563 la había puesto en boca de Salicio («¡Oh fiera», dije, «más que tigre hircana...!»)<sup>12</sup>. Y dentro de la norma tradicional virgiliano-garcilasiana, el poema concluye con la tópica alusión al crepúsculo<sup>13</sup>, contenida doblemente en los vv. 482-487:

Y pues del alto monte  
el sol se va huyendo,  
de luz negando al mundo el gran tesoro  
y sobre el horizonte  
se van ya descubriendo  
los ricos paños recamados de oro...

y en los vv. 508-510:

Aquí pusieron fin mis ganaderos  
a su conversación, porque mostrava  
el cielo descubiertos sus luzeros.

No está tampoco Espinel, sin embargo, en esta tópica alusión más cerca de Virgilio que de Garcilaso (cf. *Égloga* I 408 ss.), y no tanto se puede hablar de una reminiscencia de autor como del seguimiento de una tradición ya consagrada.

Por cierto que el tema del crepúsculo, en posición clausular del poema, lo hallamos también en las otras dos églogas de las que aún no hemos hablado: en la IV, dialogada por los pastores Liseo, Silvio y Castor; y en la II, dedicada a Otavio Gonzaga, que es la que se sitúa al margen de la historia amorosa de Espinel. En el primer caso, los dos versos concluyentes

<sup>12</sup> Cf. M.<sup>a</sup> Rosa Lida, *Dido en la literatura española. Su retrato y defensa*, Londres 1974, pp. 29 ss. Se refiere la docta investigadora de la tradición clásica a varios otros pasajes de la literatura española —sin recoger éste— donde el reproche de Dido reaparece, y lo califica como «en cierto modo peculiar de Cervantes», ya que aparece a menudo en su obra: en *Rinconete y Cortadillo*, *La casa de los celos*, *El laberinto del amor*, y en un romance cantado en *La Gitanilla*, donde se da la transformación popularista «tigre de Ocaña».

<sup>13</sup> Cf. mi *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid 1980, pp. 526-593, donde se estudia el tema del atardecer como colofón de la égloga en gran cantidad de muestras antiguas y modernas.

se refieren a la aparición de la estrella de la tarde, que era nombrada como Véspero en los textos antiguos, pero que en el verso de Espinel aparece ya, con una correcta identificación, designada como Venus, el planeta:

que ya Venus aparece  
y el día poco a poco se oscurece.

Por otra parte, esa precisión adverbial «poco a poco», con que suavemente se pone fin al poema, obedece a una tradición que tiene su origen en Sannazaro y Garcilaso y que era ajena a Virgilio. Efectivamente, ya en otro lugar destacamos<sup>14</sup> cómo Garcilaso obraba en sus atardeceres eglógicos una palmaria contaminación de Virgilio y Sannazaro, y a las imágenes comunes en ambos del sol en su ocaso, de las sombras crecientes y de los elevados montes, superponía Garcilaso (en *Égloga* I 421, II 1874 y III 280) la precisión «paso a paso», «poco a poco», «paseando», que atenuaban el movimiento final y que derivaban exclusivamente de la *Arcadia*, cuyas frecuentes imágenes de la tarde van también aderezadas de la misma nota de lentitud: «e cosi passo passo seguitandole, andavamo per lo silenzio de la serena notte ragionando de le canzoní cantate» (prosa III), «e senza essere oltra a duo tratti di fionda andati, cominciammo appoco appoco da lunge a scoprire el reverendo e sacro bosco...» (prosa X). De modo que el poeta de Ronda, consciente de la normativa que rige al género bucólico, termina sus églogas con atardeceres, pero se acoge a una tradición ya renovada y moderna y no se remonta necesariamente a la fuente primera.

