

LA ODA ENTRE ITALIA Y ESPAÑA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVI.

ANTONIO GARGANO
Università della Basilicata

Entre el *Certame coronario* de 1441 y las ediciones de la poesía de Gabriello Chiabrera, en la segunda mitad del siglo XVI, se extiende casi un siglo y medio, a lo largo del cual tiene lugar un complejo proceso poético que desde el precoz intento de contaminar formas poéticas clásicas y vulgares conduce a una radical “*riforma delle maniere de’ versi toscani*”¹, pasando, naturalmente, por la hegemonía del código petrarquista en su restauración bembiana. Me detendré muy brevemente en las dos extremidades de este largo período así delimitado, para concentrarme luego en su parte central, que coincide más o menos con la primera mitad del siglo XVI.

El certamen poético organizado por Leon Battista Alberti en 1441 constituyó -como se ha escrito recientemente- “la provocatoria distruzione di ogni compartimento e, appunto, di ogni specializzazione” sobre la que se fundaba

¹ Giosuè Carducci, “Dello svolgimento dell’ode in Italia”, en *Nuova Antologia*, 1902; luego en *Prose* de G.C., Bologna, Zanichelli, 1905; más tarde en *Opere*, Ed. Naz., XV, Bologna, Zanichelli, 1944, págs. 3-81, pág. 34. Un vasto panorama de la oda se puede leer en el libro de Carol Maddison, *Apollo and the Nine. A History of the Ode*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1960, quien dedica sendos capítulos a la oda griega y latina, humanística, italiana, francesa, inglesa.

el sistema humanístico, y eso por la sencilla razón que en ella se contaminaron “generi letterari e modi di intervento classico-umanistico [...] con il volgare e le forme ad esso tradizionalmente associate”². Entre los textos de más avanzado experimentalismo a nivel de métrica que se presentaron en el certamen, se hallaba, al lado del *De amicitia* del mismo Alberti, la *Scena* de Leonardo di Piero Dati, cuya tercera parte representa el primer intento de imitación de la estrofa sáfica³ en vulgar.

En el extremo opuesto, es decir al otro lado del largo proceso poético al que he aludido, se coloca la experiencia revolucionaria de Gabriello Chiabrera, a cuyo propósito Mario Martelli ha dado esta sintética definición:

le disparate sperimentazioni [cinquecentesche, ad eccezione di Bernardo Tasso] non intaccavano certo la sostanza dell’eredità tradizionale: i “canzonieri”[...] continuavano ad essere costituiti da sonetti, da canzoni, da ballate. La vera e propria rivoluzione viene consumata soltanto con Gabriello Chiabrera⁴.

La reforma -o revolución, según se prefiera- que Chiabrera obró con respecto a los géneros métricos petrarquistas tuvo su desarrollo bajo el signo de la variedad métrica, y en especial, se realizó a través de la experimentación de las múltiples formas de las odas, confiriendo de esa forma un impulso y un vigor nuevos a las formas métricas que ya habían sido experimentadas, con resultado distinto, por poetas italianos, en relación a la oda pindárica y a la horaciana, o por los poetas de la *Pléiade* y sobre todo por Ronsard, como es el caso de la llamada “anacreóntica”⁵.

Una vez establecidos los límites máximos en los que se consumó el proceso que había llevado a la afirmación de la oda, en adelante concentraré

² Rinaldo Rinaldi, *Umanesimo e Rinascimento*, vol.II de la *Storia della Civiltà letteraria italiana* dirigida por Giorgio Bárberi Squarotti, Torino, UTET, 1990, t.I, pág. 202.

³ Los textos se encuentran recogidos en *La poesia barbara nei secoli XV e XVI*, al cuidado de Giosuè Carducci, Bologna, Zanichelli, 1881 (reimpresión anastática con presentación de Emilio Pasquini, Bologna, Zanichelli, 1985); v. también Lucia Bertolini, *I testi del primo Certame Coronario. Edizione e saggio di commento*, tesis doctoral, Bologna, 1988-89.

⁴ Mario Martelli, “Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni”, en *Letteratura italiana*, dirigida por Alberto Asor Rosa, vol. III *Le forme del testo*, t.I *Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, págs. 577-8.

⁵ Sobre la importancia de los modelos de Ronsard y de los poetas de la *Pléiade* en Chiabrera resulta todavía fundamental el libro de Ferdinando Neri, *Il Chiabrera e la Pléiade francese*, Torino, Bocca, 1920.

mi atención en algunos acontecimientos que se remontan a las primeras décadas del siglo XVI, es decir, a la época decisiva para la formación de aquella “corriente general” en la que se plasmó la “conjunción de petrarquismo y clasicismo”, y que Rafael Lapesa logró describir con admirable síntesis en una página de su libro sobre Garcilaso⁶. En un ensayo justamente famoso, Claudio Guillén acentuó dos aspectos de esa “corriente general”: su “carácter *dinámico*, abierto o inacabado”, y sus “dimensiones *européas*”⁷, definiendo así -sobre todo con respecto a la cuarta década del siglo- una “coyuntura europea”, en la que una generación de poetas europeos, “unidos todos por un común amor a la poesía italiana”⁸, se esforzaron en reconstituir las principales formas poéticas clásicas en las diferentes lenguas nacionales. Entre los múltiples resultados que dicho ensayo alcanza, hay uno que me ha parecido siempre particularmente valioso, porque corrige finalmente una perspectiva equivocada sobre la que se había basado, en parte, la historia de la poesía europea del Renacimiento. Lo que el autor afirma respecto a la epístola horaciana, es decir, que “la epístola de Boscán [...] no introduce en España ninguna <<forma italiana>> por la sencilla razón de que nadie había resuelto en Italia el problema de la epístola horaciana cuando se publican en 1543 *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*”⁹; dicha afirmación -repito- podría extenderse a muchos de los géneros no petrarquistas que se iban experimentando en los años que estamos considerando. De hecho, el mismo Guillén no tarda en afirmarlo explícitamente, un poco más adelante en la misma página:

Los géneros posteriores al petrarquismo, las <<formas>> que mejor expresan el nuevo <<clasicismo>> del momento, se están forjando durante la primera mitad del siglo XVI. Y los caminos que emprenden los italianos no serán siempre los elegidos por los poetas -en bastantes casos, superiores a ellos- de España, Portugal, Francia o Inglaterra.

⁶ Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso* (1948), ahora recogido en *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985, págs. 95-6.

⁷ Claudio Guillén, “Sátira y poética en Garcilaso”, en *Homenaje a Casaldueiro*, Madrid, Gredos, 1972, págs. 209-33; ahora recogido en *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Editorial Crítica, 1988, págs. 15-48, pág. 25.

⁸ *Ibid.* pág. 32.

⁹ *Ibid.* pág. 23.

En ese contexto, pues, se coloca la cuestión específica de la oda, que presenta una notable complejidad por, al menos, dos órdenes de problemas. Antes que nada, con el término de ‘oda’ nos referimos generalmente a una gran variedad tanto de formas métricas como de géneros poéticos. Sin entrar por ahora en ulteriores detalles, es preciso distinguir sin embargo entre los diversos fenómenos que acostumbramos situar bajo el mismo rótulo métrico. Ateniéndonos, para simplificar el razonamiento, a los modelos clásicos que inspiran los diversos tipos de odas, distinguiremos la oda que imita el modelo pindárico de la que reproduce el modelo horaciano, y de la que con nombre ficticio llamamos “anacreóntica”, por referencia a las odas griegas falsamente atribuidas a Anacreonte en el apéndice de la *Antología* de Costantino Cefala y publicadas por Henri Estienne en 1554. Por último, tampoco podemos olvidar un fenómeno que ya tuve ocasión de mencionar a propósito del *Certame coronario*: me refiero a la imitación que, de varias formas, se realizó de la estrofa sáfica. Hay, además, otro problema aún que hace más complicada la cuestión de la oda, que es el de las relaciones que el género neoclásico establece con la canción petrarquista. Se trata de un problema fundamental, que nos remite inevitablemente a uno de los nudos centrales de la lírica de las primeras décadas del siglo XVI: la relación entre el petrarquismo y el clasicismo, que no siempre ha quedado resuelta en términos de una pacífica integración, sino que en más de una ocasión ha dado pie a fenómenos en que dicha relación ha asumido tonos más dialécticos.

