

LA ODA EN PRECEPTIVAS Y TRATADOS ESPAÑOLES.

ALEJANDRO GÓMEZ CAMACHO
JOSÉ MANUEL RICO GARCÍA
Universidad de Sevilla.

Como en el caso de la silva, la sistematización de la oda en las preceptivas españolas no es paralela a la aparición de este género en la poesía lírica, sino que se retrasa durante siglos, al menos en apariencia.

La tendencia más generalizada de las preceptivas fue la de repetir las características distintivas de determinados géneros presentes en la tradición poética, sin mostrarse demasiado atentas a la realidad de los creadores. En el caso español, la incorporación y la caída en desuso de determinados paradigmas compositivos fue mucho más rápida que en la literatura italiana o francesa, por citar dos ejemplos en los que la aparición de la oda está perfectamente documentada y fue el origen de ardientes polémicas ya en el XVI. Pero esta renovación enriquecedora de nuestra poesía contrastó en muchos casos con la rigidez e inmovilidad de las preceptivas, que repitieron en los siglos XVI y XVII los mismos tipos de composición, manteniendo con frecuencia esquemas de la tradición latina que evidentemente no existían en español.

Dentro de este contexto, puede considerarse que la aparición de la oda en las preceptivas españolas es en apariencia anómala, ya que son los preceptistas del XVIII los que la definen y estudian por influencia francesa e italiana. En el XVII los autores españoles de poéticas ignoran (o al menos no la denominan oda) una composición que se generalizó en esta centuria, y que estaba en nuestra tradición desde el mismo Garcilaso. Podemos considerar que el nacimiento de la oda y de la canción italianizante es simultáneo en nuestra literatura; sin embargo el estudio de la oda en nuestras preceptivas dista dos siglos del de la canción.

La oda en los documentos, tratados y preceptivas literarias del Renacimiento y del Barroco español

Se da la circunstancia de que el *Arte Poética en romance castellano* del portugués Sánchez de Lima, que representa el primer tratado con voluntad de describir todos los tipos estróficos de nuestra poesía, incluye la oda en el repertorio de combinaciones métricas que analiza. Este hecho no se va a repetir en nuestro Siglo de Oro en ninguno de los tratados consagrados a las reglas del arte poético. La razón que explica la inclusión de la oda en el *Arte Poética* de Sánchez de Lima es la indiferenciación de criterios genéricos y estróficos que sostiene Sánchez de Lima, ya que junto a los tipos estróficos importados de Italia sitúa a las églogas y a las odas. La inclusión de estas *composturas* -así denomina las estrofas- desemboca en la identificación sin reservas que Sánchez de Lima nos expone entre oda y lira:

Sil.- ¿Y qué es lo que nos falta agora de las demás composturas?

Cal.- Son las que Horacio en sus lyricos llama odas, las quales son compuestas de cinco pies, los tres, que son el primero, y el tercero, y quarto, son cortos de a syete syllabas cada uno, y los dos, que son segundo y quinto, son largos de a onze. Los consonantes se conciertan primero con tercero y segundo, con quarto y quinto: es compostura galana, y no se usa componer enella, mas de hasta una dozena de coplas, y no puede variarse, ni ay diferencias en ella como en las canciones. En este stilo compusieron todos los mejores poetas españoles¹.

¹ Miguel Sánchez de Lima *Arte poética en romance castellano*, Salamanca, 1580, fols. 59r. y v.

Tras esto nos trae ejemplos de Garcilaso (la primera lira de la *Ode ad florem Gnidi*), Montemayor, donde apreciamos el uso que la poesía bucólica hizo de la lira, y otra composición que atribuye a Figueroa².

La identificación entre oda y lira nos advierte algunos hechos que merecen ser subrayados. En primer lugar, el texto añade una noticia más para entender hasta qué punto la canción V de Garcilaso es determinante para definir los límites de la oda en España. La *Ode ad florem Gnidi* utiliza una estrofa, la lira, en cuya forma se van a elaborar la mayor parte de las variantes estróficas que darán asiento a las odas que escribieron nuestros poetas del XVI y del XVII. En segundo lugar, cabe subrayar la conexión entre oda y canción que se desprende del texto de Sánchez de Lima, en cuanto que señala que la rigidez estrófica de la oda (la lira) se corresponde con la regularidad métrica que las estancias de la canción deben observar entre sí sin mencionar otros rasgos que pudieran separarlas.

Finalmente, a pesar de la extracción italiana de la lira, Sánchez de Lima declara abiertamente el origen clásico de la oda, poniendo de manifiesto la confusión entre metro y género: <<son las que Horacio en sus líricos llama odas>>. Naturalmente no se le escapa la vinculación clásica pero en su concepción, la oda en España está tan ligada a la lira y su origen italiano que no acierta a separar ambas condiciones.

En 1580 se publica la gran obra de poética de nuestro siglo XVI, las *Anotaciones* de Herrera a la poesía de Garcilaso. Desde su publicación, esta obra se convierte en un texto canónico para todos los aspectos retóricos y poéticos que trató, de tal forma que se constituirá en la referencia de autoridad obligada para las futuras poéticas.

Aparecían estas anotaciones pocos años después de las del Brocense (1574), donde las ideas sobre la traducción de las odas de Horacio que se filtraron en el texto, así como las traducciones de Fray Luis que se recogen, fueron muy importantes para el desarrollo de nuestra oda³.

El hecho de que la mayor parte de nuestros tratadistas de las ideas poéticas no presten atención a la oda en sus obras es significativo; sin embargo, es

² Cfr. Christopher Maurer, *Obra y vida de Francisco de Figueroa*, Madrid, Istmo, 1988, pp. 403-409. Maurer incluye la composición <<Aviendo de partirse/un pastor deste monte y su ribera...>>, que Sánchez de Lima considera de Figueroa, en el capítulo de su libro titulado <<Otros poemas atribuidos (de autenticidad incierta)>>.

