

LA ODA CLÁSICA EN LENGUAS VULGARES

ELIAS L. RIVERS

State University of New York at Stony Brook

I

Existe una sola historia general, y algo deficiente, de la oda moderna, es decir, de la oda renacentista y barroca en Europa; es el libro escrito por Carol Maddison con el título de *Apollo and the Nine* (Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1960), o sea, "Apolo y las nueve musas". La autora dejó totalmente fuera la oda española, y la alemana también; es evidente que no conocía ni los solaces bibliográficos de don Marcelino ni el apéndice "Sobre los orígenes de la lira" de don Dámaso¹, aunque sí cita en su bibliografía el deplorable libro de Kane titulado *Gongorism and the Golden Age: a Study of Exuberance and Unrestraint in the Arts* (Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1928) y, al mismo tiempo, la muy pertinente e importante *Geschichte der deutschen Ode* (München, 1923) de Karl Viëtor. Saco en consecuencia que Carol Maddison sabía algo, quizá bastante, de la oda alemana, pero que su ignoran-

¹ *Horacio en España: solaces bibliográficos de don Marcelino Menéndez y Pelayo*, segunda edición, refundida, Madrid, A. Pérez Durrull, 1885. Apéndice IV, "Sobre los orígenes de la lira", en Dámaso Alonso, *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*, tercera edición (Madrid, Gredos, 1957), pp. 611-618.

cia de la oda española era casi total; según su bibliografía, tenía acceso a ésta sólo por medio del ambicioso libro popular de Gilbert Highet que ella cita, pero que parece despreciar, *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature* (New York, Oxford University Press, 1949), donde se encuentran en efecto algunos comentarios acertados sobre Horacio en Garcilaso, Herrera, Luis de León y Bernardo Tasso. (Pero los hispanistas no podemos olvidar la tremenda reseña de Highet que publicó María Rosa Lida²). Hay que afirmar una vez más que, desde el punto de vista internacional de la literatura comparada, la poesía española no ha sido conocida ni apreciada. Además, Carol Maddison no es muy sistemática en su concepto del género poético, y el simple dogmatismo e impresionismo de sus juicios estéticos a veces nos desalienta, como cuando, por ejemplo, rechaza ciertos rasgos inevitablemente cultistas.

Pero no es cuestión ahora de denunciar las deficiencias de una extranjera sino de aprovecharnos de lo que ha hecho de bueno. En efecto, el libro de Carol Maddison sirve para darnos un panorama europeo en donde insertar la oda española; hay que reconocer que la autora conoce bien las lenguas clásicas, además de la italiana, la francesa y la inglesa, y que ha leído y analizado muchas odas, facilitándonos un conocimiento directo de ellas. Así es que después de darnos una sólida introducción tradicional a la poesía de Píndaro, Anacreonte y Horacio, la autora hace un estudio de los principales autores italianos de la oda neolatina, seguido de estudios de la oda en italiano, en francés y en inglés. Señala como evidente la presencia preponderante de Horacio en el Renacimiento, con 16 ediciones de sus obras antes de 1500 y cien antes de 1600; de Píndaro, en cambio, sólo hay cuatro ediciones en el siglo XVI, y del pseudo-Anacreonte descuella sólo la edición príncipe de 1554 (Maddison, p. 205, n. 1). Creo que será útil, en una conferencia de clausura, intentar colocar de nuevo, dentro de este contexto humanístico y vernacular, nacional e internacional, las odas que conocemos ya bastante bien de Garcilaso de la Vega, de Fray Luis de León y de Fernando de Herrera.

En primer lugar hay que reafirmar un hecho fundamental que en los últimos años se ha puesto de relieve más de una vez, y que el Prof. Maestre acaba de explicarnos en detalle: entre Horacio y Píndaro y Anacreonte, por una parte, y los poetas vernáculos del Renacimiento y del Barroco, por otra, intervino la mediación de los humanistas italianos e internacionales, quienes duran-

² Publicada primero en 1951, esta reseña se ha reeditado en el libro póstumo de M. R. Lida de Malkiel, *La tradición clásica en España* (Barcelona, Ariel, 1975), pp. 339-397.

te los siglos XV, XVI y XVII imitaban en latín, e incluso en griego, la oda clásica. Según especialistas en la materia, no hay mejor presentación general de este aspecto neolatino de la historia de la oda que el capítulo 2 del libro de Maddison; en cien páginas (39-141) la autora repasa las odas de unos veinte poetas neolatinos de Italia, desde el helenista Francesco Filelfo (1398-1481) hasta Torquato Tasso (1544-1595), quien en 1570 escribió en latín su oda horaciana, una petición de lluvia, titulada *Ad Nubes*. Aquí nombraré sencillamente a los tres principales poetas neolatinos de Italia que se estudian detalladamente en este capítulo: Cristoforo Landino (1424-1504), asociado con la academia platónica de Ficino en Florencia; Giovanni Pontano (1426-1497), fundador de la academia de Nápoles; y Marco Antonio Flaminio (1498-1550), cuyas odas representan la madurez y la cristianización de la tradición neolatina en Italia.

