LA IMPLICACION GÉNERO-ESTROFA EN EL SISTEMA POÉTICO DEL SIGLO XVI

Las reflexiones sobre los géneros constituyen una de las más fecundas direcciones de la teoría y la crítica literarias. Y tanto es el caudal de reflexiones al respecto, que a estas alturas ya se encuadran en una disciplina que posee su propio nombre: la genología. Naturalmente, no es ahora mi intento —sería intento vano— adentrarme en ese caudal teórico, sino, en todo caso, hacer unas mínimas puntualizaciones al respecto que me sirvan para introducir el tema.

Los géneros son, desde luego, designaciones de grupos, y —como ya señalara Kayser[1]— los principios de formación de grupos son de especie absolutamente diversa, pues bien son externo-formales, o bien se refieren al contenido. Pero, de hecho, siempre hay una combinación de ambos, pues los géneros como categorías se definen tanto por el hecho de aprehender la realidad de un modo determinado, cuanto por presentar caracteres estructurales-formales distintos. Así lo manifiestan Wellek y Warren en una sencilla y aclaradora definición: "Creemos que el género literario debe entenderse como agrupación de obras literarias basada teóricamente tanto en la forma exterior (metro o estructura específica), cuanto en la interior (actitud, tono, propósito; dicho más toscamente: tema y público)"[2]. Tal imbricación de criterios surge de los mismos géneros, pues "la actitud ante el mundo" engendra modos de representación diferentes, modos que son susceptibles de alcanzar estatuto de categoría.

Esa combinación de forma interior y forma exterior, o, si se quiere, de constantes semióticas y retóricas, coincidente en un número determinado de textos, es, desde luego, una configuración histórica. Sólo el reconocimiento de un modelo estructural anterior de funciones análogas permite —desde el autor— la realización de un nuevo texto dentro de los cauces genéricos, o —desde el lector— su identificación. Así, por tanto, los géneros son unidades que van cambiando y precisan re-

[1] *Interpretación y análisis de la obra literaria,* 4.ª, ed., Madrid, Gredos, 1976, p. 436.
[2] *Teoría literaria,* 4.ª, ed., Madrid, Gredos, 1979, p. 278.

definiciones permanentes en el sistema en el que se instauran, y no unidades inmutables o suprahistóricas, sólo interpretables así desde tentativas filosóficas (caso de Hegel y Vischer) o desde la filosofía del lenguaje (como en Cassirer, Junker o el mismo Jakobson). Quizá no esté sobrado recordar a este respecto que la triada clásica de los géneros tal como hoy la concebimos (épica, lírica, dramática) fue más un establecimiento de los románticos decimonónicos que de los hombres del Renacimiento, y recordar también que en las dos preceptivas clásicas que tuvieron en ellos más amplia proyección, esto es, el *Ars poetica,* de Horacio, y, en particular, la *Poética,* de Aristóteles, no quedaba fijada la triple división, pues pocas precisiones se hacían en ambas sobre lo que hoy entendemos como poesía lírica.

Esta breve consideración puede servirnos para aclarar de antemano algo relacionado con la exposición: me referiré siempre a "géneros poéticos del XVI" y eludiré conscientemente el concepto que considero ambiguo y harto vidrioso de "subgénero". Y si me merece esa consideración es porque remite forzosamente a un género superior, que no resulta ser sino una de las unidades de la triada aludida: de "los subgéneros de la lírica" habría que hablar entonces. Ello sería una consideración anacrónica por lo antes dicho, aparte de que nos haría entrar para la poesía del Siglo de Oro en unas confusas zonas de interrelación lírica-épica en muchos casos, en una época en la que, por lo demás, casi todo podía escribirse en verso. Partimos, pues, de la premisa de que existe un género desde el momento en que existe una combinación requerida de constantes y eventualmente variantes, género que tendrá, eso sí, más o menos vigor, más o menos reconocimiento.

Definir un género consistirá, pues, en definir esa combinación requerida de constantes y variantes. De ello se deduce claramente la imposibilidad de establecer taxonomías cerradas y conclusas, que, por muy amplias que sean, sólo podrán ser aproximativas. Y se deduce también que únicamente con criterios al mismo tiempo flexibles (por dotar de historicidad al concepto, es decir, relativizarlo) y rigurosos (por asentarse en categorías funcionales) se puede abordar con garantías el estudio de los géneros literarios. Así lo demostró F. Lázaro Carreter en un tan ejemplar como conocido estudio[3], e igualmente Claudio Guillén, que dedica al tema un esclarecedor trabajo en el que tiene en cuenta hasta seis aspectos condicionantes del acercamiento crítico al concepto de género[4].

[3] "Sobre el género literario", en *Estudios de poética (La obra en sí),* Madrid, Taurus, 1976, pp. 113-120.

[4] *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada,* Barcelona, Crítica, 1985, cap. "Los géneros: genología", pp. 141-181. Los seis aspectos considerados son: el *histórico,* el *sociológico* (los géneros como "instituciones" o complejos sociales), el *pragmatico* (contrato o pacto con el lector), el *estructural* (como complejo de opciones, de alternativas e interrelaciones), el *lógico* (como módelo mental, para el autor y para el lector) y el *comparatista* (en el que se descubre la falaz oposición entre teoría e historia: precisamente es su interacción la que hace posible que los paradigmas genéricos se pongan a prueba en las desemejanzas espaciales y temporales).

