

LA POESÍA ELEGÍACO-FUNERAL LATINA DE ESPINEL (MILAN, 1581)

Vicente Espinel (Ronda, 1550-Madrid, 1624), estudiante en la Salamanca impregnada de clasicismo y práctica de poesía latina (1570-72)¹, primer traductor del *Ars* de Horacio y autor de lírica en latín², gozó entre sus contemporáneos de fama como gran poeta en esta lengua, fama extendida sobre todo por Lope de Vega:

*Sacras Musas de Elicona
Dad con el plectro en las cuerdas
Que viene aquel nuevo Orfeo,
Que pudo fundar a Tebas,
El que en el verso Latino
Alcançò tanta excelencia,*

¹La Universidad de Salamanca fue el primer y más importante asiento de la poesía hispanolatina en el XVI. Cf. E.T. Sánchez "La lírica latina en el siglo de oro español (1500-1700)", *Eclás* 3 (1955-56), 192-210 y 287-303. La autora no estudia uno de los cinco grupos geográficos en que divide el objeto de su artículo, precisamente el grupo andaluz, en que se encuadraría Espinel. De la poesía sevillana de fines del XVI y principios del XVII ha señalado B. López Bueno que "tiene un pie en la renovación poética cultista llevada a cabo por Herrera, y el otro en la poesía neolatina practicada también por sus paisanos, humanistas de la generación de Herrera, como el canónigo Pacheco" (*La poética cultista de Herrera a Góngora. Estudios sobre la poesía barroca andaluza*, Sevilla, 1987, 81). Espinel elogia a Pacheco como poeta latino en *La casa de la Memoria*.

²Cf. F.J. Talavera Esteso, "Vicente Espinel, traductor de Horacio", en VV.AA. *Estudios sobre Vicente Espinel*, Málaga, 1979, 69-101. S. Gili Gaya, "Versos latinos de Espinel en alabanza de Guzmán de Alfarache", *Revista Hispánica Moderna* 31 (1965), 169-173.

*A mi Maestro Espinel
Hazed Musas reuerencia,
Que os ha enseñado a cantar,
Y a mí escriuir en dos lenguas³*

Esta poesía latina de Espinel se inscribe en el importante y no suficientemente conocido -por pérdidas o falta de ediciones- núcleo de poesía hispanolatina compuesta en pleno auge del Humanismo⁴. Una poesía que surgió en ambientes cultos (exigencia pedagógica de Universidades diglósicas, comunicación humanista, ingenio cortesano), en los que la inercia de la poesía clásica se transformó en mecánica adaptación de fórmulas y formas; generalmente, esto redundó en una despersonalización, en un ejercicio de disciplina artística y adquisición de un saber que tendrá su importancia en la poesía escrita en romance⁵.

Los veinte poemas latinos que se conservan de Espinel pertenecen a lo que el profesor Alcina ha clasificado como segunda etapa de la poesía

³*Ivsta Poetica, y alabanzas ivtas Que hizo la Insigne Villa de Madrid al bienaventurado San Isidro en las Fiestas de su Beatificación, recopiladas por Lope de Vega Carpio...* Madrid, Viuda de Alosó Martín, 1620, fol. 130 I-V. "Apolo de la poesía latina y castellana" llamará Lope a Espinel cuando le dedique *El Caballero de Illescas* (Th. E. Case, *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Valencia, 1975, 97-100). Lope transmite también la noticia de que la Academia de Madrid laureó a Espinel como el mejor poeta latino y castellano de aquellos tiempos (*Laurel de Apolo*, silva I, en *Colección escogida de obras no dramáticas de fray Lope Félix de Vega Carpio*, Madrid, 1950, 190).

⁴Aunque L. Gil, "El Humanismo español del siglo XVI", *Eclás* 11 (1967), 211-296, traza un panorama desolador que culmina con el fracaso de los humanistas españoles. Diversas causas explican el abandono del estudio y del cultivo de las lenguas clásicas en la España del XVI: el nacionalismo lingüístico; la desidia universitaria; la prevención contra los gramáticos impuesta por los intérpretes ortodoxos de las Escrituras; el ahogo de la vida intelectual por una conciencia española forjada en el prejuicio de la honra, la mentalidad "heroica" medieval y los hábitos inquisitoriales; la penuria económica y bibliográfica de los humanistas y la escasez de imprentas.

⁵Cf. A. Fontán, "El latín de los humanistas", *Eclás* 16 (1972), 183-203, que expone la evolución de los métodos de aprendizaje y composición de la lengua y la literatura latina empleados por los intelectuales y poetas del XVI: "Su lengua -su latín- se construye merced a la tensión entre los dos polos de la imitación de los antiguos, despiezados y papeleteados en los tratados *De Copia* y en las colecciones de *Adagia*, y las exigencias de una aplicación a la vida social e intelectual de su época creando léxico y expresiones adecuadas a estas exigencias" (p. 199); A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, 1984-87, I, 176-191; y E.L. Rivers, "Fray Luis de León: traducción e imitación", *Edad de Oro* 4 (1985), 107-115.

hispanolatina del Renacimiento. Este período, iniciado hacia 1540, se caracteriza por la influencia que se opera entre la literatura vulgar y la escrita en latín; por la destacada presencia de los modelos horaciano y neo-estoico (como filosofía moral); y por el cultivo del tema amoroso⁶. Especialmente en lo que al horacianismo se refiere -y que contaba entre sus seguidores con relevantes humanistas de este período, así un Juan Vilches, un Benito Arias Montano o un Pedro Vélez de Guevara-, Espinel se revela como poeta atento a la nueva corriente, aunque la influencia ejercida por el venusino sobre él no sea tanto formal -puesto que Espinel compone dísticos elegíacos- como temática.

La mayor parte de la producción poética latina de Espinel se hizo pública en un acto fúnebre de 1581: son los catorce textos que ahora editamos y estudiamos, sabiendo que sobre este tipo genérico de poesía, *trenos* o *epicedia*, de raigambre clásica, se habían ejercitado ya profusamente los humanistas, que en sus composiciones deploraban no sólo la muerte de los propios familiares, sino también la de personajes célebres⁷.

El 26 de octubre de 1580 fallecía en Badajoz la reina Ana de Austria, cuarta esposa de Felipe II, su tío (a quien había acompañado desde la victoria de Lepanto hasta la anexión de Portugal) y madre del futuro Felipe III. En todos los dominios de la Corona española se celebraron con aquella ocasión ostentosas exequias fúnebres. La consternación por su muerte fue general, sobre todo porque se dijo que Ana había ofrecido su vida a cambio de la del rey, a la sazón enfermo en Badajoz, a donde habían viajado los monarcas para hallarse cerca de los acontecimientos de la guerra portuguesa. Son datos extraliterarios que habrán de tenerse en cuenta para las referencias de los poemas espinelianos.

Porque el 6 de septiembre de 1581 tuvieron lugar en la catedral de Milán las honras fúnebres en memoria de la reina fallecida. Espinel se encontraba en

⁶J.F. Alcina, "Tendances et caractéristiques de la poésie hispano-latine de la Renaissance", *L'humanisme dans les lettres espagnoles. XIX Colloque International d'études humanistes*. Paris, 1979, 133-149 (los caracteres de este segundo período, en pp. 138-141).

⁷Por otra parte, Pontano escribió *Jambos* a la muerte de su hijo Lucio, recurriendo, como veremos en Espinel, al tópico de la condolencia de la naturaleza; Escalígero también lloró la muerte de los niños en su obra *Lágrimas*; Pannopio, Vida y Ariosto poetizan sobre el fallecimiento de sus padres. Pero además, Poliziano compuso un treno a la muerte de Lorenzo el Magnífico; Castiglione, otro en recuerdo de Pico della Mirandola; y Juan Segundo dedica su libro *Funerales* a epitafios de diversos personajes famosos. Cf. P. van Tieghem, *La littérature latine de la Renaissance. Etude d'histoire littéraire européenne*, Ginebra, 1966, 98.

esta ciudad acompañando a su protector, Octavio Gonzaga, general de la caballería milanesa. Hubo de ser la influencia de éste o la del duque de Medinasidonia, recientemente nombrado gobernador de Milán -a cuyo servicio entró Espinel en Sevilla y con quien pasó a Italia en 1581⁸-, la que sirvió para que se encargara al rondeño la mayor parte de la poesía conmemorativa, en castellano y latín⁹, del solemne acto. Marcos de Obregón recuerda:

llegué [a Milán] a tiempo que se celebraban las obsequias de la santísima reina doña Ana de Austria; y, habiendo buscado a quien cometer la traza, historias y versos de la vida ejemplar de tan gran señora, pudiendo cometellas a muy grandes ingenios, tuvo por bien el Magistrado de Milán de cometellas al autor deste libro, no por mejor, sino por más deseoso de servir a su rey y de aprender en cosas tan graves y de tan graves ingenios¹⁰.

El erudito dieciochesco Jacinto José Cabrera se sorprendía de este encargo hecho a Espinel, poeta -según él- desconocido en la época. Con el verbo aprender del pasaje recién citado, léanse estas palabras:

Es cosa bien estraña que en medio de la Ytalia, y en una Prov tan culta como la Lombardia, no se hallase un hombre mas apropósito para el desempeño de una comisión tan pública,

⁸G. Haley, *Vicente Espinel and Marcos de Obregón. A Life and Its Literary Representation*. Providence, 1959, 10, 143-147, 154-155 y 157 (especialm.), y *Descrittione*, que citamos *infra*, n. 12, sign. [C⁴]v, en que se indica que "il Sig. VINCENZO SPINELLO, poeta Ecc. et **gentilhuomo del Sig. Duca di Medina Sidonia**, hà inuentale le historie, che nel corpo della chiesa son poste, et fattiui i motti, et uersi latini, et spagnuoli, che sono in dette historie, et anco i uersi del Choro, et delle due braccie della chiesa" (la negrilla es nuestra).