Añado yo ahora que, para las tres odas neolatinas de Garcilaso y su única oda española, tenía que ser especialmente importante la tradición humanística local de Nápoles. Ahí había predominado la figura de Pontano, evidentemente uno de los escritores modernos más importantes de odas en latín, quien dio su nombre a la famosa academia napolitana; en esta Accademia Pontaniana figuró luego Jacopo Sannazaro (1456-1530), autor de seis odas neolatinas, entre muchas otras obras en italiano y en latín que sabemos leyó e imitó el poeta español. Pontano y Sannazaro habían formado el ambiente literario napolitano, al cual llegó Garcilaso sólo dos años después de la muerte de Sannazaro; este ambiente, en el cual participó también Bernardo Tasso, fomentó la composición de las cuatro odas de Garcilaso que han sobrevivido, odas que Carol Maddison por supuesto desconocía. (Debemos señalar aquí la escasa atención que ella da a la mayor parte de la poesía neolatina escrita por poetas fuera de Italia, es decir, en Francia e Inglaterra, en España y Alemania.)

Bajo la influencia de la oda horaciana, de la neolatina y de la primera edición de Píndaro, publicada en 1511, nació a principios del siglo XVI la oda en italiano, según nos cuenta Maddison, quien cita a menudo el ensayo clásico de Giosué Carducci titulado “Dello svolgimento dell’ ode in Italia” (pero véase ahora el estudio definitivo que hace el Prof. Gargano en este tomo): Giovan Giorgio Trissino (1478-1550) publicó en 1520 tres canciones entre petrarquistas y pindáricas; Luigi Alamanni (1495-1556) dedicó a Francisco I de Francia en 1532 ocho himnos heptasilábicos y formalmente pindáricos, con *ballata*, *contraballata* y *stanza*, que corresponden a la estrofa, la antístrofe y el epodo del griego; y Antonio Sebastiano Minturno (murió en 1574) publicó en 1535 dos largas odas, en estrofas de canción italiana, precisamente sobre la conquis-

ta de Túnez por Carlos V. Pero Maddison confirma lo que desde Menéndez y Pelayo sospechábamos los hispanistas: el verdadero fundador de la oda en italiano, de forma horaciana, fue Bernardo Tasso (1493-1569), quien en los años 30, muy cercano a Garcilaso, experimentaba con estrofas breves, de cinco o seis versos, las cuales ya no podían confundirse con las largas y complejas estrofas sintácticamente autónomas de la canción italiana. (Como todos sabemos, una de estas nuevas estrofas más breves, y frecuentemente encabalgadas, es la que imitó Garcilaso y que luego llegó a dar la pauta a la mayor parte de las odas horacianas escritas en español).

A las odas en italiano de Bernardo Tasso dedica Carol Maddison unas 25 páginas (150-175), citando el mismo libro, publicado en 1951 por el especialista norteamericano Edward Williamson, que había citado Dámaso Alonso en su famoso apéndice. Entre las primeras odas de Tasso sigue predominando la forma estrófica de la canción petrarquista, pero ya revelan su inspiración humanística; esto se ve por ejemplo en su oda *A l'Aurora*, cuya fuente principal es el *Hymnus in Auroram* del poeta neolatino coetáneo Marco Antonio Flaminio. Su oda *A Diana* está escrita en una estrofa más breve, que en español se ha llamado más tarde estrofa alirada, de siete versos y de tres rimas diferentes (AbAbbcC); se dirige a la luna esta recreación poética de un rito religioso de la antigüedad pagana. Y totalmente original, quizá no usada por otro poeta, es la forma estrófica de otra oda temprana de Bernardo Tasso, titulada *Per li tre Abbati Cornelli*, que empieza "Cada dal puro cielo": son estrofas de cinco versos con una rima encadenada, abacC, bdbbeE, dfdgG, etcétera, esquema raro ya notado por Williamson y Dámaso Alonso, y aclarado ahora por el Prof. Gargano. Con tal encabalgamiento de rimas se puede asociar el encabalgamiento sintáctico (y muy horaciano) de las estrofas, uno de los rasgos más llamativos no sólo de las estrofas breves de Tasso sino también de la lira de Garcilaso (e incluso, a veces, de los tercetos encadenados de este poeta y de Herrera).