Centrándonos ya en nuestro terreno, preciso es recordar que sobre los géneros poéticos del siglo XVI se han hecho en los últimos años algunas importantes reflexiones. Recordaré aquí —espigando entre varias— las propuestas de Claudio Guillén a propósito de la trilogía epístola-sátira-elegía[5], las de Fernando Lázaro a propósito de la oda horaciana de Garcilaso[6], más de un trabajo de Alberto Blecua a distintos propósitos de la poesía del XVI[7], y de Elías Rivers respecto a los llamados géneros clásicos o neoclásicos[8]. La bondad de todos ellos —por debajo de la diversidad de sus planteamientos— radica en el hecho de que muestran la necesidad de estudiar los respectivos géneros dentro del sistema en el que se instauran, analizando la complicada red de tensiones en pugna o de líneas en paralelo. Entiendo que ese es el único camino hacia la constitución de un estudio sistemático y global de los géneros poéticos áureos. Estudio del que carecemos por el momento y sobre el que cabe incluso la pregunta de si es posible hacerlo. Caso de serlo, entiendo que no sería sólo la suma de sucesivos análisis de géneros (ahora la epístola, luego la oda, o la canción, o el soneto, o la égloga, o la silva...) —que sería ya harto importante contar con ellos—, sino de la sincrónica interrelación entre los mismos (unos más estrechamente relacionados, otros más independientes) y su evolución diacrónica que modifica consecutivamente el sistema establecido para crear una nueva red de interrelaciones: unos géneros que nacen o crecen para llenar el espacio de otros, unas formas que se sustancializan como géneros o viceversa. Naturalmente que visto así se comprende la dificultad de ese estudio sistemático y global, y se justifica sobradamente su ausencia.

Hablar de la carencia de un estudio general sobre los géneros en la poesía del Siglo de Oro es lo mismo —ya que en poesía estamos— que hablar de la carencia de una métrica funcional. No de repertorios de estrofas, que los hay (y, por lo demás, la morfología métrica es bastante bien conocida), sino de un estudio métrico que tenga en cuenta la interacción forma-función en la que descansa el género, pues es obvia la fuerza determinante que supone la vinculación de determinados esquemas métricos (vale decir estróficos) con determinadas parcelas de la comunicación poética; aunque también resulta obvio que no siempre ocurre así de manera

[5] "Sátira y poética en Garcilaso", *Homenaje a J. Casalduero*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 209-233; reimpr. en *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 15-48.

[6] "*La Ode ad florem Gnidi*, de Garcilaso de la Vega", *Garcilaso, Actas de la IV Academia Literaria Renacentista*, ed. dir. por V. García de la Concha, Salamanca, Edics. de la Universidad, 1986, pp. 109-126.

[7] "Fernando de Herrera y la poesía de su época", *Historia y Crítica de la Literatura Española, II. Siglos de Oro: Renacimiento*, coord. por F. López Estrada, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 426-455. Del mismo, "El entorno poético de Fray Luis". *Fray Luis de León. Actas de la I Academia Literaria Renacentista*, ed. dir. por V. García de la Concha, Salamanca, Edics. de la Universidad, 1981, pp. 77-99.

[8] "El problema de los géneros neoclásicos y la poesía de Garcilaso", *Garcilaso, Actas de la IV Academia Literaria Renacentista*, cit., pp. 49-60.

inequívoca; ni en sincronía, ni, por supuesto, en diacronía, pues precisamente la evolución se hace a base de reajustes. Estos reajustes se producen, sobre todo, en zonas confusas del sistema, que para la poesía del XVI se sitúan de modo especial en el último cuarto del siglo, cuando hace crisis el sistema predominante hasta entonces, un sistema basado fundamentalmente en la convivencia, a su vez, de dos sistemas: el petrarquista como hegemónico, y el de las realizaciones clásicas o neoclásicas, instaurados ambos a partir del segundo cuarto del siglo, momento en el que florece la "nueva poesía", denominación que le conviene más a tan espectacular renovación que las de "italianizante" o "petrarquista", pues éstas focalizan muy unilateralmente las innovaciones llevadas a cabo (todo ello, claro está, haciendo abstracción ahora de la perduración de la poética octosilábica y su importante renacer en los dos últimos decenios del siglo).

Pero aunque sea en las zonas de crisis donde se perciben con más abundancia los reajustes, éstos se producen de modo permanente: no otra cosa es la historia de la literatura. Además, esos reajustes se perciben, como es natural, en la tensión que implica las dos caras del género, el semántico, por una parte, y el retórico-formal, por otra. Esto es: algunas estrofas van a la búsqueda de género para constituirse en su forma del contenido (de hecho eso son los géneros), o, viceversa, algunos géneros caminan a la búsqueda de estrofas. Estrofas que, o son formas procedentes de otros sistemas que adquieren ahora una nueva dimensión, caso de las estancias de canción petrarquista para asuntos heroicos o religiosos, o del madrigal de contenido epigramático, o son de nuevo cuño, caso de la silva, forma aestrófica (o mejor, paraestrófica), cuyo enorme interés posiblemente radique en que su proteica presencia en los umbrales del siglo XVII constituye la piedra de toque fundamental en los cambios que se producen en el sistema poético durante el primer cuarto de dicho siglo[9].