⁹"De alguna manera, y al igual que sucede en Italia, poesía latina y poesía castellana conviven en un mismo autor dentro de ciertas distinciones formales o genéricas por las que en latín se escriben epístolas o epigramas, mientras que, generalmente, se emplea el romance para aquella lírica de más entrañable intimidad o de cierto curso narrativo. De este modo, con sus modelos clásicos, la poesía latina viene a ser un uso **accidental**, preferentemente humanístico, o bien que se sitúa proemialmente [...], o que cubre su valor en los epitafios" (A. Prieto, *o.c.* I 186).

¹⁰V. Espinel, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, III, 3. Ed. M^a S. Carrasco Urgoiti, Madrid, 1980, I, 133-134. Cf. G. Haley, *o.c.*, 10-11 y 159.

como crítica, que un Español desconocido, cual lo era Vicente Espinel¹¹.

Los poemas de Espinel fueron expuestos en la catedral y entraban en directa relación -con ellos formaban un conjunto emblemático- con los caracteres pictóricos que adornaban la Iglesia. De modo que también el contexto externo figurativo de ese momento es indispensable para entender los textos.

Los detalles de la ceremonia fúnebre, así como los poemas escritos por Espinel y Giuliano Gosellini, se recogen en un folleto en que Pellegrino Pellegrini (autor de la decoración del túmulo fúnebre erigido para la ceremonia) relata, por encargo del gobernador de Milán, Sancho de Guevara, los acontecimientos del acto. El texto, editado en esta ciudad por Paolo Gottardo Pontlo (1581), lleva por título *Descrittione de l'Edificio, et di tvtto l'Apparato, con le ceremonie pertinenti à l'Essequie de la Serenissima D. Anna d'Austria, Regina di Spagna. Celebrate ne la Chiesa maggior di Milano, à di vl. di Sette[m]bre, M.D.LXXXI. Opera di M. Pellegrino de' Pellegrini, Architetto di Sua Maestà, et de la fabrica del Duomo di Milan*¹².

Estamos ante los primeros poemas publicados por Espinel de que tenemos noticia: catorce textos latinos y doce castellanos. Todos forman un sistema narrativo compuesto por doce secuencias, sistema que puede dividirse en dos partes: *in vita* (fase de introducción) e *in morte* (fase propiamente elegíaca) de la reina. Los textos, a excepción de los dos extensos epitafios latinos, se agrupan en doce parejas, cada una de las cuales depende de una figuración emblemática; podemos, pues, considerar doce "estaciones", que formarían una especie de *via crucis* elegíaco, coronado por aquellos dos epitafios. Entonces cabe referirse a un sistema pictórico-literario que tenía la siguiente

¹¹J. López de la Torre Ayllón y Gallo, *Notas para ilustrar la vida de Vicente Espinel, recogidas por Dn...* Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 7155, fol. 42r (cf. también fol. 13v). El ms., copiado en el siglo XIX, reproduce la correspondencia entre Ayllón y Cabrera.

¹²J. Zarco Cuevas, "La primera edición de unas poesías latinas y españolas de Vicente Espinel", *Boletín de la Real Academia Española* 18 (1931), 91-101, se limita a transcribir el texto de los poemas espinelianos; J. de Entrambasaguas, "Vicente Espinel, poeta de la Reina Ana de Austria", *Revista de Literatura* 8 (1955), 228-238 y 9 (1956), 139-148, indica la procedencia del opúsculo, que se halla en un volumen ficticio de la Biblioteca del Palacio de Brera de Milán, sign. G.G. r. 39, edita otra vez los textos y sitúa el contexto histórico. Los poemas de Espinel se encuentran en las hojas 7-12 (sign. B³r-C⁴r) de la *Descrittione*, según las fotocopias que manejamos, y que proceden de la biblioteca reseñada, sign. actual GG. III. 39. 4 (sign. del microfilm: Micro 6/37). Cf. también A. Prieto, "El vitalismo de Vicente Espinel", *La poesía...*, cit., II, 705-706.

estructura: 12 secuencias narrativas sobre la vida y la muerte de la reina (emblema+distico[s] latino[s]+poema castellano) + 2 epitafios latinos.

La *Descrittione*, en efecto, habla de *dodici historie*, diseñadas también por Espinel. Recordamos que "estoria" es el elemento que cerraba cada uno de los *enxiemplos* del *Conde Lucanor*, posiblemente un dibujo que resumía la enseñanza establecida por Patronio, según José Manuel Bleuca¹³. Esta poesía de 1581 pertenece, por tanto, a un género de literatura emblemático-alegórica, regida por la fusión de palabra y visión plástica que era frecuente en la época. Se trata de una fusión de artes que servía para recalcar tópicos conceptuales y poéticos, tales como el *vanitas vanitatum* o el *memento mori*. Emilio Orozco, que ha recordado algunos ejemplos de esta fusión, anota que este género tiende "a hacer que la palabra acompañe a la visión plástica para atraer a ella aún con más fuerza. Es una tendencia que vemos hacerse realidad en la oración ascética de ese período"¹⁴.

Los mismos epigramas, que frecuentemente ilustraban los cuadros de aquel tiempo, son un testimonio de este fenómeno, muy acorde con la naturaleza del propio género epigramático. En efecto, un considerable número de epigramas de Marcial, los contenidos en los libros XIII y XIV, constituían una ilustración o glosa de un objeto al que acompañaban, a veces una obra artística, estatua o cuadro (p. ej., XIV 173, sobre una pintura de Jacinto; 174, sobre una estatua de Hermafrodito; 175, sobre un cuadro de Dánae, etc.).

Para la correcta intelección de estos poemas espinelianos, no habrá que perder de vista tampoco el fenómeno de llamada poesía mural, es decir, la escrita en adornos de vías públicas con motivo de entradas solemnes de personajes; en los carteles de hermandades y cofradías; y "en los túmulos y decoraciones fúnebres de los templos con ocasión de las honras a sus reyes u otras personas de alto rango. Poesía efímera, afectada, unida al complejo mundo

¹³Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor o Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor et de Patronio*. 3ª ed. Ed. J.M. Bleuca. Madrid, 1979, 60-61, n. 100.

¹⁴E. Orozco, *Manierismo y Barroco*. Madrid, 1975, 86-91. La cita, en p. 89. La literatura emblemática, creación del Renacimiento, fue muy aprovechada en la oratoria sagrada, sobre todo por parte de los jesuitas, que desarrollaron ampliamente la edición de libros con grabados. La imagen es el medio visual que refuerza una enseñanza doctrinal (*Ibid.*, 118-119). Sobre la literatura emblemática pueden verse E.R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*. Madrid-México, 1976, I, 486-488 y Alciato, *Emblemas*. Tr. de B. Daza. Ed. M. Soria. Madrid, 1975, 9-26.

simbólico del barroco, pero contribución a crear un ambiente favorable a la difusión de lo poético en el ámbito urbano"¹⁵.

Nuestro estudio considerará el comentario de los catorce poemas latinos, en sí mismos (contenido, tradición literaria, estilo y métrica) y en relación con el contexto funerario en que se compusieron y con el resto de la poesía de Espinel. No en vano, las relaciones entre poesía castellana petrarquista y poesía latina fueron numerosas, especialmente desde mediados del siglo XVI (maduración del Humanismo), en que petrarquismo y literatura latina se habían popularizado ya: aquél favorecía el gusto por ésta y ambos se fundían en un floreciente petrarquismo hispanolatino¹⁶. Además, en Espinel es frecuente la interconexión de textos; las similitudes existentes entre sus poemas latinos y castellanos resultan reveladoras de algunos aspectos de su personalidad y su estilo. Por ejemplo, entre los poemas castellanos de Milán, 1581, se encuentra éste:

*Tanta ygualdad, y firmeza
Vuo, y natural valor
En junta de tal grandeza,
Que à no ser parte el amor
Lo fuera naturaleza:
Mas ella hizo la obra
De conformidad tan alta
Con lo mucho, que le sobra;
Que no, tuuo el vno falta,
Ni el otro punto de sobra¹⁷.*

En las *Rimas* de 1591, algunos versos de una glosa de carácter amoroso-neoplatónico casi lo reproducen:

*...Mas es de suyo la obra
De conformidad tan alta,
Que no tiene el vno falta,*

¹⁵J. Moll, "Transmisión y público de la obra poética", *Edad de Oro* 4 (1985), 83, con bibliografía sobre el tema.

¹⁶J.F. Alcina Rovira, "Humanismo y petrarquismo", *III Academia Literaria Renacentista: Nebrija y la introducción del Renacimiento en España*. Salamanca, 1983, 145-156.

¹⁷*Descrittione*, sign. [B³v]. Cf. ahora también V. Espinel, *Poesías sueltas*. Ed. J. Lara Garrido. Málaga, 1985, 66 y 122.

*Ni el otro punto de sobra,
Ni a los dos la sobra falta...*

...

...*Puso el Cielo de su parte
Tan semejante nobleza
Para juntarlos desta arte,
Que si amor no fuera parte,
Lo fuera naturaleza...*¹⁸

Estos textos señalan ya en qué va a consistir el núcleo poético estudiado, centrado en la elegía funeral (lamento por la muerte de la reina), pero a su vez sustentado en otros dos temas: el amoroso (la ejemplar relación conyugal entre Felipe II y Ana de Austria) y el político (dentro del providencialismo con que veían la historia los panegiristas de la política imperial¹⁹). A ambos temas ya se había referido Marcos de Obregón (=Espinel): con la vida ejemplar de tan gran señora aludía a la parte *in vita* de estos poemas, en que se elogia la virtud de Ana; con el deseoso servir a su rey, inscribe sus composiciones en ese discurso oficial providencialista²⁰. Así pues, los elementos temáticos fundamentales de estos poemas elegíacos se sustentarán en el código neoplatónico amoroso y en la ortodoxia política y religiosa²¹. Hay también todo

¹⁸*Diversas Rimas de Vicente Espinel Beneficiado de las Iglesias de Ronda, con el Arte Poética, y algunas Odas, traducidas en verso castellano...* Madrid, Luis Sánchez, 1591, fols. 131v-132r. A partir de ahora citaremos esta obra por las siglas DR. (Hay dos ediciones modernas del libro, a cargo de D.C. Clarke [New York, 1956] y A. Navarro y P. González [Salamanca, 1980]).

