

e-Spania

Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes

46 | octobre 2023

Traducir en el Renacimiento

Traducir en el Renacimiento. Experimentación estilística y renovación de las Letras españolas (1534-1589)

Traducir la música «extremada» en clave mélica: horacianismo y experimentación estilística en Espinel (con huellas de Garcilaso, Herrera y fray Luis)

FRANCISCO JAVIER ESCOBAR BORREGO

<https://doi.org/10.4000/e-spania.48354>

Résumés

Español Français

Vicente Espinel, durante su trayectoria profesional, deja ver una asimilación de Horacio no solo como traductor sino a la hora de integrar una tonalidad horaciana en las *Diversas rimas* (1591). Su competencia en latín y los elogios de los contemporáneos ponen de relieve que traducía de la fuente sin necesidad de servirse de una traslación. Además, el autor cultivó la poesía neolatina al tiempo que estuvo inmerso en círculos de élite en los que Horacio resultaba ser un modelo esencial en la expresión estilística como supieron ver Garcilaso, Herrera y fray Luis de León. La capacidad de Espinel, en suma, para abordar códigos interdisciplinarios que van del latín al castellano y de la música a la escritura poética, más allá de la mera apropiación creativa, fue muy valorada e influyó en relevantes escritores de la época como Lope de Vega.

Vicente Espinel, au cours de sa carrière professionnelle, révèle une assimilation d'Horacio, non seulement en tant que traducteur mais aussi lorsqu'il s'agit d'intégrer une tonalité horatienne dans les *Diversas rimas* (1591). Sa compétence en latin et les éloges de ses contemporains montrent qu'il traduisait à partir de la source sans avoir besoin d'utiliser une traduction. De plus, l'auteur a cultivé la poésie néo-latine alors qu'il était immergé dans des cercles d'élite dans laquelle Horacio s'est avéré être un modèle essentiel dans l'expression stylistique comme ont pu le voir Garcilaso, Herrera et fray Luis de León. En bref, la capacité d'Espinel à aborder des codes interdisciplinaires allant du latin à l'espagnol et de la musique à l'écriture poétique, au-delà de la simple appropriation créative, était très appréciée et il a influencé des écrivains pertinents de l'époque tels que Lope de Vega.



Entrées d'index

Mots-clés : Vicente Espinel, Diversas rimas, Garcilaso de la Vega, Fernando de Herrera, fray Luis de León, Horacianisme, Traduction, Littérature et Musique

Palabras claves: Vicente Espinel, Diversas rimas, Garcilaso de la Vega, Fernando de Herrera, fray Luis de León, horacianism, traducción, Literatura y música

Texte intégral

...y halló nuevos modos de retórica
la elegancia adquirida en breve tiempo.

(Vicente Espinel, *Arte poética* de Horacio, traducida en verso castellano», v. 379-380)

Obertura: pervivencia de Horacio e imaginario mélico en Espinel (con anotaciones herrerianas)

- 1 Al calor de los no siempre consonantes amores de la pareja cantora Célida y Liseo, una de las directrices definitorias de las *Diversas rimas de Vicente Espinel, beneficiado de las iglesias de Ronda, con el Arte poética, y algunas Odas de Oracio, traducidas en verso castellano. Dirigidas a Don Antonio Álvarez de Veamonte, y Toledo, Duque de Alua* (Madrid: Luis Sánchez, 1591) viene dada por la sensibilidad estética del poeta malagueño a la hora de integrar sugerentes comentarios de aliento musical al hilo de sus versos¹. Tales apuntes reflejan, de hecho, el recuerdo y remembranza de su práctica vocal e instrumental traducida, en virtud de la intersección entre códigos de distintas artes, en una manifiesta creatividad poética que constituye una seña de identidad singular y personal en su pensamiento artístico. Incluso, cuando ofrece traslaciones e imitaciones de modelos clásicos, el escritor aprovecha para incorporar sus glosas, a modo de comento, adaptando los tecnicismos de sus referentes literarios a la época de los lectores de finales del siglo XVI.
- 2 Es el caso, en efecto, de Horacio, evocado en el título de la obra («*con el Arte poética, y algunas Odas de Oracio, traducidas en verso castellano*»), de manera que se hace esencial examinar la producción lírica de Espinel atendiendo a su indubitable interés por la traducción que lleva a cabo del paradigma venusino². En este sentido, resultaba la *translatio* del texto horaciano una útil y sofisticada modalidad de imitación, ya fuese *verbum ex verbo* o *ad sententiam*. Tal proceder técnico de raíces humanísticas fue posible gracias a la notoria difusión del modelo a lo largo del XVI si bien con prefiguración *in nuce* en volúmenes publicados en los últimos compases del otoño de la Edad Media³.
- 3 Y es que, nada más apuntar los albores del XVI, sobresalen fuentes de excepción como las ediciones Aldinas de 1501⁴. Entre la publicación de una y otra, se alzan las valiosas contribuciones de Filippo Beroaldo⁵. Especial difusión tuvo, durante las décadas sucesivas hasta los años cuarenta, los libros de Heinrich Loriti⁶. A mediados de siglo se transmitieron ediciones como la de Jasón de Nores⁷ o la de Georg Fabricius⁸.
- 4 En la segunda mitad del XVI cabe destacar, en los años sesenta, los volúmenes de Denis Lambin⁹, en consonancia con la *Editio Gryphiana*¹⁰, y el libro de Jacob van Cruyck¹¹, con versión castigada¹². No menos interés atesora la aportación muy difundida, en la década de los setenta, de Henri Estienne¹³, una de las ediciones que acaso pudo tener más en cuenta Espinel, en tanto que, ya en los ochenta, sobresale la contribución del polímata Pierre Gaultier-Chabot¹⁴.
- 5 En concordia con esta fértil y amplia cadena de testimonios que difundieron los textos en latín de Horacio, Espinel debió de estar al corriente, en paralelo, de

traducciones vernáculas, aunque solo a buen seguro como punto de referencia habida cuenta de su sólida formación en latín; así, por sus contactos y viajes en tierras italianas, al hilo de reputados traductores como Giovanni Fabrini da Figline y sus *Opere d'Orazio Flacco poeta lirico, commentate in lingua toscana da Giovanni Fabbrini da Figline* (Venecia, 1566) o Ludovico Dolce en *I dilettevoli Sermoni, altrimenti Satire, e le morali Epistole di Horatio... insieme con la Poetica ridotta da M. Lodovico Dolce... in versi sciolti volgari. Con la vita di Horatio. Origine della satire. Discorso sopra le satire. Discorso sopra le epistole. Discorso sopra la Poetica* (Venecia, 1559)¹⁵.

6 Traducciones al margen, lo cierto es que la experta y hábil pericia en el empleo del latín y los reiterados elogios de sus amigos escritores y allegados ponen de relieve que Espinel traducía directamente de la lengua clásica sin necesidad, en un principio, de servirse de una traslación en castellano por mucho que Miguel Sánchez de Lima pudiese haber romanceado en prosa el *Arte poética* en 1580 o el Brocense hubiera dado a conocer el *De Arte poetica cum annotationibus* (1591), con la posibilidad de que la edición viniese acompañada de comentarios en su *ordinatio* como preparación para el debido y preceptivo *accessus ad auctorem*. Se demuestra en testimonios textuales posteriores a las *Diversas rimas*, en concreto, en los últimos compases del XVI, como el de Luis de Zapata, *El Arte poética de Horacio traducida de latín en español por don Luis Çapata* (1592) o el de Villén de Biedma, *Q. Horacio Flacco. Poeta lírico latino. Sus obras con la declaración magistral en lengua castellana por el doctor Villén de Biedma* (1599).

7 Incluso, más allá de su pormenorizada asimilación de modelos canónicos del fuste creativo de Horacio, Espinel cultivó, en ocasiones, la poesía neolatina. Huelga recordar, sobre este particular, el elogioso epigrama, a modo de *laus*, brindado al *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, con intercambio añadido por parte de los dos escritores de sonetos consagrados a los peligrosos estragos de la sífilis en la mujer y con dos versiones horacianas de por medio al cuidado del autor sevillano¹⁶: «*Rectius vives, Licini, neque altum*» / «Muy más seguramente / podrás vivir, Licinio» (II, 10), con evocación de fondo del Brocense en su comentario a Garcilaso, y «*Eheu fugaces, Postume, Postume*» / «¡Ay, Póstumo! Los años van huyendo» (II, 14). Dicho con otras palabras, Alemán, en diálogo cómplice con su amigo, incardinó su resonante voz literaria junto a la de otros ilustres sevillanos de la talla artística de Baltasar del Alcázar, Francisco de Medina, Juan de Mal Lara –este en *La Filosofía vulgar* y en las obras mitográficas *Hércules animoso* y *La Psyche*–, Juan de Arguijo, Francisco de Rioja o Francisco de Medrano. De hecho, Espinel estuvo inmerso en prestigiosos círculos de élite cultural o *lieux du savoir*, tanto hispalenses como salmantinos, con música siempre en calidad de *colonna sonora*, en los que el poeta de Venusia resultaba ser un *auctor* imprescindible en lo que se refiere a transitar y recorrer caminos de expresión estilística no tan hollados. Estamos, en suma, ante una dilatada tradición que habrá de culminar con obras del vuelo editorial de *Flores de poetas ilustres* [...]. *Van escritas diez y seis odas de Horacio, traducidas por diferentes y graves autores, admirablemente* (1605), de Pedro Espinosa.

8 Pues bien, Espinel se propuso hacer convivir dos de los ejes articuladores preferentes en su pensamiento estético, a saber, la traducción literaria de clásicos del aliento de Horacio y el discurso musical en el que se mostró muy avezado, entre la destreza del canto y la interpretación guitarrística, llegando a recibir los parabienes de contemporáneos como Lope de Vega, quien se consideró discípulo suyo. Desde este prisma conceptual, Espinel viene a demostrar una visible asimilación del modelo de Venusia no solo como traductor sino a la hora de integrar cierta tonalidad o pátina horaciana *verbum ex verbo* y *ad sententiam* en su obra poética. Por ello, su evidente capacidad para trasladar códigos (del latín a la lengua romance, de la música a la escritura literaria), sin verse inclinado a una mera apropiación o imitación servil, fue muy aplaudida e influyó en autores con granada formación musical como el referido Lope. Este *modus operandi* de Espinel refleja, en definitiva, una afinada y refinada forma de enriquecer la lengua castellana mediante planteamientos retórico-estilísticos al servicio de la experimentación poética.