Más tarde, Tasso introduce fácilmente al Dios de la iglesia cristiana en sus odas políticas y ocasionales, tales como la dedicada al parto de la reina de Francia. Y hay odas más personales, dirigidas a amigos suyos, que son típicamente horacianas. El poeta italiano, quien siguió viviendo y escribiendo más de 30 años después de la muerte de Garcilaso, en algunas odas suyas combinó con la inspiración clásica la de la poesía bíblica, precisamente la de los salmos, equiparando sincréticamente a David con Horacio, como habían hecho otros poetas renacentistas. Sus treinta salmos penitenciales, con un vocabulario clásico y muchas alusiones mitológicas, se escribieron durante la Cuaresma de

1557; no podemos menos de asociarlos con la Contrarreforma, con las odas cristianas contemporáneas del latinista Flaminio y con las traducciones aliradas de los salmos que haría Fray Luis de León. Así se preparaba el terreno poético de las grandes odas originales del poeta salmantino y de Fernando de Herrera.

Gabriello Chiabrera (1552-1638), quien nació dos generaciones más tarde que Bernardo Tasso, descuella entre los autores posteriores de odas escritas en italiano (véase Maddison 178-183). Influidas ya por las odas de la Pléiade francesa y quizá por las de poetas españoles, las odas de Chiabrera se dividen en dos grupos: las *canzoni eroiche, lugubri, morali e sacre*, que se dirigen a aristócratas y que son pindáricas y horacianas de tipo solemne; y las *canzonette amorose e morali*, en estrofas más breves, que son anacreónticas y horacianas de tipo amistoso. Según Maddison, a quien no le gusta su culteranismo, Chiabrera rompió finalmente con el petrarquismo y fijó de una vez las normas métricas de la oda clásica italiana.

Para la historia de la oda escrita en francés, Maddison estudia brevemente (193-200) la obra de uno de los primeros poetas neolatinos de Francia, Jean Salmon Macrin, quien publicó una colección de odas pastoriles en 1528. Al contrario de la tradición en Italia, donde hubo un largo período de gestación entre las primeras odas neolatinas y las primeras en italiano, empezaron a escribirse poco después de las de Macrin las primeras odas en lengua francesa, siendo Clément Marot (1496-1544) la figura precursora principal. Muy pronto fueron conocidas en Francia las primeras odas italianas, algunas de ellas escritas para la corte francesa; no tardó en establecerse la oda francesa como género principal en la poesía de la Pléiade, sobre todo en la de Pierre de Ronsard (1524-1585), cuya primera oda amorosa en francés, *Des beautez qu'il voudroit en s'Amie*, se publicó en 1547, sólo cuatro años después de la publicación de la oda española de Garcilaso. El erudito maestro de la Pléiade fue Jean Dorat (1508-1588), humanista que dio a los jóvenes poetas franceses lecciones de poesía antigua y el ejemplo de sus propias odas neolatinas; se formó un grupo académico de colaboradores comparable con el anterior de Nápoles, en el cual participó Garcilaso. Y, citando ahora el estudio fundamental de Alberto Blecuá sobre "El entorno poético de Fray Luis"³, podemos mencionar aquí como también comparables los grupos posteriores de traductores y humanistas vernáculos en Salamanca y en Sevilla.

³ Publicado en el primer tomo de *Academia Literaria Renacentista* (Universidad de Salamanca, 1981), pp. 77-99.