Huelga recordar que las primeras décadas del siglo XVI, hasta 1525, se caracterizaron por un fenómeno de sobreposición de una “onda lunga”, es decir, de un “approccio a Petrarca non più mediato o incompleto, ma direttamente e facilmente verificabile sui testi”, y una serie de “onde brevi”, que “di volta in volta costituivano altrettanti punti di riferimento, non sempre alternativi alla prima”¹⁰, hasta llegar a 1530, año que -según la conocidísima definición de Carlo Dionisotti- constituye “la data di nascita del petrarchismo lirico cinquecentesco”¹¹. Volviendo al carácter a veces dialéctico de la relación entre clasicismo y petrarquismo, es el mismo Dionisotti, quien tomando motivo de *Versi et regole della nuova poesia toscana*, una recopila-

¹⁰ Francesco Erspamer, “La lírica” en *Manuale di letteratura italiana*, al cuidado de Franco Brioschi y Costanzo Di Girolamo, Torino, Bollati-Boringhieri, en prensa.

¹¹ Carlo Dionisotti, *Introduzione* a Pietro Bembo, *Prose e Rime*, al cuidado de C.D., Torino, UTET, 1966, 2ª ed., pág. 49.

ción promovida por el sienés Claudio Tolomei y publicada en Roma en 1539, nos ha brindado una descripción de dicha relación en los siguientes términos:

Il tentativo di rinnovare la poesia toscana applicando ad essa la metrica della poesia classica non ebbe successo allora, ma resta documento di una crescente insoddisfazione e impazienza dei limiti stretti in cui la riforma linguistica e letteraria operata dal Bembo aveva ridotto la poesia, e di una precisa e decisa volontà di rompere quei limiti sul versante della poesia classica. [...] La disposizione ad allargare ed arricchire la nuova poesia aveva il suo limite insuperabile nella preoccupazione di mantenere intatta la base linguistica e stilistica petrarchesca. Ammissibile era il tentativo di comporre anche elegie, epigrammi, odi italiane, ma senza che perciò il carattere petrarchesco della lirica italiana risultasse alterato. Alla responsabilità di una traduzione poetica di Catullo, Tibullo, Propertio, o delle Odi di Orazio, nessuno voleva né poteva sobbarcarsi¹².

Me parece que el pasaje que acabo de citar puede resultar muy útil porque nos proporciona unas coordenadas generales, al interior de las cuales habrá que valorar la más circunscrita cuestión de la oda: por un lado, pues, tenemos “impazienza e insoddisfazione dei limiti stretti” del petrarquismo bembiano con la consecuente voluntad de ruptura, sobre todo en la dirección clásica; por otro lado, sin embargo, tal voluntad de ruptura tropieza con la fidelidad lingüística y estilística a Petrarca. No faltarán soluciones a dicho dilema más o menos originales: la oda del Renacimiento constituyó uno de los ejemplos más significativos de ello.

Puesto que hay que considerar las diferentes formas de la oda renacentista con vistas a la canción petrarquista, empezemos pues examinando cuáles fueron las definiciones de canción. En los años que nos interesan, anteriores a las innumerables teorizaciones poéticas de la segunda mitad del siglo, podíamos contar con la cuidada sistematización de Giangiorgio Trissino quien, en la *Quarta divisione* de su *Poetica*, había proporcionado

¹² Carlo Dionisotti, “Tradizione classica e volgarizzamenti”, en *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1980, 3ª ed., págs. 174-5.

una minuciosa casuística de la canción petrarquista¹³. La *Poetica* se había publicado en 1529 junto con otras obras de Trissino, entre las que se cuenta la versión del *De vulgari eloquentia*, sacado a nueva luz, en que Dante ofrecía una compleja descripción de la estancia de pies y sirma. En el discurso meticológico y prosódico de Trissino eran muchas las huellas que habían dejado el tratado de Dante y el de Antonio da Tempo, la *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*. Cuatro años antes, sin embargo, en las *Prose della volgar lingua*, Pietro Bembo, aun siendo entre los pocos que conocían el *De vulgari dantesco*¹⁴, había dado una definición de canción muy distinta. Escribía, pues, Bembo:

E nelle canzoni puossi prendere quale numero e guisa di versi e di rime a ciascuno è più a grado, e compor di loro la prima stanza; ma, presi che essi sono, è di mestiero seguirgli nell'altre con quelle leggi che il compositor medesimo, licenziosamente componendo, s'ha prese¹⁵.

Como puede verse, se trata de una definición más bien amplia: en ella, Bembo admitía cualquier esquema de versos y de rimas; la única regla a la que el poeta debía ceñirse era la de mantener el mismo esquema en todas las estancias. Huelga decir que, además, los únicos versos que se admitían eran el endecasílabo y el heptasílabo. Según la definición de la que venía considerándose como la máxima autoridad del petrarquismo lírico, bajo el mismo rótulo de 'canción' podían reconducirse, además de la petrarquista, también las nuevas formas que tenían origen en la tendencia renacentista de volver a recorrer, en las formas métricas italianas, los caminos de la poesía clásica. Ahora bien, en el período que he decidido tomar en consideración, las nuevas formas de la canción pueden reconducirse a los dos modelos clásicos de la oda, esto es, al pindárico y al horaciano. En cambio, no trataré el tercer modelo clásico, el anacreóntico, ya que la experimentación de esta forma fue obra sobre todo de Gabriello Chiabrera, y por lo tanto cae fuera del período aquí considerado.

¹³ Véase Giangiorgio Trissino, *Poetica*, en *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, al cuidado de B. Weinberg, I, Bari, Laterza, 1970.

¹⁴ Sobre la copia del *De vulgari* realizada para Bembo, que se encuentra en el ms. Vat. Reg. lat. 1370, v. Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, I, *Introduzione e testo*, al cuidado de Pier Vincenzo Mengaldo, Padova, Antenore, 1968, pág. CVI.

¹⁵ Bembo, *Prose della volgar lingua* (II,xi), ed. cit., pág. 153.

A principios de la segunda década del siglo vieron la luz dos ediciones de Píndaro: la primera fue la edición aldina de 1511, mientras que la segunda fue publicada dos años más tarde, en 1513, por los tipos del editor Calergi de Roma¹⁶. En el mismo año, 1513, el aristócrata vicentino Giangiorgio Trissino estaba ocupado en la composición de la *Sofonisba*, la obra que representa la “primera tragedia regular” de la edad moderna¹⁷. La solución métrica fue muy importante: Trissino recurrió a los endecasílabos sueltos, a la vez que adoptó una solución distinta para los cuatro coros presentes en la obra. En tres de ellos, de hecho, se sirvió de la estructura triádica típica de la oda pindárica, con las dos primeras partes (estrofa y antístrofa), que se corresponden entre sí por el tipo de versos y el esquema de las rimas, y una tercera parte (epodo) que varía y que generalmente es más breve que las dos primeras¹⁸. *La Sofonisba* constituyó el primer eslabón de un programa más amplio, inspirado en la reproducción de los caracteres peculiares de los textos clásicos en el ámbito de la literatura vulgar; dicho programa, que estaba destinado a desarrollarse hasta finales de los años cuarenta con el poema épico *Italia liberata dai Goti*, tuvo su momento crucial en 1529, año en que Trissino hizo imprimir en su ciudad natal una especie de *Opera Omnia*, “una *summa* teorica e pratica di testi, [che] tende a porre il Trissino come polo globale di riferimento nel dibattito letterario contemporaneo, e, con lui, tende ad affermare una vocazione protagonista di un centro veneto di forte tendenze imperiali”¹⁹. Entre las numerosas obras publicadas en 1529 estaban también las *Rime*, que contenían doce canciones. Tres de ellas nos interesan directamente, pues son, en efecto, otras tantas odas pindáricas. Las dos primeras, “Quella virtù che del bel vostro viso” y “Per quella strada ove il piacer mi scorge”, son de argumento amoroso, mientras que la tercera es una canción de alabanza al cardenal Ridolfi²⁰. Estas tres odas fueron compuestas en épocas muy diferentes. Las dos primeras, junto con el entero núcleo “amoroso” de las *Rime*, “risale [...] agli anni cortigiani del Trissino, alle sue relazioni con Milano,

¹⁶ Carducci, “Dello svolgimento dell’ode” cit., pág. 14.