Donde sí que se evidencia el seguimiento modélico del texto virgiliano, aunque sea siempre en parca medida y con inclusión y predominio de elementos nuevos y originales y con abundantes contaminaciones con las *Églogas* garcilasianas, es en la égloga dedicada a Otavio Gonzaga, el que fuera su mecenas en Italia<sup>15</sup>. Es ésta la única de sus composiciones bucólicas —ya lo hemos dicho— ajena al subjetivismo autobiográfico y, como si esto fuera el condicionante, la más virgiliana. La más virgiliana, digo, a pesar precisamente de que la profesora P. Palomo se refiere a ella como de temática antivirgiliana<sup>16</sup>, sin duda fijándose en la gran copia de novedades con respecto al canon tradicional, de la que no es la menos insignificante el hecho de que aparezca como contertulio el personaje de un soldado. Cierto es que, según puntualiza dicha profesora<sup>17</sup>, la égloga se transforma en un poema panegírico al destinatario y que su diálogo amebico es un «tratado sobre las excelencias o defectos de los estados pastoril y militar». Pero no

<sup>14</sup> Cf. *Virgilio y la temática...*, cit., pp. 97-98.

<sup>15</sup> Cf. G. Garrote, *op. cit.*, pp. 22-23.

<sup>16</sup> «En torno al prelopismo de Espinel», en *Estudios sobre Vicente Espinel*, Málaga 1979, pp. 7-16; la referencia en cuestión en p. 9.

<sup>17</sup> Cf. *art. cit.*, nota 5.

conviene pasar por alto que en este aspecto Espinel no hacía sino acogerse a una situación modélica en que el género se le ofrecía ya en su momento: la bucólica, en efecto, desde los *Idilios* de Teócrito, daba acogida en grandes dosis al elemento panegírico; así también en Virgilio, especialmente en la I, la IV y —si creemos la interpretación más difundida, que sostiene en la persona de Dafnis una alegoría de Julio César— también la V; así en los *bucólicos menores latinos* (elogios encubiertos a Nerón de Calpurnio Sículo y del bucolista einsiedlense); así entre los carolingios (elogios de Modoino a Carlomagno); y así entre los modernos, especialmente Garcilaso, que ampliaba a lo largo de muchos versos la dedicatoria de su *Égloga* I al virrey de Nápoles, D. Pedro de Toledo, engrosándola con elementos encomiásticos, e insertaba en su *Égloga* II múltiples elogios a grandes personajes del momento. Ni conviene tampoco silenciar el hecho de que la situación vital contrapuesta del pastor y del soldado está ya de algún modo justificada modélicamente por el enfrentamiento, presente en la *Égloga* I de Virgilio, de dos contrapuestas situaciones vitales: la de Títilo y la de Melibeo, la del que consigue quedarse en sus fincas y la del que ha de sufrir el destierro; además en esa misma *égloga*, en el verso 70, se pone en boca del pastor Melibeo un pronunciamiento en contra de la soldadesca:

*impius haec tam culta novalia miles habebit,*

de manera que en el seno de la tradición contaba Espinel con un precedente significativo para dicha confrontación. Recuérdese, abundando en ello, que la *Égloga* I de Virgilio alude a una situación histórica de fondo: la expropiación de tierras a los campesinos del norte de Italia para recompensar con ellas a los soldados del bando victorioso de Octavio. Supone también la profesora P. Palomo la existencia de un elemento de ruptura del sistema, «el realismo desmitificador con que presenta, por ejemplo, al pastor 'comiendo miga y ajo'» (v. 160); pero ese ocasional realismo, aunque en la *égloga* renacentista fuera desechado, no así en la bucólica virgiliana, en la que, de cuando en cuando, brotaban elementos de ese tipo, como muy bien puso de relieve el ya añejo libro de Hubaux<sup>18</sup>; y más en concreto debe recordarse que también los rústicos virgilianos, como los de Espinel, comían ajos, según se desprende de *Ecl.* II 11-12, donde se nos pinta a una muchacha llamada Tétilis preparando una ensalada de ajos y hierbas olorosas. Así que no es precisamente en ello Espinel rebelde a la tradición pastoril en sus ejemplos antiguos.