¹⁹Máximo exponente de ese providencialismo en la literatura de la época será el sevillano Herrera. Cf. C. Cuevas, "Introducción" a F. de Herrera, *Poesía castellana original completa*. Madrid, 1985, 46-51.

²⁰E. Camacho Guizado, *La elegía funeral en la poesía española*. Madrid, 1969, 77-78, indica que en las elegías con valor de panegirico, raramente aparece la *consolatio*, porque más que en llorar la muerte, se centran en elogiar la vida del fallecido. La muerte "parte en dos mitades la perspectiva de la vida del hombre: hacia atrás, la vida; hacia adelante, o bien la nada o bien una vida trascendente de la muerte [...] En el Renacimiento el hombre se orienta, en la poesía funeral, hacia atrás, hacia la vida".

²¹Sobre poesía latina religiosa en el XVI, puede verse ahora J.F. Alcina Rovira, "Erasmismo y poesía en España", en *Colloquia Europalia, I. Erasmus in Hispania. Vives in Belgio. Acta Colloquii Brugensis (23-26 IX 1985)*. Lovanii, 1986, 197-214. Los rasgos erasmistas se pierden en la segunda mitad de la centuria.

un valor de ejemplarización, por el que se presenta a la reina y al matrimonio real como paradigma a seguir por los súbditos de la Corona.

La vida ejemplar de Ana de Austria abarca los poemas-emblemas 1-4²², de los que ya sabemos que no son, por su contenido, propiamente elegíacos, sino introductorios: recuerdan la llegada a España, el matrimonio y las virtudes de Ana de Austria.

Emblema 1. Figuración: una vieja (alegoría de España) está apoyada en las columnas de Hércules, junto a un ángel, quien señala la nave (la Casa de Austria) que llega por mar. La vieja está triste por hallarse sin príncipe ni reina, y el ángel le muestra alegre el barco, que simboliza el fin de sus penas, pues la casa de Austria promete esperanza, como reza el cartel que porta: "IBI SPES TVA". **Poema:**

Parce piis lacrimis, lacrimis, Hispaniae, parce;
Austria namque dabit quod Libitina tulit.

Por lo tanto, el primer dístico, supuestamente recitado por el ángel (el *ángelos* griego: el anunciador) de la figura pictórica, trata un asunto elegiaco y esboza una consolación, pero referidos, en su incitación a dejar el llanto, a la muerte de la tercera esposa de Felipe II, que no tenía de momento sucesor. Se anuncia, entonces el matrimonio de la reina Ana con el monarca, inicio de la serie narrativo-emblemática.

Con la mención Hispania-Austria hallamos los dos polos de una unidad imperial que los autores y panegiristas reales de la época exaltan. La complementariedad de la casa real alemana y de España queda bien patente en el dístico. El empleo en vocativo de Hispania concuerda además con el soneto prólogo de las *Rimas*: "Estas son las reliquias, fuego, y yelo, / con que lloré y canté mi pena y gloria, / que pudiera[n], (o España), la memoria / leuantar de tus hechos hasta el cielo" (fol. 1r).

²²Nuestras son la numeración de los poemas y la interpretación de los textos italianos que la *Descrittione* resumen en qué consistían los dibujos de los emblemas, dibujos que no se publican en este opúsculo. En cuanto a la edición de los textos, hemos modernizado las grafías y regularizado la puntuación. Numeramos también los versos.

Hay horacianismo (y Horacio será autor básico en toda la obra de Espinel²³) en la presencia de Libitina -diosa protectora de las ceremonias fúnebres- como metonimia de la muerte. Libitina aparecía mencionada en la famosa oda clausular de los tres primeros libros de Horacio, en la que aseguraba su inmortalidad por la fama²⁴.

Como recurso fonostilístico es destacable la reiteración de *parce* al principio y al final del verso (epanadiplosis) y la contigua de *lacrimis* (anadiplosis), repeticiones que, conjugadas en aras de una artística arquitectura verbal, componen un quiasmo con intercalares:

parce [a] piis **lacrimis** [b], **lacrimis** [b], Hispania, **parce** [a]

Por otra parte, el pentámetro se vertebraba en un paralelismo, con sendos nombres propios como sujetos y los verbos (homofónicos y a la vez antónimos, *dabit / tulit*) en posición final. Asimismo, es evidente el recurso de aliteración, que veremos reiterado en estos poemas.

Métricamente, el dístico se ajusta a la norma clásica. Hay una triple cesura en el hexámetro, y en el pentámetro el final es bisílabo, según la tendencia ovidiana y postovidiana.

Emblema 2. Figuración: Los reyes: Felipe II, con el águila, símbolo del poder real y del imperio universal (y, añadimos nosotros, de Júpiter, dios soberano), lo cual concierta con la pareja España-Austria que veíamos antes, y Ana de Austria, 'come Principessa et moglie di tal marito', con el pavo, símbolo

²³Pueden leerse los elogios a Horacio y las consonancias con su teoría estética en Obregón, ed. cit., I, 77, 84, 272 y II, 22-23, 281. Cf. también M. Menéndez Pelayo, *Horacio en España*. Madrid, 1885 (recogido en su *Bibliografía Hispano-latina clásica*. Madrid, 1951, VI, 80-85), con especial referencia a la traducción espineliana de la *Epistula ad Pisones* y a la polémica que ésta suscitó entre Iriarte y Sedano en el siglo XVIII; Haley, o.c., 176-177; y A. Navarro, *Vicente Espinel: músico, poeta y novelista andaluz*. Salamanca, 1977, 41. Las aprobaciones y las censuras de Espinel a libros de la época (recogidas por J. Simón Díaz, *Textos dispersos de autores españoles. I. Impresos del Siglo de Oro*. Madrid, 1978, 126-134) confirman su estética horaciana.

²⁴Horacio, *Carm.* III 30: *multaque pars mei vitabit Libitinam*. En su situación diglósica, los autores del XVI, como Poliziano, Ariosto y Tasso, "habían llenado sus mentes de material clásico con el propósito de escribir en latín imitando a los antiguos. Pero encontraron, precisamente por eso, sencillo y natural emplear esas mismas técnicas de imitación en el nuevo medio lingüístico que era el italiano" (A. Fontán, "El latín de los humanistas", cit., 201).

del amor conyugal, virtud especialmente exaltada en esta poesía (y símbolo de Juno, esposa del dios soberano). **Poema:**

Unus amor talem potuit coniungere nodum,
quem mors haud poterit solvere, dira licet.

El distico desarrolla el motivo de la fuerza del amor más allá de la muerte. Este amor, exaltado en cuanto conyugal y ejemplo para los súbditos (dentro del panegírico político en que también consiste esta poesía), será el tema dominante del sistema poético-emblemático, junto al elegíaco. Destaca el empleo de una metáfora típica del sistema amoroso petrarquista: el nudo o lazo de amor; es, por ejemplo, el "duro nudo" que abre, en recuerdo amargo, *La casa de la Memoria* (DR, fol. 32v)²⁵. Estamos en el segundo momento ('estación') de la *narratio*; la boda real.

Estilísticamente cabe destacar la repetición léxica del verbo *possum* (*potuit, poterit*) y la anástrofe conjuncional en *dira licet*. Métricamente, se ajusta en todo a la norma clásica. Aparecen las mismas características que en el poema nº 1.

Emblema 3. Figuración: La reina lava los pies a doce pobres, según costumbre del Jueves Santo. **Poema:**

Et solita est, Christi vestigia sacra secuta,
pauperis inmundos munda lavare pedes.

Tras el amor conyugal, se exalta la segunda virtud de la reina. El distico, en efecto, se centra con tono elogioso en la caridad de la reina, que se humilla, en paralelo al ejemplo de Cristo (Juan XIII 5), a lavar los pies de los más necesitados. Obsérvese que la escala jerárquica [Cristo]-reina-pobres tiene un claro valor de ejemplificación sugeridora: como Cristo hizo, hace la reina; como

²⁵En otros contextos aparece el lazo de amor, en su valor metafórico (cf. el v. inicial de *La casa...*, Dr, fol. 32v; y fols. 4v y 112v) o con una doble significación: la metafórico-connotativa ya indicada, y la denotativa de la soga con que el amante desesperado piensa en el suicidio (fols. 11v y 70v). Para una exposición de los *topoi* poético-amorosos de la época, cf. M^a P. Aparici Llanas, "Teorías amorosas en la lírica castellana del siglo XVI", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 44 (1968), 133-166.

hace ésta, deberán hacer todos... Es una temática en que la doctrina cristiana se entremezcla con una implícita moralización de sentido público y político.

En cuanto a los rasgos estilísticos del poema, destaca la antítesis y, simultáneamente, la paranomasia de *inmundos munda*. La elevación desde lo más ignominioso (representado por esa antítesis) hasta lo más sublime (cifrado en el hexámetro, que se construye sobre una aliteración de [s] muy evidente en *vestigia sacra secuta*), establece un paralelo entre este dístico y el epigrama latino que Espinel compuso en 1599 en alabanza del *Guzmán de Alfarache*²⁶.

Métricamente cabe señalar los siguientes fenómenos: sinalefa *solit(a) est*; cesuras trihemímera y pentemímera; disyunción adjetivo-nombre en el pentámetro (*inmundos...pedes*), pero sin homeoteleuton.