¹⁷ Dedicada al papa León X en 1518, y publicada en Roma en 1524, la *Sofonisba* fue compuesta entre 1513 y 1515. Trissino atendió a la composición de los coros a partir de 1513.

¹⁸ Giangiorgio Trissino, *Sofonisba*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1959. Los tres coros con estructura triádica son los siguientes: “Almo celeste ragio”, “Lassa, ben mi credeva esser venuto”, “Amor, che ne i leggiadri alti pensieri”.

¹⁹ Vincenzo De Caprio, “Roma”, en *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. II, *L’età moderna* cit., t. I, pág. 446.

²⁰ Los textos de las tres odas pueden leerse ahora en Giangiorgio Trissino, *Rime(1529)*, al cuidado de Amedeo Quondam, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1981.

Mantova, Ferrara, ai primi anni del Cinquecento insomma”, mientras que la canción en honor del cardenal Ridolfi se sitúa “negli anni immediatamente a ridosso dell’edizione”²¹. Antes de profundizar más en la cuestión, creo oportuno mencionar los otros experimentos de oda pindárica que se produjeron alrededor de los mismos años y que en realidad fueron, numéricamente, más bien limitados. De hecho, para completar el cuadro, a las tres canciones ya mencionas de Trissino sólo cabe añadir los ocho *himnos* que el poeta Luigi Alamanni dedicó “al cristianissimo re Francesco Primo”, publicados en 1532²², y las dos canciones que Minturno dedicó, en 1535, “a Carlo V vincitore e trionfante dell’Africa”²³. En total, se trata de un pequeño *corpus* de trece textos, que nos ofrece el índice del escaso éxito de que gozó el género en la primera mitad del siglo XVI. Más aún: el número de textos se ve reducido ulteriormente si consideramos que uno de los ocho himnos de Alamanni es una canción a todos los efectos, construida entre otras cosas según el abusado esquema de *Chiare fresche e dolci acque*²⁴. El hecho es que, incluso en los restantes doce poemas, la discrepancia respecto a la canción petrarquista es, desde un punto de vista estrictamente métrico, más teórica que real. Justamente ha sido notado que en las mencionadas odas pindáricas “la struttura della canzone petrarchesca non è, in sostanza, intaccata”²⁵. Y efectivamente cada una de las estrofas que componen las odas en cuestión es una estancia de canción petrarquista a todos los efectos, formada por pies y sirma. En la mayoría de los casos, las doce odas encajan fundamentalmente en los esquemas petrarquistas de la fronte dividida en dos pies, según el doble modelo: ABC ABC, o ABC BAC; de la misma manera que, por los que se refiere a la sirma guardan fidelidad al esquema indiviso que Dante estableció y que Petrarca hizo suyo. De acuerdo con una antigua observación de Chiabrera contenida en el diálogo *L’Orzalesi ovvero della tessitura delle canzoni*, Pietro Beltrami, en su reciente tratado de métrica italiana, ha podido notar que

²¹ Amedeo Quondam, *Introduzione* a Trissino, *Rime*, ed. cit., pág.20.

²² Luigi Alamanni, *Opere Toscane*, Lyon, Gryphius, 1532-33. Para los *inni*, he utilizado Luigi Alamanni, *Versi e prose*, ed. al cuidado de P. Raffaelli, Firenze, Le Monnier, 1859, vol. II, págs. 84-111.

²³ Se trata de las dos composiciones “Qual semideo, anzi qual novo Dio” y “Alma et antica madre”, publicadas en Antonio Sebastiani, *Minturno, Rime et prose*, Venezia, Francesco Rampazetto, 1559, págs. 166 y 176.

²⁴ V. Henri Hauvette, *Luigi Alamanni (1495-1556). Sa vie et son oeuvre*, Paris, Hachette, 1903, pág. 228 y n.l.

²⁵ Guglielmo Gorni, “Le forme primarie del testo poetico”, en *Letteratura italiana*, dirigida por Alberto Asor Rosa, *Le forme del testo. Teoria e poesia* cit., pág. 467.

“a parte il travestimento pindarico e l’aumento delle dimensioni, la struttura triadica richiama ancora la tripartizione petrarchesca di piedi e sirma”, y en resumidas cuentas, que en nuestras odas “la stanza petrarchesca è moltiplicata per tre”²⁶. En conclusión, se nos hace evidente que la oda pindárica no lleva a cabo una función de verdadera reforma métrica, aunque, quizá, sería exagerado sostener que falte en ella cualquier elemento de novedad. Distinguiendo entre los tres poetas, diría por ejemplo que no hay ningún elemento de novedad en las dos odas que Minturno dedica a la expedición africana de Carlos V y al triunfal recibimiento que la ciudad de Nápoles le preparó. En uno de los rarísimos comentarios que se han merecido las composiciones de Minturno, las dos odas han sido razonablemente juzgadas como un “tentativo di risuscitare le strutture della canzone eroico-pindarica al solo livello delle articolazioni formali”, cosa que, por otro lado, confirma

l’inerzia teorica che il patrimonio della tradizione classica trova nell’ambito dell’esperienza intellettuale del Minturno, che riesce a prospettare soltanto utilizzazioni esteriori o puramente strumentali, come anche appare dai testi poetici, in cui i frequenti richiami mitologici o storici classici valgono soltanto come elementi di decoro in una funzionalità subalterna e degradata²⁷.

Pasando ahora a los ocho *inni* de Alamanni, nos damos cuenta que las siete odas con estructura pindárica presentan sólo una novedad, la de estar constituidas exclusivamente por heptasílabos, contraviniendo así a uno de los preceptos fundamentales de la canción -la alternancia de endecasílabos y heptasílabos-, algo que resultaba irrenunciable incluso en la definición amplia, formulada por Bembo. Las estrofas isométricas de heptasílabos habían sido frecuentes en los poetas sicilianos y continuaron siéndolo para el Guinizelli de *Donna, l’amor mi sforza*,²⁸ pero la supremacía del endecasílabo en la canción había sido definitivamente establecida por el *De vulgari eloquentia*, y la *combinatio* de endecasílabos y heptasílabos pronto se había convertido en la textura canónica de la canción lírica italiana. Digna de mayor atención es, en cambio, la canción de alabanza del cardenal Ridolfi de Trissino, de la cual -se ha

²⁶ Pietro Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991, págs. 114 y 300.

²⁷ Giulio Ferroni e Amedeo Quondam, *La “locuzione artificiosa”. Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell’età del manierismo*, Roma, Bulzoni, 1973, pág. 304.

²⁸ V. Gorni, “Le forme primarie” cit., págs. 453-4.

dicho- “emerge con maggiore evidenza la cura sperimentatrice” del poeta vicentino, hasta el punto que de ella se ha podido afirmar que “la sua libertà è radicale”²⁹. El rasgo distintivo de esta canción es la combinación de dos elementos que Trissino, en sus otros poemas, había experimentado separadamente el uno del otro: me refiero, por un lado, a la estructura triádica de la oda pindárica, y por el otro, a la forma *continua* de la estrofa, es decir, sin rima. Ambos fenómenos, por otra parte, se remontan a una común matriz clasicista, conforme con un programa de renovación literaria que se fundaba prevalentemente sobre modelos griegos³⁰. Poniendo en tela de juicio la rima, según el ejemplo de la poesía griega y latina, los autores del XVI terminaban poniendo en tela de juicio la misma forma poética tradicional, ya que, como ha precisado Mario Martelli en el mencionado ensayo:

ciò che il mondo classico aveva affidato al ricorrere costante di versi differenti o, nel caso di strofi omeometre (come i sistemi asclepiadei primo e quinto), ai suggerimenti della semantica e della sintassi, il medioevo romanzo affida anche e soprattutto alla rima, che sottolinea spesso e conferma il concludersi del pensiero logico, ma talvolta non esita a prescindere o, addirittura, ad opporglisi.³¹

Dos fueron los caminos a través de los cuales los poetas quinientistas intentaron resolver el problema de la rima: por un lado, sencillamente, su eliminación, y por el otro, la recuperación de su función por medio de lo que Martelli ha definido la “consapevolezza della funzione eminentemente strutturale della rima”³². En la oda pindárica dedicada al cardenal Ridolfi, Trissino experimentó el primero de los dos caminos; por lo demás, no olvidemos que en obras de más envergadura, como la *Sofonisba*, y sobre todo la *Italia liberata dai Goti*, Trissino recurrió al endecasílabo suelto. Sin embargo, no menos interesante tenía que resultar el segundo camino, que volveremos a encontrar a

²⁹ Gabriella Milan, “Nota metrica”, en Trissino, *Rime*, ed. cit., págs. 47 y 50.

