



# Bulletin of Spanish Studies

Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America

ISSN: 1475-3820 (Print) 1478-3428 (Online) Journal homepage: <https://www.tandfonline.com/loi/cbhs20>

## La oda estacional hispano-portuguesa: secuelas horacianas y conexiones vernáculas en 'Eis nos torna a nascer'

Soledad Pérez-Abadín Barro

To cite this article: Soledad Pérez-Abadín Barro (2018) La oda estacional hispano-portuguesa: secuelas horacianas y conexiones vernáculas en 'Eis nos torna a nascer', Bulletin of Spanish Studies, 95:8, 931-955, DOI: [10.1080/14753820.2018.1516012](https://doi.org/10.1080/14753820.2018.1516012)

To link to this article: <https://doi.org/10.1080/14753820.2018.1516012>



© 2018 The Author(s). Published by Informa UK Limited, trading as Taylor & Francis Group.



Published online: 18 Oct 2018.



Submit your article to this journal [↗](#)



Article views: 201



View related articles [↗](#)



View Crossmark data [↗](#)



Citing articles: 1 View citing articles [↗](#)

# La oda estacional hispano-portuguesa: secuelas horacianas y conexiones vernáculos en ‘Eis nos torna a nascer’\*

SOLEDAD PÉREZ-ABADÍN BARRO

*Universidade de Santiago de Compostela*

En la adaptación de la oda horaciana, las literaturas peninsulares, española y portuguesa siguen caminos paralelos, a menudo guiados por paradigmas comunes que determinan gran parte de sus confluencias. Para la variante estacional que establece como cuadro de género una *descriptio veris*, actúan como dechado tres representativos *Carmina* de Horacio: *Solvitur acris hiems* (I 4), *Diffugere nives* (IV 7) y, en menor medida, *Iam veris comites* (IV 12). En muchos casos, las odas del italiano Bernardo Tasso, publicadas en los sucesivos libros de los *Amori* (1531, 1534, 1537, 1555) y reunidas, con los *Salmi*, en las *Rime* (1560), mediatizan la imitación horaciana, aportando un sello propio que pone énfasis en los ornamentos descriptivos.

A tales precedentes se remonta ‘Eis nos torna a nascer o ano feroso’ (*ode* II 5) de António Ferreira, así como las odas ‘Fogem as neves frias’ (IX) de Camões, ‘Sale de la sagrada’ (II 1) de Francisco de la Torre y ‘Huyó la nieve y árboles y prados’ (II 3) de Francisco de Medrano, que en conjunto brindan un muestrario de soluciones para el díptico que forman la *cornice* y la *parænesis*, los ciclos naturales y la condición humana. Si la dualidad secciona cada oda, al mismo tiempo determina la *retractatio* que todas ellas entablan con otra pieza del poemario, reproduciendo el juego especular de los *Carmina* I 4 y IV 7, según las siguientes correspondencias: II 5 con I 7 de Ferreira; II 1 con I 3 de Francisco de la Torre, II 3 con I 5 de Medrano, enmarcada esta última en el

---

\* Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto de I+D ‘La poesía hispano-portuguesa de los siglos XVI y XVII: contactos, confluencias, recepción’ (FFI2015-70917-P), financiado por AEI (Agencia Estatal de Investigación, España)/FEDER, UE.

invierno. El emparejamiento entre las odas 9 y 12 de Camões queda anulado por la condición apócrifa de ‘Já a calma nos deixou’.<sup>1</sup>

Una mirada a la biografía estrecha los paralelismos y justifica una selección en apariencia azarosa. Tanto Ferreira (1528–1569) como Medrano (1570–1607), situados en generaciones sucesivas, pero ambos con una similar breve existencia de alrededor de cuarenta años, dejaron sus ciudades natales, Lisboa y Sevilla, para afincarse temporalmente en las sedes de las más prestigiosas universidades de sus respectivos países, la de Coimbra (1543–1555) y la de Salamanca (1592–1600).<sup>2</sup> La salida de la Compañía de Jesús, en 1602, determinó el regreso de Medrano a Sevilla, mientras que Ferreira vuelve a Coimbra tras obtener el doctorado en Cánones. Ambos reflejan en su obra un humanismo cristiano, que en las odas de Medrano cede el lugar a la ética pagana, y tienden a volcar en sus odas experiencias vitales, con predominio de la amistad.<sup>3</sup> Francisco de la Torre aparece vinculado a la ciudad de Salamanca en una licencia de impresión de 1588, que demuestra que en torno a esos años él mismo tramitaba la publicación de unas *Obras* que, por causas desconocidas, no verían la luz hasta 1631, a cargo de Quevedo. Conjeturas aparte, faltan otros datos que autoricen su vinculación con el ambiente universitario de su ciudad y tampoco admite leerse como *imago vitae* una obra sedimentada en la tradición poética, clásica y petrarquista, la mitología y la naturaleza. Con todo, la fecha de 1588 lo coloca en una generación intermedia entre Ferreira y Medrano, adscribiéndolo al manierismo entonces en boga, materializado en su *elocutio*. Representante genuino del estilo manierista, Camões (1524 o 1525–1579 o 1580) ofrece una biografía marcada por la conciliación de las armas y

1 Por aparecer por primera vez en la edición de 1616, esta oda queda excluida del corpus camoniano, al que sin duda fue incorporada en razón de su parecido con la 9, palpable sobre todo en el marco estacional, apoyo de una *γνώμη* que finalmente deriva hacia la esfera amorosa.

2 Incluso desde el punto de vista literario, ya Menéndez Pelayo notó ese paralelismo: ‘no solo toma Ferreira pensamientos del Venusino, sino que aprovecha casi enteras las odas latinas, aplicándolas a asuntos modernos, de igual suerte que Francisco de Medrano’ (Marcelino Menéndez Pelayo, *Horacio en España. Solaces bibliográficos*, 2 vols. [Madrid: Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1885], II, *La poesía horaciana*, 299–300).

3 Consúltense, para Ferreira, Adrien Roig, *António Ferreira. Études sur sa vie et son œuvre (1528–1569)* (Paris: Fundação Calouste-Gulbenkian/Centro Cultural Português, 1970), 73–146, y el estudio introductorio de Thomas F. Earle de la edición seguida en el presente estudio: António Ferreira, *Poemas Lusitanos*, ed. Thomas F. Earle (Lisboa: Fundação Calouste-Gulbenkian, 2000), 7–22. A continuación, las referencias a los poemas de Ferreira se darán entre paréntesis en el texto. Para Medrano, véase Dámaso Alonso, *Vida y obra de Medrano*, 2 vols (Madrid: CSIC, 1948), I, 2–120, actualizada con la consulta de documentos hasta entonces inéditos en los preliminares de Francisco de Medrano, *Diversas rimas*, ed. Jesús Ponce Cárdenas (Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005), xi–xlviii. Véanse el estado de la cuestión de la biografía de Camões, y la cuestión clasificatoria de su estilo, respectivamente, en Maria Vitalina Leal de Matos, ‘Biografía de Luís de Camões’, e Isabel Almeida, ‘Maneirismo em Camões’, en *Dicionário de Luís de Camões*, coord. por Vítor Alguar e Silva (Alfragide: Editorial Caminho, 2011), 80–94 y 542–54.

las letras y una trayectoria errática que jalonan espacios emblemáticos como Coimbra, en su formación, Lisboa y su corte, Ceuta, Goa y Macau.

Los cuatro poetas pudieron haber conocido la obra de Bernardo Tasso (1493–1569), adalid en los experimentos aclimatadores de la oda horaciana. La influencia del italiano, palpable en La Torre, alcanza también a Ferreira, cuya oda II 5 contiene ecos textuales de los *Amori*, modélicos asimismo para alguna de las estrofas del portugués, que, sin embargo, vierte la oda II 5 en una variedad de *stanza divisa* (ABaBbCcddFF).<sup>4</sup>

### Ferreira, *ode* II 5

Ferreira dedica ‘Eis nos torna a nascer’ a António de Sá de Meneses, con quien mantuvo amistad desde 1549, en la época de la Universidad de Coimbra, hasta su muerte, el 19 de marzo de 1566, tal vez presagiada en el poema.<sup>5</sup> Se ajustaría, en este sentido, a los poemas amicales de las odas de Horacio, que también suministran otros paradigmas como el hímnico, el canto de la *aurea mediocritas* y, fundamentalmente, el cuadro estacional y bucólico, previo a una *parænesis* conclusiva. Como el poeta latino, hábil en fundir fuentes diversas bajo su personal impronta, esta oda constituye un prototipo de hibridación imitativa, que adjunta al horacianismo otras influencias, como las de Virgilio y Bernardo Tasso.

*Solvitur acris hiems* (I 4), *Diffugere nives* (IV 7) y *Iam veris comites* (IV 12) convergen en esta oda para suministrarle la estructura, el mensaje general y los ornamentos descriptivos y mitológicos.<sup>6</sup> El *ars vertendi* de Ferreira procede

4 En cada una de sus odas ensaya Ferreira un modelo métrico diferente, de cinco, seis o siete versos: ababB (I 4), abCbaC (I 1), aBcaBc (I 3), abCbaC (I 5), aBCaBC (I 6), abCacB (II 3), AbAbbcC (II 1), abCaabC (II 2). En cuatro casos recurre a estrofas de mayor extensión, de 9 (II 4), 11 (II 5), 13 (I 8) y 15 o 16 versos sin rima (I 7), aparte de los endecasílabos sueltos (I 2). El pentástico ababB de I 4 es empleado por el italiano en dos *odi*, ‘Crescete, o vaghi fiori’ (14, l. III), ‘Aure liete e felici’ (14bis), y dos *salmi*, ‘Con quai lode, o Signore’ (13) e ‘In questo grande abisso’ (21). El modelo AbAbbcC de II 1 se ilustra en la oda *A Diana*, ‘Pon freno, Musa, a quel sì lungo pianto’, imitada, con idéntico metro, en ‘Detém um pouco, Musa, o largo pranto’ de Camões. Aunque la oda II 4, de nueve versos, ABBAACcDD, recurre a la ordenación de rimas de la oda *A Pan*, ‘Debb’io por in oblio’ (6, l. II), abbAaccDD, se aparta de ella en la distribución de *endecassillabi* y *settenari*.

5 Las referencias a la oda II 5 remiten a las correspondientes páginas de la edición de Earle (*Poemas Lusitanos*, 128–30). Todas las citas pertenecen a esta edición y se darán en el texto con la indicación ‘II 5’ y los versos a los que se alude. El editor considera ‘sedutor pensar que foi escrita durante a última doença de Sá de Meneses, pouco antes da morte do próprio Ferreira’, sin descartar que aluda a su primera enfermedad (*Poemas Lusitanos*, ed. Earle, 531). Le dedica el soneto II 22, las cartas I 4 y II 5 y los epitafios XII y XV (Roig, *António Ferreira*, 77–79). A diferencia de su hermano Francisco, António no cultivó la poesía, pero ejerció como protector.

6 Américo da Costa Ramalho, ‘Três odes de Horácio em alguns quinhentistas portugueses’, en su *Estudos sobre a época do Renascimento* (Paris: Fundação Calouste-Gulbenkian/Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1997), indica que es el

de manera selectiva, sometiendo los modelos a una adaptación cultural y personal mediante trasposiciones de contenido y modulaciones formales.