Es el binomio estrofa-género el más claro síntoma de la constitución en modelos. Y sabemos sobradamente que la poesía del Siglo de Oro se realiza en su mayoría sobre la fuerza de los modelos: no a partir de preceptivas y poéticas, sino a partir de modelos pragmáticos, esto es, retóricos. "Sin poética, hay poetas", sentenció López Pinciano en su tiempo[10], y Vilanova afirmó hace años de manera incontestable que "todas las innovaciones estéticas que arraigan en la literatura española de los siglos XVI y XVII se desarrollan con absoluta independencia de las teorizaciones de los preceptistas", situación por la cual pudo tildar a los autores de la nueva poesía del siglo XVI de "improvisadores geniales"[11]. Pues bien, en este plantea-

[9] Vid. ahora el volumen *La silva. (I Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro)*, ed. dir. por B. López Bueno (Sevilla: Publ. de la Universidad, 1991).

[10] *Philosophia Antigua Poética* (1596), ed. de A. Carballo Picazo (Madrid: CSIC, 1973), III, p. 228. De la frase del Pinciano se sirvió Aurora Egido para mostrarlo magistralmente a propósito de la égloga: "Sin poética hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro", *Criticón* 30 (1985), pp. 43-77.

[11] "Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII", *Historia General de las Literaturas Hispánicas* (Barcelona: Barna, 1953), III, p. 569 y 567.

miento de orden general cabe decir que el paradigma métrico (entendido, desde luego, no sólo como una superestructura de carácter formal adosada al texto, sino como un elemento integrante de su esencialidad) resulta ser un modelo privilegiado en cuanto que ordena y fija con mucha mayor precisión que cualquier otro la relación entre constantes semántico-semióticas, de un lado, y retóricas, de otro, relación en la que, según decíamos, descansa el género. Así —y por expresarlo con palabras de Alberto Blecua—, "cada estrofa tiene su peculiar función y su lugar propio"; o bien, "las estrofas y los géneros tienen unos modelos bien conocidos que son los que hacen escuelas"[12].

Pero, por supuesto, la asociación paradigma métrico-género no resulta igual de precisa en todos los casos. Si nos fijamos en la nomenclatura empleada por los propios autores a la hora de rotular y/o identificar sus composiciones, vemos que junto a denominaciones que apelan al modelo estrófico (soneto, canción, madrigal, sextina), otras apelan al modelo genérico (oda, epístola, elegía, égloga)[13]. Observamos en esta dualidad de denominaciones que mientras en las primeras queda ya consustancializado el género (excepto acaso el soneto, que es poligenérico), no se da tan precisa vinculación en las segundas, aunque existan unas líneas tendenciales y se asocien con más o menos precisión a determinados esquemas métricos; las estancias aliradas a la oda, los tercetos, a la epístola; pero también las estancias aliradas pueden servir de vehículo a la canción amorosa como simple sucedáneo de la petrarquista, y la epístola puede expresarse en versos sueltos, por no hablar, por ejemplo, de la heterogeneidad métrica que conlleva la égloga.

Tan sustancial diferencia tiene una sencilla explicación: en tanto que los casos en que se realiza la identificación estrofa-género son los pertenecientes al sistema petrarquista; los otros, los géneros no asociados a un paradigma métrico único, se corresponden a los ensayos clásicos o neoclásicos. Así, la primera de las líneas señaladas, de contenido esencialmente amoroso y resuelta en el mejor de los casos en cancioneros estructurados como secuencia organizada de libro (a manera del *Canzoniere,* de Petrarca), se expresa en sonetos y canciones, que constituyen su centro de gravedad, así como en madrigales y sextinas, que constituyen los dos extremos equidistantes (el madrigal, aunque dignificado por Petrarca, tenía unos orígenes populares; por el contrario, la sextina es la forma más artificiosa del lirismo petrarquista en un alarde de heredar los virtuosismos poéticos provenzales). La otra línea, la de los ensayos neoclásicos —que, habría que precisar, no constituye un sistema, sino varios—, se distribuye en varios géneros fundamentales: la égloga, de inspiración básicamente virgiliana; la oda, de inspiración horaciana; la epístola,

[12] "Fernando de Herrera y la poesía de su época", cit., p. 431.

[13] Desde luego esto en el más deseable de los casos, porque con frecuencia junto a estas denominaciones (que son unilaterales, pero no arbitrarias) se mezclan otras de instancia o de contenido que ensombrecen aún más la cuestión de una pretendida sistemática genérica.

también de inspiración horaciana y vinculada por ello a la sátira como contragéneros que se implican[14]; la elegía, emparentada con las dos anteriores, aunque de fuerte inspiración en las *Heroidas,* de Ovidio, que no son sino epístolas elegíacas.

