

Modelos, voces y discurso celebrativo en una *ode* de Camões

Soledad PÉREZ-ABADÍN BARRO
Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN: La *ode* de Camões «A quem darão de Pindo as moradoras», según el texto fijado por Azevedo Filho, es analizada como poema laudatorio, enmarcado en la tradición europea derivada de los *epinicia* de Píndaro, imitados por Horacio en sus odas de carácter público. Sus conexiones intertextuales con probables modelos y con otras manifestaciones contemporáneas son consideradas como un paso previo al estudio como discurso metapoético y encomiástico, en el que poeta y destinatario asumen sus respectivos roles de *laudator* y *laudandus*, con repercusión en la estructura, el estilo y el designio último de la *ode*: proclamar que alcanzará la inmortalidad poética con la protección de Dom Manuel de Portugal.

PALABRAS CLAVE: Oda celebrativa, Camões, «A quem darão de Pindo as moradoras», *ode* a Dom Manuel de Portugal.

ABSTRACT: Camões' *ode* "A quem darão de Pindo as moradoras", according to the text determined by Azevedo Filho, is analysed as a poem of praise, framed in the European tradition derived from Pindar's *epinicia*, imitated by Horace in his odes of public character. Its intertextual connections with probable models and with other contemporary manifestations are considered as a previous stage to its study as a metapoetic and encomiastic speech, in which poet and addressee assume their respective roles as *laudator* and *laudandus*. All of this has repercussions on the structure, the style and the *ode*'s last goal: to proclaim that he will achieve poetic immortality with the protection of Dom Manuel de Portugal.

KEYWORDS: Celebrative ode, Camões, "A quem darão de Pindo as moradoras", *Ode* to Dom Manuel de Portugal.

LA *ODE*: EDICIÓN, TESTIMONIOS Y VARIANTES

Azevedo Filho (1997: 123-4) ofrece el siguiente texto crítico de la oda, versión referente de las citas de este trabajo:

III

A quem darão de Pindo as moradoras,
tão doutas como belas,
florescentes capelas
d[o] triunfante louro [e] mirto verde,
da gloriosa palma, que não perde 5
a presunção sublime,
nem por força do peso algum s[e] oprime?

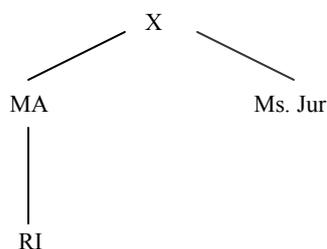
A quem trarão, na fralda [delicada] rosas a roxa Clóris, conchas a branca Dóris;	10
estas flores do mar, da terra aquelas, argêntas, ruivas, brancas e amarelas, com danças e coreas de formosas Nereidas e Napeas?	
A quem farão os hinos, odes, cantos, em Tebas Anfion, em Lesbos Arion, senão a vós, por quem restituída se vê da Poesia já perdida	15
a honra e glória igual, Senhor Dom Manoel de Portugal?	20
Imitando os [e]spritos já passados, gentis, altos, reais, honra beni(g)na dais a meu tão baixo quão zeloso engenho.	25
Por Mecenas a vós celebro e tenho; e sacro o nome vosso farei, se algũa cousa em verso posso.	
O rude canto meu, que res[s]u[s]cita as honras sepultadas, as palmas já passadas dos belicosos nossos Lusitanos, p[e]ra tesouro dos futuros anos, convosco se defende da lei letea, à qual tudo se rende.	30 35
Na vosa árvore, ornada de honra e glória, achou tronco excelente [a tenra e] florescente [hera, agora] de [muito] baixa estima, na qual p[e]ra trepar, se [acosta] e arrima; e nela subireis tão alto, quanto dos ramos estendeis.	40
Sempre foram engenhos peregrinos da Fortuna envejados; que, quanto(s) levantados por um braço nas asas são da Fama, tanto por outr[o] a Sorte, que os desama, com peso e gravidade os oprime da vil necessidade.	45
Mas altos corações, dinos de império, que vencem a Fortuna, foram sempre coluna da ciência gentil: Otaviano,	50

Cipião, Alexandre e Graciano,
 que vemos imortais; 55
 e vós, que [o] nosso século dourais.

Pois, logo, em quanto a cítara sonora
 se estimar pelo mundo,
 com som do[u]to e jocundo,
 e em quanto produzir o Tejo e o Douro 60
 peitos d[e] Marte e Febo crespo e louro,
 tereis glória imortal,
 Senhor Dom Manoel de Portugal.

La tradición impresa de la obra lírica de Camões se inaugura con las *Rhythmas* de 1595, seguidas de una segunda edición, en 1598¹. A ambos testimonios se agregan las *Rimas Várias* que edita Manuel de Faria e Sousa en 1685, con notable incremento del número de atribuciones, inaugurando una tendencia fomentada por el Visconde de Juromenha (1860) y Teófilo Braga (1873-4, 1880). La preocupación por la autoría y la fijación textual se percibe desde las primeras ediciones del siglo XX, que aplican los criterios de Wilhem Storck y Carolina Michaëlis para eliminar apócrifos, aunque mantienen las lecturas manipuladas por Faria e Sousa. Continuando la labor de Emmanuel Pereira Filho, Leodegário A. de Azevedo Filho establece la teoría del canon mínimo, que impone como requisito de autenticidad la existencia de doble testimonio quinientista, manuscrito o impreso, y determina como texto base un manuscrito.

El poema objeto de análisis dispone de dos testimonios manuscritos con expresa atribución a Camões, el *Apenso* (preparado entre 1595 y 1598) y el *Juromenha* (entre 1595 y 1598), cumpliendo por lo tanto el requisito del canon mínimo para postular la autenticidad. Figura en el llamado *Manuscrito Apenso* (Ms. Cam. 10-P, de la Biblioteca Nacional de Lisboa, MA), adjunto a un ejemplar de la primera edición de las *Rhythmas* (1595), existente en la Biblioteca Nacional de Lisboa y editado en la segunda edición de las *Rimas*, de 1598. También aparece en el *manuscrito Juromenha*, que contiene cincuenta composiciones de Camões. Ambos códices podrían derivar de un mismo original o de distintos ejemplares de la misma familia, mientras que el impreso de 1598 (RI) procede de MA, conforme al siguiente estema:



¹ La transmisión de la obra de Camões ha sido abordada por Azevedo Filho (1985: 68-86, 1990). Ofrece una detallada descripción de su método Dasilva (1996: 395-420), que en diferentes trabajos se ocupa de estos problemas (1991, 2001).

Varias lecturas apuntan a que el *Ms. Jur.* no es copia de RI, pues ofrece soluciones particulares que demuestran su independencia. Como principales variantes, este testimonio agrega «diligada» (v. 8), adjetivo que falta en MA y RI, y modifica «para a minha até qui de baixa estima» (v. 39) como «hera aguora de muito baixa estima»².