Las tres odas de Horacio contienen el mensaje de *carpe diem*, formulado en los exhortos de I 4 (vv. 9–12) y IV 12 (vv. 21–28) y tácito en las advertencias de la irreversible caducidad de IV 12 (vv. 6–7, 12–28). Comparten asimismo un binarismo estructural, con un movimiento deductivo que conduce la materia de la oda desde la escena de la llegada de la primavera hasta las reflexiones sobre el destino humano, a través del contraste entre la capacidad renovadora de la naturaleza y sus ciclos estacionales frente a la inexorabilidad de la muerte, advertida a Sestio, Torquato y Virgilio, con consejos de oportuno disfrute del presente (I 4, IV 12) o avisos de desengaño de los bienes terrenos (IV 7, vv. 19–24). La falta de nexos entre ambos niveles fractura la oda I 4, que enuncia la inanidad en la repentina sentencia ‘pallida Mors æquo pulsat pede pauperum tabernas / regumque turris’ (vv. 13–14), mientras que en IV 7 se hace explícita la analogía: ‘nos [...] pulvis et umbra sumus’ (vv. 14–16), para dar paso a la visión infernal, apenas mencionada en I 4 como la ‘domus exilis Plutonia’ (v. 17). Los elementos festivos y convivales, en equilibrio con el *memento mori* en I 4, pero ausentes de IV 7, que incluso infiere del ciclo estacional el consejo ‘immortalia ne speres’ (v. 7), ocupan la práctica totalidad de IV 12, que se limita a entreverar un verso admonitorio, ‘nigrorumque memor, dum licet, ignium’ (v. 26), en un discurso plenamente hedonista.<sup>7</sup>

Si la oda II 5 de Ferreira se aproxima en ciertos detalles a *Solvitur acris hiems* (I 4), sigue a *Diffugere nives* (IV 7) en su recurso al gozne entre los dos núcleos, ‘Agora nós também’ (v. 45), equivalente al ‘nos’ del modelo (v. 14). De *Iam veris comites* (IV 12) procedería la *contaminatio* bucólica de la estrofa 4 (vv. 34–44).

El siguiente cotejo muestra las deudas y diferencias de la oda portuguesa con el tríptico horaciano:<sup>8</sup>

---

primero en señalar la presencia de IV 12 en esta oda y en la de Camões, ‘Fogem as neves frias’, pues Menéndez Pelayo solo aduce I 4 y IV 7, cuando comenta que la oda II 5 ‘excede en abundancia, lozanía y riqueza de colores una imitación libre y galana del *Solvitur acris hiems* y del *Diffugere nives*’ (Menéndez Pelayo, *Horacio en España*, II, 301).

7 Se ocupan de las fuentes, estructura e interpretación de estas odas, entre otros, Eduard Fraenkel, *Horace* (Oxford: Clarendon Press, 1959), 418–21; Steele Commager, *The Odes of Horace: A Critical Study* (New Haven/London: Yale U. P., 1962), 266–69; Robert G. M. Nisbet & Margaret Hubbard, *A Commentary on Horace: Odes. Book I* (Oxford: Clarendon Press, 1970), 58–72; Michael C. J. Putnam, *Artifices of Eternity: Horace’s Fourth Book of Odes* (Ithaca/London: Cornell U. P., 1986), 133–44 y 198–215, y Luca Mondin, *L’ode I, 4 di Orazio. Tra modelli e struttura* (Napoli: Loffredo Editore, 1997). En la representación de la primavera Horacio recoge el legado de Alceo, los epigramas helenísticos, el poema 46 de Catulo, el comienzo del *De rerum natura* de Lucrecio (I, vv. 10–15). En otro pasaje de esta misma obra (V, vv. 537–40) se identifican ‘ver et Venus’ (Mondin, *L’ode I, 4*, 57–119).

8 Se matizan aquí las correspondencias apuntadas por Costa Ramalho (‘Três odas de Horácio’, 325–26): F. vv. 1–3: H. I 4, v. 1 y IV 7, vv. 1–3; F. vv. 5–12: H. I 4, vv. 5–6; IV 7, vv. 5–6; F. vv. 16–21: H. I 4, v. 4; IV 7, v. 1, IV 12, vv. 3–4; F. vv. 34–39: H. I 4, v. 3; IV 7, vv.

1. Llegada de la primavera: 'Eis nos torna a nascer o ano fermoso, / Zéfiro brando, e doce primavera, / eis o campo cheiroso, / eis cinge o verde louro já a nova hera. / Já do ar caído gera / o cristalino orvalho ervas, e flores' (II 5, vv. 1-6).

La oda I 4 (v. 1) constata al comienzo el relevo del 'acris hiems' por la primavera y Favonio, mientras que el poema portugués retrasa los recuerdos de la pasada estación a la estrofa tercera, en 'afugentando vai o inverno escuro' (v. 26), verso seguido de imágenes de desolación. Con mayor detalle se describe en IV 7 la llegada de la nueva estación, que causa el reverdecer del campo y la vuelta de los ríos a su cauce, motivo descriptivo que la oda portuguesa amplifica en la estrofa siguiente, glosando 'Diffugere nives' (IV 7, v. 1) y 'nec prata canis albicant pruinis' (I 4, v. 4) como 'Fogem de toda parte / nuvens; a neve ao sol té então dura / se converte en brandura, / e d'alta e fria serra / caindo, rega a terra / agua já clara' (vv. 16-21). Asimismo, la imagen de 'arboribusque comæ' (IV 7, v. 2) tiene eco en 'O monte calvo' (v. 27). También esta oda de Horacio menciona el viento, al referirse a la dinámica sucesión de las estaciones: 'frigora mitescunt Zephyris' (v. 9), 'Zéfiro brando' (v. 2) asociado a la primavera, sin referencia al expulsado invierno, en la oda II 5.

Puede añadirse el primer tetrástico de la oda IV 12, encuadre estacional compuesto por el viento plácido, el deshielo y el río, que ha disminuido su caudal. La nota acústica de 'nec fluvii strepunt / hiberna nive turgidi' (vv. 3-4) cambia su signo en la constatación del plácido discurrir del agua, 'a cujo som adormece / toda fera serpente, e o mirto crece' (vv. 21-22). Y a la anáfora de 'iam' (IV 12, vv. 1, 3, pero también en I 4, vv. 3, 5, 16 y IV 7, v. 1), que realza la inmediatez, corresponde la de 'eis' (vv. 1, 3, v. 4 y, más adelante, v. 38), con valor deíctico.<sup>9</sup>

2. Ritos celebratorios: 'as Graças, e os Amores / coroados de alegria, / em doce companhia / de ninfas e pastores, ao som brando / doces versos de amor vão revezando' (II 5, vv. 7-11).

I 4 (vv. 5-7) menciona los coros y bailes de Ninfas y Gracias, dirigidos por Venus Citerea, mientras que IV 7 (vv. 5-6) omite la danza y la presencia de Venus, poniendo énfasis en la desnudez de la Gracia al frente de los coros

---

3-4, 1-2; IV 12, vv. 5-8; F. vv. 45-46; H. I 4, vv. 9-10; F. vv. 82-83; H. IV 7, vv. 17-18; F. vv. 89-90; H. I 4, v. 15.

9 Faltan en Horacio los elementos olfativos ('eis o campo cheiroso'), que forman parte de las notas descriptivas de la primavera en el libro V del *De rerum natura*: 'cuncta coloribus egregiis et odoribus obplet' ('todo de nunca soñado color y olores lo llena') (Lucrecio, *De Rerum Natura. De la Realidad*, trad. & prólogo de Agustín García Calvo [Zamora: Editorial Lucina, 1997], v. 540).

de sus hermanas y las ninfas.<sup>10</sup> Ferreira despoja sus versos de esa sensualidad,<sup>11</sup> reemplazada por las notas pastoriles, anticipo de la estrofa 4.

3. *Rusticatio*: 'Já deixa o fogo o lavrador, já o gado / da longa prisão solto corre, e salta, / roendo o verde prado' (II 5, vv. 34–36).

Estos versos casi traducen, cambiando el orden de los elementos del binomio y amplificando uno de ellos, los siguientes de la oda I 4: 'ac neque iam stabulis gaudet pecus aut arator igni' (v. 3).

4. Mito y bucolismo: 'Eis tira da árvore alta / ou Progne com seu ninho, ou Filomena' (II 5, vv. 38–39).

Según Costa Ramalho, estos versos derivan de la segunda estrofa de la oda IV 12: 'nidum ponit Ityn flebiliter gemens / infelix avis et Cecropiæ domus / æternum opprobrium, quod male barbaras / regum est ultra libidines' (vv. 5–8).<sup>12</sup> Apenas se registra otra coincidencia que las designaciones mitológicas de las aves, golondrina y ruiseñor, pues falta la alusión a la leyenda de las hijas de Pandión, comprimida en el cuarteto latino y contada en detalle en el libro VI de las *Metamorfosis* (vv. 425–674). Aunque no se constate en el pasaje propuesto por Costa Ramalho, debe reconocerse la influencia del *carmen* IV 12 como prototipo de hibridación entre oda y égloga, en un paréntesis de tenor virgiliano: 'dicunt in tenero gramine pinguium / custodes ovium carmina fistula / delectantque deum cui pecus et nigri / colles Arcadiæ placent' (vv. 9–12). Con estos versos, que presentan el canto de los pastores al son de la flauta y en honor a Pan, se corresponde el paréntesis bucólico de la oda portuguesa (vv. 34–44), escena pastoril que acumula *topoi* bucólicos: las menciones del labrador y del ganado, el *locus amoenus*, las aves y los regalos rústicos a la amada, así como el nombre de Títiro.

Además, esta estrofa mantiene la anáfora de 'iam' (IV 12, vv. 1–3),<sup>13</sup> reproducido en 'Já deixa o fogo o lavrador, já o gado' (II 5, v. 34) y, al igual que al comienzo, sustituido por el adverbio deíctico en 'Eis tira da árvore alta' (v. 38).

10 Figuras concurrentes en otros pasajes: 'Gratia / nudis iuncta sororibus' (III 19, vv. 16–17), 'Venus / segnesque nodum solvere Gratia' (III 21, vv. 21–22). Se cita por Horacio, *Odas y Epodos*, ed. Manuel Fernández-Galiano & Vicente Cristóbal, trad. Manuel Fernández-Galiano, intro. Vicente Cristóbal (Madrid: Cátedra, 1997).

11 En la oda I 4 de Horacio insinuada por la danza y los sacrificios a Fauno, sustituidos por Ferreira en beneficio de la poesía renovada, de acuerdo con Thomas F. Earle, *Musa renascida: a poesia de António Ferreira* (Lisboa: Caminho, 1990), 77–78.

12 Costa Ramalho, 'Três odes de Horácio', 325.

13 Comienzo característico, verificado asimismo en 'Iam satis terris' (I 2) y 'Iam pauca aratrat' (II 15).

5. Transición: ‘Agora nós também nos coroemos, / ó claro António, de hera, e mirto, e louro, / e mil odes cantemos / à branda Vénus, mil a Apolo louro’ (II 5, vv. 45–48).