Joachim du Bellay (1525-1560), poeta número dos del grupo (y teórico número uno, con su famosa *Défense et illustration de la langue française*), publicó odas que eran alabanzas de aldea y que evocaban el paisaje francés en términos clásicos. Las odas de Ronsard, coleccionadas y publicadas primero en 1550 y en forma definitiva en 1584, ocupan en el libro de Maddison nada menos que cincuenta páginas (225-276); Ronsard, con todos sus experimentos métricos y temáticos, constituye el núcleo principal de la historia de la oda francesa. La edición final de Ronsard se divide en cinco libros. El primero no contiene las odas más tempranas sino las más ambiciosas, que son 13 odas pindáricas, de forma triádica y adornadas de gran erudición y sentencias antiguas; son alabanzas de los reyes, de los nobles y de los amigos poetas. Más simpáticas son las modestas odas horacianas del segundo libro, entre las cuales se encuentra la popularísima que empieza con el verso “Mignonne, allons voir si la rose...”; la temática de este libro, teñida de una leve melancolía, abarca la primavera, los besos, las cristalinas fuentes y otros motivos más o menos pastoriles. El tema de la poesía en sí domina en el tercer libro, y varios temas misceláneos en el cuarto. El quinto libro se titula *Himnos*, de los cuales algunos son, según Maddison, odas auténticas; pero, para mí, como en el caso de Bernardo Tasso (a cuya poesía creo que todos debemos volver como clave internacional), es siempre difícil distinguir entre himnos y odas, como no sea por los destinatarios a veces literalmente divinos de aquéllos.

La poesía de Ronsard empezó en seguida a disfrutar de un gran prestigio nacional e internacional, tanto entre los teóricos italianos (Castelvetro, Escalígero) como entre los poetas ingleses. Pero “enfin Malherbe vint”, como había de escribir Boileau, y él impuso el riguroso clasicismo francés. Maddison termina su capítulo sobre la oda francesa con esta figura principal de la generación siguiente, François de Malherbe (1555-1628), quien, como Chiabrera en Italia, remató la oda renacentista en Francia dándole una forma neoclásica definitiva e imponiéndole orden a la libertad experimental de Ronsard.

En Inglaterra, el renacimiento de la poesía vernácula en general empezó a mediados del siglo XVI con la influencia de la poesía italiana, pero en inglés no se publicaron poemas titulados odas hasta casi finales del siglo, en 1584, fecha de la *Pandora* de John Sootherne, quien escribía bajo la influencia directa, no italiana sino francesa, de Ronsard y la Pléiade. En efecto no se realizó hasta el siglo XVII el establecimiento en Inglaterra de la oda, y fue sobre todo la oda de estrofa pindárica, tanto en inglés como en latín (véanse págs. 330-338). Maddison estudia los *Poems Lyrick and Pastorall* (1606 y 1619) de

Michael Drayton (1563-1631); más importantes son las odas experimentales, tanto pindáricas como horacianas, de Ben Jonson (1573-1637) y las anacreónticas de Robert Herrick (1591-1633). El primer poema importante del joven John Milton (1608-1674) fue la oda *On the Morning of Christ's Nativity* (1629), que se encuentra todavía en todas las antologías estudiantiles; según Maddison, este himno fundido con villancico es la oda más importante de la lengua inglesa porque da digna expresión al tema más hermoso de todos, el del niño Jesús: primero se presenta el invierno, o *natura naturata*, como una Magdalena penitente, en medio del cual nace la paz divina, con anticipos de la crucifixión, etcétera. Pero Milton en efecto escribió después pocas odas.

El papista, o sea católico inglés, Richard Crashaw (1612-1649) es un poeta tan religiosamente conceptista y tan jesuíticamente aficionado a la santa de Avila que podemos ver su obra como casi un apéndice de la poesía española; Maddison llega a tachar la religiosidad de algún poema suyo como “foreign to the English mind”, “ajena a la mentalidad inglesa” (337). Pero hace ya casi 40 años el libro de Louis Martz titulado *The Poetry of Meditation* (New Haven, Yale University, 1954) demostró muy claramente que los ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola y la devoción contrarreformista de España tuvieron un gran impacto en la poesía inglesa, tanto católica como anglicana. Crashaw fue el primer poeta inglés especializado en odas, y Maddison le dedica 25 páginas (336-361) de análisis apreciativo. Los agudos conceptos de Crashaw favorecen el epigrama y el emblema, y su tono afectivamente exaltado pertenece más bien al himno ditirámbico, pero, según Maddison, el poeta logra incorporar a la oda estos géneros secundarios, cantando con lujo de detalles sensoriales el fluir celestial de las lágrimas de la Virgen o de la sangre del Crucificado en estrofas deliberadamente irregulares. Más importante todavía que el católico Crashaw para el establecimiento de la oda inglesa fue su amigo anglicano y monárquico, Abraham Cowley (1618-1667), a quien Maddison dedica 40 páginas (361-401). Cowley publicó en 1656 un tomo de *Pindarique Odes* influidas no sólo por las de Ronsard sino por las de Píndaro mismo, con tonos bíblicos que son notables; también escribió odas anacreónticas en las que la misma tierra bebe vino. Como Crashaw, Cowley fue buen latinista (muchos de estos ingleses escribían poesía en latín) y agudo conceptista religioso, pero su erudición era quizá más profundamente humanística que la de Crashaw. Para concluir rápidamente, Maddison nos dice que la marca distintiva de la oda en la poesía inglesa, además de su iniciación tardía, es su posterior continuidad histórica: no termina con el barroquismo religioso del siglo XVII sino que sigue con el neoclasicismo de Dryden en