9 En efecto, el escritor malagueño llegó a armonizar, al unísono, el interés por la pervivencia de Horacio con su esmerada preparación humanística literario-musical a sabiendas de que las *Odas* y *Épodos* estaban vinculados *in illo tempore* a la música. Fue así acaso ya en su proceso de génesis primigenia con posibilidad de práctica improvisadora o cuidada repentización, gracias a su *varietas* métrica y siguiendo la estela y fanal de autores canónicos de la tradición clásica como Alceo o Safo, hasta con puesta en música coral del *Carmen saeculare* en junio de 17 a. C. con motivo de los Juegos Seculares y resonancias al paso en la *Oda* IV, 6, 35 («*Dive, quem proles*»). Además, el rico universo creativo de Horacio se fue transmitiendo paulatinamente desde la Edad Media en manuscritos como el de Périgueux (PER 1) y el de la Facultad de Medicina de Montpellier (MO 425), fechados en el siglo XI, el *Parisinus lat.* 7979 (siglos XI-XII) o el PET 4 de San Petersburgo (siglo XII). Estaban acompañados con frecuencia de notaciones musicales, durante el Medioevo en virtud de la escritura neumática, por lo general con una finalidad didáctico-pedagógica, más allá del aprendizaje de la métrica en latín. Conforme al ideal del *prodesse et delectare*, dicho eje axial de cuño musical servía, así lo debía de saber Espinel, como eficaz recurso destinado a la potenciación mnemotécnica mediante el ejercicio propedéutico de la memoria sonora gracias a la identificación y reconocimiento de *dicola*, *tricola*, *tetracola* y otras microestructuras definidas en el discurso literario¹⁷.

10 Con prístino precedente en la efonética acentual al compás de la tradición oral monofónica y en paralelo a la transmisión de eruditos comentarios como el *De metris Horatianis* de Servio y las enjundiosas glosas y notas del Pseudo-Acrón y Porfirión, determinadas melodías en virtud de lo *utile et dulce*, asociadas al imaginario moral de Horacio, tuvieron continuidad, aunque de manera renovada y abriendo caminos expresivos no inveterados, en el Renacimiento al trasluz de la polifonía¹⁸.

11 No menos calado y aliento artístico revisten las versiones musicales horacianas, en armonía con otras de autores clásicos, al cuidado del propio Senfl, como la realizada a partir del *Épodo* 14 («*Mollis inertia cur tantam diffuderit imis*»), junto a las de Tritonio en *Varia carminum genera... suavissimis harmoniis composita* (Núremberg: H. Formschneider, 1534), la edición *Q. Horatii... Odae*, no conservada, aunque publicada en París en 1555 por Claude Goudimel, o la jugosa recreación del *Beatus ille* a cinco voces por el afamado Orlando di Lasso en el corpus misceláneo *Cantiones aliquot quinque vocum* (Múnich: Berg, 1569)¹⁹. De esta manera, los fraseos armónico-melódicos tonales vinculados a la recepción neumática horaciana²⁰ se asociaban a himnos cristianos como el *Ut queant laxis*, atribuido a Paulo Diácono (siglo VIII) y ofrendado a San Juan Bautista, de notorio interés para Espinel²¹. Sobre este particular, Guido de Arezzo se erigía como uno de sus máximos divulgadores, al margen de la solmisación y de tratados del relieve didáctico del *Micrologus*.

12 Por lo demás, al igual que sucedía con casos señeros como el de Prudencio, esta refulgente estela horaciana entre el verso y la música acabaría teniendo acogida, con el tiempo, en dos entornos culturales cardinales en el progresivo desarrollo profesional de Espinel a buen seguro con marcada impronta y huella de la teoría de los afectos, como tuvieron en cuenta compositores de la talla de Gioseffo Zarlino en sus *Istitutioni armoniche* (Venecia, 1558)²². Me refiero, de una parte, a Salamanca, núcleo interdisciplinar en el que las híbridas fronteras entre el verso y la música al servicio de la consolidación de la oda humanística se daban la mano gracias a figuras vinculadas al ámbito universitario del vuelo artístico de fray Luis de León y Francisco de Salinas, contexto en el que Espinel pudo encontrar una ocasión propicia para traducir a Horacio hacia 1572²³, y de otra, a Sevilla, enclave en el que ya reputados músicos como Alonso Mudarra, en *Tres libros de música en cifras para vihuela* (Sevilla: Juan de León, 1546), se sirvieron de textos horacianos como el *Beatus ille*, transmitidos con anotaciones musicales desde época medieval, para la musicalización de voz y vihuela²⁴; es decir, un instrumento de notoria importancia, como la guitarra, en el imaginario y praxis creativa del autor de Ronda.

13 Ahora bien, esta continuidad de dicho motivo temático horaciano a efectos de naturaleza musical en la capital hispalense tuvo su especial proyección en las

Anotaciones (Sevilla, 1580) de Fernando de Herrera, elogiado por Espinel en «La casa de la Memoria»²⁵. Se edita en latín, en este volumen, el mismo *Épodo*, acompañado de la traducción («Dichoso el qu'alexado de negocios») a cargo del aventajado discípulo y cuñado de Mal Lara, Diego de Girón, en el contexto de la *Égloga* II de Garcilaso²⁶. Sin embargo, más relevancia atesora acaso el concepto de poesía mélica atendiendo Herrera a la caracterización o naturaleza genérica de la oda, según refleja la presencia en dicho comentario del poeta romano y de sus «suaves» odas, así en el *Genethlíacon* de Francisco Pacheco («*Nec molliores suavis Horatius / decantet odas; Graecia nec graves / opponat illis dithyrambos / pindarici ambitiosa plectri.*»). En este poliédrico marco de citas y alusiones reticulares al modelo, Herrera incluye referencias puntuales de las odas; en concreto, de I, 1 («*Maecenas atavis edite regibus*») y I, 6 («*Scriberis Vario fortis et hostium*»), de manifiesta recepción musical desde la Edad Media hasta llegar al Renacimiento, al calor de la *Elegía* II, ofrendada a Juan Boscán²⁷; de I, 3 («*Sic te diva potens Cypri*»), con motivo del apunte a Virgilio como «[...] *animae dimidium meae*» y de considerable raigambre musical entre época medieval y la renacentista²⁸, II, 9 («*Non semper imbres nubibus hispidos*»), II, 17 («*Cur me querelis exanimas tuis?*»), III, 3 («*Iustum et tenacem propositi virum*») y III, 18 («*Faune, Nympharum fugientum amator*»), por tanto, a la zaga del Brocense en su análisis erudito de la *Elegía* I del vate toledano dedicada «Al Duque d'Alba, en la muerte de Bernaldino de Toledo»; o de III, 10 («*Extremum Tanain si biberes, Lyce*»), evocada por el Brocense en su comentario a Garcilaso y, en el caso del Divino, al hilo de la *Canción* V u *Ode ad florem Gnidi*. Y es que Horacio viene a ser el poeta romano más destacado y elogiado en las fronteras entre el verso y el canto, como subraya, en las *Anotaciones*, Herrera, quien a su vez fue aplaudido y celebrado, insisto, por Espinel en «La casa de la Memoria»:

[...] i Oracio puso título de *Odas* a sus libros porque se cantavan.
Entre los muchos géneros de versos líricos es mui ilustre éste que llaman *Melos* o *Odas*, con que se escriben i cantan las pasiones i los cuidados amorosos. [...]
[En quanto a la lengua latina] éste fue Oracio, casi solo dino de ser leído entre sus líricos, i el más elaborado de todos los poetas griegos i latinos. Felicísimamente osado en las voces, lleno de gracia i jocunda invención i novedad, i de puríssima lengua i variedad de figuras, i maravilloso en espíritu i viveza²⁹.

- 14 Pero antes de adentrarnos en las traducciones y microtraducciones que lleva a cabo Espinel siguiendo esta fecunda estela mélica entre Sevilla y Salamanca en aras de la experimentación retórico-estilística, pasemos seguidamente a desgranar los jugosos y significativos preliminares de las *Diversas rimas*. En estos paratextos, se distingue la colaboración de autores netamente horacianos de la talla de Lupercio Leonardo de Argensola, elogiado, al igual que Herrera, en «La casa de la Memoria» («ya, Lupercio, por ti honro y celebro / por todo el orbe las corrientes de Ebro»; II, 287-288)³⁰, con coda final de Lope de Vega. Y es que las continuas alusiones al modelo de Venusia, en diálogo armónico con la música, se alzan, en suma, como constantes a modo de antesala al contenido estético aportado por Espinel en su poemario con título en rendida loa al mélico poeta clásico.

Preliminares de tonalidad horaciana en las *Diversas rimas* (con «música extremada» y ecos garcilasianos)

- 15 En el arco cronológico comprendido entre 1587 y 1591, Espinel, alentado por fuertes vínculos y lazos profesionales con Andalucía –de ahí sus elogios a figuras como el referido Herrera o su maestro Guerrero en el dominio musical–, fue forjando el que habría de ser el estadio redaccional definitivo de sus *Diversas rimas*³¹. Con este loable propósito, el autor malagueño realizó un último esfuerzo durante el arduo y detenido proceso de labor de lima de un original prístino que constituyó el primer estadio

redaccional de su poemario de marcado sabor horaciano, fruto de una intensa etapa vivencial y estética fraguada entre 1578 y 1587; o lo que es lo mismo, *Diversas poesías de estilo moral*, como feliz y depurado anticipo del que habría de ser su homenaje a Horacio y con aprobación de Alonso de Ercilla el 7 de enero de 1587³². Sin embargo, el privilegio de las *Diversas rimas* no tendría lugar hasta el 7 de marzo de 1591.

16 Variantes redaccionales al margen, lo cierto es que la caracterización genérica y el diseño estético-conceptual de las *Diversas rimas* trasluce inequívocas señas de identidad poético-musicales, con pátina horaciana de fondo, ya desde sus paratextos de presentación y alabanza como acción concertada y orquestada por Espinel. Estamos, en concreto, ante meditados preliminares que anuncian, mediante apuntes y sucintos comentarios musicales como *colonna sonora*, los amores de la pareja literaria Liseo, supuesto trasunto y máscara literaria de Espinel en las lábiles fronteras entre realidad y ficción, y Célida, su amada, con manifiestas dotes para el canto, recreados como eje vertebrador de las *Diversas rimas*. Tras este nombre femenino se ha querido ver a la preclara dama salmantina D^a Antonia Maldonado y Calatayud, mencionada en el *Marcos de Obregón* (Relación III, Descanso 7), a quien Espinel pudo haber conocido bien en Sevilla o en Salamanca, enclaves de notorio interés para la pervivencia horaciana, como estamos viendo³³. Pero hagamos, de entrada, un análisis pormenorizado de tales preliminares tanto por lo referente a esta granada pareja de cantores, Liseo y Célida, no siempre en feliz concordia armónica, como por lo que atañe al *ars canendi* de Espinel de cuño horaciano, perceptible en sus *Diversas rimas*.