En esta línea de realizaciones neoclásicas vemos, pues, que se trata de aprehender modelos genéricos de la antigüedad latina y dotarlos de una nueva "forma" vernácula. Es decir, frente al sistema genérico petrarquista, de formación románica o vernácula (italiana), las realizaciones neoclásicas tienden a llenar con formas métricas vernáculas géneros clásicos. De esa forma, si el primero llega a los españoles ya "formulado" (es decir, ya establecida la asociación paradigma métrico-género), y, por tanto, facilita una imitación mucho más directa, en los géneros neoclásicos los españoles colaboran con los italianos en su "formulación", bien es verdad que normalmente mediatizados por éstos; es fundamental Bernardo Tasso para la oda; Sannazaro, para la égloga, o las realizaciones italianas del *capitolo* en terza rima para la pareja elegía-epístola.

Como son los autores que ejercen fuerza de modelos los que establecen descendencias genéricas en la poesía del XVI, y sabemos que son Petrarca, por una parte, y determinados autores latinos (principalmente Horacio, Virgilio y Ovidio; pero también Propercio y Tibulo), por otra, conviene recordar sinópticamente el panorama genérico que se perfila, cuyo recuento estableció Rivers de esta forma:

> En el siglo XVI los humanistas pensaban casi siempre en textos escritos; en primer lugar, las odas, epodas, sátiras y epístolas de Horacio, con las églogas pastoriles de Virgilio, las *Heroidas* y otras elegías de Ovidio, Tibulo, Propercio, con los versos variados de Catulo; en segundo lugar, el gran *Canzoniere,* de Petrarca, con sus sonetos y canciones que se leían en forma de libro. Este era el corpus principal, el conjunto de modelos que servía para la invención de la poésia no épica, la poesía lírica renacentista, fusión de lo clásico con lo petrarquista, redistribuida en varios géneros nuevos y antiguos[15].

Pero también conviene recordar la importancia de la mediación ejercida por los italianos contemporáneos sobre los autores y géneros antedichos, mediación incluso para el propio Petrarca a través del neopetrarquismo del Bembo y su escuela, y, desde luego, para los autores latinos, bien por imitadores de fines del siglo XV (neolatinos como Fracastoro, o italianos como Sannazaro) o del primer tercio del XVI (Ariosto, Alamanni, Trissino, Bernardo Tasso).

Que quede así pergeñado en lo fundamental el repertorio genérico de la poesía del siglo XVI, no quiere decir que las delimitaciones sean siempre nítidas, ni mu-

[14] Vid. Claudio Guillén, "Sátira y poética en Garcilaso", cit.

[15] "El problema de los géneros neoclásicos...", cit.

cho menos; ni lo son en la delimitación de sistemas (el petrarquista respecto a los clásicos o viceversa), ni desde luego en la asociación paradigma métrico-género. Me referiré brevemente a algunos casos de ambas situaciones.

Del soneto, estructura métrica privilegiada, ya se ha dicho que es pieza fundamental del cancionero petrarquista. Pero, claro está, que en cuanto soneto amoroso. Porque el soneto combina de forma única —de ahí quizá la razón de su éxito permanente— una cerrada disposición métrico-formal con una enorme disponibilidad semántica. Son bien conocidas las palabras de Herrera al respecto: "Sirve [esta composición] en lugar de los epigramas i odas Griegas i Latinas, i responde a las elegías antiguas en algun modo, pero es tan estendida i capaz de todo argumento, que recoge en si sola todo lo que pueden abraçar estas partes de poesia"[16]. De ese modo, junto a su integración como pieza clave, de cancionero amoroso petrarquista, hay en el siglo XVI sonetos epigramáticos, mitológicos, panegíricos, morales y un largo etcétera. Por eso también, una vez desintegrado el sistema petrarquista, el soneto seguirá cumpliendo una función básica en la poesía del XVII, fundamentalmente como soneto moral de tono ético-reflexivo, aunque también amoroso (pero ahora son composiciones más episódicas o periféricas en los corpus de los autores), y, desde luego, será pieza absolutamente imprescindible en las diatribas y sátiras cruzadas de las llamadas "guerras literarias del Siglo de Oro".

Vayamos a otro ejemplo: la elegía, vinculada por sus orígenes a los géneros clásicos (por su emparentamiento con la epístola horaciana, por una parte, y sus raíces ovidianas, por otra), resulta ser, en cuanto lamento amoroso, composición clave en el sistema petrarquista. Es igualmente bien conocido el enjundioso discurso que a la elegía dedica Herrera, en el cual precisa —y la precisión no es gratuita a la vista de tanta producción elegíaco-amorosa realizada hasta esa fecha de 1580— que si "el primer uso della fue, como se á dicho, en las muertes (...), después se trasladó a los amores no sin razo, porq ái en ellos quexas casi cotinas i verdadera muerte"[17]. De modo que si como poesía fúnebre en comunicación epistolar (caso de la elegía I de Garcilaso) queda integrada en el sistema de realizaciones neoclásicas, como lamento amoroso (poesía "mélica" para Herrera, del mismo rango, en ese caso, que la canción) es pieza articulada abundantemente en el cancionero amoroso. Y valga el ejemplo del propio Herrera en sus versos: en el corpus de 1582 *(Algunas obras)* sobre 91 poemas, 7 elegías; en el de 1619 *(Versos)* sobre 365 poemas, 33 elegías.