el siglo XVIII y con el romanticismo de los grandes poetas de principios del siglo siguiente: Coleridge, Wordsworth, Keats, Shelley, autores todos de grandes odas.

Terminando con este resumen de Maddison y teniendo presente el panorama trilingüe que ella nos ofrece de la oda en italiano, en francés y en inglés, vemos que, si la oda italiana fue importante para el desarrollo de la francesa, la inglesa se deriva tardíamente de influencias primero francesas y luego españolas. Se confirma lo que ya sospechábamos los hispanistas, que el origen de la oda española no se puede separar del de la italiana. Volvamos, pues, a Nápoles y la Italia de los años 30 del siglo XVI.

II

Recordaré ahora las características genéricas de las cuatro odas de Garcilaso, poemas escritos en Nápoles y leídos con interés por humanistas y poetas italianos. La Ode I, escrita en dísticos latinos frecuentemente encabalgados, es típica de la tradición anacreóntica: es la narración dialogada, con detalles mitológicos, de un encuentro entre Venus y su hijo. La diosa del amor, compadeciéndose de los sufrimientos amorosos de los hombres y los dioses y citando varios ejemplos de ellos, pide a Cupido que les dé tregua; pero cuando el hijo contesta sucintamente amenazando a la madre con quitarle el amor de Marte, Venus termina pidiéndole que siga imponiendo la dulce tiranía amorosa. Este tema anacreóntico venía bien al siglo XVI, con sus alegorías petrarquistas y platónicas del amor, ideología poética que conocía, por supuesto, Garcilaso. Por otra parte, en esta primera oda no figura el yo del poeta; las otras tres odas, en cambio, son horacianas y epistolares, es decir, se dirigen a amigos documentables e incorporan detalles históricos. La Ode II se dirige al poeta neolatino Antonio Telesio, autor del *Imber Aureus*, y evoca toda una comunidad de amigos en la Accademia Pontaniana, que se reunía entonces en casa de Escipión Capece; alude al exilio del poeta, con su prisión en la isla del Danubio, a la ausencia de su esposa, hijos y hermanos, y a la suprema consolución de la poesía encontrada con Telesio y otros amigos literarios de la academia napolitana. La Ode III se dirige al humanista español Juan Ginés de Sepúlveda cuando éste andaba por Italia como historiador oficial del emperador Carlos V, preparándose para redactar su versión de la conquista de Túnez; Garcilaso aplica al moderno César Africano el retrato del militar ideal imaginado por Horacio en la oda segunda de su tercer libro, amplificándolo con

detalles de sangre cesárea e imperial. Finalmente, en su bien conocida *Ode ad florem Gnidi*, escrita en español y dirigida a una dama italiana, Garcilaso funde dos fuentes horacianas en un poema hábilmente compuesto de las estrofas recién inventadas por Bernardo Tasso. El yo del poeta se constituye en este poema como mediador clásico entre Mario Galeota, enamorado napolitano, y Violante San Severino, desdeñosa dama de la misma ciudad; evoca retóricamente los sufrimientos del primero así como la hermosura y los posibles castigos mitológicos de la segunda. (Y aquí una vez más remito a las palabras más iluminadoras del Prof. Gargano).