17 En primer lugar, en los versos «En tanto que del tráfigo y bullicios» de Espinel, dedicados «A Don Antonio Álvarez de Beamonte y Toledo, Duque de Alba y Huesca», le ruega a su *laudandus* que atienda «al ronco canto y mal templada lira» (v. 19, 22), no contentándose «con leer la corteza» de la obra, como puntualiza en el *Marcos de Obregón*³⁴. Estamos ante una intencionada alusión que puede referirse no solo al motivo reconocible en la *Gerusalemme liberata* de Torcuato Tasso³⁵ sino, en una nueva armonización de realidad y ficción, seguramente al timbre o color de voz de Espinel³⁶, dado que constituye una reiterada constante en las *Diversas rimas*. Concluye la composición con el ruego quiasmático del poeta músico a su mecenas con el firme propósito de que le otorgue «licencia y ánimo que entone / llorados cantos y cantados lloros» (v. 55). De esta manera, llegará a emocionar a los lectores gracias al efecto y afecto musical, tan frecuente en el entorno humanístico sevillano, más allá del «*si vis me flere, dolendum est / primum ipsi tibi*» en el *Arte poética* o *Epistula ad Pisones*. Se trata de una obra que Espinel trasladó en su «*Arte poética* de Horacio, traducida en verso castellano», impregnado de tecnicismos musicales, como iremos viendo, e integrado como colofón de las *Diversas rimas*.

18 En los *Magistri Ioannis Cordubensis Epigramma in laudem auctoris*, Juan de Córdoba, alabado en «La casa de la Memoria» (II, 225-232)³⁷, subraya, en el arranque de los dos primeros versos, la manifiesta facilidad de Espinel a la hora de entonar el canto poético-musical («*carmen*»), sea con la mayor grave lira («*graviore lyra*»), conforme al estilo sublime, o con el grácil caramillo («*gracili... avena*»), en virtud del *sermo humilis*, destinado a la expresión de melódicos acentos desde la apacible boca («*placido... ab ore*»)³⁸. Las eminentes cualidades artísticas del escritor malagueño, en fin, le permitirán ofrecer sumo y deleitable placer a los oídos, como se indica en el verso 13 («*sive aliud quocumque libet Spinella, vel auris*»).

19 Tras el «Prólogo en alabanza de la poesía. Por Alonso de Valdés, secretario de don Rodrigo de Mendoza, gentilhombre de la Cámara de Su Majestad»³⁹, se halla «De Lupercio Leonardo de Argensola, al autor. Soneto»:

Quien duda que pudiese del infierno
suspender los tormentos y la ira,
al dulce son de la famosa lira
(publicando su pena) un pecho tierno,
oya tu canto, Píndaro moderno,
a cuya emulación ninguno aspira,
y verá que hace más: que a Febo admira

trocando de sus cosas el gobierno.
Que está ya mudo el lauro, que solía
(de los casos futuros adivino)
dar al mundo respuestas tan confusas,
y por templar de muchos la osadía,
su santa voz ha puesto en un espino,
y espinas son defensa de sus Musas⁴⁰.

20 Como se ve, en estos versos tiene cabida un significativo recurso conceptista de Argensola, quien acusó a las claras la influencia de Horacio –al igual que su hermano Bartolomé– evocado, con resonancias estoicas senequistas, en «La casa de la Memoria» (II, 281-288)⁴¹. Procede, en concreto, a propósito del efecto contrastante de silencio y sonido entre lauro («Que está ya mudo el lauro, que solía», v. 9) y espino («su santa voz ha puesto en un espino, / y espinas son defensa de sus Musas», v. 13-14), con acentuados puntos de encuentro respecto a «De Pedro de Montedoca el indiano, al autor. Soneto»⁴². El soneto de Argensola, de marcadas resonancias garcilasianas en una hibridación intertextual o de co-presencia al hilo del comienzo de la *Ode ad florem Gnidi*, se inicia con el esperado apunte órfico al canto de Espinel («oya tu canto, Píndaro moderno», v. 5) habida cuenta de que posee la rara virtud de «suspender los tormentos y la ira, / al dulce son de la famosa lira» (v. 2-3)⁴³. Y es que, en armónica hermandad con la lira y los desabridos tormentos que apacigua, el «dulce son», asociado en el plano emocional a la tribulación y el dolor, trae a la memoria «El dulce lamentar» de la *Égloga* I del siempre horaciano Garcilaso, uno de los modelos predilectos de Espinel como sabía Argensola, dado que «he de contar, sus quejas imitando» (v. 1-3). El poder órfico, remozado de ecos de la *Ode ad florem Gnidi*, vuelve a tener cabida estética en el Soneto XVIII de Espinel, en una palmaria relación dialogística intertextual entre los dos poetas amigos⁴⁴. Se deduce de su primer cuarteto, con matiz nuevamente contrastante entre la suspensa quietud y el movimiento dinámico, una vez referida la notoriedad del «riguroso mar y airado viento» (v. 1) en el incipit⁴⁵. En este contexto de co-presencia, resulta una visible clave en el pensamiento musical de Espinel dotar a los distintos elementos de la naturaleza de un estado emocional asociado a matices y relieves de dinámica expresiva, como sucede con la fuerza del airado viento no solo en estos versos sino también en la descripción paisajística en el *Marcos de Obregón*⁴⁶.

21 El «dulce son» de Argensola da paso, como puente modulador, a «el dulce canto que Liseo entona» (v. 2) en «Del contador Hernando de Soto, en alabanza del autor. Soneto»⁴⁷. Hernando de Soto, en particular, ruega encarecidamente al lector que escuche con atención el suave estilo mélico de Espinel, émulo de Febo «en lengua ni instrumento», al estar avezado en la práctica instrumental y en el propio canto (v. 3-4). Tal capacidad, en un maridaje de texturas tímbricas y metal vocal, le permitirá ser coronado «de lauro» (v. 7) debido a «la tierna voz y el amoroso aliento» (v. 8). Tanto es así que las huellas garcilasianas de los anteriores poemas encomiásticos, con marcado sabor horaciano, se recuperan, en una resonancia o reverberación ecoica, en «De don Luis de Contreras, al autor. Octavas», precisamente desde los primeros compases de la composición cuando se alude a «El dulce son de tu acordada lira, / el suave decir justo y cortado» (v. 1-2)⁴⁸. De manera análoga, reaparece la reiterada agudeza nominal del *poeta laureatus* con nombre de árbol («El sacro Apolo y soberanas diosas / de aquestas flores tejen su corona», v. 13-14) gracias a que «Ya del rústico espino nacen rosas / que eceden a las flores de Helicon» (v. 9). De esta suerte, en la sagrada fuente del monte Helicón, como morada de las Musas acompañantes de Apolo, «divino llamaremos este espino» (v. 16) porque, por su «humano canto» (v. 31), «Espino eres suave y deleitoso [...], / que junto eres espino y paraíso» (v. 17, 24). La coronación del «divino Espinel», en resumidas cuentas, por mimesis respecto a otros «divinos» como su admirado Fernando de Herrera o Francisco de Figueroa, hará llegar antes a nuestro autor a la cumbre del Parnaso que «el culto Tasso» (v. 39-40); como, antes que ellos a efectos de *translatio studii*, había sido coronado Horacio, al que Espinel trata de

emular, al igual que lo habían hecho Garcilaso, Herrera o fray Luis, entre el verbo poético y el discurso musical.

22 Ahora bien, estos versos panegíricos de Luis de Contreras denotan visibles paralelismos estético-conceptuales o *loci communes* concomitantes al preliminar «De don Mateo de Cárdenas, al autor. Soneto»⁴⁹. Se trata, en efecto, de varios motivos poético-musicales en calidad de tema con variaciones tan del gusto y agrado de autores de referencia para Espinel como Horacio o, siguiendo sus huellas, Garcilaso. El primero de ellos viene dado, una vez más, por el subtema de la coronación de Espinel («a su frente se ofrece por corona [...]», v. 2) en «la clara fuente de Helicón» y con el ameno y templado son de la lira (v. 3-4). El segundo se materializa, en contraste, en la presencia de Apolo y las musas («pues que Febo le pone en tanta gloria. / Las musas, que el oráculo han oído», v. 11-12) para cerrar la culminación epigramática o *acumen* epigramatario del soneto con el esperable sobrepujamiento victorioso de Espinel por sus canciones, en este caso, ante Virgilio («más que el Títilo digno de memoria», v. 13-14), con reminiscencias de la garcilasiana *Égloga I*, 173-174 («[...] que no pudiera el mantuano / Títilo ser de ti más alabado»), del mismo modo que en los versos de Luis de Contreras se mencionaba a Torcuato Tasso. Este recurso referido a Títilo lo emplea, por cierto, Espinel en su *Égloga II*, 246 («saber del pastor Títilo famoso») ⁵⁰.

23 Pasando ya a «De doña Catalina Zamudio al autor. Soneto», se identifica el tópico arranque del efecto órfico de raigambre horaciano-garcilasista («El que con tierna voz del reino oscuro») por el que se decanta Catalina Zamudio hasta el punto de enaltecer el valioso arte de Espinel como cantor poético-musical por su «dulce y regalado acento», «estilo raro y puro» y «el son airoso y numeroso aliento» (v. 3, 5-6) ⁵¹. Su madre, Agustina de Torres, y su hermana, Ana de Suazo, fueron elogiadas encarecidamente en «La casa de la Memoria» (II, 401-408) a la luz de sus extraordinarias cualidades vocales como las exhibía la propia Zamudio ⁵². Cabe decir, en este sentido, que a las cálidas tertulias y sesiones musicales salmantinas de dicho núcleo cantor femenino liderado por Agustina de Torres había acudido Espinel, con cierta asiduidad, en la década de los setenta, como se colige del *Marcos de Obregón* a propósito de la mención de D^a Antonia de Calatayud, la supuesta Célida de las *Diversas rimas* ⁵³. Sobre este particular, el distinguido amante de Zamudio, Félix Arias Girón, vástago del conde de Puñonrostro y fautor de la Academia de Madrid en la que participó Espinel, fue el artífice del preliminar «De don Félix Arias Girón, en loor del autor. Soneto», sustentado en el tema conceptista, con variaciones, del espino y sus espinas ⁵⁴. Este motivo se expone en el incipit («Si en las espinas nacen dulces flores») para luego desarrollarse mediante una microestructura anafórico-paralelística en «ya nacen deste espino clavellinas» y «ya su color se muestra en las espinas» (v. 9, 12).

24 La acción concertada de tan elogiosos preliminares de tonalidad mélica que rinden gentil tributo y encendidos honores a Espinel como poeta, cantor y *auctoritas*, más allá de presentar las *Diversas rimas* en clave horaciana y con tono moral, continúa en «De Jerónimo Franco Mohedano, en alabanza del autor. Soneto» ⁵⁵. Dicho encomio evidencia la mención, como un subtema poético-musical, del «dulce canto» (v. 3) centrado, en esta ocasión, en los contrapuntísticos amores de la pareja «Liseo amado», pertrechado de «tierna voz», y «Célida bella» (v. 4, 9). Tales nombres en clave (*nomen parlans*) podrían aludir a posibles trasuntos ficticios de Espinel y su amada. Con todo, estos acabarán siendo parangonados por el distinguido *laudator* de Ronda –alabado en «La casa de la Memoria» (II, 249-256) ⁵⁶– a Orfeo, por su «dulce canto», en acorde y concorde correspondencia con Anfión, y Eurídice, respectivamente (v. 5-8).