³ Cfr. Alberto Blecuá, <<El entorno poético de Fray Luis>> en *Academia Literaria Renacentista. I: Fray Luis de León*, Salamanca, 1981, pp. 77-99.

difícil entender que los comentaristas de Garcilaso no señalen las diferencias evidentes que separan a la canción V, *Ode ad florem Gnidi*, de las otras canciones petrarquistas de Garcilaso.

Cualquier lector de Garcilaso que se pregunte por qué la canción V es una oda, llegará a una respuesta inmediata: porque es una canción no petrarquista y está escrita en estancias cortas que tratan de adaptar al castellano metros latinos. Durante nuestro Siglo de Oro se edita la oda de Garcilaso titulada indistintamente como oda o canción sin que se preste a confusión alguna entre los lectores. Una ambivalencia así en una composición de un poeta romance ya clásico hubiera despertado en Francia o Italia la más apasionada de las polémicas.

Fernando de Herrera, autor de odas y de canciones petrarquistas, pudo establecer en su introducción a las canciones de Garcilaso las bases que hubiesen permitido definir la oda; aunque al tratarse de un tema que en España no levantaba controversia alguna y referirse a una única composición del poeta toledano, no profundiza en él.

Herrera, traduciendo literalmente a Escalígero⁴, identifica claramente oda y canción. El término romance *canción* es la traducción del latino *oda*. Para Herrera, la canción viene a ocupar el dominio de lo lírico que en la antigüedad correspondía a la oda clásica: <<...nobleza lírica, poema nacido para alabanzas y narraciones de cosas hechas, y deleites y alegrías y convites>>⁵, y más adelante explica:

y Horacio puso el título de Odas a sus libros, porque se cantaban. Entre los muchos géneros de versos líricos es muy ilustre este que llaman Melos, o Odas, con que se escriben y cantan las pasiones y los cuidados amorosos⁶.

Herrera, por tanto, a través de Escalígero, se sirve de los preceptos de Horacio sobre la poesía lírica para introducir las canciones de

⁴ Herrera tiene muy presente, en todo el discurso reservado a la canción, las ideas expresadas por Escalígero en *Historicus*, XLIV (Lyrica caput): <<Odas quoque a canendo titulum fuorum librorum fect Horatius [...] Alia genera in laudibus Heroum, locorum lauditianibus, rerum gestarum narrationibus. Hilaritates, convivia>> (*Poetices Libri Septem* [1561], Heidelberg, 1617, pp.105-106. Escalígero concede a la poesía mélica la variedad temática que Horacio atribuía en su *Ars Poetica* a la musa lírica.

⁵ Fernando de Herrera *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de* ———, en Antonio Gallego Morell, *Garcilaso y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972, p. 391.

⁶ *Ibid.*, pp. 391-392.

Garcilaso: *Musa dedit fidibus ditos, perosque deorum/Et pugilem...* En los versos de Horacio encontramos una enumeración de asuntos que rebasa ampliamente el tema amoroso en el que se especializa la canción petrarquista, y autoriza a los poetas a cantar a los dioses, a los atletas, a un caballo vencedor en la carrera, e incluso en las reuniones en las que se bebe vino⁷.

Pocos años después, en 1592, sale a la luz en Salamanca el *Arte Poética Española* de Juan Díaz Rengifo, obra sensiblemente más ambiciosa que el elemental tratado de Sánchez de Lima. En ella se ofrece al lector una pormenorizada y exacta descripción del arte de metrificar. La solidez de este tratado no permitía incluir a la oda entre los esquemas métricos. De este modo, Rengifo despejaba la confusión expresada en el *Arte* de Sánchez de Lima.

La ausencia de un esquema métrico fijo en la oda impide su codificación en este tratado; en consecuencia no trata a la oda de forma particular. Rengifo considera odas sólo a las latinas y a las composiciones romances que tratan de imitar métricamente a aquéllas. Recomienda a nuestros poetas imitar los modelos estróficos italianos de la canción, del mismo modo que, para los poetas latinos, Horacio representa el paradigma formal de las odas latinas <<assi lo han hecho los Poetas Latinos, que de mil, y quinientos años à esta parte escrivieron, que siempre han seguido las medidas, y leyes, que en las odas de Horacio observaron>>⁸. Las siguientes menciones a la oda que aparecen en el *Arte* de Rengifo conciernen a los intentos de adaptación de los metros latinos. Rengifo, al tratar de los serventesios, aludió a la traducción del *Beatus ille* aparecida en los *Comentarios* del Brocense, realizada en cuartetos lira. No pasó por alto la oportunidad de incluir en su *Arte poética española* un capítulo dedicado a la adaptación de los metros clásicos: <<Y así, habiendo primero tratado los versos de once y siete sílabas y los exdrúxulos de Italia,

⁷ En esta concepción, Herrera puede afirmar con perfecta coherencia que el soneto <<sirve en lugar de los epigramas y odas griegas y latinas>> (Anotaciones, ed. cit. p.308), ya que multitud de sonetos entrarían en la ortodoxia de los temas que Horacio consagra en su *Ars*, y se escriben con la voluntad de trasladar al castellano un modelo clásico. No es extraño por tanto que muchas de las composiciones que en la siguiente centuria se titularán como sonetos, no sean sino odas. Agnolo Segni en sus *Lezioni intorno alla poesia*, obra publicada en 1573, señala la relación entre los sonetos y las odas en unos términos parecidos a los expresados por Herrera: <<Ma perchè alcuni condeno le canzone esser ode, ma i sonetti no, i quali vogliono chiamare epigrami, io crederi mostrare che i sonetti ancora sono ode>> Cit. por Bernard Weinberg, *Tratatti di poetica e retorica del cinquecento*, vol. II, Bari, Laterza, 1972, p.171.