Garcilaso de la Vega quiso dar a su única oda horaciana en lengua castellana el título en latín de *Ode ad florem Gnidi*, llamándonos así la atención sobre el origen griego de la palabra genérica que habían usado Píndaro y Anacreonte. Pero antes de Garcilaso, Horacio, el fundador de la oda latina, había preferido aplicarle la palabra latina de *carmen*. Y después de Garcilaso, Fernando de Herrera se atrevería a sustituir el título grecolatino de Garcilaso por el simple título español de “CanciónV”, fundiendo así la oda horaciana con otro género poético muy diferente, el de la canción italiana; en su propia práctica poética Herrera daba el título de canciones a todas sus odas de corte clásico, tanto pindáricas como horacianas. Así es que Herrera deliberadamente borraba la distinción genérica entre la canción petrarquista y la oda clásica. Sin embargo, en su discurso general sobre la canción, a propósito de la Canción I de Garcilaso, Herrera daba prioridad a la historia de la oda grecolatina, antes de compararla con la canción italiana y distinguirla de ella (1580, págs. 222-223): “i aunque los Latinos i Griegos sean mas graves i ponderosos, mas poeticos en la lengua i terminos, i tengan mayor espiritu i mas estraño, los vulgares son mas floridos i levantados en los concetos, i mas galanes i amorosos, i sin igualdad mas onestos que todos los otros poetas...” Cascales, por el contrario, en sus *Tablas poéticas* (1617), apenas menciona la oda en su tratado sobre la poesía lírica (págs. 369-417), pero analiza en detalle la forma estrófica de la canción italiana. Y Francisco de la Torre, en su poesía, hace una distinción muy clara entre sus canciones y sus odas. Podemos sacar en consecuencia preliminar que, aunque a Garcilaso y a otros poetas les constaba que la oda clásica no era una mera variedad de la canción italiana, los teóricos del Siglo de Oro no solían hacer una clara distinción genérica; en efecto, ni la *Poética* de Aristóteles ni el *Ars poetica* de Horacio les daban base para clasificar adecuadamente la poesía lírica antigua, ni mucho menos la moderna.

Sin embargo, si los estudiosos modernos examinamos la obra poética de Herrera, categóricamente dividida por su autor entre sonetos, elegías, can-

ciones, églogas, estanzas y sextinas⁴, no es difícil, entre las 25 llamadas canciones, separar las odas clásicas netamente de las canciones italianas propiamente dichas. Estas son, me parece, diez⁵; las tres más tempranas llevan la marca italiana del *commiato*, o sea del remate o envío (ed. Cuevas, 433-434, nota), y todas, si no aluden claramente a la condesa de Gelves con el seudónimo de Luz, evocan el bien conocido paisaje de amor petrarquista. Las quince restantes⁶, fechables en parte entre 1571 y 1586, forman un notable corpus de odas clásicas; solamente una de ellas, la famosa *Canción en alabança de la Diuina Magestad, por la vitoria del señor don Juan*, también temprana, lleva el envío petrarquista. En las dos odas dirigidas a don Luis Cristóbal Ponce de León hay además interferencia amorosa, es decir, una *recusatio*, con referencias a la tradicional oposición entre Venus y Marte, a la poesía amorosa como desvío de la épica y pindárica (p. 673):

...la destreza i arte
de los ínclitos pechos generosos
que bañó Betis, Tajo i Duero frío,
a qu' aspirava el rudo canto mío,
oscurecidos yazen en olvido;
sólo es Amor mi canto;
los ojos bellos i oro puro canto;
¡tal me tiene'l cruel preso i rendido,
i entregado a la fuerça de mi llanto!...

También en los primeros versos de la oda por lo visto epitalámica dirigida a don Fernando Enríquez de Ribera (p. 391, "Si alguna vez mi pena") se hace referencia a la poesía amorosa, pero sólo para distinguirla de la poesía ditirámbica.

Para escribir la historia de la oda clásica en la España del siglo XVI, sin dejarnos dominar totalmente, con Menéndez Pelayo y Dámaso Alonso, por los encantos de Horacio y de la personalísima obra original de Fray Luis de León, debemos tomar más en serio las quince odas escritas por el grave Fernando de

⁴ Véase la p. 82 de la admirable edición de Cristóbal Cuevas, *Poesía castellana original completa*, Madrid, Cátedra, 1985, a la cual me referiré siempre.

⁵ Son las canciones que en la edición de Cuevas empiezan en las pp. 286, 292, 433, 550, 587, 609, 693, 703, 734 y 813.

⁶ Estas son las canciones que empiezan en las pp. 257, 274, 329, 332, 335, 337, 376, 391, 413, 453, 514, 596, 672, 762 y 783.