Emblema 4. Figuración: En el avance secuencial del sistema narrativo en que vamos, se muestra ahora el rey enfermo, abandonado de los médicos y en poder de la Muerte; la reina está rezando y ofreciendo a Dios su propia vida para salvar la de su marido. Entonces, la Muerte deja a Felipe II y se dirige hacia Ana. **Poema:**

Austriadum regina videt dum fata Philippi
coniugis atque orbis proxima damna fore,
pectore suspirans mundi miserata laborum,
sic exorabat supplice corde Deum:
"In me vertantur potius tam dira flagella
quam videam mundum tanta pericia pati."
Quam simul audivit summus fabricator ab alto,
annuit atque Annam caelicolam statuit.

El poema tiene una estructura paralela a la de ciertos epigramas antiguos que esbozan una escena mítica o histórica, cuya agudeza conclusiva se cifra en las palabras del personaje. Así, por ejemplo, el epigrama de Marcial

²⁶Cf. el epigrama, sustentado en diversos opósitos sobre lo sublime / lo misero -como *stercore / astra*- en M. Alemán, *Guzmán de Alfarache*. Ed. F. Rico. Barcelona, 1983, 100, y el artículo de Gili Gaya cit. en n. 2. Por otra parte, la secuencia *vestigia sacra* se repite en el verso inicial (*Bis geniti regis vestigia sacra doceri...*) del *Vincentii Espinel Distichon* escrito en elogio de la *Historia Euangelica, de la Vida, Milagros, y Muerte de Christo, nuestro Dios y Maestro. Dirigida a la sacratissima Virgen Maria Madre suya y nuestra. Obra de Arce Solorzeno*. Madrid. Imprenta Real-Juan Flamenco, 1605, sign. [((3^Br)].

sobre Hero y Leandro (*Liber de Spect.* 25 b) presenta al enamorado cruzando el mar y pidiendo a las olas, en tanto que llegaba hasta su amada, piedad para su vida, aunque se mostraran crueles a su vuelta. Sobre ese epigrama se basaba el soneto de Garcilaso "Pasando el mar Leandro el animoso", en que se constataba cómo las olas invocadas no escucharon la plegaria del mancebo²⁷. Aquí también tenemos el planteamiento narrativo de la situación (vv. 1-4), las palabras de ruego de la reina (vv. 5-6) y la conclusión, con la anuencia divina a tal súplica (vv. 7-8). Como se ve, esa estructura secuencial concuerda plenamente con el emblema que encabeza el poema.

El texto de Espinel ofrece una referencialidad histórica, en cuanto esos *orbis proxima damna* se refieren a la disputa dinástica sobre la sucesión a la corona de Portugal, a la que aspiraba Felipe II en aquellos momentos y que era crucial para decidir la unidad de los dos principales Imperios cristianos.

En cuanto a las referencias literarias, el *summus fabricator* se halla en la tradición, muy extendida, de Dios como arquitecto constructor del universo, tradición que no es extraña al concepto platónico del Demiurgo y que en la poesía latina se halla en pasajes de Ovidio, (*Met.* I 57: *mundi fabricator*) y Manilio (*Astron.* V 30: *fabricator Olympi*). De ella dio cuenta, por ejemplo, Emilio Orozco²⁸. El propio Espinel la frecuenta en su poesía y en su prosa; así, dicta la *Canción a Pedro Lainez*: "...gran fabricante, que hizo el Mundo" (DR, fol. 80r); y el *Marcos de Obregón*: "...para venir en verdadero conocimiento del universal fabricante de todas ellas"²⁹. Por su parte, cabe relacionar la imagen de la reina como moradora supralunar (*Annam caelicolam statuit*, v. 8), con este pasaje de la *Elegía en la muerte del Duque de Alva*: "...al escelso, y christalino / Cielo partiese el alma libre, y suelta / a gozar del inmenso bien diuino" (DR, fol. 148r)

²⁷Cf. V. Cristóbal, "Marcial en la literatura española", *Actas del Simposio sobre Marco Valerio Marcial (Calatayud, 9-11 de mayo de 1986)*. Zaragoza, 1987, II, 153-157.

²⁸Cf. "Sobre una posible fuente de Fray Luis de León. Nota a la estrofa quinta de la *Oda a Salinas*", *Revista de Filología Española* 38 (1954), 141-142, sobre el *Summus opifex* de Honorio y el *gran Maestro* de fray Luis.

²⁹*Obregón*, "Relación primera de la Vida del Escudero Marcos de Obregón", ed. cit. I, 83. El pasaje versa sobre la armonía y el orden universales. Cf. también III 10: "Inmenso Dios, principio, medio y fin sin fin de todas las cosas visibles e invisibles, en cuya majestad viven y se conservan los ángeles y los hombres, **universal fabricante** de cielos y elementos...", y III 22: "los hijos del **Dios fabricante** del cielo y de la tierra" (ed. cit. II 180 y 262, respectivamente).

y con el ascenso de la Virgen a los cielos, cantado por Espinel en su poema *A la Asunción*: "subiste al patrio cielo"³⁰.

Estilísticamente, hay que reseñar la anástrofe (muy dura y sin precedentes en la lengua de los clásicos, fruto de una particular tendencia del poeta) *videt dum*; el juego verbal *annuit atque Annam*; y el quiasmo (con rima de los elementos en correspondencia sintáctica), del v.8:

annuit [a] atque **Annam** [b] **caelicolam** [b] **statuit** [a]

En el aspecto métrico, todos los hexámetros tienen dos cesuras (pentemímera y heptemímera), a excepción del primero, que cuenta también con cesura trihemímera, y la pentemímera es femenina. Sinalefas hay en los vv. 2 [*atqu(e) orbis*], y 8 [*atqu(e) Annam*].

En los poemas 5-12, el tema se centra específicamente en lo elegíaco-funeral:

Emblema 5. Figuración: La reina, ya muerta, está sobre una mesa, rodeada por las alegorías de la Religión, la Prudencia (ambas "*in uita le fecero compagna*"), y un viejo vigilante y pensativo (que simboliza el Cuidado, el Celo y el Amor), apoyada la cabeza en un brazo, y portador de este mote: "RESPICE FINEM". **Poema:**

Mortua non moritur lateat sub marmore quamvis,
exuias eius nec Libitina feret.

Materia est solum parua quae clauditur urna,
at forma in coelis non peritura manet.

Frente al desgarrador "Muerte, tú matas la vida", del Arcipreste, propio del patetismo elegíaco medieval³¹, Espinel (*Mortua non moritur*) está participando de la forma elegíaca clásico-renacentista, especialmente con la serenidad del tema que presenta este poema: la creencia en la inmortalidad del espíritu. Esto era ya una constante en los epitafios antiguos griegos y latinos, potenciada de modo especial por la concepción cristiana³². Expresiones de cuño filosófico,

³⁰V. Espinel, *Poesías sueltas*, 86. Este poema fue antologado en la *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España, dividida en dos libros. Ordenada por Pedro Espinosa*. Valladolid, Luis Sánchez, 1605, fols. 166v-167v.

³¹Cf. E. Camacho Guizado, *o.c.*, 124-154.

³²Cf. R. Lattimore, *Themes in Greek and Latin Epitaphs*. Illinois, 1942, 44-65.

aristotélico y tomista (*materia / forma*), sirven a Espinel para referirse a la dualidad cuerpo / alma, dualidad que era también tópica referencia en los epitafios antiguos³³. En la citada *Canción de Pedro Láinez*, ese mismo lenguaje, quizá tomado de la escolástica, sirve para interrogar a su receptor sobre la naturaleza del amor: *acto, materia, fuego formal, fuego material* (DR, fols. 82r-83r). La aparición de Libitina, como en el poema nº 1, en el mismo contexto (afirmación de la inmortalidad) y con igual función metonímica (muerte) -aunque aquí ya referida a la cuarta esposa del rey- vuelve a remitir a Horacio.

Estilísticamente, es destacable el oximoron inicial -paranomasia al mismo tiempo-, *Mortua non moritur*. Otra vez incurre el poeta en una muy fuerte anástrofe conjuntiva: *lateat sub marmore quamvis*.

Junto a la triple cesura hexamétrica, hay que señalar las sinalefas en *materi(a) est y form(a) in* (vv. 3 y 4).

Emblema 6. Figuración: Las alegorías de la Fe, Esperanza y Caridad viajan sobre un carro triunfante, tirado por "*due bianchi Cigni*". "Fe, Esperanza y Caridad" es verso repetido en tres poemas elegíacos de Espinel³⁴, en una formulación que estimamos dependiente de una máxima de S. Pablo contenida en *Corintios I 13, 13*, como conclusión de su prédica acerca de la caridad: *Nunc autem manent fides, spes, caritas, tria haec: maior autem horum est caritas*.

Poema:

Sanctus Amor magnas superat virtute sorores;
ast hic aequalem tres tenuere locum.

Se trata de una mera constatación explicativa de la correspondiente ilustración. En la expresión de este poema se aprecia un paralelismo con el tema del nº 9; es la confrontación de los elementos de un conjunto (virtudes teologales aquí, esposas del rey en ese poema), entre los que destaca uno de ellos. Si en éste sobresale la Caridad (*Sanctus Amor*), en aquél lo hará la reina Ana. De

³³*Ibid.*, 21-44.

³⁴El de la serie milanesa de 1581 que comienza: "Fe, Esperança y Caridad" (*Descrittione*, fol. [B⁴v]; la *Elegía al Duque de Alba* (h. 1582), uno de cuyos versos dicta: "De Fê, Esperança y Caridad se ampara"; y la *Elegía a la muerte de su madre* (h. 1586), en que se lee: "La Fê, Esperança, y Caridad preciosa" (DR, fols. 147v y 98r, respectivamente).

modo que se homologa una y otra, como exaltación en su caridad de la fallecida, exaltación por otra parte ya realizada en el poema nº 3. La primera estrofa del nº 14 recogerá, en suma, todas las cualidades de la reina. En cuanto al *virtute* del hexámetro, cabe traducirlo por 'valor', que es un término muy reiterado en la poética amorosa petrarquista de las *Rimas* espinelianas³⁵.