³⁰ Sobre el helenismo de Trissino, v. Carlo Dionisotti, “L’Italia del Trissino”, en *Convegno di studi su Giangiorgio Trissino (Vicenza 31 marzo-1 aprile 1979)*, al cuidado de Neri Pozza, Vicenza, Accademia Olimpica, 1980, págs. 11-22, en especial págs. 17-18. Son útiles, todavía, las observaciones de Giuseppe Toffanin, “Il Cinquecento”, en *Storia letteraria d’Italia*, Milano, Vallardi, 1941, págs. 448-53.

³¹ Martelli, “Le forme poetiche italiane” cit., pág. 525.

³² *Ibidem*.

propósito de Bernardo Tasso y de sus odas horacianas. Pero antes de que cedamos el paso a estas últimas, creo oportuno entretenerme -aunque sea brevemente- en la oda pindárica, como género poético, puesto que hasta ahora la hemos considerado sólo desde el punto de vista métrico.

En el tratado *L'arte poetica*, que es en realidad posterior al período que hemos tomado en consideración, su autor, Minturno, inserta una exposición teórica sobre la oda pindárica. Después de haberse referido abundantemente a la primera de sus dos odas de 1535, escribe que “a questa maniera di canzoni certo niuna altra materia sta così bene, come la grave et illustre, la quale eroica si chiama”³³. En efecto, prescindiendo de la especificidad de los contenidos, una “materia [...] grave et illustre” se encuentra en todo el grupo de las odas consideradas. Se trata, en lo fundamental, de poemas celebrativos, destinados no sólo a “cantare le vittorie”³⁴ de un emperador, como en el caso de Minturno, sino también a enaltecer las virtudes de un rey, una reina, o un antiguo genovés -respectivamente, Francisco I, Marguerita de Navarra y Megollo Larcaro-, como en el caso de Alamanni, o a tejer las alabanzas de un cardenal, como en la ya mencionada canción de Trissino. Tampoco faltan ejemplos de poesía amorosa, representada por dos *inni* de Alamanni y de otras tantas odas de Trissino, donde la intención celebrativa da pie a un tono poético no menos elevado. Ahora bien, a propósito de la canción quinientista, Guglielmo Gorni ha hablado de “bifrontismo”, concepto sobre el cual hemos de volver muy pronto con relación a la oda horaciana; de momento, limitémonos a indicar que un polo de tal “bifrontismo” está constituido por la canción petrarquista, la cual, en su evolución quinientista “accentua -según Gorni- la sua *gravitas*, e asseconda (con l’impiego di strofe lunghe, più volte iterate) un’istanza narrativa e digressiva, prediligendo la materia morale, politico-storica, speculativa, funebre e religiosa, la cui più alta affermazione si ritroverà nelle rime di Giovanni Della Casa”³⁵. Es una descripción que no se aleja mucho de la que podríamos dar de la oda pindárica, cuya experimentación por lo tanto avanzó en paralelo a los desarrollos de la canción petrarquista del siglo XVI, tanto del punto de vista métrico como del estrictamente poético.

Si, como acabamos de ver, un polo del “bifrontismo” está ocupado por la canción petrarquista, y por la que ya podemos considerar una variante suya,

³³ Minturno, *L'arte poetica*, Venezia, Valvassori, 1564; el pasaje citado puede leerse en Ferroni-Quondam, *La “locuzione artificiosa”* cit., pág. 69.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Gorni, “Le forme primarie” cit., pág. 466.

esto es, la oda pindárica, en el polo opuesto se coloca un tipo de canción que dirige sus miras hacia una mayor simplificación, reduciendo el número de versos por cada estancia y suprimiendo las articulaciones internas a la estancia. Este tipo de canción tuvo como modelo clásico la oda horaciana, y halló en Bernardo Tasso su más pertinaz intérprete. Y sin embargo, no es probable que faltaran intentos anteriores a Tasso. En un estudio que se remonta a finales de los años cincuenta, Carlo Dionisotti sugirió anticipar de algún decenio la experimentación de la oda horaciana en vulgar, fundándose en una afirmación de Calmeta, quien en una carta a Isabella d'Este, fechada el 5 de noviembre de 1504, escribía que había experimentado no sólo “tutte le diversità de rime che in stile materno ritrovare si possono”, sino también -y es lo que más nos interesa- “molti stili fatti da nuovo ad emulazione di Orazio che a li lettori, spero, non poca dilettazone porgeranno”:

Sicché -decía Dionisotti- la ripresa dell'ode oraziana tradizionalmente attribuita a rimatori del medio Cinquecento deve con tutta probabilità essere ricercata e giustificata in età d'un buon tratto anteriore e affatto diversa³⁶.

De hecho, en el mismo año de la carta de Calmeta, Pietro Bembo publicó los *Asolani*, donde insertó dos canciones del todo irregulares, “Io vissi pargoletta in festa e'n gioco” e “Io vissi pargoletta in doglia e in pianto”, que el moderno editor del tratado no duda en definir ‘odas’, “forma metrica -añade en la nota de pie de página- di cui ancora non è ben chiara la storia o preistoria nell'ambito della lirica musicale del tardo Quattrocento e del primo Cinquecento”³⁷. Ambas cancioncillas-odas de Bembo están formadas por tres cuartetos de endecasílabos, y presentan, además, un diseño estructural idéntico: a la presentación del tema en los cuartetos iniciales (el amor infeliz, en la primera cancioncilla; el feliz, en la segunda) le sigue una ejemplificación mitológica, que ocupa el tercer y último cuarteto. Se trata del mismo diseño estructural que encontraremos en la oda de Garcilaso. Pero antes de pasar a estos dos poetas, es preciso hacer una breve alusión a los intentos de imitación de la oda horaciana que, al menos desde el punto de vista métrico, parecen colocarse más cerca del modelo originario: me refiero, claro está, a la experimentación

³⁶ Dionisotti, “Tradizione classica e volgarizzamenti” cit., pág. 161. Para la epístola a Isabella d'Este, véase Vincenzo Calmeta, *Prose e lettere edite e inedite*, al cuidado de Cecil Grayson, Bologna, 1959.

³⁷ Bembo, *Prose e Rime*, ed. cit., pág. 318 n.2.

en vulgar de la estrofa sáfica. A ésta se llegó a través de dos distintos caminos: por un lado, mediante la directa traducción de las odas de Horacio; y por el otro, como caso particular de aquel fenómeno más amplio que consistió en el intento de renovar la métrica italiana sobre la base cuantitativa, imitando los versos clásicos. Por lo que al primer camino se refiere, ya hemos visto como el éxito que tuvo la propuesta bembiana, y la consiguiente hegemonía del modelo petrarquista, impidieron de hecho que se realizaran versiones de la poesía latina. Entre los raros ejemplos de traducciones de las odas horacianas, cabe mencionar la de Trissino, que traduce “Donec gratus eram tibi” (III, 9) recurriendo al cuarteto de tres endecasílabos y un heptasílabo³⁸.

Un poco más viable resultó ser el segundo de los dos caminos a los que he aludido, gracias sobre todo a un grupo de poetas que en su mayoría pertenecieron a la Academia Romana de la Nueva Poesía. Con total independencia respecto al experimento anticipador de Alberti y de Dati, estos poetas se esforzaron en componer versos que correspondieran a las formas métricas de la poesía clásica: ellos “non si accontentarono -escribe Mario Geymonat, en su breve estudio sobre la cuestión- di applicare la metrica latina alla lingua italiana ma concepirono un proposito più complesso: quello di fornire all’idioma toscano una propria prosodia quantitativa”³⁹. No creo sea oportuno entrar ahora en los pormenores de las soluciones técnicas que estos poetas llegaron a proponer, ya que ello terminaría desviándonos de nuestro problema. Por lo tanto me limitaré a mencionar la recopilación de Claudio Tolomei, *Versi et regole de la Nuova Poesia Toscana* (1539), a los cuales contribuyeron muchos de los Académicos romanos, y donde se encuentran, entre otras cosas, las odas sáficas cuantitativas de Antonio Renieri da Colle, Pier Paolo Gualterio y Alessandro Bovio, quienes recurrieron a la estrofa tetrástica de tres endecasílabos y un pentasílabo, sin rima, con un sistema de reglas muy puntuales con miras a reproducir los versos italianos según las reglas cuantitativas del latín⁴⁰. El experimento de Tolomei y de sus secuaces estaba destinado al fracaso; y ello por varias razones. Justamente ha sido notado que se trataba de

³⁸ Para la versión citada, v. Giangiorgio Trissino, *Opere*, I, Verona, Jacopo Vallarsi, 1729, pág. 362. Recuerdo también la versión de Benedetto Varchi de la oda horaciana III, 13, así como la de un anónimo autor del siglo XVI de la oda IV, 13; ambas pueden leerse en Giovanni Federzoni, *Alcune odi d’Orazio volgarizzate nel Cinquecento*, Bologna, Zanichelli, 1880, págs. 127 y sigs.