25 Concluye el concertado y armónico ramillete de preliminares poéticos ofrendados a Espinel en calidad de poeta músico de tonalidad horaciana con «De Lope de Vega al autor. Soneto». Esta loa vendría a preludiar alabanzas ulteriores más desarrolladas y estratégicas en el plano publicitario como la que se halla en la comedia *El caballero de Illescas*, según deja ver su panegírica dedicatoria ⁵⁷. El primer verso del soneto, «Florido espino, que al laurel más verde», enlaza con el tema conceptista con variaciones del laurel-espino como si de un motivo musical se tratase, dado que se distingue de nuevo en «pues hoy su espino se convierte en palma» (v. 10), como bien sabía el joven músico

«práctico» y no teórico-especulativo Lope, aquí con veintinueve años. El Fénix, tan horaciano como el amigo malagueño, no desaprovecha tampoco la ocasión de recurrir a la *laus urbis natalis* de Espinel («Hónrese bien de sus montañas Ronda», v. 9), en un *leitmotiv* recurrente por parte del escritor músico en las *Diversas rimas* y el *Marcos de Obregón*, obras que leyó y revisó el dramaturgo madrileño. Al tiempo, solicita el merecido aplauso para el maestro motivado por su loable aportación estética en la República de las letras («Cisnes del Tajo, dad aplauso y calma», v. 12):

Florido espino, que al laurel más verde
del fértil Pindo y fuente de Helicon
de tus brazos hiciste la corona
que eternamente su color no pierde;
si los coturnos de oro el áspid muerde,
que a la virtud y fama no perdona,
tus mismos hechos y valor pregona,
que de tu bien para su mal se acuerde.
Hónrese bien de sus montañas Ronda,
pues hoy su espino se convierte en palma,
segura que su nombre el Lete esconda.
Cisnes del Tajo, dad aplauso y calma,
mientras el Polo opuesto le responda,
a las sabrosas quejas de su alma.

- 26 Espinel, por su parte, correspondió tales elogios de Lope con una octava que le brindó en «La casa de la Memoria» (II, 177-184)⁵⁸, en un elenco de preclaros escritores que denota puntos de encuentro con el identificable en *La Dorotea*, en palabras de César⁵⁹. De esta suerte, el escritor madrileño, simbolizado aquí por la Vega en alusión a su apellido y evocado en dos ocasiones en el *Marcos de Obregón*⁶⁰, ascenderá, en fin, por sus méritos literarios, al Parnaso («es, del exceso monte eternizado», «es Vega, y tal que con el monte lleva», II, 181, 183) en calidad de *poeta laureatus* («con el laurel creciendo se levanta», II, 178).

Prosiga el «aire» horaciano: *Arte poética* y microtraducciones en clave estilística (con resonancias de fray Luis)

Naturaleza en fiestas libremente,
extendiase en los versos y en la música
la licencia y poder que antes tenía...
(Vicente Espinel, «*Arte poética* de Horacio, traducida en verso castellano», v. 366-368)

- 27 Como se adelantaba ya en la gavilla de paratextos de las *Diversas rimas*, Espinel se propuso hacer convivir su refinada sensibilidad hacia la palabra poética de Horacio con el discurso musical, concretado en selectos tecnicismos conforme a la *proprietas verborum*. Un excelente ejemplo de tal proceder conceptual lo ofrece en su traslación del *Ars poetica* («*Arte poética* de Horacio, traducida en verso castellano. *A don Pedro Manrique de Castilla*»), o lo que es lo mismo, una fuente fundamental de la tradición clásica de sumo interés no solo para Espinel sino también para autores de la envergadura y magnitud humanística del Brocense o Jaime Juan Falcó⁶¹. Con esta traducción, en endecasílabos sueltos, Espinel decidió cerrar el poemario de sesgo moral en calidad de broche final. En su *translatio*, se identifican apuntes musicales en una suerte de comentario, sobre todo, en lo que atañe al *ars canendi* y la praxis escénica teatral, pero no menos en alusión a elementos temáticos mitológicos identificables en la fuente de partida, especialmente a la luz de Apolo como dios de la poesía y la música, como se sugería en los preliminares de tonalidad poético-musical y sabor horaciano-garcilasista al frente de las *Diversas rimas*⁶². Igualmente, Espinel viene a ofrecer

sabrosas notas circunscritas a su experiencia, conocimiento y práctica musical, alejándose del modelo clásico, según se comprueba en los versos 596-598 y 607-608. Están referidos, en particular, al hecho de cometer un error en la ejecución instrumental cordófono («que alguna vez no hace el son la cuerda / que le manda la mano y el sentido, / y por sonar el bajo suena el tiple; [...] y como hacen burla del que tañe / si siempre yerra en una misma cuerda, / ni más ni menos que el que nunca acierta»), si bien no menor importancia cobra el deficiente reconocimiento inmediato de una música de escaso o nulo valor cuando no se es experto o se está lo suficientemente avezado en la materia («Como enfada y ofende en un banquete / una música mala [...]», v. 634-635).

28 Como no podía ser de otro modo, Espinel, en su voluntad de trasladar los versos de Horacio en tanto que iba afinando y refinando sus comentarios musicales –fruto de su experiencia estético-vivencial–, hace entendibles a los lectores de su época los *realia* identificables en tiempos del poeta romano. Para ello, imprime, con sutileza y elegancia, el sabor de la lengua castellana a los *verba propria* de cuño musical de los que se vale; así con motivo de los *exempla mythologica* de Orfeo, recordado en el *Marcos de Obregón*, y Anfión, atendiendo a la función mágica y de efecto sobrenatural de la música, motivos anunciados en los paratextos de las *Diversas rimas*, con el cambio de *testudinis* («lira») por la vihuela⁶³; o bien respecto a la naturaleza organológica de la flauta, con función de apoyo al canto coral y con posibilidad de emitir un efecto imitativo próximo a los registros tímbricos de la trompeta, y el «arte antigua» de los ministriles cuando los «contrabajos» acababan adquiriendo mayor protagonismo en el plano o nivel sonoro de las cuerdas:

No tenía la flauta en otro tiempo
juntura de latón, cual tiene agora,
que en cierto modo imita a la trompeta:
era pequeña y de agujeros pocos,
para ayudar al coro provechosa
y bastante a henchir con el sonido
los asientos que estaban poco llenos,
adonde el pueblo, de contar muy fácil
(por ser pequeño y corto), se juntaba,
de gran virtud honesto y vergonzoso.
Después que siendo vencedor temido
sus campos extendió y con ancho muro
abrazó la ciudad, y con el vino [*sic*]
de cada día comenzó a aplacarse
Naturaleza en fiestas libremente,
extendíase en los versos y en la música
la licencia y poder que antes tenía:
que el pueblo indoto y del trabajo suelto,
¿qué podía saber en aquel tiempo,
mezclado el ciudadano con el rústico
y el honrado confuso con el torpe?
Así que el ministril al arte antigua
más artificio y ornamento puso,
y usando de su oficio libremente
arrastró por teatros el vestido;
y así también crecieron en las cuerdas
los contrabajos que hacían falta,
y halló nuevos modos de retórica
la elegancia adquirida en breve tiempo. (v. 352-380)

29 En armonía con traslaciones integrales de Horacio y sus respectivos paisajes sonoros, Espinel incorpora, en el mismo poemario, tres sabrosas epístolas siguiendo la estela de su *auctoritas*⁶⁴, al tiempo que realizó su versión de dos odas incardinando el discurso en la estética tanto de fray Luis de León y los Argensola como de Herrera y su círculo humanístico de raigambre horaciana. La primera de ellas, citada por el Brocense en sus anotaciones a Garcilaso, es I, 5 («¿Qué tierno niño en fresca rosa nueva [...]?» / «*Quis multa gracilis te puer in rosa*»), de notoria tradición mélica desde la Edad Media, como

refleja el fraseo armónico-melódico en el ámbito de Do', es decir el Do agudo, a Fa identificable en el manuscrito *Parisinus lat.* 7979, hasta cristalizar en el Renacimiento con la musicalización de Tritonio en su referida *Melopoiae* de 1507, con reediciones hacia mediados de siglo, o la de Heinrich Glarean en *Dodekachordon* (1547)⁶⁵. Como es sabido, las estrofas asclepiadeas B del modelo latino, traducidas por fray Luis de León en «¿Quién es, io Nise hermosa! [...]?», rezuman un palmario contenido erótico al hilo de Pirra, amante de Horacio, con resonancias y huellas en el segundo cuarteto del Soneto VII («No pierda más quien ha tanto perdido») de Garcilaso. La segunda traducción, en contraste, se circunscribe a III, 2 («En la estrecha pobreza / aprenda el mozo a padecer robusto» / «*Angustam amice pauperiem pati*»), una de las odas romanas en estrofas alcaicas a modo de enaltecimiento de la vida ajustada a la pobreza y la austeridad de la milicia como signos de virtud. A lo largo de sus versos no faltan visibles ecos de Calino y Tirteo en el conocido «*Dulce et decorum est pro patria mori*», romanceado por el autor de Ronda («Grande gloria consigue / quien por la patria a muerte se abandona», v. 19-20), con implicaciones textuales al margen del poemario de 1591, si se atiende a la «traducción de la oda 2ª del libro III de Horacio a nombre de Espinel»⁶⁶. Explicado en otros términos, el autor malagueño se muestra sensible al concepto y naturaleza poético-musical de dicho género estético, como sabía a propósito de la recepción mélica de Horacio, teniendo en calidad de mediador al poeta toledano y con culminación en los núcleos humanísticos salmantino y sevillano.