A la triple cesura del hexámetro y su disyunción adjetivo-nombre, coincidiendo con el fin del hemistiquio (*magnas...sorores*), se une, en el pentámetro, la misma disyunción al final del hemistiquio, pero sin homeoteleuton: *aequalem...locum*.

Emblema 7. Figuración: La Fama va sobre un carro triunfal, tirado por dos elefantes y dos rinocerontes, que son enemigos naturales y han entablado amistad gracias a la reina: esto simboliza la unión de Castilla y Portugal. La fama "*piglia un ramo dell'Amor coniugale ch'è scambiato*". **Poema:**

Fama tuum, regina, canit regale triumphum
coniugii et sancti monstrat Amoris iter.

La Fama -en el poema central de la serie de doce- resume, con su canto, los dos asuntos fundamentales del sistema poético: la exaltación de la reina fallecida y la del amor conyugal (además, el emblema recalca en el tercero de los temas fundamentales: el providencialismo político). El poeta se halla análogamente "puesto en medio de la historia" en el v. 7 (central) del soneto prólogo de las *Rimas*, ya citado.

La aliteración *Regina-Regale*, centrando el hexámetro, refuerza la dirección elegida por Espinel.

Emblema 8. Figuración: Un ave Fénix, ardiendo en los rayos del sol, simboliza de nuevo que la reina perdió su vida, por *sua spontanea uoluntà*, para salvar la de su esposo: **Poema:**

Spirat adhuc moriens ardentis pectoris ignis
dulcis connubii spirat et ipse cinis.

³⁵DR, fols. 3v, 5v ("Tu virtud y valor te haze eterna"), 7r, 8v, 18v, 69r, y 87v.

Otra vez, como en el poema nº 2, la fuerza del amor va más allá de la muerte. Y también como allí, ahora se emplea una metáfora codificada en la tradición poética amorosa: *ardentis pectoris ignis*, el fuego del pecho (cf. nº 13, v. 30: *pectoris ardentis*)³⁶. El sintagma recuerda el inicio del lamento de Liseo en la *Egloga a don Hernando de Toledo* (DR, fol. 59r), inicio que tanto agradó a Lope de Vega, quien lo cita en el *Laurel de Apolo*: "Rompe las venas del ardiente pecho..."³⁷. Tópico elegíaco es la referencia a la ceniza, signo del fallecido, quien, en este caso, inmortal en cuanto enamorado (como el soneto de Quevedo³⁸), aún suspira. En un epigrama latino escrito por Espinel con ocasión de unas fiestas religiosas en el Toledo de 1616, reaparece el motivo (*Hic cinis, hic manes requiescunt ille sepulcro*³⁹), que en el poema nº 14, v. 22, de esta serie se referirá al tópico de la confrontación entre la excelencia pasada del fallecido y el estrecho lugar (urna fúnebre) que se reserva a sus cenizas.

Por cierto, la repetición de *spirat* al final del pentámetro sirve de eco del principio del hexámetro, y reproduce la frecuencia propia de los suspiros. El homeoteleuton unifica hexámetro y pentámetro (*ignis-cinis*). Como en el poema anterior, hay anástrofe de *et*.

Emblema 9. Figuración: Sobre tres pavos (símbolos de las tres primeras esposas de Felipe II) hay un águila, que tiene el cetro y la corona y

³⁶Por cierto, tanto Zarco como Entrambasaguas omiten en sus transcripciones del texto la palabra *ardentis* (*arts.cits.*, 97 y IX 143, respectivamente).

³⁷Cf. también en semejantes contextos: "El pecho ardiendo en el amor de Christo" (*Descrittione*, fol. [B^{3v}]) y las lágrimas "Salidas del pecho ardiente" (DR, fol. 133v). Metáforas del fuego interno del amante en DR, fols. 2r, 2v, 7v, 18r, 60r, 63r, 78v, 93v, 130v y 141r, además de la citada *Canción a Pedro Lainez*, con una teorización de indole aristotélico-tomista sobre la materia.

³⁸Claro es que nos referimos al soneto "Amor constante más allá de la muerte", cuyo último terceto dicta: "...su cuerpo dejará, no su cuidado; / serán ceniza, mas tendrá sentido; / polvo serán, mas polvo enamorado" (F. de Quevedo, *Poesía original completa*. Ed. J.M. Blecua. Barcelona, 1981, 511-512), en derivación de Propercio I 19, 6: *ut meus oblito pulvis amore vacet*.

³⁹El texto puede leerse en P. de Herrera, *Descricion de la Capilla de N^a S^a dl Sagrario ...d Toledo...* Madrid, Luis Sánchez, 1617, fol. 118r. Cf. también los poemas de la serie milanese nº 13, v. 29 y 14, v. 22.

simboliza a la reina Ana. En medio de la figuración, un letrado dice: *CHARIOR VNA IOVI*. **Poema:**

Carior una meo vixisti pectore, quamvis
tres aliae fuerant conditione pares.

Por tanto, el dístico se inicia con las dos primeras palabras del texto contenido en la figuración. La voz, que antes estuvo, consecutivamente, en el ángel, el poeta y la propia reina, pasa ahora a Felipe II. El rey, que sabe cómo sus tres esposas anteriores fueron iguales en condición a Ana, se dirige a la soberana recién fallecida para afirmar que a ella fue a quien más quiso (recuérdese, en cuanto a estructura, lo ya comentado sobre el poema nº 6). Con el *vixisti pectore* del hexámetro nos hallamos ante otro de los tópicos del amor petrarquista: la amada habita en el pecho, en el alma del enamorado. Junto al "Escrito está en mi alma vuestro gesto...", del conocido soneto V de Garcilaso, cabe recordar en Espinel contextos parecidos, como "S[a]tisfágate la alma donde bives" o el recuerdo de la muerte de la reina -muerte "Que vino à penetrar lo mas interno / Del regio pecho"- de la Canción "Estos despojos de Inmortal memoria...", dedicada también a la reina Ana, pero no incluida en la *Descrittione* (DR, fols. 17r y 101v, respectivamente)⁴⁰.

Hay cesuras trihemímera femenina y pentemímera en el pentámetro.

Emblema 10. Figuración: La reina, con el mundo a sus pies, muestra que lo ha abandonado. A ambos lados de ella están, respectivamente, la Gloria y la Majestad. **Poema:**

Gloria, Maiestas, postquam maiora petivi,
stant circum, mundo supposito pedibus.

⁴⁰Otros contextos semejantes en Dr, fols. 2v y 27v. Sobre la *Canción* recién citada, Entrambasaguas suponía que fue compuesta por Espinel para el mismo acto de 1581, pero que no se expuso en la catedral por su longitud o por tratar con un tono demasiado íntimo el asunto de la muerte de la reina (art.cit., VIII 234-238). Pero podría pensarse también que Espinel la escribió para alguna otra exequia fúnebre, quizá celebrada en Sevilla al poco tiempo de morir Ana de Austria. En Sevilla vivía Espinel entre 1578 y 1580-81 (Haley, *o.c.*, 8-9) y a esta ciudad estaba proyectado que se dirigieran los reyes desde Badajoz, tal como testimonia el mismo poeta: "El ancho Betis con su amada tierra, / Dé tristes muestras de sangriento llanto, / Que la esperaua en vida, y vino en muerte" (DR, fol. 101r). Esta hipotética participación de Espinel en un acto semejante y anterior al de Milán, 1581, explicaría que se encargara en Italia, a un poeta ya no tan desconocido como él, la composición del núcleo fundamental de textos.

A la Gloria y a la Majestad se refiere, pues, la fallecida, en un dístico que es fiel traducción verbal de la Imagen del emblema. La reina, ya convertida en bienaventurada, aparece en uno de los sonetos castellanos escritos por Espinel para esta misma ocasión elegíaca. El mundo a los pies de Ana es signo de beatitud, de lograda apoteosis. La fuente de la escena se halla en la égloga V de Virgilio, en que se canta la apoteosis del pastor Dafnis, que contempla bajo sus pies las nubes y las estrellas. Sobre este poema se construyó el tópico de "pisar estrellas", que pasa por Sannazaro y llega a la poesía española, incluido ese soneto citado por Espinel⁴¹. El sometimiento del mundo a los pies del fallecido, que éste contempla desde el cielo, se halla también en la citada canción *A la Asunción*: "y Ésta, que ya suspenso / el orbe tiene, y con su luz excede / a cuanto el sol rodea..." (*Poesías sueltas*, ed.cit., 87).

De nuevo una paranomasia (*Maiestas-maiora*) subraya fónicamente, al resaltar estos dos vocablos, el sentido del texto.

Métricamente, lo más sobresaliente es el trisílabo final del pentámetro, que contraviene la norma que se había impuesto desde Ovidio.

Emblema 11. Figuración: La reina asciende sobre una nube al cielo, del que sale una mano para ayudarla. Quedan en la tierra las tres virtudes teologales, ya acogidas en el emblema nº 6: Fe, Esperanza y Caridad, "che guardino in alto". **Poema:**

Suavis in aereas ascendit spiritus auras
virtutesque ferunt pignora quaeque sua.

El tema del dístico, el vuelo del alma, cuenta con formulaciones literarias latinas en la lírica de Prudencio (p. ej., *Perist.* III 161-162) y en los epigramas funerarios⁴². Estamos también ante el motivo del *ascensus* místico (cf. poema nº

⁴¹Comentando la égloga I, 394-395 de Garcilaso, el Brocense remite a la égloga V de *L'Arcadia* de Sannazaro, mientras Herrera remonta la fuente a la bucólica V de Virgilio: *Candidus insuetum miratur lumen Olympi, / sub pedibusque videt nubes et sidera Daphnis* (*Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Ed. A. Gallego Morel. Madrid, 1972, 285, B-130 y 489-490, H-495). Espinel participa del tópico en un soneto elegíaco de 1581: "Almas dichosas, santa compañía / que vays pujando al Cielo mano, à mano" (*Descrittione*, C²r; en DR, fol. 102r, el v. 2 de este soneto dicta: "vays pisando").