³⁹ Mario Geymonat, “Osservazioni sui primi tentativi di metrica quantitativa italiana”, en *Giornale storico della letteratura italiana*, CXLIII(1966), págs. 378-89, pág. 383.

⁴⁰ Véase W. Theodor Elwert, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Firenze, Le Monnier, 1989, págs. 184-5. Las odas sáficas de A. Renieri da Colle, P.P. Gualterio e A. Bovio han sido recopiladas por Carducci, *La poesia barbara nei secoli XV e XVI* cit.

una rivoluzione impossibile a compiersi, per ragioni culturali prima di tutto, dato il radicamento nella tradizione italiana dei metri di origine romanza, e poi per ragioni linguistiche, perché l'operazione d'attribuire regole quantitative all'italiano [...] era (e rimase ogni volta che fu tentata) un'operazione del tutto artificiosa⁴¹.

La forma más común de sáfica italiana -valga como inciso- fue la que elaboró Angelo di Costanzo: se trataba siempre de estrofa tetrástica de tres endecasílabos y un pentasílabo, pero con rima, y sin ningún vínculo con el sistema cuantitativo latino⁴². Sin embargo, los intentos más proficuos de inspirarse en la oda horaciana fueron los que se realizaron en el ámbito de la total aceptación de la tradición métrica italiana. Un paso decisivo en tal dirección fue el que movió Bernardo Tasso.

Como todo el mundo sabe, la historia redaccional de los *Amori* de Tasso se caracteriza por el nutrido número de reelaboraciones a que el libro fue sometido a lo largo de treinta años. El mismo trabajo de reelaboración le tocó a la sección de las odas. Estas, que en la edición de 1531 no eran más de tres, estaban destinadas a aumentar a partir de la sucesiva edición de 1534, donde llegaron a doce, a las que se añadieron otras tres en 1537, en ocasión de la publicación del *Libro terzo degli Amori*, para luego incrementarse, aún más, hasta alcanzar el número de treinta y tres en la edición de 1555, y finalmente el de cincuenta y cinco en la última edición de 1560⁴³. Aquí me limitaré sólo a unas cuantas observaciones sobre la edición de 1534, con alguna excepción para las tres odas de 1537⁴⁴; de esa forma, no sólo

⁴¹ Beltrami, *La metrica italiana*, cit., pág. 107.

⁴² V. Elwert, *Versificazione*, cit., pág. 186; y también Raffaele Spongano, *Nozioni ed esempi di metrica italiana*, Bologna, Pàtron, 1986, págs. 232-4, donde se encuentra reproducido el poema "Tante bellezze il cielo ha in te cosparte" de Angelo di Costanzo.

⁴³ Véase Giorgio Cerboni Baiardi, *La lirica di Bernardo Tasso*, Urbino, Argalia Editore, 1966, pág. 102 n.2. Sobre las odas de Tasso en el contexto más general de la recuperación de los géneros poéticos clásicos, v. Edward Williamson, "Form and Content in the Development of the Italian Renaissance Ode", en *Publications of the Modern Language Association*, LXV(1950), págs. 550-67; el estudio ha sido reproducido por el autor en su libro *Bernardo Tasso*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1951, en especial las págs. 68-90; v. también Maddison, *Apollo and the Nine* cit., págs. 150-75.

⁴⁴ Para las odas de Tasso, he utilizado: *Libro primo de gli amori*, Venezia, Giov. Antonio Fratelli da Sabbio, 1531; *Libro primo e secondo degli amori. Hinni et ode. Selva. Epithalamio. Favola di Piramo et de Thisbe. Egloghe sei. Elegie sei*, Venezia, Joan. Ant. da Sabbio, 1534. Para las tres odas añadidas en la edición de 1537, he utilizado las *Rime di m. Bernardo Tasso. Edizione la più copiosa finora uscita colla vita nuovamente descritta dal sig. abate Pierantonio Serassi*, Bergamo, Pietro Lancellotti, 1749, 2 vols.

habré sido fiel al límite cronológico que me había impuesto al empezar estas notas, sino que además me habré abierto camino hacia la oda de Garcilaso, cuyos conocimientos de la poesía tassiana -por obvias razones- no podían ir mucho más allá de cuanto contenía la edición de 1534.

Ya en la dedicatoria a Ginevra Malatesta de 1531, Tasso distinguía en su producción poética entre las poesías que había “compuesto ad imitatione de’ moderni provenzali, et di Messer Francesco Petrarca”, y las otras -en realidad, en aquella época, muy pocas- en las que había seguido “la via et l’arte degli antiqui boni poeti greci et latini”⁴⁵. Más tarde, Tasso volvió al mismo discurso, ampliándolo, en la dedicatoria al príncipe de Salerno, que abre la edición de 1534. Dirigiéndose, pues, a su protector, Tasso quiso contestar a la crítica que más le debió preocupar, esto es, la de haber obligado a las *Muse thoscane* “quasi per viva forza [...] a favellare”, “oltre il loro costume, in varie et strane maniere di rime: Hinni, Ode, Egloghe et Selve”⁴⁶. Tasso dio una doble respuesta: obstinarse en imitar a los “duo lumi della lingua thoscana, Dante e Petrarca” equivaldría, por un lado, a someterse a una “vana [...] fatica”⁴⁷, dado el nivel inigualable de su poesía, y por el otro, y en el mejor de los casos, equivaldría a condenarse a la mera repetición: “dire quelle istesse cose con altre parole, o con quelle istesse parole altri pensieri”. Teniendo en cuenta todo esto, y considerando “quanto ampio et spatioso [sia] il campo della poesia, et segnato da mille fioriti et be’ sentieri”, cualquier poeta haría bien “questa anchor giovene lingua [toscana] per tutti que’ sentieri menare, che i latini e i greci le loro condussero, et la varietà de’ fiori mostrandole de’ quali l’altre due ornandosi sí vaghe si scopreno a’ riguardanti”⁴⁸. En los argumentos de su hábil defensa, no es difícil reconocer la doble exigencia de renovación que ha puesto en evidencia Dionisotti a propósito de la recopilación de Tolomei: “insoddisfa-

⁴⁵ “Alla Signora Ginevra Malatesta”, en *Libro primo de gli amori* (1531), pág. 7v.

⁴⁶ “Al Principe di Salerno suo signore”, en *Libro primo e secondo degli amori* (1534), pág. 2r.

⁴⁷ Ibid. pág. 2v.

⁴⁸ Ibid. pág. 3r. Tasso recogió el mismo concepto en una carta a Girolamo della Rovere, fechada el 26 de octubre de 1553, donde leemos: “Io cammino, Sig.mio, alcuna volta per questi sentieri della poesia, dall’orme de’ Greci, e da’ Latini scrittori segnati, i quali, al mio giudicio, mi paiono più belli e più vaghi di quelli per li quali agli antichi Toscani è piaciuto di camminare; giudicando (se non m’inganno) questa poesia più dilettevole, e più piena di spirito e di vivacità, che la loro, ancor che dubiti che non debbia piacere a chi delle buone composizioni greche e latine non avrà perfetta cognizione; per dar a dividere ad alcuni che hanno opinione che questa nostra lingua non sia capace di tutte quelle vaghezze poetiche delle quale è capace la greca e la latina”, v. *Delle lettere di M. Bernardo Tasso*, 2 vols. Padova, Giuseppe Comino, 1733 (carta n.38, vol.II, págs. 124-6).

zione o impazienza dei limiti stretti in cui la riforma linguistica e letteraria operata dal Bembo aveva ridotto la poesia” y “precisa e decisa volontà di rompere quei limiti sul versante della poesia classica”. Pero a diferencia de Tolomei y de su grupo, Tasso nunca pensó en adoptar la solución de la métrica cuantitativa. En la dedicatoria al príncipe de Salerno, después de haber expresado su gran admiración por el exámetro, por lo que se refiere a sus poesías afirma: “Non negherò il verso essere endecasillabo, e non exámetro”⁴⁹. Y de manera todavía más explícita, en una carta a Girolamo della Rovere del 26 de octubre de 1553, Tasso precisa que él ha escrito “odi alla oraziana, non quanto ai numeri del verso, perché questa nostra lingua non lo sopporta, ma quanto alle altre parti dell’artificio”⁵⁰.