Los testimonios antiguos ofrecen las siguientes variantes:

- Título: Ode a D. Manoel de Portugal *MA Jur* Ode settima *RI* Oda VII *FS*
 v. 3: florecentes *Jur FS* florescentes *MA RI*
 v. 4: d' triunfante *MA* Do triunfante *RI FS* de triunfante *Jur* ou *MA RI FS* e *Jur*
 v. 7: s'oprime *MA RI* se oprime *Jur FS*
 v. 8: fralda *MA RI* faldra diligada *Jur* faldas delicadas *FS* [Azevedo considera «faldas» arcaísmo, aunque podría ser más bien castellanismo; otro castellanismo en v. 15: Odas en *FS* [Faria e Sousa anota: «Yo le añadí el *delicadas*, conformándome con el P., que suele dar este epíteto a las faldas de las Ninfas»³
 v. 20: e a glória igual *MA* e glória igual *RI Jur FS*
 v. 25: quã *MA* quão *RI* mas *Jur* quam *FS*
 v. 28: se algũa *MA* s'algũa *RI Jur* se alguma *FS*
 v. 33: para *MA RI FS* p.^a *Jur* [Azevedo aduce el *usus scribendi* del autor para descifrar la abreviatura como *pera*
 v. 36 d'honra *MA RI* de honra *Jur FS*
 v. 38: hera *MA RI FS* tenra *Jur* florecente *MA RI Jur* florecente *FS*
 v. 39: para a minha *MA RI FS* ata 'qui *MA* até 'qui *RI* até aquí *FS* baixa *MA RI* baxa *FS* hera aguora de muito baixa estima *Jur* [Azevedo elige esta lectura y enmienda el texto base, de forma que el sentido del verso apunta a que la hiedra subirá por el tronco hasta alcanzar la altura de sus ramos, frente a la lectura de la otra versión, según la cual el árbol genealógico del poeta trepa por el de Dom Manuel de Portugal
 v. 40: a na qual *MA* na qual *RI Ju r* para *MA Ri FS* p.^a *Jur* s'encosta *MA RI* se encosta *FS* se acosta *Jur*
 v. 41: subireis *MA RI FS* sobireis *Jur*
 v. 42: tão *RI Jur FS* tam *MA*
 v. 43: engenhos *MA RI FS* ingenhos *Jur*
 v. 46: das *MA RI* nas *Jur FS*
 v. 47: a sorte *MA RI Jur* aquela *FS* qu'os *MA RI Jur* que os *FS*
 v. 48: co *MA RI Jur* Co'o *FS*
 v. 50: coraçoins *MA* corações *RI* coraçois *Jur* coraçõens *FS* d'império *MA RI* de império *Jur FS*
 v. 54: Gratiano *MA* Graciano *RI Jur FS*
 v. 56: nosso *MA RI* o nosso *Jur FS*
 v. 57: logo *MA RI FS* loguo *Jur*
 v. 58: se estimar *MA Jur FS* S'estimar *FS* pelo *MA RI Jur* por o *FS*
 v. 59: docto *MA FS* douto *RI Jur*

² Para estas cuestiones se remite a Azevedo Filho (1990: 27-9, 88). *Vid.* también el estudio textual que en particular dedica a esta oda (1997: 123-53), con una exhaustiva relación de variantes en la que se basa la presente sistematización.

³ *Rimas Várias de Luís de Camões*, comentadas por Manuel de Faria e Sousa (1689, III: 163).

v. 61: de Marte *RI Jur FS* d' Marte *MA* Febo cresco e louro *MA* e Febo cresco e louro *RI FS* Marte cresco e Febo louro *Jur*

v. 63: Portugal *MA RI FS* Portugal *Jur*.

Se consignan a continuación las soluciones de algunas ediciones modernas (de Costa Pimpão, Hernai Cidade y Azevedo Filho), en relación a estos testimonios:

Título: Ode VII *HC VII CP III AF*

v. 3: florecentes *CP* (1953) *HI* florescentes *AF CP* (1955-2005)

v. 4: de triunfante *HC* do triunfante *CP AF* ou *CP HC* e *AF*

v. 7 do *CP* de *HC AF*

v. 8: fralda [delicada] *CP HC AF*

v. 10 branca *CP AF* branda *HC*

v. 22 espiritos *CP AF* esp'ritos *HC*

v. 13: coreias *CP HC* coreas *AF*

v. 20: e glória igual *CP HC* e a glória igual *AF*

v. 25: quão *CP HC AF*

v. 28: se algũa *CP HC AF*

v. 33: pera *HC AF* para *CP*

v. 36 de honra *CP HC AF*

v. 38: A hera florecente *CP HC* [a tenra e florecente] *AF*

v. 39: para *CP* Pera *HC* a minha, até qui, de baixa estima *CP HC* [hera, agora] de [muito] baixa estima *AF*

v. 40: para *CP* pera *HC AF* se encosta *CP HC* se acosta *AF*

v. 41: subireis *CP HC AF*

v. 42: tão *CP HC AF* aos *CP* os *AF HC*

v. 43: engenhos *CP HC AF*

v. 46: nas *CP HC AF*

v. 47: a sorte *CP HC AF*

v. 48 co *CP* Co' o *HC* com *AF*

v. 50: corações *CP HC AF* de império *CP HC AF*

v. 51 vendem *CP* (1955-2005)⁴

v. 54: Graciano *CP HC AF*

v. 56: nosso *CP* o nosso *HC AF*

v. 58: se estimar pelo *CP HC AF*

v. 59: douto *CP HC AF*

v. 61: e Febo cresco e louro *CP HC* Febo cresco e louro *AF*.

LA TRADICIÓN DE LA ODA CELEBRATIVA

Por su materia y tono, la *Ode a D. Manuel de Portugal* se enraíza en la tradición de la oda pindárica, adaptada por Horacio en una de las modalidades de sus *Carmina* y transmitida a la poesía vernácula. Con el propósito de ubicar el poema de Ca-

⁴ Esta errata no aparece en la edición de 1953.

mões en su marco histórico, se trazarán las líneas fundamentales de esta variedad genérica que alcanzó amplia difusión europea⁵.

La lírica coral griega está representada por los *epinicia* de Píndaro, destinados a celebrar las victorias de los atletas en los juegos Olímpicos. La característica forma triádica de estos poemas, divididos en estrofa, antistrofa y épodo, guarda relación con un originario acompañamiento musical y coreográfico. Su componente celebrativo justifica el recurso a elementos hímnicos, así como la implicación del público, directamente determinado por la ocasión y circunstancias de la lírica coral, arte de una comunidad para quien el poeta actúa como intérprete y portavoz. En el hablante concurren las facetas de poeta, sacerdote y profeta que cuenta acontecimientos de interés colectivo y reviste de proyección universal los sucesos individuales, sin eludir las referencias a sus sentimientos, a su inspiración y propósito artístico y a sus rivales, instrumentos de su cometido como depositario de la gloria de Grecia. Esta voz de *laudator*, eventualmente moralizadora, tiene como correlato un *laudandus*, función desempeñada por los atletas ganadores de la competición. Con arreglo a este destinatario se articulan los núcleos del poema, que, tras el exordio encaminado al auditorio, se refiere a la ocasión que ha suscitado la oda, con elogios del vencedor que serán retomados en el epílogo, precedido de digresiones mitológicas y metapoéticas. El desarrollo de este propósito se ciñe a una cuidada *dispositio*, triádica o lineal, que contradice el desorden que se ha atribuido a estas composiciones.