El ‘Já’ de la estrofa anterior se resuelve en el ‘Agora’, como reminiscencia de la correlación de la oda I 4 entre ‘iam’ y ‘nunc’ que enlaza la estampa primaveral y el *carpe diem*, sobre la conveniencia de cubrir la cabeza con guirnaldas y ofrecer sacrificios a Fauno (vv. 9–12),<sup>14</sup> divinidad que Ferreira cambia por Venus y Apolo, receptor este último de un himno deprecatorio por la salud del amigo (vv. 56–77). Ambas odas, latina y portuguesa, se detienen en ese presente, que serviría de transición a la *meditatio mortis* del núcleo final. El exhorto al disfrute, adaptado por la imitación en sentido metapoético, ocupa el tramo convival, eje de la oda IV 12. Falta tal propósito en la oda IV 7, en donde también un *nos* desempeña una función delimitadora y contrastiva, entre el pórtico estacional y las reflexiones éticas de la segunda parte.

6. *Parænesis*: ‘Quem sua vida guarda / para outro dia?’ (II 5, vv. 82–83), ‘Ó meu bom Sá, enquanto nos defende / a vida breve longas esperanças’ (vv. 89–90)

Ambas sentencias, la primera en forma interrogativa y la segunda incrustada en el consejo, compendian el mensaje de caducidad desarrollado en las estrofas conclusivas. Equivalen, respectivamente, a sendos pasajes de las odas IV 7, ‘quis scit an adiciant hodiernæ crastina summæ / tempora di superi?’ (vv. 17–18), y I 4, ‘o beate Sesti, / vitæ summa brevis spem nos vetat incohare longam’ (vv. 14–15).<sup>15</sup> Tal como señala Earle, la oda I 4 ‘encontra apenas um eco débil em Ferreira, cuja ortodoxia cristã não podia conjugar o forte contraste entre as alegrias da primavera e a finalidade da morte’,<sup>16</sup> argumento asimismo aplicable a la oda IV 7. Frente a ambas, la de Ferreira añade a la lección de desengaño una llamada a los ‘honestos prazeres’ (II 5, v. 92) y a la virtud,<sup>17</sup> ‘seguindo o verdadeiro / caminho, que o alto céu te chama, e guia’ (vv. 97–98). Las visiones del *locus horridus*

---

14 La repetición de *nunc* logra un efecto de insistencia que anuncia la tercera parte, según percibe Mondin (*L’ode I, 4*, 90–92).

15 Podrían añadirse pasajes análogos como ‘et spatium brevi / spem longam reseces’ (I 11, vv. 6–7).

16 Earle, *Musa renascida*, 75.

17 Se apreciarían aquí atisbos de esa virtud estoica, identificable con la poesía, que advierte Thomas F. Earle, ‘O estoicismo e o culto das musas na poesia de António Ferreira’, en *Actas do 4º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, coord. M. Fátima Viegas Brauer-Figueiredo (Lisboa/Porto/Coimbra: Instituto Camões/Fundação Calouste Gulbenkian, 1995), 435–40.

infernale de I 4 y IV 7 son sustituidas por la promesa de un más allá cristiano, que anula el pesimismo existencial de los modelos.<sup>18</sup>

7. Epifonema: ‘contente vive o ano, o mês, e o dia’ (II 5, v. 99).

Este consejo en la cláusula del poema emite un *carpe diem* que, a tenor del contexto, cobra dimensión espiritual. Sin ese matiz, se aproximaría al verso final de la oda IV 12 de Horacio: ‘dulce est desipere in loco’ (v. 28), por esa percepción temporal del placer, ligado a la despreocupación.<sup>19</sup>

Otros *Carmina* se conjugan con los mencionados, para inspirar determinados pasajes. De estas deudas parciales destacan las siguientes:

1. Farmacopea medicinal: ‘Os mais brandos liquores, suaves sumos / das mais saudáveis plantas busca, e colhe / os mais cheirosos fumos, / que Arábia em si, em si Sabá, recolhe’ (II 5, vv. 67–70).

La oda I 19 de Horacio describe la preparación de una ofrenda a Venus, que ha abandonado Chipre para apoderarse del poeta,<sup>20</sup> con similares ingredientes y en un contexto yusivo, al que remitirían los imperativos (‘colhe’, ‘recolhe’) a Apolo: ‘hic vivum mihi cæspitem, hic / verbenas, pueri, ponite turaque / bimi cum patera meri’ (vv. 13–15). Flores, coronas, ungüentos, perfumes y vino son elementos obligados de las celebraciones y aparecen en las odas convivales como signo de placer (*Carmina* I 19, II 3, II 7, II 11, III 14). Se enumeran también en otros *mandata*: ‘huc vina et unguenta et nimium brevis / flores amoenæ ferre iube rosæ’ (II 3, vv. 13–14), ‘i pete unguentum, puer, et coronas / et cadum Marsi memorem duelli’ (III 14, vv. 17–18). Aunque Apolo es convocado como dador de la salud,<sup>21</sup> no falta en la encomienda ese matiz festivo y hedonista de los ejemplos horacianos: ‘faze que, onde quer que olhe / o teu bom Sá, prazer, e riso, e canto / veja’ (II 5, vv. 71–73).

2. Fugacidad: ‘A vida foge como ao sol a sombra’ (II 5, v. 78).

El ‘fogem’ (v. 16) y el ‘afugentando’ (v. 26) del marco se proyectan en esta *γνώμη*, que extrae del precedente himno a Apolo el símil que expresa el rápido deslizarse de la vida hacia la muerte. Esa idea general encuentra su

18 Enrique Otón Sobrino, ‘Horacio y su poesía de la muerte’, *Estudios Clásicos*, 20:77 (1976), 49–71.

19 Ese cierre de la oda IV 12 es aplicado por Horacio también en la II 7, ‘recepto / dulce mihi furere est amico’ (vv. 27–28), en este caso sin sentido cronológico.

20 En la oda de Ferreira, los lugares asociados a la diosa son Chipre y Gnido (II 5, v. 33), como en el *carmen* I 30, que añade Pafos (vv. 1–2).

21 Como en la oda I 31 (vv. 17–20) de Horacio o en su *Carmen sæculare* (vv. 62–64).

mejor expresión en el aviso a Póstumo de cómo ‘fugaces [...] labuntur anni’ (II 14, vv. 1–2).

3. Cómputo temporal: ‘Quem poder viva, enquanto ùa hora tarda, / hora que espanta, e assombra’ (II 5, vv. 79–80), ‘Quem sua vida guarda / para outro dia?’ (vv. 82–83), ‘contente vive o ano, o mês, e do dia’ (v. 99).

El ritmo precipitado del paso del tiempo se plasma en los *Carmina* en la medición de sus unidades sucesivas: ‘quid sit futurum cras fuge quærere et / quem Fors dierum cumque dabit lucro / appone’ (I 9, vv. 13–15), ‘dum loquimur, fugerit invida / ætas’ (I 11, vv. 7–8), ‘truditur dies die, / novæque pergunt interire lunæ’ (II 18, vv. 15–16), ‘quis scit an adiciant hodiernæ crastina summæ / tempora di superi?’ (IV 7, vv. 17–18). De tal percepción se infiere el disfrute del presente, equivalente en Ferreira a la práctica de la virtud.

4. *Constantia*: ‘desta vida inconstante’ (II 5, v. 87), ‘os inconstantes rostos’ (vv. 93–95).

Las dos últimas estrofas se concatenan a través de la idea de la inconstancia, asociada a la imagen del viento, también presente en ambas: ‘leve vento’ (v. 83), ‘ao vento postos’ (v. 93). Se realza así la futilidad de la existencia terrena, sujeta al tiempo y a su aliada la Fortuna, aludida en las ‘vãs mudanças’ (v. 93). Para sortear tales cambios, se aconseja al amigo mantenerse ‘sempre um, sempre inteiro’ (v. 96), entereza o *constantia* proclamada al comienzo de la oda I 22, ‘Integer vitæ’; en la reacción del sabio, que, si se derrumbase el mundo, ‘impavidum ferient ruinæ’ (III 3, v. 8); en el ‘vultu sereno’ de Cleopatra (I 37, v. 26) o el ‘oculo irretorto’ (II 2, v. 23) de quien mira indiferente las riquezas.<sup>22</sup>

El interludio rústico de la estrofa 4 acoge elementos de las *Bucólicas* de Virgilio, autor evocado en el nombre Títiro, máscara pastoril del poeta latino en las églogas I y VI.<sup>23</sup> A esta tradición también remite el regalo de un ave, ‘ou Progne com seu ninho, ou Filomena’ (v. 39), a Clóris, como las ‘aëriæ palumbes’ (‘celestes palomas torcaces’) cogidas del nido para la

22 Ejemplos similares: ‘el rostro no varía’, de la oda XII, v. 28 de Fray Luis de León, *Poesía*, ed. Antonio Ramajo Caño (Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2006); ‘con ojo no torcido’ de la oda II 2, v. 28 de Francisco de Medrano, *Diversas rimas*.

23 Repetido en las églogas III, v. 20; V, v. 12; VIII, v. 55; IX, vv. 23–25. Dicho nombre designará a Virgilio en la bucólica tardía (Calpurnio, IV; Nemesiano, II); se añadirá la aposición ‘el Mantuano’ en la *Arcadia* de Sannazaro (X 18) y en la égloga I de Garcilaso (vv. 173–74). Para otros ejemplos en la poesía española, véase Soledad Pérez-Abadín, *Resonare silvas. La tradición bucólica en la poesía del siglo XVI* (Santiago de Compostela: Univ. de Santiago de Compostela, 2004), 55–58. La influencia de Virgilio en las églogas de Ferreira es notada por Joseph G. Fucilla, ‘Vergil and Antonio Ferreira’, en su *Studies and Notes (Literary and Historical)* (Napoli/Roma: Istituto Editoriale del Mezzogiorno, 1953), 253–69.

amada, en la égloga III (vv. 68–69) virgiliana, que instituye un tópico continuado por la bucólica posterior.<sup>24</sup>

Desde el comienzo, ‘nos torna [...] Zéfiro brando’, se percibe la actuación del soneto 310, ‘Zephiro torna’, de Petrarca como subtexto entrelazado con los recuerdos horacianos.<sup>25</sup> Lo confirman otros ecos del primer cuarteto en la estrofa inicial de la *ode* II 5: ‘e ’l bel tempo rimena’ (v. 1), ‘e i fiori et l’erbe’ (v. 2), ‘primavera candida’ (v. 4), correspondientes a ‘nos torna a nascer o ano ferroso’ (II 5, v. 1), ‘ervas, e flores’ (v. 6), ‘doce primavera’ (v. 2). Aunque lugar común, el verso ‘et garrir Progne et pianger Philomena’ (v. 3) pudo haber suscitado la mención mitológica de ambas aves en la estrofa 4 (v. 39).