De todos modos, los exordios de la experimentación se revelaron bastante tímidos. Las dos odas *All’Aurora* y *A Pan*, las primeras que compuso⁵¹, presentan una estrofa que, con diez y nueve versos, respectivamente, no se aparta mucho de la estancia de la canción. Pero a partir de la oda *A Diana*, donde los versos de cada estrofa se reducen a siete, Tasso cumple un paso más en dirección de la estrofa que se revelará típica del género. En efecto, en las restantes nueve odas de la edición de 1534, Tasso usa la estrofa pentástica de endecasílabos y heptasílabos, con un número de estrofas por cada oda que oscila notablemente de un mínimo de seis en “Che pro mi vien, ch’io t’habbia o bella Diva” a un máximo de veintiuna en “O pastori felici”.

Por lo que atañe a la rima, ya tuvo la ocasión de aludir a la postura que sobre ella asumieron algunos poetas del siglo XVI, los cuales contestaron el uso de la rima a través de su eliminación (el endecasílabo suelto), o bien a través de la recuperación de su función estructural. A esta segunda solución estuvo más cerca Tasso, cuyo interés por el problema no debió ser débil, ya que sobre él se entretuvo no poco en la dedicatoria al príncipe de Salerno. En este texto, a propósito de la rima en las odas, Tasso escribe que las “voci in picciola stanza rinchiuse, subitamente a guisa d’Echo, una et due volte vanno iterando il suono proposto”⁵². Es lo que ocurre, en especial, en las seis odas que presentan el esquema abAbB, con variantes en el número y en el orden de los endecasílabos y heptasílabos. Pero en tres odas la solución es otra. Ahora bien,

⁴⁹ *Libro primo e secondo degli amori* (1534), pág. 4v.

⁵⁰ *Delle lettere di M. Bernardo Tasso* cit., II, pág. 125.

⁵¹ Sobre la fecha de estas dos odas, véase Fortunato Pintor, “Delle Liriche di Bernardo Tasso”, en *Annali della Reale Scuola Superiore di Pisa*, XIV(1900), pág., 168 n.1.

⁵² “Al Principe di Salerno suo signore”, en *Libro primo e secondo degli amori* cit., pág. 4r.

si queremos entender el sentido de esta nueva solución es preciso que volvamos a la dedicatoria al príncipe de Salerno, donde Tasso desarrolla un largo discurso en el que se propone conservar la rima, aun limitando su mero efecto fónico. En un determinado momento, Tasso se pregunta:

perché non così a' volgari può esser lecito asconder alcuna
volta ne' versi loro la rima, et quella tra le altre parole mischia-
re, in maniera che prima ella ci trapassi l'orecchie c'huom
s'accorga di doverla incontrare⁵³.

Como ha notado muy bien Martelli, Tasso intenta “escogitare nuove testure, in cui la rima fosse sí conservata, ma non tanto da generare, se troppo avvertibile, un qualche insopportabile fastidio [...] L'intento, insomma [...] era quello di nascondere la rima conservandola”⁵⁴. Tasso experimentó la ‘nuova testura’ en tres odas de las doce contenidas en la edición de 1534⁵⁵. En cada estrofa de las odas en cuestión un verso queda sin enlace, aunque rime con el primero y con el tercero de la estrofa siguiente; además, en la última estrofa, este segundo verso se hace rimar con el primer (y tercer) verso de la oda, asegurando así una estructura circular en todo el poema. Recorro de nuevo al estudio de Martelli para subrayar que

sia l'incatenamento di una strofe all'altra, sia la redditio che fa
tornare su se stessa l'intera ode, sono fatti che, pur ottenuti
attraverso la disposizione delle rime, non riguardano più l'orec-
chio, ma solo la struttura dell'opera⁵⁶.

Las novedades no se limitan únicamente a la estructura de la estrofa y de la rima, sino que conciernen también a las relaciones entre métrica y sintaxis. A este propósito, en la citada carta a Girolamo della Rovere, Tasso observaba:

io passo talora con la clausola lunga di una stanza nell'altra,
talora la faccio breve come meglio mi pare⁵⁷.

⁵³ Ibid. pág. 4v.

⁵⁴ Martelli, “Le forme poetiche italiane” cit., pág. 575.

⁵⁵ Se trata de las tres odas siguientes: “Cada dal puro cielo”, “Non sempre il cielo irato”, “Che pro mi vien, ch'io t'habbia o bella Diva”.

⁵⁶ Martelli, “Le forme poetiche italiane” cit., pág. 577.

⁵⁷ *Delle lettere di M. Bernardo Taso* cit., II, pág. 125.

Estas declaraciones han sido comprobadas por Fortunato Pintor, quien -en su estudio- observó como “l’effetto confermasse il proposito, a volte con poco di misura, prolungandosi un sol periodo, non senza stento, per tre intiere strofe”⁵⁸. En cambio, si considerásemos sólo las odas del 34 nos daríamos cuenta de que los enlaces sintácticos entre estrofas son completamente inexistentes en las tres odas con estrofa larga, como era fácil prever, mientras que aparecen con una cierta frecuencia en las nueve odas con estrofa pentástica. Por lo que a éstas últimas se refiere, no serán inútiles dos precisiones. En primer lugar, los enlaces en cuestión, al menos los sintácticamente fuertes, no son muy frecuentes, puesto que no sobrepasan el número de uno o dos casos por cada poema. En segundo lugar, la extensión de dichos enlaces es de corto radio: resultan raros los casos en que el enlace logra abarcar más de dos estrofas. Tampoco cambian las cosas en las tres odas que Tasso publicó en 1537. Al revés, la excepción más evidente a lo que hemos observado se encuentra en la edición del 34, y está constituida por la oda “O pastori felici”, donde hay al menos cinco casos de enlace, todos sintácticamente fuertes, con dos de ellos que además se extienden a lo largo de tres estrofas. Por lo que se refiere a la métrica, podemos concluir afirmando que después de los primeros intentos, bastante tímidos, Tasso optó por la estrofa pentástica de endecasílabos y heptasílabos, cuya brevedad fue -por así decir- compensada por medio de los enlaces sintácticos entre las estrofas y, a veces, a través de la recuperación de la función estructural de la rima.

Sin embargo, la relación con los clásicos, y en especial con Horacio, hay que medirla en el nivel poético más que en el estrictamente métrico. Nos lo atestigua el mismo Tasso quien, a finales de un treintañal proceso de elaboración, en la nueva dedicatoria al duque di Savoia, Emanuele Filiberto, precisa que él ha escrito las odas “ad imitazione de’ buoni poeti greci e latini; non quanto al verso, il quale in questa nostra italiana favella è impossibile d’imitare, ma nell’invenzione, nell’ordine, e nelle figure di parlare”⁵⁹. Y sobre estos tres aspectos no son pocas, en efecto, las indicaciones teóricas que podemos entresacar de las distintas dedicatorias que Tasso insertó en las posteriores ediciones de los *Amori*, así como de algunas cartas que escribió a los amigos. Tanto en unas como en otras encontramos precisas posturas acerca de las

⁵⁸ Pintor, “Delle Liriche di Bernardo Tasso” cit., pág. 171.