Otro aspecto más que cabe poner de relieve, en relación con la presunta deuda virgiliana de esta *égloga*, es el aprovechamiento por parte de Espinel de la coincidencia nominal entre su mecenas y el príncipe romano

<sup>18</sup> *La réalisme dans les Bucoliques de Virgile*, Lieja-París 1927.

antiguo, Octavio, protector del poeta de Mantua. La *Égloga* I de Virgilio fue, en efecto, interpretada ya por Servio y demás comentaristas de la Antigüedad como una acción de gracias al príncipe por haberle permitido conservar sus tierras, y así, aunque el nombre del gobernante no aparece por ninguna parte en ese poema, es evidente que cuando Virgilio dice aquello de vv. 6-10:

*O Meliboee, deus nobis haec otia fecit.  
Namque erit ille mihi semper deus, illius aram  
saepe tener nostris ab ovilibus imbuet agnus.  
Ille meas errare boves, ut cernis, et ipsum  
ludere quae vellem calamo permisit agresti,*

se está refiriendo al gesto magnánimo de Octavio para con su persona, de manera que, según palabras de Títiro-Virgilio (vv. 59-63):

*Ante leves ergo pascentur in aethere cervi  
et freta destituent nudos in litore piscis,  
ante pererratis amborum finibus exsul  
aut Ararim Parthus bibet aut Germania Tigrim,  
quam nostro illius labatur pectore vultus.*

Ya hemos visto antes cómo Espinel, haciendo elogios del antiguo Títiro, asociaba este nombre con el de Octavio, con evidente deseo de acentuar el paralelismo de situaciones y personajes: Títiro, protegido por el antiguo Octavio y cantor suyo, como Espinel, protegido por Octavio Gonzaga y proclamador también de sus glorias. Es seguro que Espinel, por otra parte, cuando pone en boca del pastor de su égloga estos versos que prometen la ofrenda de un cordero:

Desde agora presento  
un cordero manchado,  
el más grueso que huviere en mi ganado,  
para que en aquel día  
lo comas en su dulce compañía,

no está sino recordando los versos virgilianos arriba citados (*Ecl.* I 7-8) en los que Títiro promete sacrificios al joven benefactor.

El eco del nombre de Octavio extendido por el campo, que es como una participación de la naturaleza personificada en el elogio del personaje, constaba en el v. 250, arriba citado (deudor de Virgilio *Ecl.* I 5, aunque *cf.* también Garcilaso, *Égl.* II 512-514: «Las selvas, a su voz también atentas,/ bramando pareció que respondían,/ condolidas del daño y descontentas»), pero de una manera más desarrollada en vv. 280-290, que así dicen:

Cuando llegare el tiempo en que confío  
 de tantos bienes lleno,  
 producirá este campo nuevas flores;  
 «Otavio» cantarán los ruseñores,  
 «Otavio» el claro río  
 responderá y «Otavio» el aire ameno.  
 ¡Quién viese el tiempo bueno  
 en que los ganaderos  
 gordos verán paciendo sus corderos,  
 y en la alegre floresta  
 del sacro Pan celebrarán la fiesta!

El pasaje se ha beneficiado, sin duda, de algunos textos virgilianos, amasados en una sutil *contaminatio*, pero con injerencia probable asimismo de ciertos versos garcilasianos. En primer lugar, la repetición por los elementos naturales del nombre de la persona cantada está —ya hemos aludido a ello— en *Ecl. I 5 formosam resonare doces Amaryllida silvas*, pero no menos en los vv. 38-39 de esa misma égloga: *ipsae te, Tityre, pinus, / ipsi te fontes, ipsa haec arbusta vocabant*; la repetición triple del nombre, que quiere poner de relieve poéticamente la *conclamatio*, rito según el cual los romanos llamaban por última vez a sus difuntos, constaba en *Georg. IV 523-527*, texto en el que se cuenta cómo la cabeza de Orfeo, arrancada del tronco, movía aún su lengua para decir el nombre de la amada Eurídice, y cómo las riberas del río que la arrastraba respondían a la voz del músico con el mismo sonido:

*tum quoque marmorea caput a cervice revulsum  
 gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus  
 volveret, Eurydicen vox ipsa et frigida lingua,  
 a miseram Eurydicen! anima fugiente vocabat:  
 Eurydicen toto referebant flumine ripae.*

Esta, sin embargo, sólo sería una clara, directa y exclusiva imitación de Virgilio, si no existiera a su vez otra ilustre recreación, previa a la de Espinel, del susodicho pasaje: se trata de los vv. 241-248 de la *Égloga III* de Garcilaso, que así dicen:

Elisa soy, en cuyo nombre suena  
 y se lamenta el monte cavernoso,  
 testigo del dolor y grave pena  
 en que por mí se aflige Nemoroso,  
 y llama Elisa; Elisa a boca llena  
 responde el Tajo, y lleva presuroso  
 al mar de Lusitania el nombre mío  
 donde será escuchado, yo lo fío.