El segundo cuarteto expresa la alegría y el amor que infunde en el entorno la nueva estación: ‘Ridono i prati, e ’l ciel si rasserena; / Giove s’allegra di mirar sua figlia; / l’aria et l’acqua et la terra è d’amor piena; / ogni animal d’amar si riconsiglia’ (vv. 5–8). A modo de proyección del pasaje, la estrofa 3 de la oda constata esos efectos en el monte, el valle, el río y el aire, que disipan su tristeza y desolación ante la mirada de la hija de Júpiter: ‘os tornam graciosos / aqueles amorosos / olhos de Vénus, faces de Cupido’ (II 5, 30–32).

El giro contrastivo de los tercetos, ‘Ma per me lasso’, se trueca por un nexo indicativo del acuerdo entre los órdenes natural y humano, ‘Agora nós também’ (II 5, v. 45), que en los fragmentos posteriores será alterado por la enfermedad de António.

La crítica ha reconocido en Bernardo Tasso la figura determinante del arraigo de la oda vernácula peninsular, al haber adaptado el tetrástico horaciano en un amplio repertorio de formas métricas breves<sup>26</sup> y

24 ‘Un bel colombo in una quercia antica / vidi annidar poc’anzi; il qual riserbo / per la crudele et aspra mia nemica’ (Sannazaro, ecloga IX, 67–69); ‘Ireme yo entretanto / a requirir de un ruiseñor el nido, / que está en un alta encina / y estará presto en manos de Gravina’ (Garcilaso, égloga II, vv. 716–19); ‘Dos tórtolas hallé en su nido amado, / esas pienso enviar a mi Amaranta, / luego que el día asome por el prado’ (Balbuena, IV, vv. 94–96). Véanse estos y otros ejemplos en Pérez-Abadín, *Resonare silvas*, 73–74.

25 Analizan la influencia de este soneto en ‘Fogem as neves frias’ de Camões: Silvio Pellegrini, *Liriche di Luis de Camões* (Modena: Società Tipografica Modenese, 1951), 114 y Barbara Spaggiari, ‘Nel quarto centenario della morte de Luís de Camões. L’ode IX. Per la conoscenza della lirica camoniana’, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, III:X:3 (1980), 1003–64, y, de la misma autora, ‘Fogem as neves frias’, en *Comentário a Camões*, coord. Rita Marnoto, 3 vols (Genève: Centre d’Études Lusophones/Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2016), III, 123–56.

26 De estas estancias breves que sirven de vehículo a la oda se ocupa ya Manuel de Faria e Sousa, *Rimas várias de Luis de Camões, Tomo III, IV y V, Segunda parte* (Lisboa: Imprensa Craesbeeckiana, 1689 [ed. facs. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972]), 117–18. Dámaso Alonso, ‘Sobre los orígenes de la lira’, en *Poesía española* (Madrid: Gredos, 1966), 611–18; Maria de Lourdes Belchior, ‘Nótula sobre a lira usada por poetas portugueses dos séculos XVI e XVII’, en su *Os Homens e os Livros. Séculos XVI e XVII* (Lisboa: Editorial

actualizado los *Carmina* del latino mediante variadas fórmulas, que conjugan las dimensiones personal y patriótica con los ornamentos descriptivos y la mitología.<sup>27</sup> Garcilaso de la Vega, Luís de Camões, Luis de León y Francisco de la Torre se alinearían en un grupo de seguidores al que debe sumarse Ferreira, quien, además de aplicar tres de sus esquemas métricos (ababB, AbAbbcC y abbAaccD, levemente variado como ABBAACcDD), se ciñe en la oda II 5 al modelo característico del italiano, en el que el paisaje, profusamente descrito, acoge la presencia de Venus y Apolo. El hallazgo de calcos textuales corrobora la condición modélica de las *odi tassescas*.<sup>28</sup>

Para componer su oda II 5, Ferreira se fija en las odas 12, ‘Fumino i sacri altari’ (*A Venere*), para el tramo estacional, y 5, ‘Alma luce del cielo’ (*Ad Apolline*), para el ruego a Apolo de la sección intermedia, sin que falten otras huellas de diversos pasajes de los *Amori*,<sup>29</sup> entremezcladas con las odas canalizadoras y, con ellas, superpuestas al horacianismo que fundamenta la imitación del poema portugués.

La *descriptio veris* muestra innegables coincidencias con la oda 12, en algún caso muy generales, como la ubicación de Venus ‘ne la luce de la terza stella’ (12, v. 12), lugar común recordado en ‘a branda deosa do terceiro / céu’ (II 5, vv. 12–13), y las menciones de ‘Zefiro’ (12, v. 27) o del ‘foco gentile’ (12, v. 31) de la diosa, recordado en el ‘doce fogo’ (II 5, v. 15) de Cupido. De *A Venere* debe entresacarse el siguiente fragmento: ‘Te, come l’ombre il giorno, / Fuggon le nebbie, le tempeste e i venti / Il ciel da’ tuoi begli occhi fatto adorno’ (12, vv. 16–18). De aquí irradian las tres cláusulas

Verbo, 1971), 73–86; Giovanni Caravaggi, ‘La fortuna di Bernardo Tasso in Spagna’, en *Tasso e l’Europa*, ed. Daniele Rota (Viareggio/Lucca: Mauro Baroni Editore, 1995), 337–56, entre otros, atienden al origen y difusión de la denominada ‘lira’.

27 Véanse, para una caracterización de las odas y los salmos de Bernardo Tasso, Fortunato Pintor, *Delle liriche di Bernardo Tasso* (Pisa: Tipografía Successori Fratelli Nistri, 1900), 156–76; y Edward Williamson, *Bernardo Tasso*, trad. Daniele Rota (Bergamo: Centro di Studi Tassiani, 1993), 71–85. Un panorama bibliográfico de su influencia en Portugal es ofrecido por José da Costa Miranda, ‘Alguns apontamentos para um futuro estudo sobre Bernardo Tasso em Portugal’, *Arquivos do Centro Cultural Português*, 13 (1978), 75–104. A este trabajo se suman los estudios del reflejo de los *Amori* en determinadas odas de Camões: ‘Detém um pouco, Musa’ (Faria e Sousa, *Rimas várias*, 118–29; José Maria da Costa e Silva, *Ensaio biographico-critico sobre os melhores poetas portuguezes*, 10 vols [Lisboa: Imprensa Silviana, 1851], III, 158–59); ‘A quem darão de Pindo as moradoras’ (Pellegrini, *Liriche di Luís de Camões*, 108–09); y ‘Fogem as neves frias’ (Spaggiari, ‘Nel quarto centenario della morte de Luís de Camões’, 1012–14). Advierten la imitación directa del italiano por parte de algunos poetas españoles del siglo XVI: Soledad Pérez-Abadín, ‘Bernardo Tasso en la poesía de Herrera’, *Bulletin Hispanique*, 95:2 (1993), 513–23; de la misma autora, ‘La influencia de Bernardo Tasso en Francisco de la Torre’, *BHS*, LXXIII:1 (1996), 13–18; y Caravaggi, ‘La fortuna di Bernardo Tasso in Spagna’.

28 Estas deudas poéticas obligarían a matizar la conclusión de Earle (*Musa renascida*, 64), que atribuye al azar las similitudes estróficas.

29 Bernardo Tasso, *Rime. Volume II: Libri Quarto e Quinto. Salmi e Ode*, ed. Vercingetorice Martignone (Torino: Edizioni Res, 1995).

que en el poema portugués están regidas por la idea de ‘huir’, remontable al *Diffugere* horaciano: ‘Fogem de toda parte / nuvens’ (II 5, vv. 16–17), ‘afugentando vai o inverno escuro’ (II 5, v. 26) y, ya en el plano gnómico, con idéntico símil, ‘A vida foge como ao sol a sombra’ (II 5, v. 78). También lo reitera el poema italiano para indicar que la primavera ‘fa fuggire’ (12, v. 23) todo lo que la conturba. Contienen asimismo esos versos la plasmación del efecto benéfico de la estación en la imagen de los ojos, que la oda portuguesa asigna a Venus: ‘tornam graciosos / aqueles amorosos / olhos de Vénus’ (II 5, vv. 30–32).

La optación que, al cierre, proyecta sobre el poema un sentido espiritual: ‘Torni a la sua tranquilla e lieta vita’ (12, v. 50) concuerda con el mensaje de ‘tu ledo o esprito estende / por honestos prazeres’ (II 5, vv. 91–92). Otros himnos a Venus, siempre confundida con la primavera, reiteran dichas atribuciones. Así ocurre en la oda 11 (*A Venere*): ‘o bella Diva / Che reggi il terzo Cielo’ (vv. 1–2), ‘il tuo dolce foco’ (v. 7) y en la 39 (*Inno a Venere*): ‘E fai lieto e giocondo / Co’ tuoi begli occhi in ogni parte il mondo’ (vv. 29–30), ‘Donna e Regina / Del terzo Ciel’ (vv. 51–52).

Pueden añadirse los cuadros de género de dos odas. La 37, ‘Gia il freddo orrido verno’, elige el verbo ‘Se ’n fugge’ (v. 6) para constatar el cambio estacional y reitera la imagen de ‘gli occhi ridenti’ (v. 11) de la primavera. Emparentada con esta última a partir de ‘Già il verno orrido e duro’ (vv. 21 ss.), la oda 40, ‘Perché con tanto orgoglio’ (*Ad Austro*), refiere cómo la alegría que sustituye al desapacible invierno se manifiesta en cantos: ‘Si vedrem poi cantando / Sotto il tranquillo ciel donne e donzelle’ (vv. 41–42), versos lejanamente evocados en ‘as Graças, e os Amores / coroados de alegria, / em doce companhia / de ninfas e pastores, ao som brando / doces versos de amor vão revezando’ (vv. 7–11). Resuenan aquí los versos de la oda I 4 (vv. 6–7) de Horacio, imitados en otro pasaje del poeta italiano al que se aproxima la versión de Ferreira, sustituyendo la danza por el canto: ‘Le cui vezzose e leggiadrette Dive / Già per lungo costume, / Coronate di fiori, / Danzino con le Grazie e con gli Amori’ (16, vv. 9–12).

Preside esta *cornice* un adverbio deíctico, ‘Eis’ (1, 3, 4, 38), evocador del ‘Ecco’ inicial de las odas 1, ‘Ecco che ’n oriente’ (v. 1); 13, ‘Pastori, ecco l’Aurora’ (vv. 1, 13); 20, ‘Ecco, che ’l vago fiore’ (vv. 1, 22); y el salmo 20, ‘Ecco, Padre e Signore’.

La plegaria a Apolo, tras el marco estacional, deriva de los himnos que Tasso dirige al dios del sol,<sup>30</sup> fundamentalmente la oda 5, ‘Alma luce del cielo’, en donde se realizan sus facultades curativas. Algunos pasajes pueden postularse como modelos indudables de Ferreira. De la invocación de las

---

30 Tres composiciones escritas con motivo de la enfermedad de Ferrante Sanseverino, príncipe de Salerno (5), el duque de Mantua (9) y Vincenzo Laureo (31), en las que, además de las odas de Horacio, influyen los himnos a Apolo de Della Casa y de Flaminio (Pintor, *Delle liriche di Bernardo Tasso*, 158–59).

ninfas llorosas, ‘Volgendo verso il cielo il molle viso / Chiamar: —O Sole, o Sole— / trevolte con dolenti alte parole’ (vv. 28–30), deriva: ‘Ah, como desfazendo / em tenro pranto, e erguendo / os olhos a ti, Febo, Nise triste / chamar “ó sol, ó sol” com mágoa ouviste!’ (vv. 52–55).