Se funda así un género cuyo legado será transmitido a la poesía europea a través de Horacio, quien, sin dejar de reconocer el magisterio ejercido por el poeta tebano, plasma las diferencias y la propia peculiaridad en la imagen contrastiva del cisne y la abeja, elevación y arrebató frente a restricción y laboriosidad (IV 2). Tales reivindicaciones no estorban la fluencia de su vena pindárica, manifestada en las *odas romanas* del libro III (1-6) o las *odas triunfales* del libro IV, secciones dedicadas a cantar las glorias del Imperio y a alabar a mandatarios y héroes con el tono y las tácticas propias de la lírica coral, eludiendo siempre el esquema triádico. La Roma imperial de Augusto, que tras las guerras civiles aspira a restablecer los antiguos valores nacionales, brinda un fondo político contemplado desde el prisma del moralista, que extrae de los acontecimientos políticos reflexiones aplicables a la conducta individual. Secundando las reformas del *Princeps*, le encomienda restablecer los *mores Romani* (III 1-6) y ensalza su misión proclamándolo dios (IV 6, *Carmen Saeculare*). El panegírico del emperador también se emite en las odas que registran diversos hitos de su mandato, como la victoria naval de Accio (I 37) o la *pax Augusta* y los éxitos militares que han posibilitado la expansión de Roma (I 2, IV 4, IV 5, IV 14). Con las *laudes* de

⁵ De los numerosos trabajos dedicados a la oda, en las diferentes literaturas clásicas y europeas, se remite a los siguientes: Shafer (1918), Carducci (1921), Highbarger (1935), McEven (1939), Shuster (1940), Williamson (1951), Maclean (1952), Fraenkel (1959), Maddison (1960), Chamard (1961), Marmier (1962), Gentili (1965, 1981), Heath-Stubbs (1969), Higginbotham (1969), Nisbet & Hubbard (1970), McGuinness (1971), Fowler (1973), Jump (1974), Bayet (1975), Culler (1981), Race (1986), López Bueno (1993), Pérez-Abadín Barro (1995).

Augusto el libro IV combina la proclamación de la capacidad immortalizadora de la poesía, a modo de *amplificatio* de los enunciados de la oda que cierra el libro III manifestando el propósito de consagrar a Augusto con la propia obra un *monumentum aere perennius*.

Esta vertiente de estirpe pindárica alterna en el conjunto de los *Carmina* con la oda moral y apelativa, de tono desenfadado y ligero, factura fluida y aparente facilidad. Al asumir el modelo horaciano, los poetas renacentistas se fijan en este prototipo, sin abolir la variante elevada, que en su base definitoria mantiene los rasgos de la oda horaciana, a modo de sustrato acomodado con los pertinentes aditamentos a diversas situaciones y propósitos. En la búsqueda humanística de formas poéticas parangonables a las de la lírica antigua, los ensayos neolatinos ofrecieron un precedente a la tarea abordada por Bernardo Tasso, Garcilaso, Ronsard o los poetas isabelinos, que se adentraron en el clasicismo explorando la implantación en las diferentes lenguas nacionales de las formas poéticas antiguas.

La oda italiana se inicia con los ensayos pindáricos de Trissino, Alamanni y Minturno, previos a las innovaciones que emprende Bernardo Tasso en su propósito de aclimatar la oda horaciana. Los ocho *Inni* de Alamanni (1532-3) adoptan la disposición triádica en *ballata*, *contraballata* y *stanza*, núcleos de estructura similar a la de la *stanza divisa*, carentes de enlaces o funciones interestróficas que justifiquen la tripartición. Además de la estrofa, Alamanni retoma del epinicio pindárico el cometido laudatorio de héroes contemporáneos, como Francisco I, a quien se dedica el conjunto, o Margarita de Navarra. A imitación del modelo, anima estos panegíricos un sentimiento moral realzado en la exaltación de las virtudes de sus protagonistas, cantadas con el estilo sublime y la técnica asociativa y digresiva propia del poeta griego. Asimismo Minturno, que tradujo la *Olimpica I*, recurre a la tripartición en *volta*, *ri-volta* y *stanza* en sus dos odas a la Conquista de Túnez por Carlos V (1535). Con las *Canzoni* de Chiabrera (1587-8) se consolida la oda pindárica de estructura triádica, con un designio laudatorio de los héroes italianos y una particular forma heterométrica, tal vez condicionada por la melodía musical a la que se destinaban dichas piezas.

Siguiendo los *Carmina* de Horacio, Tasso combina en sus *Amori* variedad de categorías temáticas, como las odas ocasionales, de cumplido a personajes ilustres, las odas civiles y las personales. En estas últimas, el evidente sello horaciano se concilia con la atmósfera intimista adecuada a los destinatarios, familia y amigos, que suscitan un discurso reflexivo y moral de estirpe horaciana. Los rasgos tomados del modelo se actualizan, conforme al ejemplo de la poesía humanística en latín, en un proceso que conduciría a la creación de una oda religiosa imbuida de la espiritualidad contemporánea.

En el transcurso del siglo XVI la obra de Horacio provoca un creciente interés en las letras francesas, despertado por la primera traducción de sus obras, en 1501, y continuado por las sucesivas ediciones, comentarios y traducciones, que preparan el florecimiento del horacianismo en el círculo de la *Pléiade*. Se reservaba a este grupo

poético la instauración y difusión de los modelos antiguos, y en especial de Horacio. Sus integrantes participan de las ideas horacianas sobre la poesía, proclamada como don divino, pulido con el trabajo, que confiere inmortalidad a quienes la cultivan. Repiten los temas y la técnica del maestro y reflejan una homóloga noción de lirismo, que otorga alcance general a los sentimientos personales expresados en el canto. Aunque el verdadero promotor del género es Ronsard, lo antecedieron otros poetas partícipes de su proyecto, tales como Peletier, que refleja esta comunicación en sus *Oeuvres Poétiques* de 1547, y Du Bellay, que en «De l'immortalité des poètes» entona su *exegi monumentum* a imitación del latino. Este grupo de composiciones encarna el ideario que los integrantes de la *Pléiade*, inspirándose en Horacio, compartían acerca del quehacer creativo del poeta.