⁴²Lattimore, *o.c.*, 335.

4), tratado análogamente por Espinel en *A la Asunción*. La nube es elemento presente en el ascenso místico de Cristo de la oda "Y dejas, Pastor santo...", vv. 21-22, de fray Luis de León: "¡Ay!, nube, envidiosa / aun de este breve gozo..."⁴³.

La aliteración distante vincula a palabras que conciertan también gramaticalmente (adjetivo-nombre): *aereas...auras*, *suavis...spiritus*. El hexámetro está construido con disyunciones y enmarcamiento:

Suavis [a] in aereas [b] ascendit spiritus [a] auras [b]

Emblema 12. Figuración: Una columna lleva el lema "PLVS VLTRA" y, más allá, otra, con el opuesto "NON PLVS VLTRA"; ambas simbolizan la idea de que, aunque el reino del mundo es enorme y puede serlo aún más, nunca igualará al del cielo. **Poema:**

Terminus hic parvus pendetque ab origine finis,
at sine fine tamen terminus alter erit.

El contraste muerte/inmortalidad queda ilustrado por la creencia cristiana de que el fin de la vida humana está señalado como inicio de otra etapa, que se caracteriza por la eternidad.

Con esa temática, la construcción verbal del dístico tiene que configurarse en torno a redundancias que subrayan la idea central: *Terminus / terminus* y *finis / sine fine*, en que el primer término se halla en el hexámetro y el segundo en el pentámetro. La trabazón de ambas piezas se logra con el eco del hemistiquio final del pentámetro en el hemistiquio inicial del hexámetro, y viceversa respecto a los hemistiquios inicial del pentámetro y final del hexámetro. De modo que con estas repeticiones y ecos se crea un quiasmo estructural que sostiene la argumentación del dístico. La homofonía *sine fine* refuerza aún más el sentido trabado del texto. Esa trabazón haría las delicias de un análisis formal a lo Jakobson⁴⁴. El pentámetro, además, se configura sobre una triple aliteración, que distingue tres elementos: *sine fine / tamen terminus / alter erit*.

⁴³ *Poesías de Fray Luis de León*. Ed. P.A.C. Vega. Madrid, 1955, 520.

⁴⁴ Cf. el análisis que R. Jakobson, "Lingüística y Poética", *Ensayos de Lingüística general*, Barcelona, 1981, 359, efectúa del lema electoral *I like Ike*, lema con función poética secundaria en su juego de idénticos diptongos, aliteraciones y rimas internas.

La métrica no presenta caracteres especiales.

Los poemas 13 y 14, lo más extensos, culminan la serie. Son dos epitafios que figuraban en distintos lugares de la catedral, con letras mayúsculas, para que pudieran leerse desde lejos perfectamente⁴⁵.

Poema 13. Se hallaba sobre los paños negros que cubrían la dos naves que forman la cruz del templo:

Quae quibus ante feram? Sunt hinc lamenta Philippi,
 hinc teneri infantis pignora cara patris.
 Hinc gemitu lacrimisque tuis, Hispania mater,
 ruptus aer celeris, terra rigata gravis.
 Proh dolor!, hinc motu rapido florentibus annis, 5
 talibus auspiciis exitus, Anna, tuis.

Maestitia planctuque pios aspergere vultus
 hic decet et lasso pectore fieri nimis,
 sunt procul a nostris oculis ea lumina postquam,
 quae obstabant radiis, pulcher Apollo, tuis 10
 et postquam, regina, tuis sine fructibus atra
 tristiaque arva manent fertilis Hesperiae.

Et Mediolani tantis decorata triumphis
 Pergama et in luctu gloria magna sedet.
 Hae Palatinae arces aequataque machina caelo, 15
 hi muri et turre atque superba domus,
 haec eadem circum variis ornata figuris
 omnia sub tristi funere maesta iacent.

Quis poterit, te absente, manus includere cordi
 regali atque iras tollere blanditiis? 20

⁴⁵Para la situación de las figuraciones que acompañaban a estos dos extensos *Epitafi*, "che sono nel coro, son scritti di lettere maiuscole grandi tanto, che si possono leggere da lontano", cf. *Descrittione*, C²v y [C³v].

Pauper egenus ubi aut cuius requiescere in umbra
 et poterunt viduae magnaquae tarda senum,
 cuius et in gremiis eludet parvulus infans
 te matrem querens, te vagiendo vocans?

Haec autem lamenta orbis fletusque dolorque 25
 percutiunt animum, magne Philippe, tuum.
 Et quamvis tacitum vivit sub pectore vulnus,
 quicquid habet pectus cernitur ore tamen.
 Pallidus iste cinis, facies quem pallida nutrit
 pectoris ardentis signa cruenta celat. 30

Nec mirum si tanta fides, concordia tanta,
 tanta simul pietas ussit utrumque latus,
 amborum si tantus amor praecordia fixit
 cordeque adhuc remanent aure tela tuo.
 Nec poterunt talem lacrimae superare dolorem 35
 si ex oculis instar fluminis unda fluat.

Sed quamvis ratio planctu lacrimisque supersit
 causaque plangendi tristitiam superest,
 hic tua, quae semper prudentia maxima duxit,
 hunc decet ut mentes dirigat ipsa tuas. 40
 Excute flammigero cruciantes pectore poenas,
 lumina fac valeant lassa quiete frui.

Non tibi, Carolidae, prolis iam cura tenebit,
 iam tibi nunc princeps unus et alter adest,
 iam tua nunc caelo fruitur carissima coniux 45
 maestitia et luctus commiserata tui.
 Hoc propter ne plange precor, ne plange, Philippe,
 ne maius damnum Mors furibunda ferat.

La constatación del duelo universal por la muerte de la reina se realiza mediante un *epicedion* o elegía fúnebre, al final de la cual se esboza una *consolatio* para Felipe II, según el esquema clásico-renacentista de la elegía

funeral⁴⁶. En este poema late un tópico virgiliano: el duelo de la naturaleza por la muerte del héroe (Virgilio, *Ecl.* V 25-28).

Algunos virgilianismos destacan, con el señalamiento de esa fuente general, en el poema: *requiescere in umbra* (v. 21), que proviene de *Ecl.* VII 10 (*requiescere sub umbra*)⁴⁷, y el v. 27, *tacitu, vivit sub pectore vulnus*, que es la expresión usada por Virgilio para reflejar el amor naciente de la reina Dido (*Aen.* IV 67).

Sintagmas y estilemas propios de la poesía castellana de Espinel están presentes en este poema: *pignora* ('prendas', v. 2), abunda en la lírica petrarquista castellana, desde el 'Oh dulces prendas por mi mal halladas...', de Garcilaso, hasta la recurrencia de Espinel, no sólo en uno de los poemas de Milán, 1581 ("Oh prendas diñas...", *Descrittione*, fol. [B⁴v]), sino también en Dr⁴⁸. Semejante a la construcción de *pulcher Apollo* (v. 10) aparece el sintagma "sacro Apolo" en la poesía castellana de Espinel, bien en referencia a la facultad poética, bien al sol; por ejemplo, en la *Égloga Liseo*: "Del punto en que comienza el sacro Apolo/A dar color con su presencia al mundo..." (DR, fol. 20r)⁴⁹.

La invocación a la madre España del v. 3 (*Hispania mater*) recuerda el "Ay dulce España, ay dulce patria cara" de la *Égloga Liseo* (DR, fol. 20r), con ese posible italianismo, *cara* -presente también en la *Canción a su patria*, "oh patria cara", DR, fol 24v- que en cualquier caso procede del latín (cf. los vv. 2 y 45 de este poema nº 13: *chara*), y que sirve para fijar esa égloga en la nostalgia que de España y de su posible amor frustrado vive Espinel en Italia entre 1581 y 1584. Con esa nostalgia se relaciona la mención de la fertilidad de España, que es, desde el loor de España de Alfonso X, un motivo frecuente en el elogio de los escritores castellanos a su patria. En este poema latino de Espinel aparece en el

⁴⁶E. Camacho, *o.c.* 26: "Se podría formular una ley elegíaca, válida para casi todos los casos, de norma casi matemática: a mayor lamentación, menos consolación; y, reciprocamente, cuanto mayor sea el consuelo, menor será el lamento". Camacho muestra en su libro cómo uno de los elementos diferenciadores entre las elegías medieval y renacentista es la mayor importancia de la *consolatio* en esta segunda. Ese elemento separa también las elegías populares y las cultas.

⁴⁷En el ya citado epigrama latino de Espinel de Toledo, 1616, reaparecerá este verbo: *hic manes requiescunt ille sepulcro* (v. 1).

⁴⁸Cf. fols. 2v ("La mas subida prenda me arrancaste"), 13v ("Que del pecho arrancó mi amada prenda") y 100r ("las "En otro tiempo regaladas prendas" de la reina Ana).

⁴⁹Otras recurrencias en Dr, fols. 66v (=el sol) y 24r (=la poesía).

v. 12: *fertilis Hesperiae* (y cf. el verso "Y en el Lacio plantè la Esperia Musa", de la citada *Canción a su patria*, DR, fol 27v).

Dentro del tópicico elogio a países y ciudades, se encuentra la alabanza que de Milán hace Espinel en el *Obregón*, III 3⁵⁰. Milán y sus edificios suntuosos se hallan también en los vv. 13-16 de este poema, creemos que entrelazados con el motivo *Superbi colli...*, soneto de Castiglione sumamente seguido por la poesía elegiaca y moral castellana⁵¹. Espinel también incluirá excelentes construcciones arquitectónicas en *La casa de la Memoria* ("Soberbios edificios suntuosos/De grande ingenio, y arte fabricados...", DR, fol. 36v) y en la epístola *Al Marqués de Peñafiel* ("Que los famosos y altos edificios/De Troya parecían ser señales", DR, fol. 108v).