A la vista de lo cual deducimos, como en otras ocasiones, la dependencia doble y contaminada de Espinel con respecto a los dos grandes maestros para él del género pastoril.

Siguiendo en la *Égloga a Otavio Gonzaga* y persistiendo en la búsqueda de vestigios virgilianos, hemos de considerar los versos 258-263:

Ya se llega aquel tiempo venturoso,  
que está pronosticado,  
de la esperanza de tus altos hechos,  
en que los simples pastoriles pechos,  
con ánimo gozoso,  
mayoral te harán de todo el prado...

A cualquier lector de Virgilio tales versos no podrán por menos que recordarle aquellos otros bien célebres de la *Égloga IV*, la llamada «égloga mesiánica», aquella en que se profetiza la llegada de una nueva edad dorada bajo el consulado de Polión, edad venturosa —como se sabe— inaugurada por el nacimiento de un misterioso niño:

*Ultima Cumaei venit iam carminis aetas;  
magnus ab integro saeculorum nascitur ordo.  
Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna,  
iam nova progenies caelo demittitur alto.*

Y es esta *Égloga IV* precisamente la más utilizada por los seguidores de Virgilio cuando han querido servirse del género bucólico como vehículo de alabanzas a los poderosos: así ya desde los *Carmina Einsiedlensia* y desde la *Égloga IV* de Calpurnio Sículo, que, con imágenes y versos virgilianos, exaltaban hiperbólicamente el incipiente imperio de Nerón. No interviene aquí ningún otro texto modélico, como no sea, tal vez, el famoso soneto de Hernando de Acuña, deudor a su vez del pasaje virgiliano:

Ya se acerca, señor, o es ya llegada  
la edad gloriosa en que promete el cielo  
un pastor y una grey sola en el suelo,  
por suerte a vuestros tiempos reservada:  
  
ya tan alto principio, en tal jornada,  
os muestra el fin de vuestro santo celo  
y anuncia al mundo por mayor consuelo  
un Monarca, un Imperio y una espada.  
  
Ya el orbe de la tierra siente en parte  
y espera en todo vuestra Monarquía  
conquistada por vos en justa guerra;



que a quien ha dado Cristo sus estandarte,  
 dará el segundo más dichoso día  
 en que, vencido el mar, venza la tierra.

A pesar de la contaminación con que se nos presentan las deudas virgilianas de Espinel en esta pieza, puede decirse, no obstante, que la *Égloga a Otavio Gonzaga* es la más conspicua muestra de virgilianismo dentro de la obra poética de Espinel.

El resto de lugares paralelos con el texto virgiliano que hemos encontrado no son producto, por lo general, de una dependencia directa y literal, sino fruto de una tradición mediata que tiene a Garcilaso comúnmente como eslabón intermedio. Así, por ejemplo, los vv. 16-20 del poema *A unas lágrimas* (núm. 7 Garrote Bernal) reproducen un bien conocido símil de origen antiguo, el de la flor cortada (con muestras en Homero, Safo, Apolonio de Rodas, Catulo, Virgilio y Ovidio)<sup>19</sup>. Espinel compara a su amada en un desmayo con una rosa cortada antes de tiempo y marchitada:

y cual la marchita rosa  
 que fue sin sazón cortada,  
 quedastes fría y helada,  
 y la faz bella y hermosa  
 en otro color mudada.