⁸ Juan Díaz Rengifo, *Arte Poética Española*, citamos por la edición de Madrid, Cuesta, 1606, p.107.

han comenzado en nuestros tiempos a querer imitar los latinos>>. Sin embargo olvida todo el quehacer poético del círculo salmantino y trae como ejemplo una intrascendente, aunque impresa, composición realizada al traslado de los huesos de San Eugenio, arzobispo de Toledo: <<Y qué más numerosa oda de sáficos y adónicos, que aquellas dos que se hicieron en Alcalá, cuando se recibieron los huesos de San Eugenio arzobispo de Toledo? Las cuales andan impresas en el Libro, que trata de este recibimiento, cuyas primeras estancias son estas...>>⁹ Las estancias se componen de cuatro versos sueltos, los tres primeros endecasílabos y el último un pentasílabo¹⁰.

En una obra de la importancia del *Cisne de Apolo* de Luis Alfonso de Carvallo, aparecida en Medina del Campo en 1602, no encontramos ni una sola alusión a la oda. Sin embargo, en ella podemos constatar un hecho significativo: consagra todo el capítulo XI del diálogo III a los himnos, sin hacer mención a la oda, cuando la relación existente entre ambas era ostensible en la lírica clásica. Incluso las características apuntadas para los himnos convienen a las odas. La relación o diferenciación entre uno y otro género de composición no es enunciada nunca en ninguna preceptiva de los siglos XVI y XVII, puesto que, como se ha reiterado, ninguna de ellas codifica la oda. Habrá que esperar la estimada refundición dieciochesca que Vicens hizo del *Arte* de Rengifo para aclarar este punto:

Son las Odes semejantes à los hymnos; porque valen tanto como cantos: pero se diferencian ya en la composición, ya en el

⁹ *Ibid.*, p. 121.

¹⁰ Tampoco escapó al interés del Pinciano la adaptación de los metros latinos, dedicándole algunas breves notas de su *Philosophía antigua poética*. Entre sus ejemplos incluye el ya citado por Rengifo referido a la oda que se hizo en el traslado de los huesos de San Eugenio, y algunos otros apuntes de similar interés.

También se detuvo Soto de Rojas en su *Discurso sobre la poética* de 1612 a realizar algunas obsevaciones irrelevantes sobre los pies yambos y troqueos. Caramuel dedica gran parte de su *Rhythmica* a la adaptación de los metros latinos; sin embargo, ni siquiera hace mención de las odas de Villegas, publicadas hacía ya algunos años. La revisión del tratamiento que nuestras preceptivas dieron a las tentativas de adaptación del verso clásico revela la falta de correspondencia entre la teoría y la práctica literaria de nuestro Siglo de Oro. Antes que los autores citados, Nebrija, el maestro Salinas o López de Ubeda, se habían ocupado también de la imitación de los metros latinos. Cfr. Emiliano Díez Echarrí, *Teorías métricas del Siglo de Oro*, Madrid, C.S.I.C., 1970, pp. 288-300.

objeto, que de el hymno, es solo Dios, y de las odes universalmente cualquier cosa¹¹.

Vemos como Vicens destaca la variedad universal de temas que la oda podía tratar, asumiendo los preceptos que Horacio expresó en su *Ars* en los versos dedicados a la musa lírica y que sirvieron para la caracterización temática de la oda.

Además de las citadas, ninguna poética importante dejó de reseñar y caracterizar a los himnos en sus páginas; así, la *Philosophía antigua poética* de Pinciano trata del himno en la epístola cuarta, y más exactamente después en la décima, con una cuidada descripción de sus rasgos estilísticos y temáticos.

La obra de Alonso López Pinciano, aparecida en 1596, si bien no se ocupa de la oda, sabido es que significa el hito más importante en el desarrollo de las ideas poéticas en España y su impulso más decisivo. Las alusiones a la oda en la obra del polígrafo vallisoletano son contadas y de escasa significación. La única vez que se menciona de forma directa es al final del tratado, en la epístola XII, cuando el Pinciano inquiere a Ugo -personajes del diálogo- sobre el título o inscripción que han de llevar los poemas. Las expectativas abiertas por tan jugosa pregunta no se corresponden con la breve respuesta que Ugo nos ofrece con respecto a la oda clásica:

También se suelen tomar los títulos de las composturas y orden de los metros, como Epigramas, Líricas; y aun del modo de cantar, como Odas, Melos; y de los inventores, Anacreónticas¹².

Nada aportan las palabras de Ugo. El Pinciano reproduce sin más los esquemas aristotélicos de clasificación de las obras en virtud de la materia, el instrumento y el modo de la imitación. Definir a la oda por el instrumento de la imitación -aunque se trate de la oda antigua-, como se obstinaron nuestros preceptistas al citar los antecedentes clásicos de la canción, era tan insuficiente como anacrónico, e igualmente vago, puesto que negaba la posibilidad del análisis certero de una realidad poética viva, sujeta a continuos cambios y que poco tenía que ver ya con los preceptos que gobernaron la literatura clásica.

¹¹ Juan Díaz Rengifo, *Arte Poética Española*, ed. Vicens, Barcelona, Martí, 1759, p. 150. La edición de Vicens sigue el texto de la *princeps* (Salamanca, 1592), a la cual le suma añadidos y ampliaciones en algunos capítulos.

¹² López Pinciano, *Philosophia Antigua Poetica*, ed. de A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973, vol. III, p. 254.