30

Incluso no faltan en las *Diversas rimas* traducciones parciales y ciertamente veladas de Horacio en composiciones sin referencias explícitas en los títulos, pero en las que se identifican detalles en forma de microtraducción, con alusiones cercanas a señeras obras áureas del siglo XVI como *Baldo* (1542), *El Scholástico* (h. 1539) de Cristóbal de Villalón, *Coloquios de Palatino y Pinciano* (ca. 1550) de Juan Arce de Otárola o *Diálogo de la montería* (1580-1600) de Luis Barahona de Soto. Sucede, en el puente modulador desde la traducción a la recreación poética, en concreto, con motivo de los versos de Espinel consagrados a la figura del eclesiástico Francisco Pacheco y Córdoba. A este deán del Cabildo catedralicio de Córdoba y obispo de Málaga, ofrenda Espinel su *Epístola I, Al obispo de Málaga, don Francisco Pacheco*. En la composición, se refleja, entre otros detalles y constantes, su manifiesta filiación con la caracterización genérica de la epístola horaciana, incluyendo estilemas como «generosa» (*Sátira I, 6, 2*), en consonancia con efectos fónicos en la línea estético-conceptual de «[...] da un estruendo / al pronunciar, que el eco en valle y cumbre» (v. 19-20)⁶⁷; por tanto, una reverberación ecoica similar perceptible en la *Epístola II, Al doctor Luis de Castilla*⁶⁸, con apunte identificable en su arranque («Un confuso temor que me acobarda / y una esperanza que me altera el pecho») al principio de la *virtus*, con fray Luis de León al fondo, en la *Epístola I, 18, 99* («*nunc pavor et rerum mediocriter utilium spes*»). Estamos, como se ve, ante un *leitmotiv* de raigambre horaciana en hermandad con otras citas a su modelo de partida en dicha *Epístola II*, según se infiere de los versos 37-39 («[...] hasta que abriendo un poco por los lados, / se ven correr por el arena y china / claros arroyos de color dorados»), al hilo de la *Epístola I, 10, 6-7* («*ego laudo ruris amoeni / rivos et musco circumlita saxa nemusque*»), y en el v. 145 («Firme ha de estar el firme pensamiento») al trasluz de la *Sátira II, 2, 135-136* («*Quocirca vivite fortes / fortiaque adversis opponite pectora rebus*»). Asimismo, al igual que en la *Canción IV*, con ecos horacianos en v. 106-111 («Resonará por este hondo río [...]») respecto a la *Oda III, 30, 10-14*, en v. 112-118 («Parece que oyo y veo [...]») para con la *Oda II, 1, 21* y en v. 140 («la voz del pueblo, con sonido claro») al trasluz de la *Oda III, 2, 20*, Espinel describe, en la loa consagrada al influyente dedicatario, las características tímbricas de su «bronca pronunciación, la lengua tarda». Lo hace, en las lábiles fronteras entre realidad y ficción, atendiendo a la imitación de dicha *auctoritas*, según se deduce del v. 59 («virtudes pocas, abundantes vicios»), si se tiene en cuenta la *Sátira I, 6, 65* («*vitiis mediocribus ac mea paucis*»), e igualmente del v. 63 («y en Chipre hice alegres sacrificios»), en diálogo intertextual conforme a la *iunctura* «*diva tenes Cyprum*» de la *Oda III, 26, 9*. Sin embargo, aunque tales sucintos y concisos comentarios remiten a la estética horaciana de las *Sátiras I, 4, 18* («*raro et perpauca*

loquentis») y I, 6, 56-57 («*singultim pauca locutus / infans namque pudor prohibebat plura profari*»), sugieren por añadidura un timbre oscuro y merma de la voz de Espinel («que como yo, señor, por mis pecados / tengo una ronca voz que me acobarda, / los pulmones y pecho tan cerrados, / bronca pronunciación, la lengua tarda, / colérico el hablar o vizcaíno», v. 25-29). Se sirve, en cualquier caso, el escritor de una alusión irónica, en una suerte de autorreferencialidad o autorrepresentación, al no poder abrir suficientemente los pulmones a la hora de cantar. De hecho, se trata de una acción de obligado rigor en el cántico eclesiástico como se menciona en el referido himno *Ut queant laxis* («*Ut queant laxis / resonare fibris / mira gestorum / famuli tuorum, / solve polluti / labii reatum, / Sancte Ioannes*»), que compartió fraseo melódico respecto a la fértil tradición musical horaciana⁶⁹.

31 Es más, en un meditado y concertado juego de espejos concomitantes a la *Epístola* I, Pacheco y Córdoba aparece representado en la *Canción* IV como «aquel sacro pastor, que del rebaño / que es dedicado a Dios la guarda tiene» (v. 124-125), «[...] doctísimo pastor [...]» (v. 152) y «sacro pastor [...]», es decir, a la manera de fray Luis de León en *De los nombres de Cristo*. Se reconocen, en este sentido, sutiles matices fónico-musicales mediante una aliteración onomatopéyica en la línea epistolar horaciana «*rexque paterque, patronus*» (I, 7, 37, 92). Está ceñida y circunscrita al sonido bilabial sordo como inicio de su apellido, así «padre, pastor, paciente, / pacífico, patrón, pío, prudente» (v. 164-165), y hasta denota una reverberación ecoica, como se trasluce en poetas músicos gratos a su cosmovisión o *Weltanschauung* creativa del aliento estético de Gregorio Silvestre, que Espinel leyó con atención, en «Pacheco de patrón, palacio, Papa; / y si al nombrar Pacheco el “Pa” se siente, / antes que acabe el “checo” / respóndeme otro “Pa” corriendo el eco.» (v. 177-180)⁷⁰. Asistimos, en consecuencia, a una exquisita sensibilidad fónico-musical revestida de una consciente intención lúdica, desde la que el mélico escritor interpreta y cifra los sonidos que envuelven su rico imaginario literario a partir de un examen crítico-vivencial de la realidad, identificable no solo en las *Diversas rimas* sino también en el *Marcos de Obregón*. Se demuestra, en efecto, al calor de una práctica imitativa de sonidos naturales habitual en la transmisión musical horaciana que la crítica ha denominado *tone-painting* o *sound-painting*, más allá de la descripción musical del texto (*word-painting*)⁷¹. Baste aducir, para ello, la precisa écfrasis de los silbos de una serpiente materializados en la continua repetición del sonido fricativo sordo representado a nivel grafemático por la *x*, con reaparición del motivo temático o subtema a raíz del movimiento de la culebra como metáfora del fluir de la lengua víperina. Del mismo modo, se detecta dicho recurso expresivo, a nivel de sonosfera, en el desarrollo conceptista musical de un referente como el cencerro de las vacas, con la integración de palmas, en un *leitmotiv* recurrente o *ritornello*, con nueva alusión de cariz sonoro a las vacas, acompañadas de una «música de voces»; o en el sonido de «contrabajo» emitido por un cerdo como un profundo gruñido prolongado por otro más fuerte, si cabe⁷².

32 Este híbrido *temperamentum* genérico-musical por parte de Espinel, con aire musical y sabor horaciano, que marida además el tono celebrativo y cierta pátina eglógica resumida en versos como «y el patrio pasto de Pacheco al prado» (v. 163), le permite enaltecer, al hilo del *ars canendi*, su ciudad natal («¡oh dulce patria mía!», v. 131). Lo hace, en particular, mediante la exaltación del paisaje sonoro de cuño bucólico contrahecho a lo divino («de tus mansos corderos algún día / que para siempre cantarán su gloria, / y con balido tierno / gemirán por su pasto y su gobierno», v. 132-135), por tanto, tras la estela y égida de autores de rúbrica horaciana como fray Luis en su referida obra *De los nombres de Cristo*. Se trata, claro está, de un inexcusable referente literario con el que Espinel entabla de paso una relación de co-presencia intertextual como se corrobora en estilemas latinizantes del calado de «alma», respecto al incipit de la *Oda de la vida al cielo* («Alma región luciente») de fray Luis, en el v. 69 («y la alma luna de su luz privada») de la *Carta* II de Espinel, con cierre («véame yo en albergue tan dichoso [...]», v. 80-87) en el que se recrea, en armonía con el *makarismós* o *beatus ille*, el «*Pone me pigris*» de tradición y abolengo horaciano («*Integer vitae*», *Odas*, I, 22)⁷³. Este motivo temático sustentado en una rica hibridación intertextual,

como es sabido, presenta implicaciones conceptuales en el imaginario estético de Petrarca, si bien tampoco hay que olvidar su recepción musicalizada hasta llegar al Renacimiento. Se colige de la granada aportación de Michele Pesenti en el *Frottole Libro Primo* (Venecia: Petrucci, 1504), junto a la reducción, en el sentido técnico del término, de esta composición en 1509 al cuidado de Franciscus Bossinensis a efectos de canto y laúd en la misma imprenta, así como de las musicalizaciones de Bartolomeo Trombocino en el libro tercero de las *Frottole* (Roma: Andrea Antico, 1513) y del madrigalista franco-flamenco Jacques Arcadelt, de factura homofónica, en sus *Chansons* publicadas en París en 1559⁷⁴.

33 Dicho tono celebrativo de matices y acentos horacianos, en un nuevo ejemplo de experimentación retórico-estilística entre el verso y el discurso musical, lo habrá de recrear Espinel no solo desde su cántico, aludido en «oirás, cuando en heroicos versos cante» (v. 183), «hará mi canto un canto sin segundo» (v. 185), «que si amansó mi canto al mar Tirreno» (v. 199) y «Salud, canción mía, al que os leyere» (v. 226), en el broche de la composición, sino conjugando de manera polifónico-coral «la voz del pueblo, con sonido claro» (v. 140) y «[...] el bronco rumor, la sonora / rueda» emitida «[...] en la sacra ribera deleitosa» del Tajo (v. 142-145). De otro lado, el apunte sentimental y emocional al desencanto en «Cuando de mi presagio el desengaño» (v. 121), en un contexto pastoril, evoca, a modo de diálogo intertextual, el quejumbroso tono amargo que imprime Liseo a su fraseo armónico-melódico en la *Égloga* I. Estamos, por tanto, ante una clara respuesta y réplica contrapuntística a los desdenes acerbos y cruel rechazo de la cantora Célida, mientras que visibles ecos garcilasianos de la *Égloga* III, 55 y 121-144, tras la senda virgiliana de la *Geórgica* IV, como supo ver el también horaciano Herrera en las *Anotaciones* al hilo de Filodoce, se detectan, por último, en los versos 148-150. Responden, en suma, al encomio ofrendado al obispo Pacheco y Córdoba («la ninfa Filodoce en áureo vaso / flores destronca y rosas / que ceñirán tus sienes generosas»), tan inclinado a la sensibilidad del poeta venusino; de ahí los continuados apuntes de Espinel a este modelo clásico en hibridación imitativa respecto a la escondida y recta senda de su admirado fray Luis de León.

34 En conclusión, a la vista del análisis desarrollado, Sevilla y Salamanca, con co-presencia intertextual de referentes horacianos como Garcilaso, Herrera y fray Luis, se alzan como dos enclaves interdisciplinares medulares para Espinel entre el verso y el discurso musical. En tan distinguidos núcleos culturales, al tiempo que se traducían a Horacio con esmero y disciplina, como se demuestra en las *Anotaciones* herrerianas, se cultivaba la práctica poético-musical en prestigiosos círculos de élite humanística en los que sobresalieron Guerrero y Salinas, maestros de Espinel y avisados lectores del venusino, y hombres de letras con formación métrica y hasta melográfica de la altura de Herrera, Mosquera de Figueroa o fray Luis. Además, las fronteras geográficas entre Sevilla y Salamanca otorgan carta de naturaleza y pleno sentido a la marcada pátina horaciana y poético-musical de las *Diversas rimas*, según venían a anunciar sus preliminares o paratextos con visible aporte de preclaros autores deudores de Horacio de la talla creativa de Lupercio Leonardo de Argensola o Lope de Vega, con alusiones garcilasianas muy presentes. Incluso, con el objeto de enfatizar, más si cabe, el tono y cariz moral de la obra, Espinel decidió subrayar, al frente del volumen, «con el Arte poética, y algunas Odas de Oracio, traducidas en verso castellano», hasta el punto de que su traducción del *Ars poetica*, remozada de imágenes sonoro-visuales, venía a cerrar la arquitectura y armónica *dispositio* de la obra.