Esta doble implicación genérica de la elegía nos sirve también para ilustrar la segunda posibilidad de tránsitos o con-fusiones. Me refiero al binomio paradigma métrico vs. género. El mismo Herrera, refiriéndose a la elegía, la relaciona con la

[16] *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera* (1580), ed. facsimilar con prólogo de A. Gallego Morell (Madrid: CSIC, 1973), pp. 66-67.

[17] *Ibíd.*, p. 290.

secuencia en tercetos: "Los Italianos imitaron a los Latinos en los tercetos, que son dichosamente traidos de la elegia"[18], pero precisa poco más adelante: "aunque nos sirve mucho este genero de metro para escrevir elegias i cosas amatorias i epistolas i satiras, i es mui acomodado para tratar istoria"[19]. Así vemos que, además de para la envergadura narrativa en general ("mui acomodada para tratar istoria"), Herrera dibuja las dos proyecciones fundamentales de la función de la *terza rima:* elegías y cosas amatorias, y epístolas y sátiras.

En efecto, un rápido repaso a la poesía del XVI nos confirma en que el terceto tiene dos vías preferentes: la comunicación epistolar y la elegía amorosa; y junto a ellas el discurso eglógico, que en realidad no es sino una manifestación de la última en los cauces de la bucólica. Vemos que en Cetina, cuya abundante producción en tercetos se referencia de diversos modos ("epístola", "elegía", "capítulo"), se cumplen ambas en equilibrio. En Acuña, si falta la primera orientación, está ampliamente documentada la segunda, ya como simples elegías amorosas *(Elegía a una partida, Carta en tercia rima,* etc.) o inmersas en el cauce bucólico *(Canto de Silvano, Silvano a Silvia,* etc.). Por contra, en Hurtado de Mendoza, aunque aparezca la segunda vía, es justamente reconocido por la primera, es decir, por sus epístolas. Algo parecido le ocurre a Aldana, también cultivador de la elegía, pero, sobre todo, creador de una paradigmática *Carta a Arias Montano,* modelo de comunicación epistolar (género que culminará, ya en el siglo XVII, con la *Epístola moral a Fabio,* por supuesto en tercetos). Los numerosos ejemplos de composiciones en tercetos encadenados que aparecen en la *Diana,* de Montemayor, se orientan, como no podía ser menos, en la segunda vía, al tratarse de pastoriles elegías amorosas. Es la asociación del terceto al discurso poético pastoril que se aprecia en Fray Luis, quien emplea esta forma métrica para traducir varias églogas de Virgilio. Herrera, por su parte, al imponer el hegemónico nombre de *elegías* a sus abundantes composiciones en tercetos, nos hace comprender que, aunque incursa también para él la elegía dentro de los cauces de la poesía "mélica", quería reducirlo casi todo —como señaló acertadamente Rivers— a dos grandes géneros básicos: la canción lírica y la elegía discursiva[20], ambos enmarcados en el sistema petrarquista, del que Herrera es el máximo representante (dándose la paradoja de que es al mismo tiempo el mayor petrarquista español y también el último: en realidad, un petrarquista "rezagado" en un momento en el que la poesía española buscaba ya otros horizontes).

Por supuesto que en tan breve panorama como éste no se pueden apenas sino mencionar los géneros y/o paradigmas métricos mayores (he dejado intencionalmente todo el caudal del arte octosilábico). Pero todavía dentro de aquéllos quedan

[18] *Ibíd.*, p. 299.
[19] *Ibíd.*, p. 300.
[20] "El problema de los géneros neoclásicos...", cit., p. 57.

formulaciones tan importantes como las tiradas de endecasílabos sueltos, asociados, por lo general, a los géneros de largo discurso y ocupando por lo mismo la primera de las vías señaladas —la comunicación epistolar— de los tercetos, aunque no sólo. Y quisiera, al menos, señalar la tan importante como heterogénea función que cumple la octava real u octava rima ("estancia", según la terminología de la época), bien como estrofa liberada, bien en secuencia de muchas, asociándose en este caso pronto a las fábulas mitológicas, pero recibiendo también otros tratamientos, entre ellos el bucólico (desde la égloga III de Garcilaso, pasando por los numerosos ejemplos de la *Diana,* a las traducciones virgilianas de Fray Luis).

* * *

Quisiera ahora fijarme en un caso particular de la implicación género vs. estrofa, cual es el de la oda respecto a la canción alirada.

Es bien conocido que fue Garcilaso el introductor en la literatura española de la oda horaciana con su *Ode ad florem Gnidi,* cuyo título latino evidencia ya la deuda contraída. Lázaro Carreter, en su magistral comentario de la misma, ha hecho ver cómo tal ensayo fue un experimento crítico y hasta secesionista del petrarquismo, situándose con ello Garcilaso en la línea de Bernardo Tasso y otros italianos del momento[21]. Es bien conocido igualmente que tras este experimento de Garcilaso (que identifica por primera vez en nuestra literatura la oda horaciana con una forma métrica determinada: la canción alirada, quinteto-lira concretamente) no se suceden realizaciones en la misma línea hasta la segunda mitad del XVI, y que será Fray Luis de León el gran revitalizador de la misma. Todo ello lo explicó espléndidamente Alberto Blecua[22], quien también se fijó en la importancia que en este terreno debe concederse a los ensayos en el campo de la traducción humanística. Él mismo repasó los testimonios encontrados en la *Filosofía vulgar* (1568), del sevillano Juan de Mal Lara, en donde se percibe que, aunque la fijación en Horacio sea poco importante (dos fragmentos de odas en una amplia gama de autores traducidos), sí lo son las tendencias métricas de las traducciones clásicas en general: junto a endecasílabos sueltos y tercetos, uso de estrofas aliradas de cuatro, cinco, seis y siete versos, que suelen terminar en palabra esdrújula[23].