Al ocuparnos del *Arte* de Sánchez de Lima, subrayamos la espontánea identificación que en él se hacía entre oda y lira. Pinciano, sin embargo, llamará liras a las odas de Horacio. Cuando Fadrique diserta en la epístola IV sobre el modo de imitación, se lee: <<[...], sino al común, adonde a veces habla el poeta y a veces otra persona introduzida; quales son las de Horacio, lira tercera del libro tercero, y quarta de el quarto>>¹³. No es esta la única ocasión en que llama liras a las odas de Horacio¹⁴. Algunas páginas después no obstante, en la misma epístola cuarta, Ugo hace referencia exactamente a las mismas odas señaladas, llamándolas por su nombre: <<Exemplos del enarrativo no son menester, que está lleno Horacio y Píndaro. Del común, Horacio en la ode 3 del 3, 4 del 4...>>. Está claro, pues, que el Pinciano las denomina indistintamente oda y lira. Así, en el *Tesoro de la lengua Española o Castellana* de Sebastián de Covarrubias se puede leer en la entrada de *oda* <<como las odas de Horacio>>, una definición ambigua si tenemos en cuenta la diversidad métrica y temática de las composiciones horacianas. Sin embargo, es el mismo Covarrubias el que consagra el término “lyra” como un sinónimo de oda en determinados contextos. Así, lira sería: <<De aquí se llaman liras, o versos liras, a cierto tipo de canción, que se tañía y cantava a la lira, y los que la compusieron y cantaron se llamaron poetas líricos, como Píndaro y Horacio>>; una definición que bien podría aplicarse a la oda.

Entre los géneros poéticos menores, el Pinciano sitúa a la mayor parte de los géneros neoclásicos que la poética humanista había redimido del olvido, pero entre ellos no incluye a la oda. Tal vez el análisis de las causas de tal omisión sean más esclarecedoras para el conocimiento del espacio que ocupa la oda en nuestro Siglo de Oro, que su ausencia en el esquema de los géneros menores en la *Philosophía antigua* del Pinciano.

Un cuarto de siglo después de la publicación del *Arte* de Sánchez de Lima, Juan de la Cueva, en su *Ejemplar poético*, continuaba denominando odas a las liras. También reconoce la aptitud de la *oda* -la lira, naturalmente- para la expresión del petrarquismo bucólico¹⁵. Así pues, al referirse a las églogas escribe:

¹³ *Ibid.*, vol. I, p. 251.

¹⁴ *Ibid.*, vol. III, p. 115.

¹⁵ Cfr. en este volumen el trabajo de Juan Montero <<La oda en la poesía española del siglo XVI. (Ensayo de una trayectoria)>>.

Compónense de odas y elegías
de coros de tragedia y de algunas
partes líricas y otras poesías¹⁶.

Para Juan de la Cueva, como en casos precedentes, el término lira está asociado siempre al instrumento musical. Al tratar de la canción escribe:

Para las consonancias de la lira
es la [canción] de endecasílabos austera,
poco agradable y della se retira.

La misma opinión sostenía Cascales en sus *Tablas poéticas*. Disertando sobre las estancias de la canción, Castalio - personaje principal del diálogo- responde a la pregunta de Pierio:

PIERIO.- Según esto, las que llaman lyras, que constan de cinco o seys versos no más, ¿cómo se llamarán?

CASTALIO.- Assí como se comete barbarismo en llamarlas lyras se comete también una grande impropriedad en ponerlas en el número de las canciones. ¿No es barbarismo llamar lyras a las canciones? Lyra es instrumento músico con que se cantan las canciones, y de aí se dicen lyricas canciones. Pero que no sean canciones es claro, pues no tienen sus estancias fronte y sirima, como es fuerça que las tengan. Sin duda es media estancia y no más¹⁷.

Cuando Cascales publica sus *Tablas poéticas* (1617), la oda estaba plenamente consolidada desde hacía bastantes años. Sorprende por tanto que la sola alusión a la oda que en este esencial tratado de nuestra historia de las ideas estéticas y poéticas se hace, sea para parangonar la odas de Horacio con las canciones de una sola estancia, y en consecuencia poder calificar las baladas y los madrigales como canciones. Nuevamente la oda se conceptualiza como la canción cultivada por los autores grecolatinos. Veamos el texto:

¹⁶ Juan de la Cueva, *El infamador. Los siete Infantes de Lara. Ejemplar poético*, ed. Francisco A. de Icaza, Madrid, Espasa Calpe, (Col. Clásicos Castellanos, 60), 1924, p. 238.

¹⁷ Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, ed. de B. Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe (Colección Clásicos Castellanos, n. 207), 1975, p. 240.

Castalio.- En eso aludo a la textura de la canción, la qual consta de partes que llamamos estancias.

Pferio.-Y si la canción no tiene más que una estancia (como Horacio que compuso oda de sola una estancia; y como las balatas y madrigales, que por la mayor parte no tienen más que una estancia), ¿cómo se llamará?

Castalio.- ¿Cómo se va a llamar sino canción?¹⁸

Si traemos hasta estas páginas la mención de Cascales, es por la importancia que el texto donde está ubicada tiene para la definición del género lírico en el marco de las poéticas del siglo XVII. Cascales, ayudado de las doctrinas de Minturno y fundamentalmente de Tasso en este punto, asumió valientemente la tarea de teorizar con plena conciencia sobre la poesía lírica como un género unitario que encajaba dialécticamente en la división tripartita de los géneros. Para los teorizadores, la lírica ocupaba un espacio indeterminado donde cabía toda especie poética que no pudiera clasificarse claramente en uno de los dos géneros definidos: la épica y la dramática. Entendemos que las ideas expresadas en el debate en torno a la poesía lírica pueden contribuir a clarificar el desarrollo de la oda en España en los siglos XVII y XVIII (cuyas circunstancias son distintas a la oda del siglo XVI) y las razones que ocultaron a la oda de nuestros documentos de poética.

El año de 1617, fecha de la publicación de las *Tablas* de Cascales, del *Pasajero* de Cristóbal Suárez de Figueroa, y de la entonces ya extendida difusión manuscrita del *Antídoto* de Juan de Jáuregui contra la poesía de las *Soledades* gongorinas, representa un momento decisivo para la historia de las ideas estéticas en nuestro país: los tratados, opúsculos, pareceres y comentarios de la más diversa naturaleza van a servir de testimonios de la discusión sobre la lengua poética barroca. En el desatado torbellino de opiniones que se cruzan, pocos son los datos útiles que podemos extraer para la definición de la oda. Las novedades, la oscuridad, la repetición de tropos y los procedimientos de la elocución en general centran un debate más retórico que poético. En este contexto, no surge ningún arte poética que registre un cuadro completo y un estudio sistemático de los tipos de composiciones a los que se daban en la práctica nuestros poetas.