⁵⁹ “Al duca di Savoia” (Venecia, 11 de enero de 1560), en Tasso, *Rime*, ed. Serassi, II, pág. LXVII.

siguientes cuestiones: el precepto de la variedad de la materia poética, la referencia al material mitológico, el uso de comparaciones prolongadas, la presencia o menos del proemio, el recurso a las digresiones y a su relación con el tema principal. Del conjunto de estas reflexiones no es difícil deducir que una de las mayores preocupaciones del poeta fue la que atañía a la textura de la oda, o -mejor dicho- a lo que podríamos llamar su diseño estructural; y ello desde los albores de la experimentación del nuevo género. En efecto, en la dedicatoria a Ginevra Malatesta, después de haber aludido a la libertad de los poetas clásicos sobre la posibilidad de iniciar o no el poema con el “proemio”, Tasso se entretiene sobre el asunto más general de las “digresiones”, a cuyo propósito escribe:

...secondo l'ampia licentia poetica, [i poeti classici] entravano in qualunque materia, et vagando n'uscivano in favole, o'n qualunque altra digressione a lor voglia; et ancho spesse volte senza ritornar in essa, fornivano quel che non hanno havuto ardir di far i Provenzali, et Toschi, et gli altri, che lor stile seguirono, li quali a pena toccano pur le favole con una parola, o con un solo verso⁶⁰.

Veinte años más tarde, volvemos a encontrar la misma preocupación en la carta a Girolamo della Rovere; al igual que en otra carta, no muy anterior, dirigiéndose a Vincenzo Laurio, a quien había enviado una oda suya, Tasso escribe un interesante pasaje sobre lo que él mismo llama “la natura e l'artificio dell'ode”:

il lirico [classico], -afirma- cominciata la materia principale che s'ha proposta di trattare, e uscendo poi con la digressione, alle volte ritorna nella materia principiata, alle volte finisce il suo poema nella digressione; il che si vede in Pindaro, e in Orazio in moltissimi lochi. Questo ho voluto ricordarvi, perché mostrandola a persone di minore giudizio, che voi non sete, non si pensino ch'io mi sia dimenticata la strada da tornare a casa⁶¹.

⁶⁰ “Alla Signora Ginevra Malatesta”, en *Libro primo de gli amori* (1531), pág. 8r.

⁶¹ La epístola al Laurio es del 6 de septiembre de 1553, v. *Delle lettere di M. Bernardo Tasso* cit., II, pág. 123.

En sus declaraciones teóricas, Tasso parece interesado más que nada a una mayor “libertà nell’intessitura” -en palabras de Pintor⁶² -, a través de la concesión de mayor o menor espacio y de la integración de las partes que él mismo llamaba “proemio”, “materia principale”, “digressione”. En la práctica poética, tal como tiene lugar en las odas del 34, Tasso muestra una clara predilección por la presencia del proemio, aunque resulte muy convencional, y siempre que sea breve: de hecho, nunca sobrepasa las dos estrofas, y a menudo es constituido sólo por la primera. Más complejo es, en cambio, el problema de la relación entre “materia principal” y “digresión”. Entre las odas exclusivamente mitológicas, como las dedicadas *A Diana* y *A Pan*, y aquellas otras que consisten únicamente en la celebración de personajes contemporáneos (*Per li tre abbati Cornelii*, *Per il marchese del Guasto*), hay un tercer grupo de odas que se caracteriza por la presencia de ambos planos, que se enlazan entre sí según varias modalidades. En dos odas, por ejemplo, la descripción celebrativa de la Aurora y de Venus ocupa la mayor parte del poema, y esto hace que las ocasiones que han generado las odas resulten aludidas muy brevemente en la última estrofa. Pero incluso en aquellos casos, en que la integración de los planos logra un equilibrio mayor, la disparidad es evidente; más concretamente, en las odas dedicadas *A Apolo* y *Al Sol*, la celebración de las dos divinidades sigue disfrutando un espacio excesivo comparado con el que reciben las breves alusiones a los temas que han originado los dos poemas: el de la enfermedad del príncipe de Salerno y el de la del duque de Mantua, respectivamente. En resumen, en las odas de Tasso hay un problema que concierne la arquitectura del poema, para el que su autor aún no ha encontrado una correcta solución, quizá porque está todavía demasiado absorbido por las novedades de la experimentación. Y, sin embargo, esto no le ocurrió a Garcilaso en la única oda que compuso. /

Por tanto, es a la oda española que debemos dirigir ahora nuestra atención, y para ello nada nos obliga a dejar Nápoles y el ambiente de Bernardo Tasso, ya que fue en la ciudad partenopea donde Garcilaso compuso la *Ode ad florem Gnidi*, de regreso de aquella jornada tunecina, a la que no sólo había participado en compañía de su amigo Tasso, sino que “es sumamente probable -como conjetura Rivers- que llevara entonces consigo su propio ejemplar del libro” de los *Amori*⁶³, que el italiano había publicado recientemente. A distan-

⁶² Pintor, “Delle Liriche di Bernardo Tasso”, cit., pág. 167.

⁶³ Elias L. Rivers, “Nota sobre Bernardo Tasso y el manifiesto de Boscán”, en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, vol. I, págs. 601-5. Cito de la pág. 602.

cia de poco más de un lustro, coincidiendo más o menos con el final del período que hemos considerado, al otro lado del Mediterráneo se verificaba un acontecimiento de importancia trascendental para la poesía española: el editor barcelonés Amorós publicaba, en un tomo único, las obras poéticas de Boscán y Garcilaso. El mismo Rivers, ha insistido razonablemente en el hecho de que los cuatro libros de que constaba la edición, contenían el nuevo sistema de los géneros poéticos -que lograrían imponer más tarde- y donde, al lado de la poesía en metro castellana, tomaban sitio los nuevos géneros petrarquistas (sonetos y canciones) y, sobre todo, los géneros poéticos neoclásicos⁶⁴. Entre éstos últimos, la oda estaba presente tan sólo con el poema que Garcilaso había escrito unos años antes, a cuyo título en latín el autor había confiado, entre otras cosas, el hito de la tradición poética que él se proponía imitar y emular. Quisiera, por lo tanto, concluir estas notas con algunas breves observaciones sobre la oda garcilasiana, considerándola exclusivamente en el trasfondo en que surgió, es decir, bajo el signo de la teoría y de la práctica poética que su amigo Tasso había consignado a la edición de los *Amori* de 1534. En otras palabras, quisiera poder continuar, en la medida de mis posibilidades, el discurso que Dámaso Alonso había empezado admirablemente en su breve ensayo *Sobre los orígenes de la lira*. En él, el maestro de los estudios hispánicos, refiriéndose a la relación de Garcilaso con la recopilación de Tasso de 1534, escribía:

interesa no sólo, en concreto, la adopción de la “lira”, sino todo el campo de donde elegía esta forma, y todo lo que de preocupaciones estéticas adivinamos tierra vegetal de este campo⁶⁵.

Nada podría añadir a las conclusiones de Dámaso Alonso sobre la elección métrica que Garcilaso hizo entre las variantes de estrofa pentástica que las odas de Tasso le proporcionaban; elección que recayó -como se sabe- sobre la que el italiano había usado sólo una vez, y precisamente en “O pastori felici”. Sin embargo, las “preocupaciones estéticas”, pertinentemente evocadas por el

⁶⁴ Elías L. Rivers, “El problema de los géneros neoclásicos y la poesía de Garcilaso”, en *Actas de la IV Academia literaria renacentista. Garcilaso*, ed. dirigida por Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1986, pág. 49-60.

⁶⁵ El breve estudio de Dámaso Alonso, “Sobre los orígenes de la lira”, publicado como apéndice en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1950, se encuentra ahora recopilado en *Obras completas*, vol. IX, “Poesía española” y otros estudios, Madrid, Gredos, 1989, págs. 508-13. Cito de la pág. 510.

maestro, no siempre coinciden del todo con las métricas; y es ello, creo, lo que hace posible continuar el discurso.

Ya hemos visto como las reflexiones teóricas de Tasso ponían una serie de problemas en relación a lo que hemos llamado el diseño estructural de la oda, y como su práctica poética constituía una respuesta -en realidad, no siempre acertada- a tales problemas. Tomando como punto de partida el resultado métrico alcanzado por el amigo poeta, Garcilaso dio su personal solución al problema del diseño estructural; y lo hizo según su genio dictaba, es decir, recurriendo a la tradición poética que se dejaba adivinar detrás de las experimentaciones neoclásicas de Tasso. En otras palabras, la solución del problema del diseño estructural no puede ser juzgada independientemente de la de las fuentes que manejó.