Las ninfas piden a Apolo que devuelva la salud a su señor, Sanseverino: ‘Apporta i succhi e l’erba / Con cui tolse di mano / Il tuo figliuol de l’empia morte acerba [...] E col santo licore / Rendi l’usate forze al corpo lasso, / Al viso il bel colore, / Agli occhi il primo lor chiaro splendore’ (vv. 36–45). En el ruego por la curación de António se evidencian las deudas literales con esa *deprecatio*: ‘torna a António, e conserva a luz primeira, / do puro sangue a cor, e a força inteira. / Os mais brandos liquores, suaves sumos / das mais saudáveis plantas busca, e colhe / os mais cheirosos fumos, / que Arábia em si, em si Sabá, recolhe; / faze que, ondequer que olhe / o teu bom Sá, prazer, e riso, e canto / veja’ (vv. 65–73). Aunque el poema italiano concluye con la promesa de ‘ampi fochi e chiari / Ardenti arabe fronde’ (vv. 48–49), en agradecimiento, en los versos finales se superpondrían otros pasajes de Tasso, tales como: ‘Tutti gli odor spargete / Che l’Arabo e ’l Sabeo raccoglie e miete’ (29, vv. 24–25), ‘Versavan maschi incensi / E quanti odor soavi hanno i Sabei / E gli Arabi e i Panchei’ (30, vv. 13–15).

Al apóstrofe ‘Occhio eterno di Dio’ (5, v. 4) remite ‘Olho claro do céu’ (v. 56). Sus facultades rectoras del cosmos permiten traer a colación fragmentos de otras *odi*, como *Ad Apolline* (31), en donde es invocado como padre de las cosas, de quien ‘Nasce la luce e ’l raggio / Che fan chiare e lucenti / Le stelle andar la notte al suo viaggio, / E co’ begli occhi argenti / Mirar la Luna le mondane genti’ (vv. 11–15).<sup>31</sup> Y en el himno incorporado a la *ode* 30 se añade su poder para impulsar los movimientos planetarios: ‘O sole, / Eterno Sol che dai splendor e luce / Al sol che qui riluce, / Che la terrena mole / Sol col ciglio governi / E fatt’hai de’ pianeti i moti eterni’ (vv. 25–30). Tales atribuciones convergen en: ‘Olho claro do céu, vida do mundo, / luz que a lûa, e estrelas alumias, / movedor segundo / de quantas cousas cá na terra crias’ (II 5, vv. 56–59).<sup>32</sup>

‘Eis nos torna’ encuentra su correlato en ‘Sampaio, tu lá só’ (*Poemas Lusitanos*, I 7), ajustada a la modalidad bucólica del género, según la

31 Igualmente se menciona su conocimiento de las virtudes curativas de las plantas (46–47). Dicha facultad, así como la de dador de la luz, también se proclama en *Al Sole* (9). A Apolo se destina la *Oda per la salute di Mosignor da la Casa* (45).

32 Otras huellas, más difusas, serían: la grafía ‘Gnido’ (II 5, v. 33), como en la oda 26 (v. 10) de Tasso o tal vez influencia de la *Ode ad Florem Gnidi* de Garcilaso; la alusión a Progne y Filomela, ‘sorelle dogliose’, en 1 (vv. 25–26), 10 (v. 24), 23 (vv. 55–60); el nombre de Clori, que Tasso reitera en las odas 33 (v. 37) y 35 (v. 41) —en ambos casos ‘Zefiro e Clori’— en 40 (v. 32) y en el soneto ‘Perché spiri con voglie empie ed acerbe’ (señalado por Pellegrini, *Liriche di Bernardo Tasso*, 109). A Venus y a Apolo se dirigen declaraciones metapoéticas, ‘Canto la bella Dea madre d’Amore’ (12, v. 5), ‘A te volgo devoto il canto mio’ (5, v. 5), que tendrían su eco en ‘e mil odes cantemos / à branda Vénus, mil a Apolo louro’ (II 5, vv. 47–48).

hibridación operada en el *carmen* IV 12 de Horacio, que también ofrece un ejemplo de invitación al retiro dentro de la variante de oda amical. Como es propio de Ferreira, el mensaje hedonista se transforma en aras de una espiritualidad cristiana, que plantea la *aurea mediocritas* como un exhorto a la ‘Santa, rústica vida’ (I 7, v. 58), condición para la libertad interior y la virtud. Dispuestas en sendos libros de odas de los *Poemas Lusitanos*, abren en cada uno de ellos un paréntesis pastoril, en donde el paisaje y las escenas rústicas enmarcan las reflexiones morales. Desde esta perspectiva conjunta, la oda a Sá (II 5) ejercería la *retractatio* de la dedicada a Sampaio (I 7).

### Camões, *ode* 9

La oda 9 de Camões, ‘Fogem as neves frias’, deriva, con diverso grado de dependencia, de los *carmina* estacionales I 4, IV 7 y IV 12 de Horacio.<sup>33</sup> Formaría un díptico con la 12, ‘Já a calma nos deixou’, su *retractatio*, y así lo constata Faria e Sousa: ‘Esta oda hasta la e. 8 es del mismo argumento que la 9 entera, por otro estilo. Allá empezó con la entrada de la primavera y acá empieza con lo riguroso del verano’ (*Rimas varias*, 195). A la *descriptio* inicial se une el verso ‘Fogem do grave ardor os passarinhos’ (12, v. 5), evocador del comienzo de la oda 9, para sugerir la paternidad camoniana de esta oda, no publicada hasta la edición de 1616 y, por consiguiente, apócrifa.<sup>34</sup> A las fuentes horacianas de ‘Fogem as neves frias’ se suman el soneto ‘Zephiro torna’ de Petrarca y la oda ‘Dianzi il tempo nevoso’ de Bernardo Tasso, determinante de su división tripartita y, con el conjunto de la lírica tassiana, modelo de *topoi* y estilemas.<sup>35</sup>

---

33 Desde Faria e Sousa (*Rimas várias*, 174–79) la oda 9 de Camões se ha considerado imitación de las horacianas *Diffugere nives* (IV 7), con elementos de *Solvitur acris hiems* (I 4), fuentes a las que se suman *Iam veris comites* (IV 12), así como las *Coplas* de Jorge Manrique, —para la estrofa 9—, el soneto 310, ‘Zephiro torna’, de Petrarca, y la oda 42 de Tasso, ‘Dianzi il verno nevoso’, fundida con múltiples ecos (Costa e Silva, *Ensaio biographico-critico sobre os melhores poetas portugueses*, III, 160; Menéndez Pelayo, *Horacio en España*, II, 314; Pellegrini, *Liriche di Bernardo Tasso*, 113–17; Spaggiari, ‘Nel quarto centenario della morte de Luís de Camões’, y ‘Fogem as neves frias’; Costa Ramalho, ‘Três odes de Horácio’, 326–38). La crítica ha notado el sentido cristiano de la estrofa 11, que habla de la vida eterna, sin lograr disipar el pesimismo predominante, así como el carácter híbrido del poema, calificado de ‘centón’ (Pellegrini, *Liriche di Bernardo Tasso*, 117) o paradigma del *ars combinatoria* (Spaggiari, ‘Nel quarto centenario della morte de Luís de Camões’, 1016).

34 Carece, por lo tanto, de cualquier testimonio quinientista que avale su autenticidad, frente a la *ode* 9, que aparece en los manuscritos *Apenso* y *Juromenha*, en las *Rimas* de 1598 y en el *Índice do cancioneiro do Padre Ribeiro*. Tales fuentes textuales son analizadas minuciosamente en los comentarios de Spaggiari (‘Nel quarto centenario della morte de Luís de Camões’ y ‘Fogem as neves frias’).

35 Spaggiari, ‘Nel quarto centenario della morte de Luís de Camões’, 1027–28.

Por remitir a comunes precedentes y cimentarse en ese movimiento deductivo entre la estampa descriptiva y la *γνώμη*, esta oda camoniana admite un cotejo con ‘Eis nos torna a nascer’ de Ferreira,<sup>36</sup> a partir de su análoga tripartición.<sup>37</sup> El núcleo de la *cornice* primaveral registra algunas coincidencias generales, en parte explicables a tenor de los modelos compartidos. Así, el *Diffugere* se traslada como ‘Fogem’, aunque en posiciones diferentes del poema: ‘Fogem as neves frias’ (C., v. 1), ‘Fogem de toda parte / nuvens’ (F., vv. 16–17). Se describe la formación de torrentes de esa nieve licuada y el florecer del campo, como resultado de la huida del invierno: ‘Fogem as neves frias / dos altos montes, quando reverdecem / as árvores sombrias’ (C. vv. 1–3); ‘a neve [...] d’alta e fria serra / caindo, rega a terra / água já clara’ (F., vv. 17–21). Comparten numerosos detalles, entre ellos la denominación del viento: ‘Zéfiro brando espira’ (C., v. 6), ‘Zéfiro brando’ (F., v. 2), de las aves mitológicas: ‘Progne triste suspira / e Filomena chora’ (C., vv. 8–9),<sup>38</sup> ‘ou Progne com seu ninho, ou Filomena’ (F., v. 39) y de Cupido: ‘suas setas Amor afia agora’ (C., v. 7), ‘o frecheiro / o seu doce fogo, onde quer, reparte’ (F., vv. 14–15).

Ciertas coincidencias aparentes divergen en los matices. Si Camões mantiene del modelo latino (I 4) el baile de Venus Citerea, las Ninfas y ‘Panopeia’, una de las Gracias (C., vv. 11–20), Ferreira reúne a las Gracias y los Amores con las ninfas y los pastores para formar un coro sin danza (F., vv. 7–11). En conjunto, el tramo descriptivo camoniano reemplaza la profusión descriptiva de Ferreira por un mayor ornato mitológico, con el agregado de los Cíclopes, Vulcano, Diana y Acteón (C., vv. 16–25).

En el núcleo siguiente de la oda 9 (C., estrs. 6–8), las perífrasis durativas y los futuros sugieren el movimiento cíclico de las estaciones: ‘vai passando’, ‘vem chegando’, ‘passará’, ‘Ir-se-á embranquecendo’, ‘turbará’, ‘tudo passa’. Ese valor se logra en Ferreira a través del verbo ‘tornar’ (vv. 1, 30) o equivalentes, como ‘renascer’ y ‘renovar’ (F., vv. 23–25), dando prevalencia a la eclosión primaveral, aspecto positivo del cambio, frente a la huida de la fría estación. Prolongando el marco al plano personal, se pide a Apolo: ‘torna a António’ (v. 65), para cerrar el círculo en la *parænesis*: ‘Anda o céu, volve o ano, / mostrando o desengano’ (vv. 85–86).