Puesto que los más relevantes ejemplos de la poesía antigua que contienen esta comparación son los de Virgilio en *Aen.* IX 433-437 y XI 67-71, cabría pensar en una nueva reminiscencia del excelso cantor de Eneas. Pero no: la imitación de ese mismo símil que hay en la *Égloga II* de Garcilaso reduce la posibilidad a sostener a Virgilio como modelo y, en efecto, la confrontación con el pasaje garcilasiano nos confirma que la dependencia ha de establecerse entre los dos poetas españoles. He aquí el texto en cuestión del toledano (vv. 1253-1264):

puso en el duro suelo la hermosa  
 cara, como la rosa matutina,  
 cuando ya el sol declina al mediodía,  
 que pierde su alegría, y marchitando  
 va la color mudando; o en el campo  
 cual queda el lirio blanco que el arado  
 crudamente cortado al pasar deja,  
 del cual aún no se aleja presuroso  
 aquel color hermoso, o se destierra,  
 mas ya la madre tierra, descuidada,  
 no le administra nada de su aliento,  
 que era el sustentamiento y vigor suyo,

<sup>19</sup> Cf. sobre este motivo tópico nuestro estudio «Una comparación de clásico abolengo y larga fortuna», *CFCElat* 2 (1992) 155-187.

texto que, como puede verse, sólo ha sido utilizado por Espinel en su primera parte. Los dos textos de Virgilio de los que depende el de Garcilaso hablaban de la amapola, de la violeta y del jacinto, no de la rosa; y del arado y la lluvia o la uña de una muchacha como agentes de la ruina de la flor; de manera que se encuentran a mucha mayor distancia del de Espinel que el de Garcilaso.

Finalmente, otras dos endebles reminiscencias virgilianas son, por una parte, el recuerdo de Dido y Eneas en su *Égloga* IV (núm. 56 Garrote Bernal), v. 197, y el empleo de la aparentemente extraña expresión «aullar las ninfas en el alto monte» en su *Canción* III (n.º 53 Garrote Bernal), que proviene indubitablemente de Virgilio *Aen.* IV 168: *summoque ulularunt vertice nymphae* (también, como eco virgiliano, en la epístola ovidiana de Dido a Eneas, *Her.* VII 95: *nymphas ululasse putavi*). Virgilio, en efecto, se refería al aullido o ulular de las ninfas como signo del mal augurio que acompañó a la primera unión amorosa de Dido y Eneas. Y aquí el poeta rondeño se sirve de dicho motivo para ambientar el comienzo de su desgracia amorosa, aunándolo además a otro augurio funesto que —aunque con tradición en la literatura española desde el *Cantar de mio Cid*— aparecía testimoniado en la obra de Virgilio: el canto de la corneja (cf. *Ecl.* IX 15: *ante sinistra cava monuisset ab ilice cornix*):

que si el principio con razón contemplo,  
y el grave dolor templo  
hasta que cese la pasión un tanto,  
en aquel punto mismo,  
como del hondo abismo,  
se oyó de la corneja el triste canto  
y hacia el horizonte  
aullar las ninfas sobre el alto monte.

4. **Otros poetas latinos.**—Son, pues, los más ilustres poetas romanos, Virgilio y Horacio, los más presentes en la obra poética de Espinel, si bien esta presencia no sea sino ocasional, contaminada y de menguadas proporciones. Totalmente ausente, en cambio, está la restante pléyade de vates romanos: ni a Lucrecio, ni a Catulo, ni a Propercio, ni a Tibulo, ni a Lucano, ni a Marcial parece deberles nada Vicente Espinel.

De Juvenal tal vez su *Sátira* VI, contra las mujeres, le haya servido como estímulo y referencia inicial para escribir su *Sátira a las damas de Sevilla*<sup>20</sup>,

<sup>20</sup> Cf. J. Lara Garrido, «La *Sátira a las damas de Sevilla* de Vicente Espinel: edición crítica y comentario literal», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* LXXXII (1979) 767-808, y más recientemente, G. Garrote, «La *Sátira a las damas de Sevilla*, de Espinel: del poema erótico al poema en clave», *Actas del IV Coloquio Eros Literario*, Madrid 1989, pp. 77-88.

pero el momento de mayor coincidencia es únicamente cuando Espinel exalta la mítica edad de oro (vv. 241 ss.):

¡Oh siglo de oro, donde era señora  
la sencillez del trato y la llaneza  
de los hidalgos pechos poseedora!,

pasaje que vagamente recuerda el comienzo de la citada sátira de Juvenal.

Nada de lo escrito por Espinel puede tenerse como derivación ovidiana, aunque la comparación de la hermosura de la amada con la de las diosas que intervinieron en el juicio de Paris y la consideración de aquélla como triunfadora, según constaba en el *Soneto XIII* («Si el teucro Paris da la poma de oro...»), tiene su precedente en varios textos latinos y entre ellos el de Ovidio en *Her.* XVI 137-140.