A Ronsard se debe la principal aportación a la oda francesa del siglo XVI, con un cultivo avalado por su conocimiento de los modelos grecolatinos e italianos. Sus odas reflexionan sobre la efimeridad de la belleza y la incertidumbre del mañana, para ofrecer consejos hedonistas con frecuentes notas descriptivas de la naturaleza. Además de la vena horaciana, frecuente el pindarismo, al que dedica una breve etapa de su actividad creativa (1545-51) con experimentos que en última instancia siguen la estela de los predecesores italianos. Esta vertiente de su producción está representada fundamentalmente por las trece odas de tipo encomiástico y ocasional, escritas para alabanza de la familia real, de miembros de la nobleza y de diversas victorias militares o literarias, que imitan la voz profética y el estilo ornamental del modelo. Su importancia deriva sobre todo de su ulterior repercusión, al haber establecido con firmeza el clasicismo en la poesía francesa dotándola de un nuevo género, la oda formal sobre asuntos públicos. Entre las muestras más representativas pueden mencionarse la *Ode de la Paix* y la «Ode à Michel de L'Hospital». Siguiendo el ejemplo del Horacio pindárico, en sus dedicatorias a Augusto, Mecenas, Agripa o Polión, compone odas heroicas en homenaje al rey de Francia, a su hermana Margarita, al Cardenal Du Bellay y a diversas personalidades ilustres. Otra sección comprende los poemas que desarrollan nociones sobre la creación literaria y el poeta. «À Mercure» y «À Calliope» tienen como tema la naturaleza de la inspiración, don divino que se traduce en el entusiasmo. En las odas a Charles de Pisseleu, René d'Urvoy y Bertrand Berger expone la idea pindárica, transmitida a través de Horacio, de la facultad inmortalizadora de la poesía.

Al lado de la *lesser ode*, horaciana o anacreóntica, el tipo más representativo de la oda inglesa se ajusta al modelo pindárico, del que proviene la tendencia al desarrollo de temas de alcance universal, especialmente los religiosos y patrióticos, con estilo exaltado y técnica compleja, adecuados a la ocasión del poema, habitualmente un suceso público notable⁶. Entre los factores definitorios destacan también la particular morfología de la estrofa, la presencia del destinatario y el predominio de un

⁶ La presente revisión histórica se detiene especialmente en la poesía inglesa, en la que la modalidad pindárica, de tono elevado y propósito encomiástico y celebrativo, cobró más importancia que en otras tradiciones europeas.

acompañamiento musical al que en etapas posteriores se supeditará el texto. Del epinicio pindárico derivan la oda regular o triádica y la irregular, que introduce Cowley en 1656, caracterizada por el diseño independiente de cada estrofa y la variación en la longitud y número de versos y en el esquema de rima. Este molde métrico sirve de cauce a los temas divinos y heroicos expresados con elevación y arrebató, súbitas transiciones y atrevido lenguaje figurado. Tras las iniciales emulaciones de la práctica de la *Pléiade*, pronto se dirige la atención a los autores antiguos y neolatinos, con preferencia por Píndaro, que consolida su reputación a partir de la época isabelina.

El impulso que propagaría la lírica de Horacio surge con Ben Jonson, creador de la estrofa horaciana en las letras inglesas, y con los miembros de su escuela, «the sons of Ben», que continúan la labor de su maestro. Tras precedentes como Spenser y Drayton, Jonson modela sus odas a ejemplo de los autores clásicos, Píndaro y, principalmente, Horacio, inspirador de las odas que manifiestan la actitud del poeta hacia su obra y la facultad immortalizadora de la poesía («Inviting a Friend to Supper») y de ciertos rasgos como el apóstrofe, los consejos morales o las referencias metaliterarias. La vertiente ocasional de los *Carmina* tiene su réplica en «Ode to Sir William Sidney, on His Birthday» que, sirviéndose de una estrofa extensa, próxima a la pindárica, combina el deseo de buena fortuna con el consejo moral. Sin desatender los previos ensayos europeos, Jonson accede directamente al poeta griego para modelar sus odas pindáricas, divididas en *Turn*, *Counter-Turn* y *Stand*, que incorporan característicos rasgos pindáricos tendentes a lograr el tono elevado, por lo demás acorde con la estética metafísica. Títulos como «Ode on the Death of Sir H. Morison», «An Ode to James Earl of Desmond» o «An Ode, or song, by all the Muses in Celebration of her Majesties Birthday. 1630» manifiestan el cariz circunstancial y encomiástico del género. De hecho, se puede reconocer en Jonson al instaurador de un tipo de poemas ceremoniales, escritos en conmemoración de acontecimientos relacionados con el monarca y destinados a la ejecución coral e instrumental, cuyo auge en Inglaterra comienza en el período de la Restauración (1660-88) y se prolonga hasta el siglo XIX.

Las odas de Milton cubren una etapa más en la trayectoria del género, que se va fraguando en las piezas complementarias «L'Allegro» e «Il Penseroso», germen de las odas sobre abstracciones morales. En su «On the Morning of Christ's Nativity» confluyen las tradiciones inglesa y humanística, un contenido en su mayor parte bíblico y una envoltura pindárica, que se manifiesta en el tono elevado, la riqueza idiomática, las imágenes atrevidas y las repentinas transiciones. De entre sus seguidores, destaca Richard Crashaw, autor de una ingente producción de odas religiosas, publicadas entre 1634 y 1652, en las que las estrofas irregulares sirven de vehículo a una exaltada espiritualidad católica.

Con Abraham Cowley la oda confirma en el repertorio de géneros poéticos ingleses un rango determinante del auge que alcanzará desde mediados del siglo XVII. Tras las odas horacianas de *Poetical Blossoms* (1633-6), se publica en 1656 la colección de *Poems*, repartida en las secciones de *Miscellanies*, *The Mistress*, *Pindarique Odes* y *Davideis*. Algunos poemas de las dos primeras van perfilando la evolución

hacia la típica forma poética cowleyana, ilustrada en la tercera, cuyo título completo reza *Pindarique Odes, Written in Imitation of the Stile and Manner of the Odes of Pindar*. Con su práctica, Cowley injerta en la oda inglesa la altura de invención y la majestad de estilo de su maestro, vertido en la estrofa irregular que a partir de entonces arraigaría en la poesía inglesa. Como ilustrativas de su concepción del género cabe mencionar «The Resurrection», intento de reproducir el método asociativo de Píndaro; «The Muse», en alabanza de Hobbes, y «The Extasie», descripción de la experiencia mística del poeta. Cowley y sus adeptos propagan la noción de oda como poema exaltado, de estilo sublime y sin trabas formales que impongan refreno a la libertad creativa, cauce ideal para contenidos elevados y ocasiones solemnes. El influjo de este modelo y de sus sistematizaciones teóricas se dejaría sentir incluso en las literaturas foráneas.