35 En contraste, su indudable interés por dicha fuente del pasado *renascens* no se limitó a esta única *translatio*, con apuntes a cuidados tecnicismos musicales romanceados conforme al sabor de la lengua castellana, sino que decidió orientar y modular el discurso estético progresivamente hacia la epístola de cuño horaciano. Asimismo, integró esmeradas microtraducciones, por lo general con referencias intertextuales a las *Odas*, de notoria raigambre musical a efectos de recepción durante la Edad Media y el Renacimiento, que ponen de relieve una meditada asimilación crítica de la *auctoritas* de partida con la voluntad de hallar sus propias señas de identidad creativa, plasmadas

en pertinentes *verba propria*. Por lo tanto, al amparo del horacianismo estético-moral con atractiva música de fondo, Espinel brindó renovados senderos con repercusiones e implicaciones a nivel de canto melográfico, como bien sabía por su granada trayectoria en lo que atañe a esta vertiente artística expresiva. Pero, sobre todo, se decantó, al trasluz de la *proprietas verborum*, por una sugerente exploración retórico-estilística traduciendo, con plena convicción, el discurso musical en clave poética y con una marcada inclinación hacia los iconotextos sonoros. Esta avezada destreza, intensificada desde la hibridación interdisciplinar, venía a ser fruto especialmente de su refinada escucha que entraba en diálogo con la asentada transmisión musical horaciana; o lo que es lo mismo, la sutil habilidad y difícil oficio de traducir la música «extremada» de tonalidad horaciana, interpretada, en estas páginas, al «aire» estilístico de un verdadero *homo poeticus et musicalis* entre dos siglos.

Notes

1 Citaré las *Diversas rimas* por la edición al cuidado de Gaspar GARROTE BERNAL (Sevilla: Fundación José Manuel Lara, Colección Clásicos andaluces, 2008). Este artículo se integra en el marco académico del Grupo de investigación *Andalucía Literaria y Crítica: Textos inéditos y relecciones* (HUM-233), bajo la dirección de M.^a Belén MOLINA HUETE.

2 Para las distintas formalizaciones, categorías conceptuales y complejos mecanismos de la traducción en las letras españolas de la segunda mitad del XVI: Mercedes BLANCO, «Una edad de oro de la traducción (1540-1570)», *Diablotexto Digital*, 9, 2021 (*El cambio de paradigma [1550-1560]: hacia la novela moderna*), p. 111-153; e *id.*, «Considérations sur le castillan à l'âge d'or de la traduction (1540-1570)», *e-Spania. Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, 40, 2021, <http://journals.openedition.org/e-spania/41343>.

3 Se colige de *Quinti Horatii Flacci Venusini opera. Ed. Antonius Zarothus* (Parmensis, Mediolani, 1474), de las ediciones venecianas *Quinti Horatii Flacci opera* (Venetiis, 1471-1472) y *Horatii Flacci lyrici poetae opera a Georgio Arrivabene Mantuano diligenter impressa* (Venetiis, 1490), de los volúmenes de Cristoforo Landino, *Christophori Landini Florentini in Q. Horatii Flacci opera omnia...* (Florentiae, 1482) y *Christophori Landini Florentini in Q. Horatii Flacci carmina interpretationes* (Venetiis, 1483), y, prácticamente cerrando el siglo, de *Quinti Horatii Flacci opera* (Venetiis, 1492), de Antonio Mancinelli.

4 Esto es, *Quinti Horatii Flacci carmina*, Venetiis apud Aldum Romanum mense Maio MDI, y 1509, *Quinti Horatii Flacci Poemata*, Venetiis apud Aldum Romanum mense Martio MDIX.

5 *Horatius recognitus per Philippum Beroaldum* (Bononiae, 1502), Josse Bade, *Horatii Odae, Carmen Epodon et Saeculare...* (Venetiis, 1503) y la *Editio Iuntina* que lleva el título de *Horatius. Ed. Benedictus Philologus* (Florentiae, 1503), para dar paso, en la primera década, a la jugosa propuesta textual de Matteo Bonfini, *In Horatianis operibus centum et quindecim annotationes* (Romae, 1514).

6 *In Q. Horatium Flaccum Henrici Glareani Helvetii Po. Lav. Annotationes iam recognitae* (Friburgi Brisgoiae, 1535) y *Q. Horatii Flacci Poemata Omnia studio ac diligentia Henrici Glareani...* (Basileae, 1536, 1543).

7 *In epistolam Q. Horatij Flacci de Arte Poetica Iasonis de Nores Ciprij ex quotidianis Tryphonis Cabrielij sermonibus interpretatio; eiusdem brevis, et distincta summa praeceptorum de arte dicendi ex tribus Ciceronis libris de oratore collecta* (Venetiis, apud Aldi filios, 1553).

8 *Opera Q. Horatii Flacci... edita auctius et emendatius quam unquam antea per Georgium Fabricium Chemnicensem...* (Basileae, 1555), con una interesante reedición: *Q. Horatii Flacci Poemata illustrata argumentis et castigationibus Georgii Fabricii Chemnicensis cum indice Adagiorum* (Lipsiae, 1571).

9 *Q. Horatius Flaccus ex fide atque auctoritate decem librorum manu scriptorum, opera Dionysi Lambini Monstroliensis emendatus ab eodemque commentariis copiosissimis illustratus nunc primum in lucem editus* (Lugduni, 1561) y *Q. Horatius Flaccus... opera Dionis. Lambini Monstroliensis emendatus...* (Lutetiae, 1567).

10 O sea, *Quinctus Horatius Flaccus ex fide atque auctoritate veterum codicum manu scriptorum emendatus... atque illustratus* (Lugduni, 1566).

11 *Q. Horatii Flacci Epodon Liber... editus opera Iacobi Cruquii Messenii... Eiusdem in eundem adnotationes* (Antverpiae, 1567).

12 *Q. Horatius Flaccus... expurgatus et editus opera Iacobi Cruquii Messenii* (Antverpiae, 1578).

13 *Quinti Horatii Flacci Poemata novis scholiis et argumentis ab Henrico Stephano illustratis, eiusdem Henr. Stephani Diatribae de hac sua editione Horatii et variis in eum observationibus* (Parisiis, 1571).

14 *Praelectionum in Q. Horatii Flacci poemata* (Basileae, 1587).

15 Para la pervivencia de Horacio tanto en latín como en vernáculo en la Edad de Oro: Carlos CLAVERÍA, «Quintiliano, Virgilio y Horacio no son negocio. La imprenta española en el siglo XVI», *Criticón*, 65, 1995, p. 5-15; Juan Francisco ALCINA ROVIRA, «Horacio en latín en España (1492-1700)», *Edad de Oro*, 24, 2005, p. 7-25; Antonio ALVAR EZQUERRA, «Horacio y la poesía castellana del siglo XVI», in: José M.^a MAESTRE MAESTRE, Joaquín PASCUAL BAREA y Luis CHARLO BREA (ed.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Prieto. IV*, Madrid: CSIC, 2008, 1, p. 1885-1898; Natalia GOZZANO, «Uomini illustri a Siviglia e a Saluzzo: modelli umanistici e rinascimentali nella Casa di Pilatos e Casa Cavassa», *Atrio*, 17, 2011, p. 69-76; J. M. MAESTRE MAESTRE, «La traducción castellana de las obras poéticas de Horacio del ms. 7200 de la Biblioteca Nacional de Madrid, versión poética de la publicada en 1599 por Juan Villén de Biedma», in: Rocío CARANDE HERRERO y Daniel LÓPEZ-CAÑETE QUILES (ed.), *Pro tantis redditur. Homenaje a Juan Gil en Sevilla*, Sevilla: Universidad, 2011, p. 421-436; Clara MARÍAS MARTÍNEZ, «La recepción de Horacio en el Siglo de Oro: traducciones en prosa y verso y estudio de caso de “*Nil admirari*” (Ep. I, 16)», *Camena*, 18, 2016, p. 1-24; y Eugenia FOSALBA (dir.), *Clasicismo horaciano en tiempos de Garcilaso de la Vega*, *Bulletin hispanique*, 125.1, 2023, <https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/17385>.

16 Como dos fueron también las traducciones de las odas de Horacio bajo la rúbrica del poeta malagueño (véase *infra*). En cuanto a los versos sobre la sífilis: «De un ébano sutil, dos bellas piernas» (Espinel) y «Si ese tu inútil cuerpo, brazos, piernas» (ALEMÁN).

17 Véanse: Michael von ALBRECHT, «Musik und Dichtung bei Horaz», in: *Bimillenario della morte di Q. Orazio Flacco. Atti del Convegno di Venosa, 8-15 novembre 1992*, Venosa: Edizioni Osana, 1993, p. 75-100; Hartmut KRONES, «Horaz in der europäischen Musikgeschichte», *Wiener Humanistische Blätter*, 35, 1993, p. 40-66; Sylvia WÄLLI, *Melodien aus mittelalterlichen Horaz-Handschriften: Edition und Interpretation der Quellen*, Kassel: Monumenta Monodica Medii Aevi, Subsidia, 3, 2002; Jan M. ZIOLKOWSKI, *Nota bene. Reading Classics and Writing Melodies in the Early Middle Ages*, Turnhout: Brepols, 2007; Stuart LYONS, *Horace's Odes and the Mystery of Do-Re-Mi*, Oxford: Aris and Phillips, 2007; e *id.*, *Music in the Odes of Horace*, Oxford: Aris and Phillips, 2010.

18 Se infiere de la cálida y equilibrada musicalización homofónica de las *Odas* de Horacio a cuatro voces por Tritonio en *Melopoiae sive harmoniae tetracentiae super XXII genera carminum* (Augsburgo: Erhard Oeglin, 1507), con reedición por parte de la misma imprenta ese año (*Harmoniae Petri Tritonii super odis Horatii Flacci*), y también en 1532 (*Odorum Horatii concentus, cum quibusdam aliis carminum generibus*, Fráncfort, Egenolf) y 1551-1552 (*Geminae undeviginti Odorum Horatii melodiae, quatuor vocibus probe adornatae*, Fráncfort, Egenolf), bajo la atenta supervisión de Petrus Nigidius, con adaptaciones de cariz pedagógico no solo de Tritonio sino de Benedikt Ducis y Ludwig Senfl; véanse: Giuseppe VECCHI, «Dalle *Melopoiae sive Harmoniae tetracenticae oraziane* di Tritonio (1507) alle *Geminae undeviginti odorum Horatii melodiae* (1552)», *Memorie della Accademia delle scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di scienze morali*, 8, 1960, p. 101-124; Wilhelm ALTWEGG y Arnold GEERING (ed.), Ludwig SENFL, *Deutsche Lieder... Lateinische Lieder und Gesänge*, Wolfenbüttel: EdM, 1961; Matteo MASSARO, «Un commento medievale inedito ad Orazio», *Atene e Roma*, 23, 1978, p. 190-193; Manfred Hermann SCHMID, «Musica theorica, practica und poetica. Zu Horaz-Vertonungen des deutschen Humanismus», in: Helmut KRASSER y Ernst A. SCHMIDT (ed.), *Zeitgenosse Horaz. Der Dichter und seine Leser seit zwei Jahrtausenden*, Tübinga: Gunter Narr Verlag, 1996, p. 52-67; y Karsten FRIIS-JENSEN, «Medieval Commentaries on Horace», in: Nicholas MANN y Birger MUNK OLSEN (ed.), *Medieval and Renaissance Scholarship*, Leiden: BRILL, 1997, p. 51-73.