Mientras que esas estrofas del poema camoniano contemplan el paisaje a la llegada del invierno, en ‘o seco monte’ (C., v. 32), la lluvia que ‘turbará a

---

36 Maria do Céu Fraga, *Os géneros maiores na poesia lírica de Camões* (Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2003), 154–57, concluye, de la comparación de ambos poemas, que Ferreira se mantiene más fiel al espíritu horaciano, mientras que la oda camoniana se aparta de Horacio adoptando un tono abstracto y universal y añadiendo dos estrofas sobre el más allá que proyectan su sentido trascendente a todo el poema.

37 Para la oda 9 se sigue el texto editado por Spaggiari (‘Fogem as neves frias’, 123–25).

38 Detalle derivado de la oda IV 12 (Costa Ramalho, ‘Três odes de Horácio’, 324) o del soneto 310 de Petrarca (Spaggiari, ‘Fogem as neves frias’, 131).

clara fonte' (C., v. 34), las de la oda II 5 se fijan en los mismos elementos, 'O monte calvo, e duro [...] e turvo rio', cuando cobran vida (F., vv. 27–28).

La sentencia 'tudo passa' (C., v. 36) inicia un nuevo tramo en el que las reflexiones sobre la fugacidad (estr. 8) se ilustran con *exempla* clásicos (estr. 9–10). La parte expositiva de este tramo (estr. 8) guarda correspondencia con la penúltima estrofa de la oda II 5 de Ferreira, en ideas y formulaciones: 'não sabe o tempo ter firmeza em nada' (C., v. 37), 'Quem no leve vento / faz firme fundamento?' (F., vv. 83–84); 'e nossa vida escassa / foge tão apressada / que quando se começa é acabada' (vv. 38–40), 'A vida foge como ao sol a sombra. / Quem poder viva, enquanto ãa hora tarda, / hora que espanta, e assombra' (vv. 78–80). En ambos poemas, se ha aplicado el verbo *fugir* de las descripciones al plano moral.

Con el anuncio de 'bem-aventurança' y vida eterna tras la muerte, frente a la caducidad terrena (C., estr. 11), concuerda el consejo que cierra la oda de Ferreira: 'seguindo o verdadeiro / caminho, que o alto céu te chama, e guia' (F., vv. 97–98). Sin embargo, la oda camoniana experimenta un giro en sus dos estrofas finales para sustituir el mensaje cristiano por una visión pesimista del reino de los muertos, expresada en la topografía del infierno clásico, la 'escura noite Averno', la 'prisão Leteia, escura e tenebrosa' (estr. 12), e ilustrada con las figuras de 'Teseu' y 'Piritoo' (estr. 13). Ambas visiones del más allá, cristiana y pagana, dotan a la oda de un alcance trascendente. A pesar de los recuerdos manriqueños ('Que foram dos troianos [...]'), estr. 9), ni siquiera se vislumbra la idea de la fama terrena.

A este desenlace metafísico, que aplica al género humano la lección de caducidad irreversible, se opone el ascetismo preconizado en la oda II 5 a través de la práctica de los 'honestos placeres' y la virtud como único camino para lograr el 'contento' en el mundo y, posteriormente, en el cielo. La curación obrada por el dios pagano Apolo permitirá al destinatario aferrarse a una vida terrena sustentada en valores espirituales contrarios al hedonismo.

### La Torre, oda II 1

La oda II 1, 'Sale de la sagrada', de Francisco de la Torre<sup>39</sup> combina el esquema binario horaciano de las odas estacionales con el contraste petrarquesco entre la alegría primaveral del marco y la desolación del yo, según el modelo del 'Zephiro torna'.

En la *descriptio veris* (vv. 1–40), Flora, Venus y Aurora suman sus atribuciones con la llegada de la nueva estación: la ninfa Flora surge de

---

39 Sus poemas se citan por la *editio princeps*: Francisco de la Torre, *Obras del Bachiller Francisco de la Torre* (Madrid: Imprenta del Reino, 1631).

Cipro, santuario de la diosa del Amor, confundándose con ella, ‘adornada / del color de la Aurora’ (vv. 3–4), para ejercer su efecto benéfico en el campo.

Apenas se registra de *Solvitur* (I 4) un posible eco textual, de ‘nec prata canis albicant pruinis’ (I 4, v. 4) en ‘De la nevada y llana / frente del levantado monte arroja / la cabellera cana’ (vv. 6–8). Además de evocar el comienzo del *carmen* IV 7, estos versos adaptan la imagen de la cabellera de los árboles allí expresada: ‘Diffugere nives, redeunt iam gramina campis / arboribusque comæ’ (vv. 1–2). La descripción del recorrido del río interpreta un trazo horaciano, ‘decrementia ripas / flumina prætereunt’ (IV 7, vv. 3–4), aportándole dinamismo, para sugerir el ágil precipitarse del torrente por la cuesta (estr. 3–4). Y el verso ‘frigora mitescunt Zephyris’ (v. 9) tendría su correlato en la lira que constata la acción del cálido Céfito en el viento y en el campo (vv. 26–30). Como *Iam veris comites*, este poema de La Torre se acoge a la modalidad de oda pastoril, perceptible en las notas rústicas del final, esa llamada a disfrutar del ‘grato / invidiado contento del aldea’ (vv. 51–52). Una frase de esta oda, ‘spes donare novas largus’ (IV 12, v. 19), podría haber inspirado ‘y moja / el nuevo fruto en esperanza y hoja’ (vv. 9–10).

Por su profusión descriptiva, ‘Sale de la sagrada’ se aproxima a las odas estacionales de Bernardo Tasso.<sup>40</sup> Con ‘Già il freddo orrido verno’ (*ode* 37)<sup>41</sup> comparte los elementos tópicos de la huida de las nieves (37, vv. 6–7; II 1, vv. 6–10), la personificación de la primavera y el énfasis en su poder vivificador, plasmado en: ‘vestida y adornada / del color de la Aurora, / con que pinta la tierra, el cielo dora’ (vv. 3–5); ‘La primavera candida e vermiglia [...] Dispensa il suo tesoro [...] Che più fa il mondo colorito e bello’ (vv. 12–25); ‘Viste y ensoberbece / con diferentes hojas la corona / de plantas [...]’ (vv. 21–25); ‘Tal che rende il terreno / In ogni parte sì fiorito e vago [...]’ (vv. 26–30). Se advierten asimismo analogías con *Ad Austro*, cuyo cuadro de género sugiere la frondosidad y alegría que trae consigo la primavera: ‘Troncando ogni speranza de’ mortali’ (v. 40), ‘y moja / el nuevo fruto en esperanza y hoja’ (vv. 9–10); ‘Far le cose feconde, / E rallegrarsi il ciel, la terra e l’onde’ (vv. 59–60); ‘Y reducido cuanto / baña el mar, tiene el suelo, el cielo cría, / a más bien’ (vv. 31–33).

40 Relación estudiada por Pérez-Abadín (‘La influencia de Bernardo Tasso en Francisco de la Torre’), 13–14.

41 Fernando Lázaro Carreter, ‘Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial’, en *Academia Literaria Renacentista, I: Fray Luis de León*, ed. Víctor García de la Concha (Salamanca: Univ. de Salamanca, 1981), 193–223 (pp. 206–08), señala esta oda como uno de los modelos combinados en la dedicada a Grial (XI) de Fray Luis de León (que se sumaría a la *prælectio* de Poliziano para suministrar el cuadro de género). También este poema de Tasso es una exhortación a escribir (o, como el de Ferreira, a cantar). Vicente Cristóbal, ‘Horacio y Fray Luis’, en *Horacio, el poeta y el hombre*, ed. Dulce Estefanía (Madrid: Ediciones Clásicas/Univ. de Santiago de Compostela, 1994), 163–89 (p. 174), señala como fuente del comienzo las tres odas estacionales: I 4, IV 7 y IV 12.

La *γνώμη* horaciana es sustituida por el lamento amoroso, superponiendo al esquema horaciano el contraste petrarquista del soneto 310 de Petrarca, ‘Zephiro torna’,<sup>42</sup> cuyo giro adversativo ‘Ma per me lasso’ (v. 9), inspira el verso delimitador de la segunda parte, cuando se accede al plano personal: ‘Yo, triste, el cielo quiere / que yerto invierno ocupe el alma mía’ (vv. 41–42). El marco entonces revela su función de pretexto para el tema amoroso, al que se aplica la analogía estacional.

Dicho contraste entre la alegría y el dolor por la enfermedad del amigo segmenta también la oda II 5 de Ferreira, que no prolonga a la segunda parte las imágenes primaverales. Aparte de ese diseño bipartito, ambos poemas comparten otras semejanzas: ‘Deslízase corriendo / por los hermosos mármoles de Paro, / las alturas huyendo, / un arroyuelo claro’ (vv. 11–14), ‘a neve [...] d’alta e fria serra / caindo, rega a terra / água já clara’ (vv. 19–21); ‘todo brota y extiende [...]’ (vv. 26 ss.), ‘Renasce o mundo, e torna à forma nova [...] sua luz nos renova’ (vv. 23–25); ‘la vid enlaza y prende / el olmo, y la hermosa / yedra sube tras ella presurosa’ (vv. 38–40), ‘eis cinge o verde louro já a nova hera’ (v. 4); ‘olor sagrado’ (v. 30), ‘campo cheiroso’ (v. 3). Tras la *descriptio*, el pronombre *Yo* o *nós* introduce el ruego a la amada (‘Renueva, Filis, esta / esperanza marchita’ [vv. 46–47]) o al dios de la salud (‘crespo Apolo [...] / torna a António, e conserva a luz primeira’ [vv. 60–65]). El exhorto amoroso de la oda castellana toma una deriva moral en la invitación al ocio del retiro campestre, el ‘grato / invidiado contento del aldea’ (vv. 51–52), equivalente a los ‘honestos prazeres’ (v. 92) ofrecidos a Sá, para desembocar en versos finales homólogos, asentados en el concepto del *otium*: ‘aquí tendrá el descanso que desea’ (v. 55), ‘contente vive o ano, o mês, e o dia’ (v. 99).<sup>43</sup>

Comparten asimismo un empleo de la reiteración a lo largo del poema que sugiere la estructura mesódica horaciana. En la *ode* II 5 de Ferreira, *tornar* (vv. 1, 30, 65), *brando* (vv. 10, 12, 48, 67), *coroar* (vv. 8, 45), *canto* (vv. 11, 47), *água clara* (vv. 21, 37, 77), *cheiroso* (vv. 3, 69), *mirto* (vv. 22, 46), *nubes* (vv. 17, 50), *luz* (vv. 25, 57, 63, 65), *nuvem* (vv. 17, 50) prolongan las notas paisajísticas al plano personal, mientras que *sol* (vv. 17, 24, 55, 78), *céu* (vv. 56, 98), *ano* (vv. 1, 99) y, principalmente, *fugir* (vv. 16, 26, 78) alcanzan la *parænesis*. Las últimas estrofas se concatenan mediante este procedimiento: ‘o teu bom Sá’ (v. 73), ‘Ó meu bom Sá’ (v. 89), previamente designado como ‘António’ (v. 65), *vento* (vv. 83, 94), *inconstante* (vv. 87, 95).