La práctica de John Dryden, uno de los cultivadores subsiguientes de la oda irregular, consolida las potencialidades musicales de este género, adecuadas a la vertiente ocasional que ilustra la «Ode to the Memory of Mistress Anne Killigrew» (1686). Las composiciones escritas para la celebración del día de Santa Cecilia y ejecutadas con acompañamiento musical, admiten la clasificación de «cantata-oda», género puesto de moda en la corte de Carlos II, tal vez por influencia de las arias italianas, y practicado por músicos tan representativos del momento como Purcell o Blow. En el período comprendido entre 1683 y 1710 se escribieron odas destinadas a la celebración anual de la fiesta de Santa Cecilia y Dryden colabora en esta conmemoración con dos poemas, «Harmony Ode» y «Alexander's Feast», ejemplo de la fusión del texto con la música, su complemento ceremonial que restablece el significado originario de la forma clásica.

Este panorama europeo enmarca la aportación camoniana, que se suma a los ejemplos de poema encomiástico diseñado según un modelo híbrido de rasgos pindáricos y horacianos. El patrón heredado se amolda a un cometido propio y a unas particulares circunstancias históricas y personales que no se subyugan a los imperativos de género.

MODELOS ESPECÍFICOS

El horacianismo que cimenta los diferentes niveles del poema se capta en las ideas y procedimientos generales y en pasajes específicos. En conformidad con el repertorio temático de los *Carmina*, la *ode* se configura como epinicio, en la tradición pindárica, que no elude las reflexiones morales ni teóricas, amalgamando todos estos componentes al servicio del encomio del destinatario y la proclamación de las facultades immortalizadoras de la poesía. Formalmente, se acoge al planteamiento apelativo

que caracteriza las odas del modelo latino y aplica un patrón estructural cíclico y la técnica discontinua obtenida por Horacio de Píndaro⁷.

Como fuente más evidente se cita la oda I 12, «Quem virum aut heroa»⁸, de la que procede el arranque interrogativo. La pregunta en ambos casos involucra a las musas, en diferente grado, pues Clío actúa como destinataria en la oda I 12, mientras que la oda portuguesa formula una cuestión general cuyo destinatario, Dom Manuel, se descifra poco después y, en lugar de un nombre determinado recurre a la perífrasis «de Pindo as moradoras» (v. 1).

Horacio dispone tres preguntas consecutivas (vv. 1-2, 3, 3-12, 13-6), en las que interpela a la musa Clío acerca de los dioses o los héroes dignos de ser celebrados con su canto, para progresar hacia la *laudatio* del César, después de haber elogiado a diversas figuras, comenzando por Júpiter. Camões distribuye consecutivamente tres preguntas con total regularidad en sus correspondientes estrofas, ligadas por la anáfora y el paralelismo: «A quem darão» (v. 1), «A quem trarão» (v. 8), «A quem farão» (v. 15). De forma metafórica inquiere acerca del objeto del canto, referente de las coronas de las musas, los bailes de las ninfas y los cantos de Anfión y Aríon. A esta última cláusula se adjunta la respuesta, el nombre propio del destinatario, que suscita la derivación hacia la poesía, el mecenazgo y la inmortalidad, temas aunque horacianos ausentes del *carmen* I 12.

Otras coincidencias aproximan la *ode* a este modelo latino, que nombra el Pindo (v. 6) y reflexiona sobre la Fama con la mención de la musa Clío y a través de la enumeración de dioses, héroes y personajes históricos venerados en Roma. La imagen de la propagación de la fama de Marcelo se plasma en un árbol en crecimiento («crescit occulto velut arbor aevo / fama Marcelli», vv. 45-6)⁹, nada disímil del motivo de la hiedra trepadora de la *ode*. Pero la analogía fundamental estriba en la dimensión metapoética de ambas composiciones, que reflexionan sobre las aptitudes laudatorias de la poesía, con destinatario múltiple, las figuras clásicas, o único, Dom Manuel de Portugal, que reúne en su persona los elogios enumerados por el poema latino.

En el ideario poético de Horacio destaca la perdurabilidad de la obra literaria, desarrollado plenamente en la oda que cierra los tres primeros libros, *Exegi monumentum* (III 30), y recurrente en piezas posteriores (IV 8 y IV 9)¹⁰. Al proclamarse facul-

⁷ Para el sustrato clásico en la lírica del autor, *vid.*, entre otros, Cidade (1984) y Spaggiari (1992).

⁸ En su introducción a la oda I 12 Cristóbal (1997: 112) la hace derivar de la *Olímpica* II 1 de Píndaro, también imitada en la serie de tres interrogaciones de la oda I 2 (vv. 25-9). Pueden recordarse otras odas de Horacio con arranque interrogativo (I 5, I 31).

⁹ 'Como un árbol acrece el tiempo oculto / la fama de Marcelo'.

¹⁰ A imitación de Píndaro (*Ol.* XI, 4-6, *Nem.* VI, 30-1, *Nem.* VII 11 ss.) la oda IV 8 reivindica la utilidad de la poesía para inmortalizar los méritos y las hazañas; en V 9 se afirma que la poesía inmortaliza los personajes míticos, pues son inmortales los versos de Homero, Píndaro, Simónides, Alceo, así como los del propio Horacio (Cristóbal 1997).

tado para inmortalizar la gloria de su destinatario, el poeta está impregnando su composición de un voluntario horacianismo, certeramente acomodado a su época, circunstancias y estilo.

La tensión entre las voces épica y lírica deriva esencialmente de las *recusationes* con las que Horacio reconocía su incapacidad épica y su preferencia por la lírica¹¹. Sin aplicar estrictamente este esquema, Camões confiesa la humildad de su canto: «a meu tão baixo quão zeloso engenho» (v. 25), «O rude canto meu» (v. 29), «a tenra e florescente / hera, agora de muito baixa estima» (vv. 38-9). Frente al modelo de la *recusatio*, esta *humilitas* no lleva aparejada la renuncia a la épica, pues a pesar de su rudeza ese canto hizo resucitar las glorias lusitanas (estr. 5) y con el apoyo de Dom Manuel su humilde hiedra podrá alzarse para componer un poema inmortal, propuesta ambiciosa concordante con la reivindicación de la oda IV 15 de Horacio, que proclama la aptitud de la lírica para hacer brillar las hazañas con grandez épica¹².

La faceta del destinatario como mecenas evoca de forma obligada el poemario de Horacio, que se abre con una dedicatoria al amigo y protector, en la que también recurre a la imagen de la hiedra («me doctarum hederæ præmia frontium / dis miscent superis, me gelidum nemus», I 1, vv. 29-30)¹³ y proclama su mérito como poeta lírico capaz de alcanzar la altura de los astros (vv. 29-35)¹⁴. Por otra parte, y teniendo en cuenta el reflejo de la condición de escritor del destinatario, puede recordarse el encomio a Píndaro (IV 2), con juicios de índole metaliteraria.