Si hacemos igual repaso en las *Anotaciones a Garcilaso,* de Herrera (discípulo privilegiado de Mal Lara), observamos parecidas tendencias. Los cauces métricos en los que se vierten las traducciones —del propio Herrera o ajenas— que allí se

[21] "La *Ode ad florem Gnidi...*", cit.

[22] "En la Oda ad florem Gnidi, descubrió [...] el modelo inicial de un tipo de lírica de inspiración clásica en la forma, en la sintaxis y en los contenidos que podía parangonarse con la más selecta lírica europea horaciana y pindárica" ("El entorno poético de Fray Luis", cit., pp. 98-99).

[23] *Ibíd.*, pp. 89-90.

insertan son: ocasionalmente algún soneto, octavas reales, tercetos, endecasílabos sueltos y diversas variantes que combinan endecasílabos y heptasílabos de estas formas: 1. tiradas de endecasílabos y heptasílabos alternos, sin rima y esdrújulos[24]; 2. combinaciones de tres endecasílabos y un heptasílabo suelto, y 3. combinaciones de cinco o seis endecasílabos y heptasílabos rimados. Así —extrayendo algunas consideraciones de este pequeño muestreo—, vemos que, en tanto las tiradas en endecasílabos sueltos y en endecasílabos y heptasílabos alternos ofrecen para la traducción unos márgenes de libertad que la rígida organización estrófica impedía (habría que preguntarse si acaso la segunda posibilidad no es una de las vías de formación de la futura silva), las combinaciones 2 y 3 parecen tentativas hacia la canción alirada[25] (nótese, por lo demás, la identidad de la modalidad 2 con la denominada estrofa de la Torre), bien que en estancias sueltas, pues fragmentarios, a su vez, eran los textos traducidos. Respecto a éstos, y dentro de su variedad (al igual que en la *Filosofía vulgar*), de Horacio, se traducen el *Beatus ille,* por Diego Girón, y dos odas, por Herrera; tanto el famoso épodo como una de las odas se vierten en endecasílabos y heptasílabos alternos y esdrújulos[26], mientras la otra oda se hace, curiosamente, en un soneto[27]. Y respecto a los fragmentos traducidos del propio Horacio, dos lo son por Herrera en tres endecasílabos y un heptasílabo sueltos[28] y en endecasílabos sueltos[29], y otro por Jerónimo de los Cobos, en lo que es realmente ya una estancia alirada de seis versos (7A-11B-7A-7B-7C-11C)[30]. Resulta así esclarecedor que frente a las combinaciones que podemos considerar, en todo caso, como indicios hacia la estancia alirada (procedimiento que también se emplea en las mismas *Anotaciones* para traducir fragmentos de otros autores), la única clara sea la de un autor salmantino, amigo y discípulo de Fray Luis, como fue Jerónimo de los Cobos[31].

En efecto, es en el ambiente salmantino donde hemos de encontrar las realiza-

[24] Abundando los denominados "falsos esdrújulos", es decir los terminados en palabras de acentuación llana con la última sílaba diptongada: "negocios", "antiguo", "acequias", "astucias", etc. Sobre la moda del esdrújulo vid. José M.ª Micó, "Góngora a los diecinueve años: modelo y significación de la *Canción esdrújula" Criticón,* 49 (1990), pp. 21-30.

[25] Unifico bajo la denominación de canción alirada la formada por estancias de cuatro, cinco, seis, siete o más versos, que sólo en los tres primeros casos tienen denominaciones propias (cuarteto-lira, quinteto-lira, sexteto-lira o lira sestina) y carecen de ella en el resto.

[26] *Anotaciones a Garcilaso,* ed. cit., pp. 540-541 y 275.

[27] *Ibíd.*, pp. 182-183.

[28] *Ibíd.*, p. 309.

[29] *Ibíd.*, pp. 371-372.

[30] *Ibíd.*, p. 109.