Un componente distintivo de toda poesía clasicista, como es el recurso a la mitología, juega también un papel insignificante en la poesía de Espinel, en la que, desde luego, nunca se constituye como argumento. Pero además son muy escasos los pasajes en que los nombres y situaciones legendarias son mencionadas a título de ejemplo; así, aparte de las muestras ya citadas: Diana, Apolo y Dafne (en *Canción I* 9-24 y 25-32, respectivamente), Narciso (en *Égloga III* 49-54), Orfeo (*Égloga I* 89-90), Jasón y Medea, Adonis y Venus (*Égloga IV* 196-198), Penélope (romance «Mudanzas del tiempo canto», 33-36), Eolo, Escila y Caribdis (*Al Obispo de Málaga, don Francisco Pacheco*, 102-105), además de sus referencias tópicas a las Parcas en sus composiciones elegíacas y a Cupido en sus poemas amorosos. Una elegante perífrasis que presupone la difundida vinculación de Juno con el aire (en virtud de la arbitraria conexión etimológica entre el nombre griego de la diosa y el nombre del elemento) tenemos en el soneto «Los campos de Madrid, Isidro Santo» (núm. 95 Garrote Bernal), vv. 5-6, donde al aire se le llama «manto de Juno». Otra perífrasis zodiacal para referirse al tiempo, del tipo de las que tanto utilizarán los poetas culteranos, puede verse en la *Epístola Al Marqués de Peñafiel*, 40-42:

Cuando los cuernos del carnero dora  
con su presencia el gran planeta y cuando  
la primavera con su luz colora...

Algo de cierta mayor envergadura por lo que a la utilización del mito se refiere es el empleo de varias alusiones elípticas a Ícaro en el decurso de su poesía amorosa: el poeta-amante se asimila con el legendario y atrevido hijo de Dédalo, e identifica con el sol a su amada, de modo que la desgracia del mancebo volador, cuyas alas se derriten al acercarse al sol, sirve para ilustrar su personal circunstancia de fracaso y desengaño. Pero nunca apa-

rece explícito el mítico nombre<sup>21</sup>. Esta alusión parece ser evidente en el Soneto II, cuando en el terceto final dice el poeta:

a poco rato mis sentidos vieron  
que, a su ardor no haciendo resistencia,  
mi pluma se abrasó y cayó en el suelo.

Repite la imagen en su Carta I («El aspereza que el rigor del cielo»), 52-54:

Ya ha hecho lo que puede el pensamiento,  
pues se subió hasta abrasar las alas  
en la esfera del más alto elemento.

La identificación de la amada con el sol se ve, por otra parte, en la *Canción* VII (n.º 21 Garrote Bernal), 61-62, y en la *Carta* V (n.º 29 Garrote Bernal), 82-84.

Esto es, en relación con las derivaciones de la literatura latina y de la clásica en general, todo cuanto, según nuestras indagaciones, puede hallarse en la obra poética de Espinel. No tanto, desde luego, como cabría esperar en un autor de tan reconocida fama como latinista. Ello ocurre, como ya a lo largo de estas páginas hemos ido sugiriendo, no probablemente por desconocimiento de las letras antiguas y poca familiaridad con ellas, sino por el afán de dar primacía como tema a la aventura personal, al propio sentir, a la *abundantia cordis*, lo cual no es obstáculo, naturalmente, para que esa expansión subjetiva coincida ocasionalmente y se amolde a los tópicos literarios. En este sentido existe una honda disociación entre la pregonada erudición latina de Espinel y su obra literaria, donde aquélla no se refleja en toda su presumible amplitud y hondura<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Sobre el uso literario del mito de Ícaro en la poesía española moderna, cf. J. H. Turner, *The Myth of Icarus in Spanish Renaissance Poetry*, Londres 1976, donde no se recogen, dado que se trata de elípticas referencias, los ejemplos de Espinel que nosotros aquí aducimos.

<sup>22</sup> Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto de Investigación «Virgilio en España» (PS 94-0021), financiado por la DGICYT.