De corte horaciano pueden considerarse la exhortación al canto, modelada según los *Carmina* I 10 y I 21, la consideración de las musas como inspiradoras, remediando las muchas invocaciones que Horacio dirige a Melpómene (I 24, IV 6), Calíope (III 4) o simplemente a su musa, que lo desvía de la épica a la lírica (III 3), así como las referencias al instrumento musical, la «cítara sonora» (v. 57), invocado con tanta frecuencia por Horacio, sea la cítara (I 31, v. 20; III 1, v. 20) o la lira (I 32, III 11). Las huellas del latino se palpan también en los motivos vegetales, que remitirían a numerosos ejemplos de los *Carmina*. Laurel y mirto, atributos respectivos de Júpiter y Venus, coinciden en la oda II 7 y en III 4, en donde el poeta es coronado de laurel y mirto por palomas divinas (vv. 9-20). Con ambos ejemplos guarda afinidad el verso

¹¹ I 6, I 19, II 12, III 3, IV 2.

¹² En IV 15, IV 2 y, en general, en todo el pindárico libro IV. *Vid.* al respecto Cristóbal (1997: 369).

¹³ ‘Pero a mí me asocia con los altos dioses / la yedra, guirnalda de las frentes doctas’.

¹⁴ Si Augusto, figura puramente oficial, personaliza la institución del Imperio, otro de los personajes históricos objeto de encomio, Mecenas, aparece en los *Carmina* en su faceta de político (III 29) y protector, a la vez que amigo al que a menudo se ofrecen prudentes consejos del poeta, con el que está hermanado por un destino común (I 1, II 17, II 20, III 8, III 16, III 29). La empatía entre ambos se resume en el verso «serves animæ dimidium meæ» (I 3, 8). Este destinatario constituye otro de los factores involucrados en la demarcación estructural del poemario, pues a él se dedican la oda que abre el primer libro y la colección, la que cierra el segundo (II 20), las que se sitúan hacia la mitad del primero (I 20) y del tercero (III 16) y la que, si se prescinde de la siguiente oda epilogal, cierra el conjunto de los tres primeros libros (III 29).

«do triunfante louro ou mirto verde» (v. 4). Horacio aduce el laurel como árbol de Apolo (III 30, vv. 15-6; IV 2, v. 9) o insignia de la virtud (II 2, v. 23). Se refiere a la hiedra como «doctarum [...] praemi frontium» (I 1, vv. 29-30)¹⁵ y la emplea como símil del comportamiento femenino: «nec Damalis novo / divelletur adultero / lascivis hederis ambitiosior» (I 36, v. 20)¹⁶. Es citada junto al mirto en I 25: «laeta quod pubes hедера virenti / gaudeat pulla magis atque myrto» (vv. 17-8)¹⁷. Cabe añadir los versos de la bucólica VIII de Virgilio en los que hiedra y laurel simbolizan la poesía y la victoria militar: «carmina coepta tuis, atque hanc sine tempora circum / inter uicticis hederam tibi serpere lauros» (vv. 11-2)¹⁸. Con este pasaje se emparentan igualmente la corona de laurel y mirto que las musas depositarán en las sienes de Dom Manuel (estr. 1) y el maridaje del tronco, probablemente un laurel, y la hiedra aplicado a los vínculos entre el noble y el poeta (estr. 6).

Los *Carmina* pudieron suscitar la imagen de la voluble Fortuna, en consonancia con las advertencias frente a sus cambios proferidas en las odas I 34, I 35 y III 29. Uno de estos poemas proporciona un detalle, el de la «stantem columnam» de los tiranos susceptible de ser derribada por la Fortuna (I 35, v. 14), adaptado con signo inverso al poema portugués, que identifica a los mecenas como columna de los poetas vencedora de esa fuerza arbitraria. Una idea derivada, la caída desde la altura (estr. 7), encuentra formulaciones horacianas, en los ejemplos del pino o las cumbres, en la oda II 10¹⁹. Pueden sumarse a estas ideas generales la de la *aurea mediocritas*, latente en el inciso «que o nosso século dourais» (56), evocador de un tema formulado en la oda II 10 pero fundamentalmente en el epodo II, así como en la bucólica IV de Virgilio. Asimismo la Fama forma parte del catálogo temático de los *Carmina*, tal como ilustra la oda IV 3 (vv. 13 ss.).

Finalmente, el diestro ensamblaje de motivos por un hilo conductor ramificado entre el encomio del magnate y el regalo poético ofrecido adapta la peculiar técnica asociativa, de estirpe pindárica, que Horacio despliega en gran parte de sus poemas, disociados entre los planos general y personal y constituidos como agregado de sentencias, digresiones, reflexiones morales, *exempla* mitológicos o imágenes, que no desvían la atención de un núcleo axial siempre emergente²⁰.

¹⁵ 'Guirnalda de las frentes doctas'.

¹⁶ 'Pero nadie a Dámalis, / unida como lasciva / yedra a un nuevo amante, podrá apartar de él'.

¹⁷ 'Porque la alegre juventud prefiere / el mirto oscuro y la verdeante yedra'.

¹⁸ 'Permite que en torno a tus sienes / yedra se enrosque y con ella trezado el laurel victorioso'.

¹⁹ Imitada en la oda XV de Fray Luis de León: «y la fuerza sin ley que más se empina / al fin la frente inclina; / que quien se opone al cielo, / cuando más alto sube, viene al suelo» (vv. 4-7).

²⁰ Cristóbal (1997: 244-5). Pueden aducirse como ejemplos las odas III 4 (suma de experiencia personal, mitos, sentencias y elogios de un tercero, con la idea conductora de que la fuerza bruta no basta y es necesaria la razón), III 11 (hecha de asociaciones inesperadas), III 19 (cadena de motivos caprichosamente enlazados) y IV 4 (epinicio a Druso que aplica la técnica pindárica, con excursos y elementos secundarios, hasta retomar el principal).

Este predominio modélico no excluye la operatividad de otras fuentes, cuya presencia se hace evidente por la cercanía textual de las reminiscencias. Nada más arrancar el poema, el sintagma alusivo «de Pindo as moradoras» (v. 1) trae a colación el verso de la elegía I de Garcilaso, «con que de Pindo ya las moradoras» (v. 14), que esclarece Fernando de Herrera en sus *Anotaciones*: «Monte de Tesalia consagrado a Febo y a las Musas» (p. 572). Esta explícita deuda se incrementa con el traslado de la imagen de la hiedra que crece a expensas del tronco (estr. 6), tributaria de un pasaje del exordio de la égloga I del toledano:

Na vosa árvore, ornada de honra e glória,
 achou tronco excelente
 a tenra e florescente
 hera, agora de muito baixa estima,
 na qual pera trepar, se acosta e arrima;
 e nela subireis
 tão alto, quanto dos ramos estendeis (vv. 36-42)

el árbol de victoria
 que ciñe estrechamente
 tu gloriosa frente
 dé lugar a la hiedra que se planta
 debajo de tu sombra y se levanta
 poco a poco, arrimada a tus loores (vv. 35-40).