Entre las doce odas que Tasso había incluido en la edición de 1534, Garcilaso pudo leer dos dedicadas a Venus, una de las cuales -"Che pro mi vien ch'io t'habbia, o bella Diva"- era una invocación a la diosa para que venciese las resistencias de la "vezzosa Terilla" que, teniendo "armato il cor di mattutino gelo", despreciaba el "dolce fuoco" de la diosa, así como el "desir...ardente" del amante-poeta. Aunque dicho esquema era totalmente horaciano, Tasso se había inspirado en este caso, más que en las odas del venusino, en una oda latina de Andrea Navagero, en la que el poeta y humanista veneciano se dirigía, a su vez, "Ad Venerem, ut pertinacem Lalagem molliat"⁶⁶. En cambio, Navagero, sí que se había inspirado directamente en Horacio, y más concretamente en la oda donde el amante infeliz de la "arrogante Cloe", que en el pasado había sido afortunado amante y soldado honrado:

Vixi puellis nuper idoneus
et militavi non sine gloria

se dirige ahora a Venus marina para que azote, al menos por una vez, a la desdenosa mujer:

.....sublimi flagello
tange Chloen seme arrogantem (III.26).

⁶⁶ Andrea Navagero, *Opera omnia*, Venezia, 1754, págs. 192-3

Garcilaso lee la oda de Tasso, conoce con toda probabilidad la de Navagero, y a través de estos dos textos -el del amigo y el del viejo maestro- termina llegando a la oda de Horacio, con quien por supuesto no le falta familiaridad. Y fue en virtud de esa familiaridad que la memoria poética de Garcilaso no pudo evitar establecer ciertos nexos con otros poemas del venusino: la oda a Venus le llevó, por un lado, a aquella a Lidia (I,8) que ha sido notada como fuente por todos los comentaristas desde el Brocense hasta Dunn⁶⁷; y por el otro, a la oda a Mercurio (III-11), que ha sido señalada, sólo recientemente, gracias al acierto de Lázaro Carreter, en un ensayo que resulta imprescindible para la lectura de la oda de Garcilaso⁶⁸. La diosa de amor y la mujer desamorada, entidades separadas en la oda a Venus, resultan condensadas en la figura única de Violante, del mismo modo que en Mario percibimos el reflejo del protagonista masculino de la misma oda, o sea, de aquel que como amante ya no se considera “puellis...idoneus”, y que como soldado vive un presente “sine gloria”. La oda a Lidia, con su directa invocación a la mujer, da pie a la parte central del poema de Garcilaso, con la única diferencia que el reproche a la mujer cambia de signo: el exceso de amor que ha reducido a malas condiciones a Sibari, el amante de Lidia, se ve substituido por la “aspejeza” de Violante, cuyo efecto sobre Mario, sin embargo, no resulta menos catastrófico. Finalmente, hay que considerar la oda a Mercurio, en la que - como ha notado muy bien Lázaro Carreter- “Horacio, construye el motivo temático de ‘exhorto dirigido a una mujer para que ame’, y lo combina, por vez primera, con un persuasivo ejemplo mitológico”⁶⁹. En efecto, esta oda de Horacio se compone de dos partes, ya que falta en ella el discurso a la mujer: hay, pues, una primera parte constituida por la invocación a la divinidad para que conceda al poeta-amante los “modos Lyde quibus obstinatas/ applicet aures”, a la vez que la segunda parte es el relato mitológico de las hijas de Danaos. En la oda de Garcilaso, estas dos partes se reflejan, respectivamente, en el inicio que contiene la referencia a la “lira”, y al poder y a la materia de ella, y en el final que expone el mito di Anajárete, con igual valor suasorio. Prescindo, naturalmente, de las otras fuentes, así como de la concreta adaptación de que fueron objeto en el texto de Garcilaso, porque lo que me interesa

⁶⁷ Véase Peter N. Dunn, “La oda de Garcilaso <<A la flor de Gnido>>” (1965), ahora en Elias L. Rivers (ed.), *La poesía de Garcilaso*, Barcelona, Ariel, 1981, págs. 127-62.

⁶⁸ Fernando Lázaro Carreter, “La <<Ode ad florem Gnidi>> de Garcilaso de la Vega”, en *Actas de la IV Academia literaria renacentista* cit., págs. 109-26.

⁶⁹ *Ibid.* pág. 114.

ahora es su diseño estructural. Tomando prestada la terminología de Tasso, podríamos decir que la oda de Garcilaso adquiere la siguiente configuración: un “proemio” con la referencia canónica al propio canto introduce la “materia principal”, es decir el exhorto a la mujer, de donde arranca la “digresión”, que consiste en el ejemplo mitológico, para terminar, finalmente, con la vuelta a la “materia principal” de las últimas estrofas. Al riguroso entramado del diseño contribuye en buena medida la perfecta geometría de proporciones de cada una de las partes. En efecto, el proemio, que está constituido por seis estrofas, se divide en su interior en tres grupos de dos estrofas cada uno, según la pauta dada por las subunidades sintácticas: prótesis, apódosis negativa y adversativa; la materia principal se extiende a lo largo de las siete estrofas, a las que les corresponde un número igual de estrofas en la digresión; el poema se clausura con la vuelta al tema principal, que ocupa dos estrofas, como las subunidades del proemio. El “precioso juguete” -según la acertada definición de Menéndez Pelayo⁷⁰ - se revela, entre otras cosas, una respuesta a los problemas de composición que Tasso, en los mismos años, había sido el primero en plantear y en intentar resolver. Las breves observaciones que preceden muestran como el confluir de los distintos textos horacianos en la oda de Garcilaso se traduce en un preciso diseño estructural que a decir verdad, no aparece en ninguna de las fuentes horacianas utilizadas por el poeta español, y aún menos en las odas de Tasso que Garcilaso llegó a conocer. Respecto a los intentos casi contemporáneos de Tasso, con su excesivo recurso al material mitológico y sus defectos de redacción: “abusò forse” -escribió Pintor con perspicacia a propósito del artificio de la digresión- “non soltanto con terminare nella similitudine, ma con prendere spesso di qui le mosse, non concedendo talor neppur luogo adeguato al soggetto proprio della poesia”⁷¹ ; por lo que se refiere a los intentos no siempre felices de Tasso -decía- la oda de Garcilaso se caracteriza por el rigor con que su autor supo seleccionar e integrar en un único diseño las varias partes que componen la oda a la manera horaciana, y añadiría por último, por la sabiduría con que supo compaginar el clasicismo del género con el íntimo

⁷⁰ Marcelino Menéndez Pelayo, *Horacio en España*, 1885, 2ªed., vol. II, págs. 13-5.

⁷¹ Pintor, “Delle Liriche di Bernardo Tasso” cit., pág. 167.

petrarquismo que, a pesar de las apariencias, puede rastrearse en todo el texto⁷². Pero ello nos llevaría demasiado lejos, y me obligaría a abusar, todavía más de lo que he hecho, de su amable atención.

⁷² Una muestra de ello puede verse en las sutiles observaciones de Francisco Rico, "Variaciones sobre Garcilaso y la lengua del petrarquismo", en *Actas del Coloquio Interdisciplinar "Doce consideraciones sobre el mundo hispano-italiano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés"* (Bologna, abril de 1976), Roma, Publicaciones del Instituto Español de Lengua y Literatura de Roma, 1979, págs. 115-30, especialmente las págs. 128-9. Para una diferente interpretación de la estrofa sexta, v. Edward M. Wilson, "La estrofa sexta de la canción <<A la flor de Gnido>>" (1952), ahora en Rivers (ed.), *La poesía de Garcilaso* cit., págs. 121-6, y William M. Whitby, "Transformed into What?: Garcilaso's *Ode ad Florem Gnidi*", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XI(1986), págs. 131-43. Sobre la oda de Garcilaso, en general, además de los estudios hasta ahora citados, véanse: Lapesa, *La trayectoria poética* cit., págs. 146-7; Anne J. Cruz, *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing, 1988, págs. 67-9; Kurt Reichenberger, "Garcilaso *Ode ad florem Gnidi*", en *Studia Iberica. Festschrift für Hans Flasche*, Bern/München, Francke Verlag, 1973, págs. 511-27; y, por último, Soledad Pérez Abadín, *La oda en la poesía española del siglo XVI*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Santiago, 1992, págs. 168-230.