Herrera. Las odas de estos dos grandes poetas eruditos, el uno de Salamanca y el otro de Sevilla, constituyen en efecto los dos corpus fundamentales de la recién nacida tradición nacional, y resulta que son en gran parte antitéticos: las dolorosas experiencias en la vida terrenal y en la cárcel de Fray Luis y sus anhelos de evasión pacífica y celestial hacen un claro contraste horaciano y cristiano con la celebración más bien pindárica de victorias militares y de héroes nobles patrióticos que es típica de Herrera. Los dos poetas estaban empapados de poesía clásica y de textos bíblicos; pero si las traducciones de los salmos hechas por Fray Luis hubieran podido muy bien despertar las sospechas de la Inquisición española, como nos ha explicado Alberto Blecua en su ya citado estudio del entorno poético, nadie encontraría sospechoso el tono bíblico de las odas guerreras de Fernando de Herrera, que exaltaban como nuevo Israel a la nación elegida de España. No es que falten totalmente en Fray Luis odas patrióticas; piénsese en la XX, dedicada *A Santiago*, y la VII, que es la *Profecía del Tajo*. Y es verdad que Herrera tiene una oda, la que empieza “Al varón firme y justo” (p. 337), escrita en liras, que trae ecos de Horacio, como anota Cristóbal Cuevas, diciéndonos acertadamente: “Veo en estos versos un ‘aire salmantino’ que, por tema, estructura, métrica, y hasta por la alusión a héroes españoles —el Cid, el Gran Capitán—, recuerda la Oda II de fray Luis —‘Virtud, hija del cielo’”. Pero, a pesar de tales coincidencias marginales, es evidente que los dos corpus de odas son sustancialmente antitéticos; tenemos aquí una oposición binaria peculiarmente española. Como el corpus de Fray Luis es ya bien conocido a todo el mundo, sólo repasaré ahora las líneas generales de las odas de Fernando de Herrera.

Fijémonos primero en la cuestión métrica. Begoña López Bueno nos ha dado hace poco una lección fundamental sobre “La implicación género-estrofa en el sistema poético del siglo XVI” (*Edad de Oro*, XI [1992], pp. 99-111), en la cual nuestra colega se centra especialmente en la relación entre la lira y estrofa alirada y la oda horaciana en la tradición de Fray Luis; de Herrera señala (p. 110), además de la ya mencionada oda que empieza “Al varón firme y justo”, otras cuatro odas de estrofa breve: una es la oda dirigida a su mecenas el conde de Gelves (p. 274, que empieza “Ilustre Conde mío”⁷); otra es la oda dirigida a Pedro Vélez de Guevara (p. 335, “Velleio, si mi canto”, que celebra su cena romana); la dirigida a don Fernando Enríquez de Guzmán (p. 391, el

⁷ Esta oda de Herrera hace eco evidente del primer verso de la oda de Horacio dirigida al Maecenas romano, “Exegi monumentum aere perennius”: “que en él [mi canto] os e compuesto / vn immortal y sacro monumento”.

epitalamio en estrofas de 8 versos que empieza “Si alguna vez mi pena”); y, finalmente, la dirigida a don Juan de Austria (p. 473, “Cuando con resonante”, oda que celebra la derrota de los moriscos de las Alpujarras). La lira y la estrofa alirada de ocho versos aparecen sólo en estas cinco odas, todas por lo visto tempranas, de Herrera; las diez restantes tienen estrofas de diez versos o más.

De las quince odas de Herrera, nada menos que trece se pueden clasificar como pindáricas, teniendo como motivo concreto un episodio histórico o una figura aristocrática de España. Las dos excepciones son la ya mencionada oda dirigida abstractamente “Al varón firme y justo” y la que empieza “Süave Sueño, tú qu'en tardo buelo”, que es una especie de oración dirigida al dios del sueño por el yo insomne, tópico ya consagrado de la poesía latina, neolatina y vernácula, según Herrera mismo nos explica en sus *Anotaciones* (pp. 542-544⁸).

Podemos tomar como típica de las odas en alabanza de aristócratas andaluces la dirigida en 1578 a don Alonso Pérez de Guzmán, séptimo duque de Medina Sidonia (p. 762, “Príncipe ecelso, a quien el hondo seno”), que diez años más tarde había de ser nombrado por Felipe II capitán general de Andalucía y de la Armada Invencible. En las dos primeras estrofas, con las debidas perifrasis eruditas, el poeta invoca la inspiración de Píndaro y de Apolo para cantar la historia, no de Aquiles ni de Eneas, sino “vuestra insine memoria”, asegurándola contra el “Tiempo desdeñoso”. La hazaña celebrada en esta oda es el rescate por el duque de un pariente preso en Africa después de la batalla de Alcazarquivir; pero más que nada el poema exalta el poder inmortalizador de la misma poesía de Herrera, capaz de renovar las pasadas glorias de la familia del duque, descendiente de Guzmán el Bueno. Otra oda (p. 596, “Deciende de la cumbre de Parnasso”) celebra en términos parecidos a una dama, doña Francisca de Córdoba, nieta del Gran Capitán y hermana del tercer duque de Sessa. Más puramente clásica es la única oda dedicada a un personaje quizá no aristocrático, un tal Andrada, atlético domador de los veloces caballos de Andalucía; esta oda (p. 329, “Alça del hondo seno”) se dirige no directamente al héroe sino retóricamente al río Betis.