La ruptura del aire (*ruptus aer celeris*, v. 4) en el *ascensus* hacia el cielo es motivo propio de la poesía de tendencia mística (cf., por ejemplo, el "Y tú, rompiendo el puro/aire", de fray Luis de León⁵²) y religiosa de la época; por ejemplo, en los vv. 2-3 y 12 de la canción espineliana *A la Asunción*: "el divino/cristal se rompa"; "por cielos y elementos vas rompiendo". Ligado también a ello está la consideración del mundo como máquina, que aparece en el soneto religioso de Espinel "Que del cielo la máquina se rompa..."⁵³. *Máquina* es también toda arquitectura o construcción ordenada sujeta a destrucción, como en el verso de la *Canción a su patria*: "Esta elemental máquina destruya" (DR, fol. 24v)⁵⁴. En este poema nº 13, el contexto ofrece también un valor negativo, en cuanto se refiere al luto de los soberbios edificios milaneses, semejantes al cielo, causado por el dolor que ha producido la muerte de la reina: *aequataque machina caelo* (v. 15).

⁵⁰Cf. Curtius, *o.c.* I 228 y F. Liñán Cañete, "Málaga a Vicente Espinel", *Jábega. Revista de la Diputación Provincial de Málaga* 43 (1983), 65-70.

⁵¹Cf. J.G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*. Madrid, 1960, 187-190 y bibliografía allí indicada.

⁵²"En la Ascensión", vv. 5-6. *Poesías de Fray Luis de León*, ed.cit., 519.

⁵³V. Espinel, *Poesías sueltas*, ed.cit., 113.

⁵⁴Cf. igualmente *La casa de la Memoria*, (DR, fol. 39v: "Desta diuina maquina admirable"). En la epístola *Al marqués de Peñafiel* (DR, fol. 108v) aparece el sinónimo de *fábrica*, también en un contexto de destrucción, aquí debida a un terremoto: "del gran Machuca fábrica admirable". En idéntico contexto (destrucción de Troya), funciona este verso de Lope de Vega: "las empinadas máquinas cayendo" (*Obras poéticas*. Ed. J.M. Bleuca, Barcelona, 1983, 44).

El motivo del cansado pecho (*lasso pectore*, v. 8) es igualmente propio de la poesía castellana, amorosa y elegíaca, del Siglo de Oro. En las DR de Espinel aparecen varios contextos semejantes: no sólo la recurrente idea del cansancio en la *Elegía a la muerte de su madre*⁵⁵, sino otros diversos sintagmas: "Está de suerte cansado/El sufrimiento en mi pecho..." (fol. 135r); "En este pecho misero, y doliente" (*Al Doctor Luis de Castilla*, fol. 71r); o el "Coraçon cansado" con que se inician las *Endechas* del fol. 137r.

El abandono y desconcierto de los hijos huérfanos (vv. 23-24) reaparecerá en la *Elegía 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 qual contrario intento" (DR, fol. 99r).

Con la referencia a la ira (v. 20) del rey por la muerte de su esposa, nos encontramos ante un rasgo de raíz medieval de la elegía: el dolor inmenso de los afectados por la muerte (no olvidemos que tachada de *furibunda* en el v. 48 del poema) de los seres cercanos, dolor que no se cierra con palabras. Sólo los gestos desmesurados (mesarse los cabellos, arañarse la cara) pueden ayudar a estas gentes, tal como sucedía en la elegía medieval⁵⁶. Sin embargo, la elegía funeral renacentista va más allá, en busca de la serenidad, con la elaboración final de la *consolatio*; hacia ésta tiende también el poema espineliano, con esa voluntad de que la razón se sobreponga al lamento del rey: *ratio planctu lacrimisque supersit* (v. 37). Es la misma voluntad que el racionalista Espinel expresa tanto en el campo amoroso como en el elegíaco de su lírica castellana. Si Liseo (Espinel) pedirá a Silvio que la razón sobrepuje a su pasión y furia amorosa (*Égloga. Liseo. Silvio. Castor*, DR, fols. 93r-94v), en su poesía elegíaca (*Elegía a la muerte de su madre*; la canción de 1581 ya citada "Estos despojos de inmortal memoria..." y *Elegía en la muerte del Duque de Alva*: DR, fols. 97r-99v, 100r-101v y 144v-148v) la *consolatio*, configurada en torno a una argumentación racionalista, intenta siempre superar el natural lamento ante la muerte.

Motivo proveniente de la poesía amorosa es la imagen de las flechas de oro (*aurea tela*, v. 34), que -teniendo como fuente a Ovidio, *Met.* I 469-471- hieren con un amor puro, según la teoría que tantas veces expone, por ejemplo,

⁵⁵Algunos vv. de este poema, entre otros referidos a la misma idea, son: "el ronco pecho misero, y doliente"; "fatigado el coraçon medroso"; "mi cansado coraçon", etc. (DR, fols. 97r-99v).

⁵⁶E. Camacho, *o.c.*, 31-37. Ya la poesía antigua recogía el motivo; cf. Verg. *Aen.* IV 673: *unguibus ora soror foedans et pectora pugnīs*.

Ausias March⁵⁷, y de la que, por supuesto, Espinel se hace eco en su lírica amorosa: "la flecha de oro/En mi alma estampò el nombre que adoro" (DR, fol. 14r); "Pudiera amor mirar por su prouecho/Hiriendo a un tiempo el vno, y otro lado" (fol. 2v); "Amor se emplea/Haziendo al alma vn tiro, y otro ensayo" (fol. 3r). No sólo es Amor (Cupido) quien lanza las flechas, sino también la mirada, de la dama, que en este caso se sirve de los arcos de sus cejas: "Y agudas flechas que e[n] su amparo, tiran/Los dos diuinos arcos imitando..." (*Canción a Doña Sicilia de Medicis*, DR, fol. 85v). El tópico constaba ya en Petrarca, cuyo soneto II de las *Rime* reproducía la imagen del flechador Cupido, mientras en el III consta la captura amorosa mediante los ojos de la dama; el v. 4 de este soneto, *ché i be' vostr'occhi, donna, mi legaro*, proviene de Propertio, I 1: *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis*⁵⁸.

Estilísticamente, en el poema destaca el recurso del homeoteuton: *celeris...gravis* (v. 4); *auspiciis...tuis* (v. 6), *radiis...tuis* (v. 10), *animum...tuum* (v.26). Hallamos otra vez la anástrofe de conjunción o de adverbio interrogativo (*sunt...postquam*, v. 9; *pauper egenus ubi*, v. 21). El encabalgamiento se da en los vv. 7-8 (*vultus/hic decet*) y 14-15 (*triumphis/ Pergama*). Sobre la anáfora y el paralelismo se construye el v. 24:

te [a] matrem querens [b], te [a] vagiendo vocans [b]

En algún momento, como en el v. 46, se recurre a la *variatio* morfosintáctica:

maestitia [abl.] et luctus [gen.] conmiserata tui.

Son notables asimismo las repeticiones: *pectus* (vv. 27 y 30); *pallidus* (v. 29)⁵⁹; *tanta* (vv.31-33). Este último caso constituye un ejemplo de *enumeratio*:

*...tanta fides, concordia tanta,
tanta simul pietas...* (vv. 31-32)

⁵⁷Cf. R. Ferreres, "Introducción biográfica y crítica" a A. March. *Obra poética completa*. Madrid, 1982, I 60-62.

⁵⁸La idea de que el camino de la belleza es el ojo tiene su precedente también en Museo: cf. A. Ruiz de Elvira, "Temas clásicos en la cultura moderna", *CFC* 21 (1988), 283-294, esp. 286.

⁵⁹El adjetivo aparece, asociado también al rostro, en dos canciones de las Dr, fols. 12r y 15r: "Por el semblante palido" y "Y vn palido color al rostro vino".

El recurso abunda en la poesía de Espinel: "Ni la gloria le alimenta,/Ni la pena le atormenta,/Que eleuada la memoria,/Ni siente pena, ni gloria,/Ni el bien, ni mal le sustenta" (DR, fol. 123r)⁶⁰.

A ello hay que añadir la repetición de palabras con el mismo origen etimológico: *concordia* (v. 31), *precordia* (v. 33); *cordeque* (v. 34), que están reforzando la idea expuesta.

Poema 14. Este epitafio se hallaba colocado de la misma forma que el anterior, pero sobre el coro.

Dos mihi prima fuit suboles antiqua parentum
 altera virtutis praemia magna fuit,
 tertia magnanimo tantum placuisse marito,
 quarta amor et pietas pauperis eximia,
 quinta est uxores alias superasse valore, 5
 ultima sit mortis vincula ferre libens.

Hic decus Austriadum mortalia regna relinquens
 se ad superas arces contulit aethereas,
 hic decor Hesperiae, spes matris, magna mariti
 gloria, natorum gaudia et orbis honos, 10
 hic regina Potosi cui munera misit
 annua sub rigido marmore posta iacet.

Nil fortuna potest nec magna potentia mundi
 nec mira effigies corporis atque vires.
 Nullum numen habent, si sit prudentia, nec nos 15
 reddere felices mobilitate queant.
 Sola terenda via est mori ita ut post funera vivas
 atque itidem vivas ut moriturus homo.

⁶⁰Afin a los recursos del manierismo (Curtius, *Literatura europea...*, I 386-410), la enumeración abunda en las DR: "con valor, esfuerço, espada y lança" (fol. 27r); "Interno llanto, dolorosas quexas,/Tristeza, y luto, que la tierra inflama,/Onor, valor, virtud, heroyca fama..." (fol. 126v); "La fina grana, y el eburneo diente,/Los dos carbuncos, y aguileña plata,/Los claros rayos del dorado Oriente..." (fols. 17v-18r); "Ni tiempo, ni fortuna,/Ni el viento, y biua fragua,/Ni la tierra, ni el agua,/Ni todas las Estrellas vna à vna..." (fol. 9v); "Se alegra el alma, el coraçon respira,/Queda sereno el Cielo,/Con luz, con gloria, y alegría el suelo" (fol. 88r); "No hay hombre ayrado, loco, ni furioso,/Lerdo, inuidioso, ni de amor ardiente... (fol. 94r).