¹⁸ *Ibid.*, p.238.

De 1.648 es la segunda parte del tomo segundo de las *Obras de Don Luis de Góngora Comentadas por Salcedo Coronel*,¹⁹ en la que en el capítulo dedicado al comentario de las canciones, volvemos a encontrar en su presentación la identidad reconocida entre oda y canción, sin añadir ningún nuevo dato de interés a lo ya registrado en Herrera o Rengifo. No se refiere a la oda romance, sino que parangona la oda clásica con su heredera, la canción, como las composiciones genuinamente líricas.

El portugués Faria e Sousa publica en 1646 el corpus de su producción poética bajo el título de la *Fuente de Aganipe*. Su autor ordena el libro por subgéneros poéticos. En él, la parte más extensa es la reservada a las odas, de cuyo género fue un magnífico cultivador. Muchas de estas odas van acompañadas de comentario, además de una declaración que las introduce. Esta declaración constituye la referencia más extensa sobre la oda en nuestra literatura áurea entre todos los documentos que hemos estudiado. La obra comienza con un discurso acerca de las diferencias entre las composiciones que conforman el volumen. El mayor número de páginas corresponde a las canciones, con las que se inicia el discurso, y a las odas.

La parte del discurso sobre las odas se abre con una breve historia de este género de composiciones:

Es composición que quiere singulares elevaciones, i pensamientos, i gravedad. El primero, q[ue] las escribio tales en Grecia fue Pindaro, i en el Lacio Oracio; cada uno en su esfera, es admirable. En toscano tambien es primero, i ultimo Bernardo Tasso, i ellas son lo mejor de sus Rimas. De Garcilasso permanece una que absolutamente es la mejor de Castilla. Fray Luis de Leon escribio muchas con juicio. Lope de Vega, no pocas, i excelentes²⁰.

Después se ocupa de ponderar las de Camoens sobre todas las conocidas y por conocer, como corresponde a quien fue su máximo paladín.

A continuación prescribe que el número de versos de cada estancia de las odas no debe exceder de ocho. Sobre el número de estancias sugiere -ya que anota la ausencia de reglas al respecto- que debe ser inversamente propor-

¹⁹ Cfr. García de Salzedo Coronel, *Obras de Don Luis de Góngora comentadas*, II Parte del t. II, Madrid, 1648, pp. 5-7.

²⁰ Faria e Sousa, *Fuente de Aganipe*, parte III, fol. 2v.

cional al número de versos de cada una de ellas; de tal manera que si las estancias son de pocos versos, conviene que aquellas sean numerosas, y a la inversa. Para su exposición toma como ejemplos las veintidós estancias de la oda de Garcilaso, que Camoens tomó como modelo; y su oda quinta de treinta y cuatro estancias, en función de los cuatro versos que componen cada una de ellas. Concluye aconsejando que aquellas que abracen ocho o siete versos <<deben bajar de nueve estancias>>. Finalmente nos ofrece un resumen de los modelos que en cada caso siguen sus odas, comprendidos entre Horacio y Bembo.

No pasa por alto Faria e Sousa la vinculación entre oda y salmo. La relación entre ambos no fue advertida por nuestros preceptistas, aunque representa uno de los aspectos más relevantes en la caracterización de la oda hispánica del Siglo de Oro²¹. Escribe Faria e Sousa:

A este modo devian ser los Psalmos de David, a algunos de los quales en la Translacion nueva se llama Odas; que vale Cantos²².

Si el propósito del largo discurso introductorio del volumen de la *Fuente de Aganipe* que analizamos era las <<diferencias de composiciones que ay en esta Parte Tercera>>, de su lectura no se colige una distinción precisa entre ellas. Las similitudes son más que las diferencias. Temáticamente no expresa nada que las separe: la canción la define como propia para <<assuntos graves: i no quiere tanto concetos, como elevaciones en los modos del dezir, i afectos, imagenes; i con esso gran claridad>>; la oda <<es composicion que quiere singulares elevaciones, i pensamientos, i grabedad>>. Las canciones de estancias largas (más de veinte versos) las considera propicias para <<assuntos grandes i relacion de varios acontecimientos: i ellas para esto son, i no para amores, i cosas suaves>>; de ello se deduce que las canciones, en virtud de la extensión de sus estancias, se adaptan a cualquier tema.

Las características métricas parecen ser las únicas que separan a oda y canción; sin embargo, las fronteras entre ambas se hacen ambiguas y confusas:

I el Camoens, con ver que Petrarca avia llamado cancion a la en que el le imito con la segunda (que es de a siete versos, i como

²¹ Cfr. en este mismo volumen el estudio de V. Núñez dedicado a la relación entre odas y salmos en el Siglo de Oro.

²² *Ob. cit.*, fol. 3r.

aquí la nuestra 9) no la llamo sino Oda. Siguese desto que pudiera Fernando de Herrera escusar la mudança que hizo del título de la de Garcilasso, que el mismo la dio; si lo hizo por huir de la voz Oda.

Antes escribe:

No deven las Odas en sus estancias exceder de ocho versos, aunque Bernardo Tasso (que es justo se tenga por el Maestro dellas en vulgar) diesse este nombre a algunas de más versos, que son realmente canciones, porque assi ha parecido a muchos doctos²³.

Ambas declaraciones ponen de relieve la indudable confusión en la que conviven ambos géneros, aunque la frágil distinción métrica por sí sola justifique una separación poco convincente.