⁸ La repetición del imperativo “ven”, que da la nota básica a la oda de Herrera, se encontraba ya, por ejemplo, en el estribillo de la elegía neolatina al sueño escrita por el húngaro Ianus Pannonius y publicada en Venecia en 1553: “huc ades, o hominum simul et rex, Somne, deorum...”; véase la edición de Alessandro Perosa y John Sparrow en su antología, *Renaissance Latin Verse*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1979.

La conciencia mitológica y épica del pasado étnico, marca de la oda pindárica, se elabora con gran elocuencia en los dos poemas dedicados a dos reyes medievales de España que habían sido canonizados: al mártir san Hermenegildo (poema probablemente escrito por encargo de la ciudad de Sevilla) y a don Fernando III el Santo, conquistador de Sevilla, en la ocasión del traslado de sus reliquias; como señala Cuevas, esta oda seguramente fue recitada, o quizá cantada, en la catedral. Terminemos ahora con las tres odas mejor conocidas de Herrera: dos son dedicadas a don Juan de Austria y una al lamento por la derrota de Alcazarquivir. En la primera se celebra la victoria sobre los moriscos en términos mitológicos paganos: el canto de Herrera se compara con el canto de Febo dirigido a Júpiter en la ocasión de su derrota de los gigantes. En las otras dos (p. 257, “Cantemos al Señor, que en la llanura”, y p. 376, “Voz de dolor i canto de gemido”), en cambio, las notas de Vicente García de Diego nos ponen a la vista los subtextos del Antiguo Testamento que dan sustancia discursiva a estas dos obras maestras de la grandilocuencia imperial y católica; constituyen la presentación en díptico de la victoria de Lepanto y de la derrota de Alcazarquivir, con seis años de diferencia, como supremos ejemplos de la misteriosa justicia del Dios hebreo y cristiano. Con esto terminamos nuestro rápido repaso de las odas del divino Herrera.

Y ahora mi epílogo. Cuando se escriba de nuevo la historia europea de la oda, se añadirá por supuesto un capítulo sobre la oda española, el cual se ha de insertar después del de la oda italiana. Las odas neolatinas de Italia y las italianas de Bernardo Tasso son claves para todo el siglo XVI, dentro y fuera de Italia. Las odas neolatinas y la española de Garcilaso son los eslabones entre Nápoles y Tasso, por una parte, y la península ibérica, por otra. La lira de Garcilaso y las estrofas aliradas de Tasso constituyeron para el grupo salmantino de Fray Luis una base para la creación de la oda horaciana en lengua española. Mal Lara, como nos ha explicado Alberto Blecua, es el puente que lleva la oda española desde Salamanca hasta Sevilla, donde Herrera muy deliberadamente se aparta de los modelos modestamente horacianos de Fray Luis y establece nuevos modelos pindáricos, que él llama canciones, para alabar a los nobles andaluces y para celebrar los acontecimientos militares del Mediterráneo. Con la introducción de la silva⁹ a principios del siglo XVII se cambiará el sistema de géneros poéticos; pero la silva al sueño adaptada de Estacio por Quevedo me parece que será oda tan auténtica como la de Herrera

⁹ Véase la colección de estudios coordinada por Begoña López Bueno con el título de *La silva*, Sevilla, Universidad, 1991.

dirigida al mismo dios pagano. Y Góngora, sin embargo, para su oda pindárica *De la toma de Larache* seguirá usando la forma estrófica de la canción italiana con *commiato*. Como resultado de este encuentro nuestro en Andalucía, y tomando en cuenta las muchas complicaciones que hemos descubierto en nuestros debates, podemos esperar que se vaya completando el esbozo de una nueva historia de la oda española no sólo durante el siglo XVI (con el panorama que nos ha dado el Prof. Montero) sino también durante el siglo XVII (con el del Prof. Ruiz Pérez).