19 Peter BERGQUIST, «The Poems of Orlando di Lasso's *Prophetiae Sibyllarum* and their Sources», *Journal of the American Musicological Society*, 32, 1979, p. 516-538; Jorge BERGUA CAVERO, *La música de los clásicos: versiones de la poesía antigua, de la Edad Media al Renacimiento tardío*, Valencia: Pre-Textos, 2012, p. 37-68, 180-186 y 197, con ilustración de la voz tenor de «*Mollis inertia*» por Tritonio y de la versión de Senfl en el apéndice «Ejemplos musicales» (5a y 18); e *id.*, *La voz cantada: de la épica a los cantautores*, Granada: Comares, 2019, p. 33-34, 44, 69, 149 y 169, en lo que atañe a la recepción de Horacio puesto en música.

20 Huelga recordar la recepción de la *Oda* IV, 11 («*Est mihi nonum superantis annum*») en el códice de la Facultad de Medicina de Montpellier (H 425).

21 J. BERGUA CAVERO, *La música de los clásicos...*, p. 27-28, 47, 56-59 y 66, 2, con ilustración al hilo del manuscrito de Montpellier en el apéndice «Ejemplos musicales» (1); e *id.*, *La voz cantada...*, p. 34-36. Sobre la recepción de este himno en el imaginario de Espinel: F. J. ESCOBAR BORREGO, «“El armónico son que el aire lleva”: el *ars canendi* de Vicente Espinel», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 11.1, 2023, p. 749-765.

22 Tan influyente en el círculo de élite hispalense de Francisco Guerrero y Cristóbal Mosquera de Figueroa en el que se formó el escritor malagueño; véase: F. J. ESCOBAR BORREGO, «La estela humanística de F. Guerrero y J. Navarro en “La casa de la Memoria” de Espinel (con nuevos datos sobre la voz literario-musical de Mosquera de Figueroa)», *Boletín de la Academia Norteamericana de la Lengua Española*, en prensa.

23 Cf. Andrés PARDO TOVAR, «Perfil y semblanza de Vicente Espinel», *Revista musical chilena*, 16, 1962, p. 6-30, p. 13; José LARA GARRIDO, «Vicente Espinel, un poeta entre dos siglos. Romancero, música y lírica cantada desde un ramillete de textos nuevos», *Canente*, 2, 2001, p. 83-161, p. 115; Soledad PÉREZ-ABADÍN BARRO, «*Iberae Fidicen Lyrae*». *Anotaciones de poética peninsular*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2022, p. 215-218; y F. J. ESCOBAR BORREGO, «*Homo poeticus et musicalis*: Tradición retórica y formación humanística de Espinel (con notas del *De musica libri septem* de Salinas y ecos de fray Luis de León)», in: Trinidad ARCOS PEREIRA (ed.), *Nuevas perspectivas para el estudio de la retórica*, en prensa.

24 Puede examinarse en la edición de Emilio PUJOL, Barcelona: CSIC, 1949, 64; también: Alonso MUDARRA, *Libro tercero de música en cifras y canto*, con interpretación de Montserrat FIGUERAS y Hopkinson SMITH, Barcelona: Astrée Auvidis, 1994; e *id.*, *Integral (Tres libros de música en cifras para vihuela, 1546)*, con la interpretación de Jorge FRESNO y Rosemarie MEISTER, Madrid: Hispavox, 1981. Para la recepción del *Beatus ille* en la poesía áurea, véase: Gustavo AGRAIT, *El «Beatus ille» en la poesía del Siglo de Oro*, Río Piedras: Editorial Universitaria de Puerto Rico, 1971. En cuanto a su pervivencia como tema musical: J. BERGUA CAVERO, *La música de los clásicos...*, p. 60 y 147-152, con ilustración de la versión de Mudarra en el apéndice «Ejemplos musicales» (34).

25 Cf. V. ESPINEL, *Diversas rimas*, 2, 145-152, p. 133-134: «Al soberano espíritu encendido / del divino Hernando de Herrera, / presten atento el obediente oído los cisnes de la bética ribera; / óyelo el sacro río enternecido, / y por el gran caudal de su carrera / lleva a Neptuno este tributo y fama, / y él por el mundo todo lo derrama.» También, Dámaso GARCÍA FRAILE, «Música y literatura a principios del XVII: Vicente Espinel (1550-1624)», in: VV. AA., *Música y Literatura en la Península Ibérica 1600-1750*, Valladolid: Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1997, p. 333-346; y F. J. ESCOBAR BORREGO, «La estela humanística de F. Guerrero...».

26 En lo que atañe al poeta toledano como canon para las letras áureas, con notas eglógicas, véanse las aportaciones investigadoras de Roland BÉHAR: «The Poetry of Garcilaso: Bucolic Tradition and the Invention of a Visual Signature», *Bulletin of Spanish Studies*, 10, 2016, p. 51-63; «Garcilaso de la Vega y la cuestión epitalámica: reflexiones sobre la “Égloga II”, v. 1401-1418», *Bulletin hispanique*, 122.2, 2020, p. 423-462; y «Garcilaso de la Vega et l’“invention” de l’ekphrasis par Leo Spitzer (1952-1955)», *e-Spania. Revue électronique d’études hispaniques médiévales*, 37, 2020, <http://journals.openedition.org/e-spania/36427>.

27 El incipit de 1, 1 lo vuelve a evocar el Divino en sus aportes intertextuales respecto a la *Égloga II* garcilasiana.

28 J. BERGUA CAVERO, *La música de los clásicos...*, p. 55, 60-62 y 91.

29 Fernando de HERRERA, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria PEPE y José M.^a REYES CANO, Madrid: Cátedra, 2001, p. 478 y 481-482.

30 V. ESPINEL, *Diversas rimas*, p. 141; véase más adelante.

31 G. GARROTE BERNAL, «Introducción» a V. ESPINEL, *op. cit.*, p. XXXII-XXXVII.

32 *Ibid.*, p. XX-XXXII. Espinel enalteció el canon épico de Ercilla, al hilo de *La Araucana* (1569-1589), en el Canto II de «La casa de la Memoria» (v. 121-136): «Alza la vista y oye un rato atento / de Calíope el canto numeroso, / tú, que de mi favor y sacro aliento / sediento vienes al licor sabroso. / Oye el estilo grave, el blando acento / y altos conceptos del varón famoso / que en el heroico verso fue el primero / que honró a su patria, y aún quizá el postrero: // del fuerte Arauco el pecho altivo espanta / don Alonso de Ercilla con su mano, / con ella lo derriba y lo levanta, / vence y honra venciendo al araucano; / calla sus hechos, los ajenos canta / con tal estilo que eclipsó al toscano: / virtud que el cielo para sí reserva, / que en el furor de Marte esté Minerva.» (V. ESPINEL, *op. cit.*, p. 132). Para Ercilla como *auctoritas* relevante en las letras españolas de la segunda mitad del XVI, con implicaciones en lo que al *sermo* sublime se refiere: Aude PLAGNARD, *Une épopée ibérique: Alonso de Ercilla et Jerónimo Corte-Real (1569-1589)*, Madrid: Casa de Velázquez, 2019.

33 F. J. ESCOBAR BORREGO, «*Homo poeticus et musicalis...*».

34 Cf. V. ESPINEL, *Marcos de Obregón*, 1, p. 80-81: «que no es sola la corteza la que se debe mirar, sino pasar con los ojos de la consideración más adentro.»; «no se contentó con la corteza»; y «Yo querría en lo que escribo que nadie se contentase con leer la corteza, porque no hay en todo mi Escudero hoja que no lleve objeto particular fuera de lo que suena.» También, *id.*, *Diversas rimas*, p. 8-9.

35 Como han subrayado Joaquín ARCE, *Tasso y la poesía española. Repercusión literaria y confrontación lingüística*, Barcelona: Planeta, 1973, p. 66-76; y G. GARROTE en V. ESPINEL, *Diversas rimas*, p. 9, 22.

36 Véase más adelante. El adjetivo «ronco», precisamente, lo emplea Góngora, uno de los poetas admirados por Espinel, cuando alude, a nivel metapoético, bien a su canto o al de poetas amigos; véase: M. BLANCO, «Percepción y crítica de las estructuras sonoras en la polémica gongorina», *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 7, 2020, p. 167-168. En cuanto al elogio de Góngora por Espinel en el Canto II de «La casa de la Memoria» (v. 233-248): «Aquel ingenio cortesano y

terso / que el Betis cría y engrandece el Tajo, / que en jovial estilo y dulce verso / para su eternidad halló el atajo; / ora siga esta senda o por diverso / camino alivie el inmortal trabajo, / que Góngora será desde este día / de las Musas el gusto y alegría; // ya que la propiedad antigua imitas, / tierno pimpollo, en verso regalado, / y en la materna lengua resucitas / del latino el concepto más cendrado, / extiende el claro ingenio que limitas / de tu pesquera a descubrir el vado, / que hallarás en tu apacible puerto / un caudaloso Nilo descubierto.» (V. ESPINEL, *Diversas rimas*, p. 138).

37 *Ibid.* «Tú, Córdoba gentil, que de la musa / latina imitas con igual pasaje / la antigüedad que nuestro tiempo acusa, / con puro estilo y con galán lenguaje; / aunque la gloria tu humildad rehúsa / y la alabanza tienes por ultraje, / sigue de tu escribir la blanda hebra / que estimo yo y el mundo la celebra.» p. 137.

38 *Ibid.*, p. 12.

39 En cuanto a este preliminar, interés revisten, para la cuestión de aliento musical que me ocupa, los siguientes fragmentos: *ibid.*, p. 14: «Virgilio no sabe que hiciese cosa que de mucho nombre fuese hasta que le favoreció Augusto César, donde en los ocios de Nápoles tocó aquella trompeta, la cual resonará por todo el mundo (y durará por todos los siglos el nombre suyo con la fama del troyano Eneas) [...]»; y «De aquí sacaremos cuánto convenga que los reyes y príncipes sean aficionados a las empresas virtuosas, porque ellos llevan tras sí con su gusto todos los de los hombres, como rendidos y atados de sola su voluntad y querer [...]; si el rey es músico, todos son músicos.»

40 *Ibid.*, p. 20.

41 *Ibid.* p. 141: «Mi oreja hiere y mi sentido eleva / tu numeroso verso levantado, / y el armónico son que el aire lleva / de tu divino espíritu engendrado; / ya la trágica musa se renueva / de aquel antiguo Séneca olvidado, / ya, Lupercio, por ti honro y celebro / por todo el orbe las corrientes de Ebro.»

42 *Ibid.*, v. 7, 9, 12-14, p. 21: «ya están rendidos al dichoso espino [...] / Ya, famoso Espinel, por vos la planta [...]. Ya sólo vuestro nombre allí se canta; [...] se den por premio al que laurel merece.»