Spiritus, angelico qui nunc comitatus ab omni ordine, resplendes crinibus auricomis sidereumque Dei meruisti ascendere regnum et sacros cineres nunc capit urna tuos, respice de caelis et munera suscipe parva, quae ex animis offert turba beata tibi.	20
Vivere post mortem vita est, non vivere solum, nec terret iustos Parca tremenda viros. Iustus enim, carne exutos, caelestia Christi internis votis ora videre cupit, hoc solum poterit facere et servare beatum quod sacras mentes extulit, Anna, tuas.	25 30
Hoc praedixerunt quoties arsere cometae et mundo quoties horrida signa dabant, hoc radii praedixerunt et fulgura dira, hoc solis facies turbida et atra dies, hoc alias toties ardentia sidera nunquam terrificum signum funeris, Anna, tui.	35

La voz pasa de la reina, en la primera estrofa (*mihi*, v. 1), a la del poeta, a partir de la segunda, en un salto brusco e ilógico que no es infrecuente en la poesía castellana de Espinel⁶¹, y que afecta al modo de escribir, a veces con claves ocultas, el *Marcos de Obregón*. La reina aparece, bienaventurada, enumerando sus virtudes genealógicas y morales, lo cual concierta con la *Canción de Rimas*, fols. 5v-7r. También el término *valore*, tan relevante y reiterado en la lírica amorosa de ese libro, significa aquí 'valía'. Al elogio de la reina se unen consideraciones filosóficas y morales sobre la inmortalidad y su consecución.

El horacianismo propio de Espinel y su intencionalidad es evidente en la estrofa quinta, especialmente en el v. 26, *iustos...viros*, que recuerda la oda horaciana III 3, *Iustum virum et tenacem*.

⁶¹Puede encontrarse, por ejemplo, en *La casa de la Memoria*, en la *Canción a su patria* o en la *Carta* de Dr, fols.112r-114r.

Creemos que el americanismo *Potosí* (v. 11) concierne un algo con el anacronismo que Espinel comete cuando incluye a las Indias en su traducción de la *Epistula ad Pisones* de Horacio: "Este libro enriquece a los libreros, / Este passa la mar, y va a las Indias..." (DR, fol. 162r).

Aparece en este poema el tema de la Fortuna, propio de la literatura de la época⁶² y objeto de una oda horaciana (I 35). El registro filosófico cristiano que emplea Espinel le impide, sin embargo, conceder alguna importancia a esta diosa. Es también el relevante racionalismo de este poeta el que incide aquí, a pesar de que, tópicamente, Espinel siga en la última estrofa la tradición literaria de achacar a los cuerpos celestes y al hado la predicción de la terrible desgracia que ha significado la muerte de la reina. A ese ámbito tópico pertenece, por ejemplo, este testimonio de DR: "Soy tan perseguido, / Que se vee en mi hado, / Que fuy desdichado, / Antes que nacido" (fol. 138v)⁶³. De la misma antigua tradición surge el nombrar míticamente a la muerte como Parca (v. 26), también presente en las elegías *Al Duque de Alva* y *A la muerte de su madre*.

El contenido moral es de raíz cristiana y estoica. La vida se entiende como preparación para la muerte (*vivas ut moriturus homo*, v. 18), y, en este sentido, la muerte de la reina se presenta como ejemplar. De ahí que se recurra a ciertos tópicos elegíacos consignados en la tradición poética y retórica, como la oposición *sacros cineres / urna* (v. 22), en que a la grandeza de que disfrutó la reina en vida (*sacros*) se contrapone la estrechez de la urna, término final⁶⁴.

⁶²Cf. ahora F. Díaz Jimeno, *Hado y Fortuna en la España del siglo XVI*. Madrid, 1987, con sus distinciones preliminares (pp. 12-13) entre Providencia, hado, caso y fortuna, y un estudio de los tratados de la época referentes al tema. Por supuesto, en la poesía de Espinel surgen los contextos sobre la Fortuna. Citamos sólo uno en DR, fol. 10r: "Por todo passa el tiempo presuroso, / y el braço de Fortuna poderosa, / El vno y otro instable..."

⁶³A pesar de las esperables (y superficiales) recurrencias del hado en DR (fols. 9r, 16v y 121r), Espinel muestra en el *Obregón* un cierto distanciamiento respecto a la astrología judiciaria: "se descubrió aquel gran cometa, tantos años antes pronosticado por los grandes astrólogos, amenazando a la cabeza de Portugal. Hubo tan grandes juicios sobre ella y algunos tan impertinentes, que dieron harto que reír..." (I 23; I 307).

⁶⁴El motivo que opone cuerpo grande/ceniza poca se halla con frecuencia en la literatura clásica: Sófocles, *Electra*, 757-758; Calímaco, *A.P.*, VII 383, 7-8; Propertio, IV 11, 4; II 1, 72; II 11, 6; III 12, 13; Horacio, *Carm.*, IV 7, 14-16; Ovidio, *Met.*, II 216; VII 521; VIII 496; XII 615-616; *Trist.*, III 3, 83; IV 3, 45; V 12, 62; *Ex Pont.*, III 2, 28. El mismo texto pasó a los epigramas sepulcrales (Lattimore, 172-177). Para su tradición en la literatura española, cf. E. Camacho, *o.c.*, 178-183 (entre sus ejemplos: Garcilaso, son. XXV; Góngora, soneto "En el túmulo de las honras del señor Rey don Felipe III").

La entrada del poema en un ámbito no ya sólo elegíaco, sino también religioso, queda reforzada por algunas recurrencias que tienen mucho en común con la canción *A la Asunción*: el orden angélico (vv. 19-20) concuerda con los vv. 2, 37-41 y 50 de ese poema, en que se describe o nombra a la *celestial jerarquía*. Ya se sabe que "Dios creó el mundo con estos grados de superioridad, que en el cielo hay unos ángeles superiores a otros..." (*Obregón*, I 12)⁶⁵. Creemos que una cierta correspondencia hay entre la estrofa final del poema *A la Asunción* y la cuarta del latino. La referencia al rostro celestial de Cristo (vv. 27-28) también concierda con la hecha a Cristo en la segunda estrofa de ese poema religioso castellano.

En cuanto a la métrica, se detectan algunas anomalías. El v. 11, por ejemplo, es amétrico: no hay forma de medir *Potosí cui*:

Hic regina Potosí cui munera misit

También el v. 17 constituye una rareza métrica por la triple sinalefa encadenada y porque es anormal el monosílabo ante cesura:

Sola terenda vi(a) est mor(i) it(a) ut post funera vivas

Raro igualmente es el v. 33, que no tiene cesura pentemímera, sino sólo trihemímera y heptemímera:

Hoc radii praedixerunt et fulgura dira

Hay, además, un fallo de construcción en el conjunto *crinibus auricomis*. El adjetivo *auricomis*, 'de cabellos de oro', mal cuadra con el sustantivo *crinibus* 'cabellos'.

Estilísticamente se aprecia un quiasmo en los vv. 17-18: *mori [a] ... vivas [b] / vivas [b] ... moriturus [a]*. La aliteración del v. 24, *turba beata tibi*, incide en uno de los recursos más empleados por Espinel en esta serie elegíaca. Es un recurso que Curtius detectó como rasgo típico del manierismo⁶⁶. Los deícticos son muy frecuentes, como en el poema nº 13. Se trata de un rasgo

Compárense también estos vv. de Espinel: "Y este que en dulce paz, y ardiente guerra / De grandeza y virtud fue exemplo claro, / En corto espacio y limite se encierra, / En urna breve..." (*Elegía en la muerte del Duque de Alva*, DR, fol. 145v-161r).

⁶⁵Ed. cit., I 209. Compárense también el final, referido a la Virgen, de la *Canción a fray Rodrigo de Arce*: "A vos señora, que de coro Angelico / Cercada en torno a la infernal caterua / Temblar hazeys desde esse alcaçar alto..." (DR, fol. 105r).

⁶⁶Curtius, *Literatura europea...*, I 398-399. Caso extremo de aliteración manierista se ofrece en la *Canción a su patria*: "Tanto que no se escapa / Pacheco de patron, palacio, papa" (DR, fol. 27r).

típico de la poesía elegíaco-funeral (cf. el epigrama de Espinel ya citado de Toledo, 1616).

Como conclusión de todo nuestro estudio se desprende que estamos ante una poesía perfectamente estructurada en una seriación narrativa, en conexión con el género epigramático antiguo y las poesías emblemática y mural propias del Renacimiento y del Manierismo.

La temática es fúnebre, típicamente elegíaca, y en ella aparecen los tópicos de la *consolatio*, la apoteosis y las ideas escatológicas cristianas, junto con ecos de Virgilio y Horacio, el maestro Espinel. Temas secundarios son el amoroso (exaltación ortodoxa y neoplatónica del amor conyugal) y el político (providencialismo que interpreta la estrategia imperial española como designio divino).

En cuanto al estilo, hay tendencia a las repeticiones en todos los niveles de la lengua, quizá por el dominio del estilo manierista en la época, quizá por el uso de ciertos esquemas métricos, rítmicos y sintagmáticos ya forjados, fórmulas que los poetas emplearían para componer más fácilmente en latín. A veces se hallan organizadas estructuras verbales, en el nivel fónico (aliteración) y en el sintáctico (quiasmo). Destacan las frecuentes y durísimas, sin precedente clásico, anástrofes de conjunción. En general, el latín de Espinel es raro, y a veces ininteligible; no siempre se halla un sentido coherente a sus frases. Globalmente, estos poemas adolecen de un medular prosaísmo. Los más logrados son el 1, el 4 y el 5.

La métrica sigue las pautas clásicas del dístico, con algunos fallos visibles en el último poema.

Vicente Cristobal López
Gaspar Garrote Bernal.