La misma estrategia editorial sigue Faria e Sousa en su edición comentada de las *Rimas varias* de Luis de Camoens que vieron la luz en Lisboa en 1685. En el juicio que abre la obra declara la organización de ésta: <<La división destas Rimas es en cinco partes &c. La primera se dio a los sonetos por ser composición de más mérito &c. La segunda a las canciones y odas, que corresponden a los versos líricos. La tercera...>>. Nos interesa fundamentalmente de esta declaración el modo de subrayar el espacio definido de las odas y canciones dentro de la poesía lírica. Más adelante Faria e Sousa, en el mismo juicio, defiende su dilección por las odas de Camoens sobre el resto de sus composiciones. Refiriéndose al testimonio del comentarista de Camoens, Fernando Rodríguez Lobo Surrupita, que había declarado que Camoens se aventajaba en las canciones, escribía Faria e Sousa: <<No es dudable el ser excelentísimo en ellas, pero es temeridad el quererle meter en balanza, para que por el fiel della se vea cual género de poema suyo se alza, o se abate más, porque es tan igual en todos, que admira. Yo si hallo alguna ventaja es en las odas>>²⁴. Más adelante insiste en el mismo juicio: <<El particular que allá en el cielo cantará himnos y odas más suaves, viene a ser juicio destas Rimas, y en particular de las odas; con que parece las tuvo por superiores a todos los otros poemas suyos; y así fue, seríamos compañe-

²³ *Ibid.*, fols. 1r-3r.

²⁴ Ap. A. Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Manierismo y el Barroco españoles*, Barcelona, Puvill, 1989, p. 386.

ros en este juicio, porque yo tengo sus odas por lo mejor de sus Rimas>>. Se repite en esta opinión la incuestionable vinculación entre oda e himno que lacónicamente hemos tratado y que se repetirá a lo largo del XVIII y XIX, como apreciamos en la refundición dieciochesca de Vicens del *Arte* de Rengifo.

En conclusión, podemos afirmar que en las preceptivas españolas del Siglo de Oro no se delimita el espacio que correspondía a la oda en la realidad de la creación poética. En general, las alusiones a la oda en las preceptivas de los siglos XVI y XVII oscilan entre la identificación del género con un paradigma métrico (la lira garcilasiana), la conceptualización de oda como canción y, de forma más anecdótica, la denominación de algunas composiciones que adaptaban metros latinos, como en el caso de Rengifo.

El único aspecto en el que son coincidentes las escasas referencias a la oda entre los documentos de poética del Siglo de Oro es en su adscripción al dominio de lo lírico. En la progresiva definición del género lírico en los siglos XVI y XVII, la oda asumirá -tras la decadencia de la canción petrarquista- las características que convienen a lo lírico en el sistema tripartito de los géneros clásicos, que habrá de imponerse en la poética romance con el nuevo gusto dieciochesco.

La oda en los documentos, tratados y preceptivas del XVIII y XIX.

La influencia clacisista de Boileau y su penetración en España, así como el abundante cultivo entre nuestros poetas, permitieron la codificación definitiva de un género que ya no se correspondía ni formal ni temáticamente con los presupuestos que convinieron a las odas del Siglo de Oro.

Las noticias son numerosas en todos los tratados y documentos dedicados a las ideas literarias. Revisamos a continuación algunos ejemplos significativos, que ilustran los derroteros por los que habría de discurrir la oda hasta nuestro siglo.

Con la aparición de la poética de Boileau en 1674 asistimos a la formulación teórica de lo que sería el clasicismo francés. Es por tanto Boileau el que delimita con precisión las fronteras de la oda, basándose literalmente en los preceptos del *Ars* de Horacio:

L'ode avec plus d'éclat, et non moins d'énergie,
Elevant jusqu'au ciel son vol ambitieux,

Entretient dans ses vers commerce avec les dieux.
 Au athlètes dans pise elle ouvre la barrière,
 Chante un vainqueur poudreux au bout de la carrière,
 Mêne Achille sanglant au bord du Simois,
 Ou fait fléchir l'Escaut sous le joug de Louis.
 Tantôt comme une abeille ardente à son ouvralle,
 Elle s'en va de fleurs dépouille le rivalle;
 Elle peint les festins, les dances e les ris;
 Vante un baiser cueilli sur les lèvres d'Iris,
 <<Qui mollement résiste, et, par un doux caprice,
 Quel que fois le refuse, afin que`on le ravisse>>.
 Son style impétueux souvent marche au hasard.
 Chez elle un beau désordre est un effet de l'art.
 Loin ces rimeurs craintifs dont l'sprit flegmatic
 Garde dans ces fureurs un ordre didactique²⁵.

Tras las polémicas que en el XVI enfrentaron a Du Bellay y B. Aneau sobre la oda²⁶, Boileau traduce directamente <<oda>> donde Horacio habla de

²⁵ Boileau, *Art Poétique*, Chant II, vv. 58-75, en *Oeuvres*, ed. par Sylvain Menant, Paris, Garnier Flammarion, 1969, pp. 94-95.

²⁶ En 1549, una fecha muy temprana si la consideramos desde la óptica de la oda española e incluso la italiana, Du Bellay reclama en su *Défense e illustration* una nueva lírica de inspiración clásica que sustituya a las nuevas canciones: hommes <<Chante-moi ces odes, inconnues encore de la muse française, d'un luth bien accordé au son de la lyre grecque et romaine, et qu'il n'y ait vers où n'apparaisse quelque vestige de rare et antique érudition. Et quant à ce, te fourniront de matière les louanges des dieux et des hommes vertueux, le discours fatal des choses mondaines, la sollicitude des jeunes hommes, comme l'amour, les vins libres, et toute bonne chère. Sur toutes choses, prends garde que ce genre des poèmes soit éloigné du vulgaire, enrichi et illustré des mots propres et épithètes non oisifs, orné des graves sentences, et varié de toutes manières de couleurs et ornements poétiques: non comme un *Laisse la verde couleur, Amour avec Psych, Ô combien est heureux*, et autres tels ouvrages, mieux dignes d'être nommés chansons vulgaires qu'odes ou vers lyriques.>> [Du Bellay, *Défense e illustration*, en Boileau, *Art Poétique*, ed. Guy Reigert, Larousse, 1972, pp.139-140.]