No por azar ambas piezas comparten la designación de los poetas como «ingenio peregrino» (v. 33) y «engenhos peregrinos» (v. 43). De forma más difusa, las declaraciones de modestia que redundan en el encomio del destinatario remitirían a la égloga III:

a meu tão baixo quão zeloso engenho (v. 25)

O rude canto meu, que ressuscita (v. 29)

Aplica, pues, un rato los sentidos
 al bajo son de mi zampona ruda,
 indigna de llegar a tus oídos (vv. 41-3).

aquesta inculta parte de mi estilo (vv. 35-6)

Por aquesta razón de ti escuchado,
 aunque me falten otras, ser merezco;
 lo que puedo te doy, y lo que he dado,
 con recibillo tú, yo m'enriquezco (vv. 49-52).

La oda portuguesa se hace eco de otros detalles de esta égloga garcilasiana en la referencia a las musas, «de Pindo as moradoras» (v. 1) y «Apolo y las hermanas todas nueve» (v. 29); en la alusión al río infernal Leteo, «lei letea» (v. 35) y «las aguas del olvido» (v. 16), o en el tópico de las armas y las letras: «tomando ora la espada, ora la pluma» (v. 40) y «peitos de Marte e Febo crespo e louro» (v. 61).

Poemas posteriores, alineados en el horacianismo, presentan rasgos comunes que, sin probar una relación inmediata, delatan un origen común²¹. Destacan tres canciones de Fernando de Herrera en liras o estrofas aliradas que proclaman las facultades immortalizadoras de la poesía, desafiando factores adversos como el tiempo, el hado o la muerte, entre disculpas por la falta del talento adecuado al amigo y protector, al que se profesa afecto y agradecimiento: «Ilustre Conde mío» (h. 1578), «Velleio si mi canto» (h. 1588), «Si alguna vez mi pena» (1582). Estas composiciones participan de la factura temática de la oda a Dom Manuel de Portugal, merecedor de un canto que propagará su fama por todo el orbe, en correspondencia con el apoyo recibido del mecenas, según se lee en alguno de sus versos:

Imitando os espiritos já passados,
 gentis, altos, reais,
 honra benigna dais
 a meu tão baixo quão zeloso engenho.
 Por Mecenas a vós celebro e tenho;
 e sacro o nome vosso
 farei, se algũa cousa em verso posso (vv. 22-8)

O rude canto meu, que ressuscita
 as honras sepultadas,
 as palmas já passadas
 dos belicosos nossos Lusitanos,
 pera tesouro dos futuros anos,
 convosco se defende
 da lei letea, à qual tudo se rende (vv. 29-35)

Pois, logo, em quanto a cítara sonora
 se estimar pelo mundo,
 com som douto e jocundo,
 e em quanto produzir o Tejo e o Douro
 peitos de Marte e Febo crespo e louro,
 tereis glória imortal,
 Senhor Dom Manoel de Portugal (vv. 57-63).

Los pasajes citados ofrecen elementos temáticos y textuales perceptibles en las tres composiciones herrerianas, especialmente en «Ilustre conde mío» y «Velleio si mi canto», cimentadas en la idea de la inmortalidad. *Al conde de Gelves* se dedica a don Álvaro de Portugal, integrado en la materia como receptor de las alabanzas del poeta y de un futuro monumento immortalizador:

no penséys que el oluido
 pondrá en oscuridad mi nombre y fama (vv. 16-7)

No os pese que en mi canto
 vuestro valor se uea entretexido,

²¹ Puede recordarse la ubicación cronológica de cada uno de los poetas aducidos: Camões (1524?-80), Herrera (ca. 1534-97) y Fray Luis de León (1526 o 29-1591).

aunque no sea tanto
 que aya mereçido
 çelebrar vuestro nombre esclareçido
 que en él os e compuesto
 vn immortal y sacro monumento,
 adonde está dispuesto
 a daros nuevo aliento
 después del trançe y vltimo tormento (vv. 36-45).

Aquel es venturoso
 a quien algún ingenio peregrino²²
 con aliento dichoso,
 se le mostró venino
 y de mortal lo haze ser divino (vv. 56-60).

Solo puede Talía
 biuir, que con el tiempo nunca muere,
 y quien por esta uía
 seguir sus pasos quiere,
 y quien loado de poetas fuere (vv. 71-5).

«Velleio si mi canto» apostrofa a Pedro Vélez de Guevara, que como autor de la *Coena Romana* comparte la condición de escritor de Dom Manuel, aludida en: «por quem restituída / se vê da Poesia já perdida / a honra e a glória igual» (vv. 18-20)²³. El tema de la inmortalidad se transfiere en este caso a la obra ajena, capaz de resucitar a personajes clásicos²⁴ e inspirar el talento del hablante para acometer con el mismo propósito las alabanzas de su amigo:

Velleio si mi canto
 rinde al oluido ciego la victoria,
 yo no presumo tanto
 que vuestra insigne gloria
 ose offreçer a la immortal memoria.
 Mas el amor deuído
 a vuestro claro nombre y alabança (vv. 1-7)
 podría mi rudeza (v. 13)
 ¡O vos afortunados
 Lucullo, Antonio, reyna generosa,
 que, yaziendo oluidados
 con muerte rigurosa,
 boluéis a luenga vida y venturosa! (vv. 26-30)
 Mas lo que en esta *Cena*
 vos celebráis, Velleio esclarecido,

²² Cfr. «engenhos peregrinos» (v. 43).

²³ Se alude aquí al papel de Dom Manuel en la difusión de la *poesia nova* (Aguiar e Silva 1994: 236).

²⁴ La enumeración (vv. 26-30) puede relacionarse con la lista de mecenas, «Otaviano, / Cipião, Alexandre e Graciano» (vv. 53-4), eternizados por dicha condición.

yra, de suerte agena,
ni el fuego enfurecido
podrá entregar jamás al hondo oluido (vv. 41-5).

«Si alguna vez mi pena», en estrofas de ocho versos, expone en su epílogo el propósito de hacer perdurable la fama del *laudandus*:

haré qu'en vuestra gloria soberana
siempre Talía hable,
i que la bella Flora
i los reinos la canten de l'Aurora (vv. 109-12).

Puede consignarse también la coincidente evocación de la historia de Portugal en «el lusitano orgullo quebrantado» (v. 21), verso alusivo a Alcazarquivir, y en las glorias pasadas «dos belicosos nossos lusitanos» (v. 32).

La oda «A quem darão de Pindo as moradoras» elabora una imagen espacial de sentido moral y de estirpe horaciana que Fray Luis de León reitera en su poesía original. Camões contrasta las nociones de ascenso y descenso en los motivos de la hiedra humilde que trepa por las ramas del tronco (estr. 6) y del enfrentamiento de la Fama y la Fortuna:

Sempre foram engenhos peregrinos
da Fortuna envejados;
que, quanto(s) levantados
por um braço nas asas são da Fama,
tanto por outro a Sorte, que os desama,
com peso e gravidade
os oprime da vil necessidade (vv. 43-9).