En la oda II 1 de La Torre el ciclo estacional sigue un movimiento inverso en cada núcleo, pues el destierro del invierno por la primavera en el marco se aduce como contraste del invierno anímico del yo, que aguarda ese cambio

42 Imitado por La Torre en otro soneto: ‘Vuelve Céfire, brota, viste y cría’ (I 18).

43 Añádanse los consejos de *carpe diem* de la oda I 1, justificados en que ‘apenas se restaura / el contento pasado, / como el día de ayer y el no gozado’ (vv. 28–30), acorde con la sentencia ‘immortalia ne speres’ (IV 7, v. 7).

renovador. Las repeticiones subrayan esa simetría: ‘viejo invierno’ (v. 9) y ‘yerto invierno’ (v. 42); ‘color de la aurora’ (v. 4) y ‘rayo [...] de aquella luz del día’ (vv. 43–44); ‘esperanza’ (v. 10) y ‘esperanza marchita’ (v. 47); ‘Céfiro’ (v. 27) y ‘la helada / aura de tu respuesta’ (vv. 47–48); ‘Flora’ (v. 2) y ‘primavera’ (v. 50); campo florido (estr. 5–6) y ‘mi flor amada’ (v. 50); ‘furioso rayo’ (v. 25) y ‘rayo [...] furioso’ (vv. 43–45); ‘beldad’ (vv. 15, 54).

La oda correlativa, ‘Rompe del seno del dorado Atlante’ (I 3), otorga protagonismo a la Aurora para pintar un cuadro primaveral coincidente con el que ofrece su *retractatio* y concluye con similares consejos de *aurea mediocritas*, ‘Y de cuidados enojosos libre, / no solo no apetece / cuanto riega Pactolo y baña Tibre, / mas antes lo aborrece’ (vv. 57–60), que se aproximarían a la invitación que recibe Sá, encaminada al logro de la libertad interior, en La Torre matizada como goce estético del paisaje.<sup>44</sup> Conforme al *carmen* IV 12, la oda I 3 ilustraría una modalidad bucólica a la que también se ajusta la oda II 3, ‘¡Oh, tres y cuatro veces venturosa’, *makarismós* que cifra en la amada la restauración de la Edad de Oro. La intercalación de sendos himnos: ‘Salve, divina y sacrosanta Aurora [...]’ (I 3, vv. 33–44), ‘Salve, sagrada edad [...] / Salve, sacra beldad [...]’ (II 3, vv. 41–52), aproxima ambas odas a ‘Eis nos torna’, cuya *deprecatio* a Apolo supone una concesión a la espiritualidad clásica superada con los consejos finales ajustados a la ética cristiana.

### Medrano, *ode* II 3

Las *Rimas* de Francisco de Medrano aportan dos poemas estacionales, las odas II 3 y I 5, versiones respectivas de *Diffugere nives* (IV 7) y *Vides ut alta* (I 9), sin que falten ecos de *Solvitur acris hiems* (I 4), diseminados en el poemario.<sup>45</sup> Solo la *ode* II 3 dedica el marco a la *descriptio veris*, ya que la segunda se fija en la llegada del invierno, a imitación de la oda del Soracte. De ahí que no se verifique el efecto especular, de *retractatio*, que muestran los ejemplos de los autores previos.

‘Huyó la nieve y árboles y prados’ (II 3) sigue de cerca *Diffugere nives*, efectuando sobre dicho modelo alteraciones interpretativas, estructurales y de estilo que le otorgan singularidad.<sup>46</sup> No se ha advertido que el fragmento

44 Se detecta de nuevo la imitación de una oda de Bernardo Tasso, *A l'Aurora* (Pérez-Abadín, ‘La influencia de Bernardo Tasso en Francisco de la Torre’, 14–15).

45 Se indica la numeración del ms. 3783 de la BNE, adoptada por Ponce Cárdenas (Francisco de Medrano, *Diversas rimas*, ed. Ponce Cárdenas, 89–90, 37–39). Dámaso Alonso y Stephen Reckert, *Vida y obra de Medrano*, 2 vols (Madrid: CSIC, 1948–1958), II (1958), 152–54, 199–200, les asignan, respectivamente, los números XIV y V, conforme la edición de Palermo (1617). El texto se reproduce por la citada edición de Ponce Cárdenas.

46 Alonso & Reckert (*Vida y obra de Medrano*, 152–54) la postulan como ‘imitación próxima—más bien traducción ligeramente libre—’ de IV 7 y atribuyen la desviación final a

‘Amansa del hibierno yerto el frío / con favonios templados’ (vv. 9–10), que podría considerarse libre interpretación de ‘frigora mitescunt Zephyris’ (IV 7, v. 9), denota sin embargo la *contaminatio* con el comienzo de I 4, ‘Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni’ (v. 1).

En lugar de la división binaria, entre *descriptio veris* y *γνώμη*, las reflexiones morales ya se deslizan en el marco, a modo de *amplificatio* de la admonición ‘immortalia ne speres’ (v. 7), trasladada del ámbito natural al humano: ‘El año te amonesta que no esperes / bienes aquí inmortales / y el día, que arrebatara los placeres / y gustos no cabales’ (vv. 5–8). Se concentran aquí las meditaciones que ocupan la segunda parte de la oda latina, matizando la idea de caducidad—de las virtudes espirituales, en el poema horaciano—con el *contemptus mundi* enfatizado por el ‘aquí’ y la condena de los ‘placeres / y gustos no cabales’ (vv. 5–8). Solo la última estrofa recupera ese *memento mori*, aludido en forma interrogativa, supliendo con la incertidumbre la sentenciosidad y la visión infernal del modelo: ‘Nos, de peor condición, si tal vez una / a aquesta luz cedemos, / ¿en qué abril, a qué viento, con qué luna / renovarnos podremos?’ (vv. 21–24). El artificio de la reiteración, o recolección de los elementos diseminados,<sup>47</sup> extiende hasta el último cuarteto la imaginería primaveral, que ahora cobra sentido alegórico y presta envoltura a la pregunta del modelo: ‘quis scit an adiciant hodiernæ crastina summæ / tempora di superi?’ (vv. 17–18). Asimismo, la estrofa retoma el pronombre de la cláusula delimitadora, ‘nos ubi decidimus’ (v. 13) y atenúa la sentencia ‘pulvis et umbra sumus’ (v. 15) en un ‘de peor condición’.<sup>48</sup>

Al azar obedecería la coincidencia léxica con la oda de Ferreira, en el verbo de ‘la tierra se rebeza’ (v. 3) y ‘doces versos de amor vão revezando’ (v. 11). Un clima espiritual común determina que compartan su mensaje ético, contra las vanidades mundanas y los falsos placeres, que emiten Medrano en la segunda estrofa y Ferreira en las dos últimas, así como la conciencia del paso del tiempo: ‘El año te amonesta que no esperes / bienes aquí inmortales / y el día, que arrebatara los placeres / y gustos no cabales’ (vv. 5–6); ‘Anda o céu,

la influencia de un soneto de Torquato Tasso, que, como advierte Ponce Cárdenas (*Diversas rimas*, ed. Ponce Cárdenas, 90) solo presenta con la oda vagas similitudes.

47 En su *ode* II 33 Medrano aplica la técnica diseminativo-recolectiva, haciendo confluir en los versos finales ‘¿en qué abril, a qué viento, con qué luna / renovarnos podremos?’ (vv. 23–24) elementos disgregados a lo largo del poema: la idea general de la primavera y la renovación (estrs. 1 y 3), ‘Favonio’ (v. 10), ‘lunas’ (v. 18) (Alonso & Reckert, *Vida y obra de Medrano*, 154).

48 Diferente visión de la estructura percibe Antonio Ramírez de Verger, ‘Horacio (oda IV 7) y Francisco de Medrano (oda XIV)’, en *Satvra Grammatica in honorem Francisci R. Adrados*, ed. Pedro Bádenas de la Peña *et al.* (Madrid: Gredos, 1987), 767–73, quien considera que Medrano traduce libremente los trece primeros versos de IV 7 y resume lo humano en la estrofa final, que supondría el clímax de la oda castellana, suprimiendo la estrofa de transición del modelo.

volve o ano, / mostrando o desengano / desta vida inconstante, e enfim mortal, / de bens escassa, pródiga do mal' (vv. 85–88).

También debe atribuirse a la casualidad el parecido descriptivo de 'árboles y prados / de hoja y grama se visten' (vv. 1–2) con los versos de la oda II 1 de La Torre: 'Viste y ensoberbece / con diferentes hojas la corona / de plantas' (vv. 21–23). En cambio, se aparta de las versiones de La Torre y de Ferreira, que ponderaban el ágil descenso de los ríos, para glosar el 'decrementia ripas / flumina prætereunt' (IV 7, vv. 3–4) como 'amenguados / los ríos no la embisten' (vv. 3–4).

En la oda correlativa, '¿Ves, Fabio, ya de nieve coronados' (I 5), enmarcada en el invierno, se transmite una lección similar sobre el paso del tiempo: 'tú no pierdas el día, / no, que jamás se gana' (vv. 19–20), según el consejo horaciano: 'quem Fors dierum cumque dabit lucro / appone' (I 9, vv. 14–15). Este poema deriva hacia la exaltación hedonista del exhorto 'coge de tus amores, / coge las rosas breves' (vv. 23–24), para concluir, como el modelo, en una escena amorosa.<sup>49</sup>

\* \* \* \* \*

Sin desestimar la pluralidad de soluciones y la naturaleza única de cada creación individual, puede postularse a partir del estudio precedente que la oda peninsular se asienta en unos principios compositivos comunes y transita por derroteros poéticos paralelos, aunque sujetos a las coordenadas circunstanciales, de lugar y época y personales que rodean a cada escritor condicionando sus elecciones temáticas y sus estilemas.<sup>50</sup>

---

49 Otras odas de Medrano exponen ideas similares, de progenie horaciana, sobre la brevedad de la vida y la necesidad de evitar las preocupaciones y vivir el presente (I 2, III 4, III 13, III 14), la libertad interior, frente a la dependencia de la voluntad ajena (II 10), la condena de las riquezas (II 2), el sosiego y contento del retiro campestre (III 10, III 11). En esta última, uno de los versos, 'do siempre es primavera' (v. 35), desafía la ley de los ciclos estacionales.