[31] Asunto que no deja de causarme cierta zozobra por el hecho de contradecir a una importante tradición crítica que niega la presencia de autores castellanos en las *Anotaciones* de Herrera. Vid. mi trabajo "El Brocense atacado y Garcilaso defendido (Un primer episodio en las polémicas de los comentaristas)", en *Templada lira. Cinco estudios sobre poesía del Siglo de Oro* (Granada: Don Quijote, 1990), pp. 101-129.

ciones ya firmes. Frente a las tentativas de las *Anotaciones* herrerianas, en las *Anotaciones* del Brocense se identifica palmariamente oda horaciana con canción alirada en las cuatro traducciones de Fray Luis (entre ellas el *Beatus ille)*, que allí se incluyen: en liras de seis versos las tres primeras y de cuatro la última[32]. De ese modo, Fray Luis es el primer creador (sólo precedido del ejemplo —relativo— de Garcilaso) de odas horacianas vertidas en canciones aliradas. A partir de él se establece el modelo para lo sucesivo. Así lo planteó Alberto Blecua de una manera impecable. Pero algo dudoso resulta, sin embargo, admitir la mediación de la *Controversia* herreriana para estimular la creación de odas horacianas entre los andaluces[33]. Sería conceder en exceso a la disputa Jacopín-Herrera. Y, por lo demás, conviene recordar que entre humanistas salmantinos y andaluces siempre debió de existir una buena relación (derivada de la amistad entre Mal Lara y el Brocense), causa tal vez por la cual ninguno de ellos quiso entrar en polémica ante el panfleto del Prete, y causa, a su vez, del aislamiento y soledad de Herrera en sus últimos años[34]. De ese modo, entiendo que sólo la imitación, en la mejor tradición clasicista del Siglo de Oro, movería a los humanistas y poetas andaluces cuando, a partir de la realización por Fray Luis de la oda horaciana vernácula, le siguen inevitablemente: era el modelo.

El ejemplo se cumple mejor que en nadie en Medrano, el autor más horaciano de nuestra literatura. Tras un aprendizaje salmantino, escribe, ya en su etapa sevillana —donde hace realidad un horacianismo también en lo vital—, *odes* en canciones aliradas de cuatro a ocho versos por estancia, en las que logra aprehender mejor que nadie el singular decurso de la oda. Pero conviene no aislar el caso de Medrano, tan incurso como estaba en una poética de rasgos compartidos por los sevillanos del momento: es precisamente el clima de horacianismo el rasgo más definidor de ese grupo de principios del XVII, formado, además de por Medrano, por Arguijo, Rioja, Fernández de Andrada, etc. Claro que ahora se trata de un horacianismo formalmente más difuso. Pero incluso en el seguimiento estricto de la oda horaciana, el ejemplo de Medrano tampoco es aislado entre andaluces. Recordemos al respecto que en las *Flores de poetas ilustres* (1605), de Pedro Espinosa, se recogen nada menos que dieciséis odas traducidas de Horacio (por Bartolomé Martínez y Luis Martín fundamentalmente). En ellas, inexcusablemente, el paradigma métrico es la canción alirada con estancias mayoritariamente de seis versos.

Sin embargo, las *Flores,* de Espinosa, que sólo recogen bajo el título de *odas*

[32] *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas,* ed. de A. Gallego Morell (Madrid: Gredos, 1972), pp. 266, 269-270, 271-272 y 286-287.

[33] "La conocida batalla entre andaluces y castellanos desencadenada por las *Anotaciones* de Herrera [...] tuvo en mi opinión su lado positivo: estimuló nuevas traducciones de clásicos y, en particular, de las odas horacianas, en cuyas traslaciones los ingenios andaluces y castellanos compitieron entre sí y, cómo no, intentaron emular y aun superar a Fray Luis" ("El entorno poético de Fray Luis", cit., pp. 93-94).

[34] Vid. B. López Bueno, *La poética cultista de Herrera a Góngora* (Sevilla: Alfar, 1987), pp. 59-60 y 75-86.

las que son traducciones de Horacio, contienen algunas más (originales, no traducidas). Valga como ejemplo la de Fernando de Guzmán, "En cuanto el mustio invierno"[35]. Esta composición, escrita en estancias de siete versos, hace juego, en lo formal, con otras diez incluidas en la misma antología[36], cuyas estancias oscilan entre seis y ocho versos, y sus contenidos versan sobre dos núcleos temáticos: el heroico y, mucho más ampliamente, el amoroso (quejas, ambiente bucólico), siendo una importante dirección del mismo el amoroso-burlesco.

Vemos así que también para la canción alirada, las *Flores* de Espinosa resultan ser un muestrario bien significativo, pues recogen todas las huellas de las funciones temáticas de la estrofa desde la primera mitad del siglo XVI. A ese respecto podemos traer a colación una de Cetina en alabanza del Emperador ("Gran tiempo he procurado"), un *Himno en loor del Cardenal don Diego de Espinosa* ("Mi pluma se levante"), de Hurtado de Mendoza; varias de Herrera, al conde de Gelves ("Ilustre Conde mío"), a Vélez de Guevara por su *Coena Romana* ("Velleio, si mi canto"), a don Fernando Enríquez de Guzmán ("Si alguna vez mi pena") o la conocida canción a don Juan de Austria ("Cuando con resonante"). En cuanto asociada a contenidos amorosos, quejas de ausencia de Cetina ("Si de la amada vista") o de Acuña en su *Damón ausente de Galatea* ("Si Apolo tanta gracia") y varios ejemplos de cantos alternos entre ninfas y pastores ("Amor y la fortuna") en la *Diana,* de Montemayor —es la línea bucólica que llegará a los poemas mayores de San Juan de la Cruz—. También canciones aliradas de contenido amoroso se incluyen en el códice *Flores de baria poesía* (México, 1577), importantísimo repertorio de poesía petrarquista en el Nuevo Mundo, en el que además encontramos otra curiosa funcionalidad de las estrofas aliradas: como glosas de sonetos y octavas, junto a algunas de contenido religioso[37]. A todo el repertorio anterior hay que añadir la asociación a contenidos burlescos desde la famosa *lira de Garcilaso contrahecha,* de Acuña.