No faltó respuesta a las pretensiones de Du Bellay de desterrar la canción petrarquista, y en contra de la exaltación de la oda y en defensa de la canción petrarquista se pronuncia B. Aneau, bajo el pseudónimo de Quintil Horacian: <<Je te demande: n'est-ce une même chose XXX, ode, cantio et chanson. en trois langues diverses? Ainsi comme XXXX, aner, vir, homme? Elles noms divers changent-ils la chose? Certes non. Quel besoin était-il donc d'écouter le nom grec, où le français était? Ce que n'ont fait les italiens (tes dieux en singerie) qui du non français l'on apellée canzone. Pour ce, contre ton dit, si elles sont chansons, elles sont odes par équipollence de nom.>> [*Ibid.*, pp.140-141.]

<<musa lírica>>, y sienta el modelo por el que se guiarán nuestras preceptivas del XVIII y XIX. En 1693 escribe Boileau su breve *Discours sur l'ode*, que apareció el mismo año en edición separada con la *Ode sur la prise de Namur*, donde confirma los preceptos que ya había esbozado sobre la oda en su poética.

En el Neoclacisismo y el Romanticismo la oda se cultiva con mucha frecuencia, ya sea en forma de canciones aliradas o recurriendo a otros modelos estróficos. Las *Odas* y *Odas filosóficas y sagradas* de Meléndez Valdés, además de las composiciones de Jovellanos, Cadalso, Arjona, Moratín, Zorrilla, el Duque de Rivas, etc., desarrollan la oda en España en toda la diversidad temática que consagra Boileau sobre la autoridad de Horacio.

La aparición de la *Poética* de Luzán en 1737, ampliada en la segunda edición de 1789 probablemente por la pluma de E. Llaguno, no aporta datos esenciales al estudio de la oda en nuestras preceptivas literarias. Menéndez Pelayo advierte contra las intenciones moralizantes de Luzán en la poesía lírica, y se burla de su pretensión <<de hacer odas y poemas que tengan por único fin la exposición de lo útil>>²⁷. La *Poética* dedica escasas páginas a la poesía lírica, más atenta al análisis de la tragedia y a la poesía épica, que junto a la lírica son los tres géneros de poesía que distingue Luzán. La única referencia apreciable de la *Poética* a la oda está basada en la autoridad de Horacio, pero no en la delimitación temática de la lírica que recuerda Boileau, sino en la celeberrima dicotomía horacina *prodesse aut delectare*, en la que la oda sería una composición subordinada al fin didáctico:

Un poeta, pues, que considere la poesía como un arte subordinado a la moral y a la política, podrá muy bien proponerse por solo fin la utilidad en una sátira, en una oda, en una elegía; si la considerare como entretenimiento o diversión, podrá también, para divertir su ociosidad y la de sus lectores, tener por solo fin el deleite de un soneto, en un madrigal, en una canción, en una égloga, en unas coplas o en unas décimas²⁸.

Cuando Luzán trata <<De la utilidad particular y propia de cada especie de poesía>>, apunta sobre la poesía lírica que <<no carece tampoco de utili-

²⁷ *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, vol. I, p. 1200.

²⁸ Ignacio de Luzán, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, ed. de Isabel M. Cid de Sirgado, Madrid, Cátedra, 19754, p.83

dad>>, aunque desde luego no se adecuaba a la función didáctica de la literatura como la tragedia y el género épico:

Estas y otras muchas reflexiones, aun a vuelta de argumentos amorosos, hacen la poesía lírica bastante útil y provechosa para que, aun en su especie, que suele ser dirigida al deleite y deporte de los lectores, no se eche menos esta circunstancia apreciable²⁹.

Sin embargo el juicio claramente negativo de la poesía lírica que hace Luzán no satisfizo a E. Llaguno, que añade, al comparar a Horacio con Petrarca en la edición de 1789 de la *Poética*, una distinción que define implícitamente un tipo de oda:

¿Qué diferencia no hay de estos y otros asuntos morales a aquellos frívolos sobre la hermosura de una dama, sobre sus celos, sobre sus cabellos, su retrato, su rigor, su inconstancia y otras mil vanidades? El poeta que desee fama y duración de sus versos debe huir de esta puerilidad y cantar las grandes hazañas y los héroes de su patria y de las ajenas, para que los lectores, atraídos con la dulzura del verso, se aficionen a la virtud y a los grandes hombres que la profesaron³⁰.

En los primeros años del siglo XIX ya encontramos una tipología precisa y detallada de la oda. En los *Principios de retórica y poética* de Francisco Sánchez³¹ se inicia el estudio de la oda con los consabidos versos de la *Poética* de Horacio³², y se reserva para la oda <<todo lo que agita el alma y la eleva sobre sí misma>>; el poeta en su enajenación emplea imágenes sublimes, tiene extravíos en la composición y enriquece su poema con frecuentes digresiones. Para Sánchez se incluyen dentro de las odas sagradas todos los himnos, salmos o cánticos; y distingue además odas heroicas, morales y filosóficas, y odas anacreónticas. Con respecto a la métrica de la oda, concluye que es ridículo componer odas con estrofas determinadas, como en el Siglo de Oro, y propone

²⁹ *Ibid.*, p. 124.

³⁰ *Ibid.*, p. 124.

³¹ Cfr. Francisco Sánchez, *Principios de Retórica y Poética*, Madrid, 1805, pp. 261-266.

³² *Ob. cit.*, vv. 83-85.

escribir las odas modernas en silvas métricas: <<Este género de mecanismo es el más a propósito para la oda, porque se presta a la desigualdad, intención y variedad de afectos e imágenes>>³³.