50 Dicha comunicación de tradiciones se inscribe en el marco teórico de la *imitatio* humanística y las polémicas entre ciceronianos, encabezados por Prieto Bembo, y eclécticos. Defienden los primeros la imitación de un modelo exclusivo, sustentándose en el tratado ciceroniano *De inventione*, frente a Paolo Cortese, Angelo Poliziano, Pico della Mirandola y Erasmo, partidarios de la imitación compuesta. De la extensa bibliografía dedicada al tema de la imitación en el Renacimiento pueden recordarse: Terence Cave, *The Cornucopian Text: Problems of Writing in the French Renaissance* (Oxford: Clarendon Press, 1979); Lázaro Carreter, 'Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial'; David H. Darst, *Imitatio (polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)* (Madrid: Orígenes, 1982); Thomas M. Greene, *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry* (New Haven: Yale U. P., 1982); Ángel García Galiano, *La imitación poética en el Renacimiento* (Kassel: Publicaciones de la Univ. de Deusto/Edition Reinchenberger, 1992) y, del mismo autor, 'Las polémicas sobre Cicerón en el renacimiento europeo', *Escritura e Imagen*, 6 (2010), 241–66; Martin L. McLaughlin, *Literary Imitation in the Italian Renaissance: The Theory and*

Sobreponiéndose a las variantes, el esquema común de esta particular categoría de oda estacional, que tiene por fondo la *descriptio veris*, deriva de un modelo sincrético, amalgama de los *Carmina* I 4, IV 7 y, en menor medida, IV 12. Bernardo Tasso adapta la *cornice* horaciana mediante procedimientos de *amplificatio* que decantan la atención hacia el cuadro de género, en Horacio supeditado a la *γνώμη*. Con la fórmula del poeta italiano concuerdan las soluciones practicadas por Ferreira y La Torre, que, a juzgar por otros indicios textuales y métricos, seguían el modelo de los *Amori* al desarrollar sus profusas pinturas del paisaje ante la nueva estación. El hallazgo de huellas concretas, fundamentalmente de las odas 12, *A Venere*, y 5, *Ad Apolline*, en ‘Eis nos torna’ muestra a un Ferreira conocedor de los ensayos métricos y genéricos del italiano, manejado entre sus otras fuentes.

La espiritualidad contrarreformista que impregna los *Salmi* de Tasso contrasta con la atmósfera grecolatina de las odas, que, además de dirigir sus ruegos a las deidades del Olimpo, *Al Fato* y *A la Fortuna*, proceden al ensamblaje entre el mito y la propia biografía en las piezas más personales. Con ese paganismo enlaza el himno a Apolo incrustado en la oda II 5 de Ferreira, así como el conjunto de las odas de La Torre. Sin embargo, el poeta portugués en este y otros ejemplos deriva hacia una ética cristiana, conciliada con la *aurea mediocritas* y los dogmas estoicos y epicúreos, para proponer un paradigma de virtud de alcance trascendente. En su versión, mucho más ceñida a las fórmulas horacianas, Camões desliza un atisbo de esperanza en la vida eterna, pronto disipado para retornar al *carmen* IV 7 y configurar el desenlace como un *descensus ad inferos* emblemático del destino humano. A pesar de su ejercicio sacerdotal, Medrano no deja traslucir en sus odas la moral cristiana, acorde con su época y sus creencias, y prefiere retrotraerse a los códigos de comportamiento clásicos de su modelo, con exhortos hedonistas o advertencias sobre la inanidad de la existencia, como la que cierra la *interrogatio* sin respuesta de su *ode* II 3.

Queda probada, por lo tanto, la rentabilidad de un modelo temático-estructural con representación en el corpus de odas de cuatro de sus principales cultivadores en la poesía peninsular.<sup>51</sup> Además de calcar

---

*Practice of Literary from Dante to Bembo* (Oxford: Clarendon Press, 1995); y Jesús Ponce Cárdenas, *La imitación áurea (Cervantes, Quevedo, Góngora)* (Paris: Éditions Hispaniques, 2016).

51 No se ha considerado la oda XI, *A Grial*, de fray Luis de León, que tiene por marco estacional la llegada del otoño (Lázaro Carreter, ‘Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial’; Cristóbal, ‘Horacio y Fray Luis’, 171–79). Entre las traducciones castellanas de las odas estacionales de Horacio, pueden recordarse, en las *Eróticas o amatorias* de Villegas, ‘Viendo deshecha ya la nieve fría’ (IV 7), ‘Ya la respiración blanda y suave’ (IV 12); en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa, ‘Pasó el helado y perezoso invierno’ (IV 7), de Luis Martín de la Plaza, ‘Ya comienza el invierno riguroso’ (I 4), de Diego de Mendoza y Barros, *retractatio* esta última de la anterior en la colección, según sugiere Belén Molina Huete, *La trama del ramillete: construcción y sentido de las ‘Flores de poetas*

pensamientos y técnicas de los modelos del género, estos poetas justifican al modo horaciano su posición en el conjunto mediante la *retractatio*, reflejo especular que entablan con otra oda correlativa, también estacional.\*

---

*ilustres* de Pedro Espinosa (Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2003), 122–263. En portugués, pueden citarse ‘Já o pesado Inverno o rigor perde’ (I 4) y ‘As frias neves já não embranqueçem’ de Falcão de Resende, que en ‘Ves quanta suavidade’ (*Oda segunda a hum Amigo*) imita libremente IV 7, con ecos también de I 4 y I 9. Véanse los respectivos textos en las siguientes ediciones: Esteban Manuel de Villegas, *Eróticas o amatorias*, ed. Narciso Alonso Cortés (Madrid: Espasa-Calpe, 1969); Pedro Espinosa, *Flores de poetas ilustres*, ed. Belén Molina Huete (Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005); André Falcão de Resende, *Obras*, ed. Barbara Spaggiari, 2 vols (Lisboa: Edições Colibri, 2009), I.

\* Cláusula de divulgación: la autora ha declarado que no existe ningún posible conflicto de intereses.

## Apéndice

La siguiente lista recopila los versos citados de las odas de Horacio, proporcionando la traducción de Manuel Fernández-Galiano, en la edición de las *Odas y Epodos* utilizada en este trabajo.

‘Tam satis terris [...]’ (I 2, v. 1): ‘Bastante nieve ya el Padre a las tierras / mandó’.

‘Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni’ (I 4, v. 1): ‘Ablandó el duro invierno la grata llegada vernal de Favonio’.

‘ac neque iam stabulis gaudet pecus aut arator igni’ (I 4, v. 3): ‘ya no busca la res el redil ni el labriego la hoguera’.

‘nec prata canis albicant pruinis’ (I 4, v. 4): ‘los prados / no se blanquean con la cana escarcha’.

‘pallida Mors æquo pulsat pede pauperum tabernas / regumque turris’ (I 4, vv. 13–14): ‘La pálida muerte tan pronto pisa pobres chozas / como torres reales’.

‘o beate Sesti, / vitæ summa brevis spem nos vetat incohare longam’ (I 4, vv. 14–15): ‘Feliz Sestio, / la vida, tan breve, no admite esperanza larga’.

‘domus exilis Plutonia’ (I 4, v. 17): ‘la inane morada plutonia’.

‘Vides ut alta [...]’ (I 9, v. 1): ‘Ya ves cómo blanquea la alta nieve / en el Soracte’.

‘quid sit futurum cras fuge quærere et / quem Fors dierum cumque dabit lucro / appone’ (I 9, vv. 13–15): ‘No te preguntes más por el futuro / y apunta en tu haber, mozo, cada día / que te dé Fortuna’.

‘et spatio brevi / spem longam reseces’ (I 11, vv. 6–7): ‘y en nuestro breve vivir la esperanza / contén’.

‘dum loquimur, fugerit invida / ætas’ (I 11, vv. 7–8): ‘Mientras hablo, el tiempo celoso habrá ya escapado’.

‘hic vivum mihi cæspitem, hic / verbenas, pueri, ponite turaque / bimi cum patera meri’ (I 19, vv. 13–15): ‘Traedme aquí yerba fresca, / mozos, sacra fronda con incienso’.

‘Integer vitæ [...]’ (I 22, v. 1): ‘El hombre entero y puro de pecado’.

‘vultu sereno’ (I 37, v. 26): ‘serena’.

‘oculo irretorto [...]’ (II 2, v. 23): ‘a quien ni mirar sepa los tesoros / amontonados’.

‘huc vina et unguenta et nimium brevis / flores amoenæ ferre iube rosæ’ (II 3, vv. 13–14): ‘Manda que allí percederas flores / del amable rosal y vino aporten / y ungüentos’.

‘recepto / dulce mihi furere est amico’ (II 7, vv. 27–28): ‘dulce insania / del que al amigo recuperó’.

‘fugaces [...] labuntur anni’ (II 14, vv. 1–2): ‘Corren fugaces [...] los años’.

- ‘Iam pauca aratro [...]’ (II 15, v. 1): ‘Pocas yugadas ya al arado dejan / las regias moles’.
- ‘truditur dies die, / novæque pergunt interire lunæ’ (II 18, vv. 15–16): ‘El día sigue al día / y sin cesar perecen lunas nuevas’.
- ‘impavidum ferient ruinæ’ (III 3, v. 8): ‘le cubrirá la ruina impávido’.
- ‘i pete unguentum, puer, et coronas / et cadum Marsi memorem duelli’ (III 14, vv. 17–18): ‘Busca, niño, perfumes y coronas / y un jarro que recuerde pugnas marsas’.
- ‘Gratia / nudis iuncta sororibus’ (III 19, vv. 16–17): ‘la Gracia con sus desnudas hermanas’.
- ‘Venus / segnesque nodum solvere Gratiaë’ (III 21, vv. 21–22): ‘Venus y las tres Gracias siempre unidas’.
- ‘Diffugere nives, redeunt iam gramina campis / arboribusque comæ’ (IV 7, vv. 1–2): ‘Se fueron las nieves, ya vuelve la yerba a los campos y al árbol / su cabellera’.
- ‘decrementa ripas / flumina prætereunt’ (IV 7, vv. 3–4): ‘los ríos decrecen corriendo de nuevo / por los cauces de siempre’.
- ‘immortalia ne speres’ (IV 7, v. 7): ‘No esperes nada inmortal’.
- ‘frigora mitescunt Zephyris’ (IV 7, v. 9): ‘Expulsan el frío los Zéfiro’.
- ‘nos ubi decidimus’ (IV 7, v. 13): ‘nosotros, en cambio, / allí una vez caídos’.
- ‘nos [...] pulvis et umbra sumus’ (IV 7, vv. 14–16): ‘nosotros, en cambio [...] polvo y sombra ya somos’.
- ‘quis scit an adiciant hodiernæ crastina summæ / tempora di superi?’ (IV 7, vv. 17–18): ‘¿Quién sabe si van a agregar un mañana a la edad transcurrida / los dioses de allá arriba?’.
- ‘Iam veris comites [...]’ (IV 12, v. 1): ‘Ya el soplo vernal de Tracia, que el ponto / calma, hinche la vela’.
- ‘nec fluvii strepunt / hiberna nive turgidi’ (IV 12, vv. 3–4): ‘ya no suenan los ríos crecidos / por las nieves invernales’.
- ‘nidum ponit Ityn flebiliter gemens / infelix avis et Cecropiæ domus / æternum opprobrium, quod male barbaras / regum est ultra libidines’ (IV 12, vv. 5–8): ‘Ya el nido hace el ave mísera que triste / por Itis se queja, deshonor perenne / del cecropio hogar, que atroz castigó / la pasión de aquel rey bárbaro’.
- ‘dicunt in tenero gramine pinguium / custodes ovium carmina fistula / delectantque deum cui pecus et nigri / colles Arcadiæ placent’ (IV 12, vv. 9–12): ‘Al son de la flauta cantan en la fresca / yerba los guardianes de pingües ovejas / deleitando al dios que en la grey y los negros / cerros de Arcadia se goza’.
- ‘nigrorumque memor, dum licet, ignium’ (IV 12, v. 26): ‘piensa, ahora que puedes, en las negras llamas’.
- ‘dulce est desipere in loco’ (IV 12, v. 28): ‘dulce es delirar a tiempo’.