Parece quedar clara en la conciencia poética del tiempo la fuerza modeladora de la estrofa, esto es, la asociación de la canción en liras con la oda, según puede apreciarse en los títulos de las composiciones: además de la de Garcilaso, llevan el nombre de odas las dos citadas de Cetina, la amorosa de Acuña se incluye como oda en las *Flores de baria poesía,* donde, por lo demás, así se rotulan todas excepto las que sirven como glosas.

Sin embargo, a la vista de la variedad de registros de las mencionadas, sólo podemos concluir que se trata de un paradigma métrico, una estrofa que acoge diversas funciones temáticas, moviéndose en terrenos de competencia de la canción petrarquista.

[35] *Primera Parte de las Flores de poetas ilustres,* ed. de J. Quirós de los Ríos y F. Rodríguez Marín (Sevilla: Imp. E. Rasco, 1896), comp. núm. 183.

[36] Ed. cit. núms. 33, 83, 108, 123, 131, 135, 147, 178, 212, 215.

[37] *Flores de baria poesía,* pról., ed. e índices de Margarita Peña (México: Universidad Nacional Autónoma, 1980), pp. 97, 121, 133, 143, 183, 234, 273, 306, 362, 422, 473, 514.

La canción en liras, en estancias aliradas, en general, con el ejemplo garcilasiano, siempre al fondo[38], de secuencia más libre y ligera, se mueve en espacios temáticos diversos, sin fijación genérica precisa, que sólo se logra con el modelo luisiano. Para ello se requería una combinación de constantes: imitación prevalente de Horacio, medio humanístico y contexto imperante de poesía moral y religiosa. A partir de ahí, lleven o no ese título, podemos percibir como odas las que cumplan tales requisitos genéricos. Sirva como ejemplo la *canción* de Herrera que comienza: "Al varón firme y justo"[39], cuyo título no nos debe extrañar, pues el mismo impuso Herrera a la *ode* de Garcilaso.

Los ejemplos de composiciones en liras o en estancias aliradas se suceden, pues, tras Garcilaso en varias funciones temáticas, previas, paralelas e incluso posteriores a la constitución de la oda como género. Es la variada aparición que observábamos en las *Flores*, de Espinosa, de 1605. En cambio, bien pocos años después, en la *Segunda Parte de las Flores* (1611), de Calderón, las canciones aliradas se fijan ya casi exclusivamente en el tema moral y religioso. El modelo genérico está ya fijado. Y de tal manera lo está para la oda vernácula, que, curiosamente, ahora en las *Flores de Calderón*, las dos *odas* que así aparecen traducidas de Horacio lo son en estancias de canción petrarquista.

De este modo, concluimos señalando que el metro solo nada fija, salvo la formación de una estrofa reconocible. Es precisa su vinculación con una función temática preferente para la constitución del género. Digámoslo, para terminar, con palabras de López Pinciano: "Digo, pues, que delante de la imitación no tiene ser alguno el metro, ni le toca poner diferencias a los poemas, sino que sea la fabula con él"[40].

BEGOÑA LÓPEZ BUENO
Universidad de Sevilla

[38] Ejemplo relativo, según antes decía, pues Lázaro Carreter analizó muy bien cómo el *animus iocandi* que mueve a Garcilado le lleva al Horacio más frívolo, al de la oda de exhorto amoroso combinado con *exemplum* mitológico ("La *Ode ad florem Gnidi*..., cit.). Oda horaciana así la de Garcilaso, pero no en la dirección más propia del propio Horacio. Por lo demás, en lo formal el modelo garcilasiano —salvo en los casos de imitación directa, como la lira contrahecha y otros ejemplos— ejercía más como modelo difuso que preciso. De ese modo, las otras formaciones de estancias aliradas que no siguen el esquema de la lira, responden a las propias iniciativas de los autores en la intención de imitar mejor a los clásicos: de hecho el cuarteto-lira se aproxima más a los esquemas estróficos de la oda horaciana. En este sentido estoy de acuerdo con R. Baehr cuando afirma: "No puede asegurarse que en España las demás formas, especialmente las liras de cuatro y seis versos, hayan de considerarse sólo como variantes de la lira garcilasiana, según muchos entienden. Más bien es de suponer que los poetas españoles usaron cada uno por su parte la forma de la lira, regularizando en sus poesías la extensión de las estrofas, la proporción de endecasílabos y heptasílabos y la disposición de las rimas, según criterios propios; y así asimilaron libremente a la variedad de sus modelos la imitación de formas poéticas de la Biblia y clásicas" *Manual de versificación española* (Madrid: Gredos, 1969), p. 361.

[39] En la que ya Cristóbal Cuevas notó que se configuraba más como oda que como canción (recordando la famosa III, 3 de Horacio) y su "aire salmantino" (Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, ed. de C. Cuevas García, Madrid: Cátedra, 1985, p. 337).

[40] *Philosophia Antigua Poética*, ed. cit., I, p. 270.