En el discurso preliminar de sus *Lecciones de Filosofía moral y Elocuencia*, el polémico abate Marchena descubría su acendrado gusto neoclásico al caracterizar la poesía lírica. Del mismo modo que Sánchez Barbero, Marchena seguía de cerca el juicio de Boileau sobre la oda: <<...con cuánto orden está el aparente desorden de la oda concertado; los más de los lectores se dejan arrastrar del impulso que les comunica el poeta, sin ver en él otra cosa que el entusiasmo de una imaginación arrebatada.>>³⁴ Así describía el *beau désordre* que tanto había ponderado Boileau en las odas. Marchena, de igual forma que muchos de nuestros autores neoclásicos, agrupaba bajo el nombre de oda todas las posibles formas de la poesía lírica, que después se clasificaban en función de criterios temáticos en odas religiosas, eróticas, elegíacas... En consecuencia, la distinción entre oda y canción para él carecía de pertinencia: <<Se ha de notar que las canciones de nuestros poetas clásicos son odas verdaderas, sin que se pueda entre ellas y las que han nombrado odas señalar diferencia ninguna.>>³⁵ Desde esta perspectiva, puede afirmar que: <<...canción a la *Flor de Gnido* es también una de las más bellas odas eróticas.>>³⁶

Muy reveladores son los comentarios que hace un excelente poeta como Quintana en su *Tesoro del Parnaso Español*³⁷. Sobre la canción II <<A la batalla de Lepanto>> de Fernando de Herrera, escribe Quintana:

Esta es ya la verdadera oda; no un remedo de la poesía griega latina, fundado en su mitología, y por lo mismo atendido a recursos ficticios o alegóricos, y a medios indirectos y de convención. Aquí el poeta, lleno de un entusiasmo ferviente y religioso, se considera el órgano de todo el pueblo cristiano, y eleva a la divinidad los sentimientos de alegría, de gratitud y maravilla (...). Herrera fue el primero que ensayó este gusto en nuestra poesía, y le ensayó con una composición magistral³⁸.

³³ *Ob. cit.*, p. 268.

³⁴ Abate Marchena, *Lecciones de Filosofía moral y Elocuencia*, en *Obra en Prosa*, ed. Fernando Díaz Plaja, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 119.

³⁵ *Ibid.*, p. 119.

³⁶ *Ibid.*, p. 119.

³⁷ Manuel José Quintana, *Tesoro del Parnaso Español*, París, 1838.

³⁸ *Ibid.*, p. 72.

Con respecto a la métrica, Quintana parece responder a la pretensión de F. Sánchez de escribir las odas en silvas, y se muestra partidario de mantener las estrofas y la rima en las oda:

Meléndez en nuestros días, que ha ensayado en sus odas tantos ritmos diferentes, ha dado alguna muestra por este gusto (...).Desnudas como ya se hallan del prestigio de la música, las composiciones líricas son cabalmente las que más necesitan del halago de la rima, y solo puede suplirse este vacío a fuerza de tino y acierto en el asunto, en los pensamientos, imágenes y expresión, y sobre todo de instinto y tacto exquisito en la combinación de las palabras y de sus sonidos³⁹

Comentando la oda I de Francisco de la Torre, establece para nuestro Siglo de Oro la diferencia entre canción y oda:

En este autor se hace más sensible la diferencia que nuestros antiguos ponían entre la oda y la canción, a la cual daban siempre más solemnidad, más gravedad e importancia. La misma diferencia de tono y de intención se notan en las canciones y odas del portugués Camoens: diríase que en las unas se seguían las huellas de Petrarca, y en las otras se tomaba a Horacio por modelo⁴⁰.

Sin duda una de las preceptivas que tuvo una influencia determinante en la primera mitad del siglo XIX fue el *Arte de hablar en prosa y verso* de José Gómez Hermosilla, en la que se dedica un minucioso capítulo a la poesía lírica, que para este erudito es lo mismo que la oda. A Garcilaso le reserva el honor de ser el primero en Europa en <<demostrar con un ejemplo cuán diferente es el carácter de una canción como las de Petrarca, y el de una oda como las de Horacio>>⁴¹. Curiosamente Gómez Hermosilla identifica las canciones petrarquistas con las odas pindáricas⁴², y clasifica las odas en sagradas y heroicas, gratulatorias, eróticas, anacreónticas, filosóficas o morales, y elegíacas.

³⁹ *Ibid.*, p. 64.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 69.

⁴¹ *Arte de hablar en prosa y verso*, Madrid, 1839, p. 149.

⁴² *Ibid.*, p. 148.

Con respecto a la métrica de la oda, Gómez Hermosilla rechaza las canciones en estancias y alaba a los autores que como Garcilaso, Camoens y Fray Luis:

escriben odas cortas, las dividen en estrofas de pocos versos, escogen los pensamientos más interesantes que ofrece el asunto, los enuncian en fuego y rapidez, comienzan sin exordio y acaban sin peroración⁴³.

Ya en la segunda mitad del XIX, José Coll y Vehí simplifica los tipos de oda en sus *Elementos de literatura*, reduciéndolas a odas sagradas, heroicas, morales y anacreónticas⁴⁴. Con respecto a la métrica, apunta:

Las coplas de cuatro o seis versos endecasílabos y heptasílabos mezclados, y la lira, son las estrofas más propias de la animación y el movimiento de la oda. Para la anacreóntica no podía elegirse metro más oportuno, más ligero que el romance endecasílabo, constatemente adoptado por nuestros poetas. También en las odas de un carácter templado se ha empleado con acierto la estrofa sáfica⁴⁵.

Con las palabras de Coll y Vehí queremos cerrar este capítulo reservado al tratamiento que la oda mereció en la historia de nuestra literatura. Si bien las referencias a la oda durante los siglos XVIII y XIX son escasamente útiles para su mejor conocimiento en la literatura áurea, la reseña de estas citas sirve al menos para comprender su evolución en el sistema de los géneros poéticos.

⁴³ *Ibid.*, p. 149.

⁴⁴ José Coll y Vehí, *Elementos de Literatura*, Barcelona, 1868, p. 239.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 241.