43 Quien era conocedor, claro está, de la marcada huella horaciana de Garcilaso en su poesía vernácula y en la redactada en latín. Para otros aspectos complementarios con relaciones culturales entre España e Italia de por medio, véase E. FOSALBA, *op. cit.*

44 V. ESPINEL, *Diversas rimas*, p. 85.

45 *Ibid.*, v. 1-4, p. 85: «Del riguroso mar y airado viento / la fiera tempestad horrible inmensa, / tras tanta alteración quedar suspensa, / con tal quietud tras tanto movimiento...».

46 Baste recordar el siguiente fragmento: «[...] unas espesuras, escuridades y escondrijos llenos de revueltas y dificultades, que como ya era de noche, y sonaba en unas profundidades despeñándose el agua, y la fuerza del viento sacudía los árboles con gran furia [...]», *id.*, *Marcos de Obregón*, 1, p. 232.

47 *Id.*, *Diversas rimas*, p. 22.

48 *Ibid.* p. 23-24.

49 *Ibid.*, p. 28.

50 *Ibid.*, p. 158.

51 *Ibid.*, p. 25.

52 *Ibid.*, p. 147: «Llegó doña Ana de Süazo al coro, / de Agustina de Torres prenda cara, / y de voz y garganta abrió el tesoro, / diestra, discreta y una y otra rara; / y guardando al pasaje su decoro, / los labios mueve sin mover la cara: / mostró siguiendo tan discreta senda / ser de tal madre soberana prenda.»

53 *Id.*, *Marcos de Obregón*, 1, p. 19; también: D. GARCÍA FRAILE, art. cit.

54 *Id.*, *Diversas rimas*, p. 26.

55 *Ibid.*, p. 27.

56 *Ibid.*, p. 138-139: «Ya de Guadalevín la fértil onda / brotar ingenios y esperanzas veo, / y entre sus riscos y caverna honda / plantas nacer que igualan al deseo; / prendas produces, olvidada Ronda, / que te libran del lago de Leteo: / crecerá Franco, que será el segundo / que manifestará tu nombre al mundo.»

57 F. J. ESCOBAR BORREGO, «Versos y notas teóricas del práctico Lope al calor de su amistad con Espinel (con sonos de Palomares y Blas de Castro)», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, en prensa. En cuanto a los versos de Lope: V. ESPINEL, *Diversas rimas*, p. 29.

58 *Cf.*: «Aquel tierno renuevo que abrazado / con el laurel creciendo se levanta, / que, del divino espíritu inspirado, / en la florida edad sus versos canta, / es, del excelso monte eternizado, / nueva, florida, digna y fértil planta; / es Vega, y tal que con el monte lleva / término de llegar a lucha y prueba.» V. ESPINEL, *Diversas rimas*, p. 135.

59 *Ibid.*, p. 135; cf. LOPE DE VEGA, *La Dorotea*, Madrid: Real Academia Española, 2011, p. 285-287: «CÉSAR. Graves poetas son los desta edad, pero más querrán ellos imprimir sus obras que ilustrar las ajenas. Diego de Mendoza, Vicente Espinel, Marco Antonio de la Vega, Pedro Laínez, el doctor Garay, Fernando de Herrera, los dos Lupercios, don Luis de Góngora, Luis Gálvez Montalvo, el marqués de Auñón, el de Montes Claros, el duque de Francavila, el canónigo Tárrega, el marqués de Peñafiel, que tanta gracia tuvo para los versos castellanos, como se ve en aquellas endechas: *En tiempo de agravios / ¿de qué sirven quejas?, / que pues no hay orejas, / ¿para qué son labios?* Francisco de Figueroa y Fernando de Herrera, que entrambos han merecido nombres de divinos; Pedro Padilla, el doctor Campuzano, López Maldonado, Miguel Cervantes, el jurado Rofos, el doctor Soto, don Alonso de Ercilla, Liñán de Rianza, don Luis de Vargas Manrique, don Francisco de la Cueva, y el licenciado Berrio, y este Lope de Vega que comienza agora.» (IV, 2). También: «GERARDA. [...] A peso de oro habiades vos de comprar *un hombre de hecho y de pelo en pecho*, que la desapasionase destos sonetos y destas nuevas décimas o espinelas que se usan. Perdónesele Dios a Vicente Espinel, que nos trujo esta novedad y las cinco cuerdas de la guitarra, con que ya se van olvidando los instrumentos nobles, como las danzas antiguas, con estas acciones gesticulares y movimientos lascivos de las chaconas, en tanta ofensa de la virtud de la castidad y el decoroso silencio de las damas.»; y «FERNANDO. Era amor venial, y fue menester poca diligencia –y menos para Dorotea–, pues yo pudiera decir lo que el excelente poeta Vicente Espinel dijo por la facilidad de la hermosa Ero: *De Ero murmuráis, yo lo sé cierto, / que fue muy blanda en el primer concierto.*», I, 7, p. 72-73; IV, 1, p. 261. Para otras cuestiones de interés: J. LARA GARRIDO y G. GARROTE BERNAL, *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica*, Málaga: Diputación Provincial, 1993, 1, p. XIV-XV, 11, 18, 22, 28-30, 32-33, 35.

60 Cf. V. ESPINEL, *Marcos de Obregón*, 1, p. 76, 273: «[...] con el divino ingenio Lope de Vega [...]»; y «¿Quién será tan inhumano que tenga por lisonja decirle a Lope de Vega que no ha habido en la antigüedad más excelente ingenio por el camino que ha seguido?»

61 *Id.*, *Diversas rimas*, p. 356-397. Para la fértil recepción de la traslación del autor malagueño: G GARROTE BERNAL, «La polémica dieciochesca en torno a la traducción espineliana del *Ars poetica* de Horacio», in: J. LARA GARRIDO y G. GARROTE BERNAL (ed.), *op. cit.*, p. 41-56.

62 Traigo a colación los siguientes ejemplos significativos: «Al principio se usó que las querellas / en desiguales versos se cantasen [en alusión a los dísticos elegíacos];» (v. 134-135); «La Musa concedió a los versos líricos / de los dioses cantar y de sus siervos» (v. 149-150); «si tú quieres tener tales oyentes / que en el teatro aguarden los tapices / y que con atención estén sentados / hasta ver que el cantor les diga “plaudite”, / debes notar el modo y las costumbres / de las edades [...]» (v. 271-276); «Defienda el coro del autor las veces / y el oficio que hace cada uno, / y en medio de los actos nada cante / que no cuadre al propósito y se pegue.» (v. 337-340); «Dígolo porque no entendáis acaso, / siendo quien sois, que es indecencia vuestra / con Apolo cantar y hacer versos.» (v. 693-695); y «quien a las fiestas va a cantar de Apolo, / primero deprenió y temió al maestro.» (v. 709-710).

63 Cf. v. 664-674: «El sacro Orfeo, de los sacros dioses / intérprete, apartó a los hombres bárbaros / del fiero trato y de las muertes fieras, / de los manjares feos y bestiales, / y por esto se dijo que amansaba / los rabiosos leones y los tigres. / También se dice que Anfión, gran músico, / fabricante de la tebana alcázar, / movió las piedras con el son divino / de su vihuela, y con el blando yugo / las llevó dulcemente adonde quiso.» En cuanto al fragmento del *Marcos de Obregón* (1, p. 272), en concreto, en lo que concierne a la falaz adulación: «ni lo será al que canta a gusto de quien le oye decirle que es un Orfeo [...]».

64 Junto a otros ecos y huellas de la tradición clásica, como ha puntualizado la crítica: Francisco José TALAVERA ESTESO, «Vicente Espinel traductor de Horacio», in: VV. AA., *Estudios sobre Vicente Espinel*, Málaga: Universidad, 1979, p. 69-101; José Ignacio Díez FERNÁNDEZ, «*Marcos de Obregón* en tres epístolas de Espinel», *Dicenda*, 11, 1993, p. 77-111; Vicente CRISTÓBAL LÓPEZ, «Presencia de los clásicos latinos en la poesía de Vicente Espinel», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 11, 1996, p. 235-254; G. GARROTE BERNAL, «Espinel en la variedad de la epístola horaciana», *Canente*, 3-4, 2002, p. 337-381; y F. J. ESCOBAR BORREGO, «*Homo poeticus et musicalis...*».

65 Véase: J. BERGUA CAVERO, *La música de los clásicos...*, p. 53-54, 59-61, 91 y 126-127, con ilustración a partir del códice *Parisinus lat.* 7979 y de la versión de Glarean en el apéndice «Ejemplos musicales» (1c y 24).

66 Según consta en el manuscrito 9/5854 custodiado en la Real Academia de la Historia; cf. también: V. ESPINEL, *Diversas rimas*, p. 306 y 203-205.

67 *Ibid.*, p. 100-112; véanse: G. GARROTE BERNAL, «“Al obispo de Málaga”: Espinel en la epístola horaciana», in: VV. AA., *El comentario de textos*, Málaga: Universidad, 1998, p. 185-206; F. J. ESCOBAR BORREGO, «“El armónico son que el aire lleva”...»; e *id.*, «Melografía y acompañamiento cordófono en el imaginario literario de Espinel (con notas intertextuales al *aire* de Bermudo, Lope y Cervantes, más una coda gongorina)», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, en prensa.

68 Cf.: «parece que en humana voz pronuncia / alguna voz, a que responde el eco.» (v. 59-60); y «Mal me sonó este pie, porque es costumbre» (v. 22).

69 Para un desarrollo de estas cuestiones: F. J. ESCOBAR BORREGO, «El armónico son que el aire lleva...»; e *id.*, «Melografía y acompañamiento cordófono...».

70 V. ESPINEL, *Diversas rimas*, p. 181; también: F. J. ESCOBAR BORREGO, «El armónico son que el aire lleva...».

71 J. BERGUA CAVERO, *La música de los clásicos...*, p. 99.

72 V. ESPINEL, *Marcos de Obregón*, I, p. 239, 253, 267, 269 y 273.

73 F. J. ESCOBAR BORREGO, «*Homo poeticus et musicalis...*».

74 J. BERGUA CAVERO, *La música de los clásicos...*, p. 110-112 y 143-147, con ilustración de «*Integer vitae*» por Trombocino en «Ejemplos musicales» (11).

Pour citer cet article

Référence électronique

Francisco Javier Escobar Borrego, « Traducir la música «extremada» en clave mélica: horacianismo y experimentación estilística en Espinel (con huellas de Garcilaso, Herrera y fray Luis) », *e-Spania* [En ligne], 46 | octobre 2023, mis en ligne le 21 octobre 2023, consulté le 05 novembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/e-spania/48354> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/e-spania.48354>

Auteur

Francisco Javier Escobar Borrego

Universidad de Sevilla

Articles du même auteur

¿Topografía o topotesia en el entorno espiritual del Conde de Niebla?: sobre *Soledades contemplativas* y el *Retrato de Pedro Espinosa* (con dos documentos inéditos) [Texte intégral]

Paru dans *e-Spania*, 23 | février 2016

Droits d'auteur



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.