El contraste entre altura y profundidad, efecto del aplastamiento, insinúa el mito que Fray Luis desarrolla en la oda XV, *A don Pedro Portocarrero*:

y la fuerza sin ley que más se empina
al fin la frente inclina;
que quien se opone al cielo,
cuando más alto sube, viene al suelo (vv. 3-7)

Testigo es manifiesto
el parto de la Tierra mal osado,
que, cuando tuvo puesto
un monte encima de otro y levantado,
al hondo derrocado,
sin esperanza gime
debajo su edificio que le oprime (vv. 8-14)

El ánimo constante,
armado de verdad, mil aceradas,
mil puntas de diamante
embota y enflaquece y, desplegadas
las fuerzas encerradas,

sobre el opuesto bando
con poderoso pie se ensalza hollando (vv. 36-42)

Ese *ascensus*, que no proviene de la Fama sino de la virtud, reaparece en otros ejemplos luisianos, de los que se entresacan:

Del vulgo se descuesta
hollando sobre el oro; firme aspira
a lo alto de la cuesta;
ni violencia de ira,
ni blando y dulce engaño le retira (II, vv. 21-5).

Ilustre y tierna planta,
dulce gozo de tronco generoso,
creciendo te levanta
a estado el más dichoso
de cuantos dio ya el cielo venturoso (IV, vv. 76-80).

Conviene recordar también el poema XIX, *A todos los santos*, cuyo arranque interrogativo deriva, como «A quem darão», del *carmen* «Quem uirum aut heroa» (I 12):

¿Qué santo o qué gloriosa
virtud, qué deidad que el cielo admira,
¡oh Musa poderosa!,
en la cristiana lira,
diremos (vv. 1-5)
diré con más dulzura
tu nombre, tu grandeza y hermosura (vv. 89-90).
mas, cuanto son peores,
tanto resonarán más tus loores (vv. 94-5).

Esta revisión comparativa podría extenderse a un contexto europeo, que suministra diversas realizaciones del tema de la inmortalidad en la obra de poetas como Bernardo Tasso, Pierre de Ronsard, que en *À sa muse* imita «Exegi monumentum», y António Ferreira, cuya dedicatoria del libro II *A D. Duarte* guarda concomitancias con la oda camoniana.

El arraigo del poema en la tradición de la oda clásica y europea se confirma por su elección métrica, una estrofa de siete versos, endecasílabos y heptasílabos, distribuidos en rimas pareadas que encabeza un verso suelto, según el esquema: AbbCCdD. En sus restantes odas, genuinas y atribuidas, Camões emplea otras combinaciones de siete (I, II, VI, VI), seis (IV, VIII, XI, XII) y cinco versos en forma de «liras» (III, IX, X). Por eso Faria e Sousa en su introducción a las *Odas* establece la limitación del número de versos como rasgo distintivo de este género frente a la canción: «No deben las odas exceder de ocho versos en cada estancia [...]. Luis de Camoens no hizo alguna que excediese de siete versos; y aunque también no la hizo que bajase de cinco, bien se puede hacer de cuatro» (1689, II: 117).

Esta estrofa sigue el modelo general de las adaptaciones del tetrástico horaciano ensayadas por Bernardo Tasso, que combina *endecasillabi* y *settenari* en grupos

de cinco o seis versos, sin coincidir con ninguno de sus esquemas, que tampoco ofrecen la particularidad del verso suelto inicial. De uno de los poemas de Tasso, «O pastor felici» (*Loda de la vita pastorale*)²⁵, proviene la denominada lira de cinco versos, a partir de la *Ode ad Florem Gnidi* de Garcilaso, generalizada como cauce predilecto de la oda peninsular, también vertida en estrofas aliradas, que aumentan el número de versos de la lira sin alcanzar las proporciones de la *stanza divisa*. De modo similar a los otros géneros poéticos, la estrofa actúa como indicio obvio de la elección genérica y como vehículo portador de un compendio de factores temáticos, formales y estructurales que, aglutinados, definen el género. Por su brevedad, los modelos métricos de la oda propician un ritmo discursivo y una estructura, a menudo condicionados por los enlaces interestróficos, y llevan aparejados ciertos temas de sello horaciano, adscritos a la especial configuración formal y prosódica de la oda²⁶.

En esta reseña de las conexiones intertextuales de la *ode*, con sus modelos y con manifestaciones paralelas remontables a una tradición común, no se puede soslayar el enfoque metatextual, que permite conectarla con dos pasajes de *Os Lusíadas*, a los que se alude en la estrofa 5. Esta mención suscita el problema de la cronología relativa, origen de dos hipótesis: que la *ode* fue escrita tras la publicación de la epopeya (1572) o bien que se trata de un poema de juventud, compuesto cuando el autor comenzaba la redacción de la obra épica²⁷.

Os Lusíadas reparecen en la estrofa 6 en forma de réplica de un fragmento del canto V (octavas 94-96). Los próceres que por su labor de mecenas merecen en la oda ser aclamados como inmortales, «Octaviano, / Cipião, Alexandre e Graciano» (vv. 53-4), coinciden casi con los que se enumeran en la octava 95: «Dá a terra Lusitana Cipiões, / Césares, Alexandros, e dá Augustos». Sin embargo, debe matizarse que en la epopeya estos personajes comparecen más que como mecenas como aficionados a escribir versos y leer a los poetas, según muestra el pasaje completo:

Dá a terra Lusitana Cipiões,
Césares, Alexandros, e dá Augustos:
Mas não lhe dá contudo aqueles dões
Cuja falta os faz duros e robustos.
Octávio, entre as maiores opressões,
Compunha versos doutos e venustos
[...]
Vai César sojugando toda França

²⁵ En la sección de «Inni et Ode» del *Libro secondo* de los *Amori* (1535), incorporado a las *Rime* (1560). Dicha combinación se repite en el libro de los *Salmi*, escritos en 1557. El poema puede leerse en la ed. de las *Rime* (pp. 224-7).

²⁶ Para la forma métrica, *cf.* Beltrami (1994) y Spaggiari (2002).

²⁷ Así lo estima Faria e Sousa: «No puedo averiguar si esto era al tiempo que le escribía, si después que le imprimió. Si era después, sería el año 1573, porque la impresión fue el de 1572. Si era antes, sería el año 1552, porque el de 1553 era ya partido para la India. Y esto es lo que yo creo, según lo dije en la *Vida del P.* que puse al principio de los *Comentarios a la Lusíada*» (1689, II: 164). Aguiar e Silva (1994: 237) secunda esta explicación.

E as armas não lhe impeden a ciência;
 Mas, nũa mão a pena e noutra a lança,
 Igualava de Cícero a eloquência.
 O que de Cipião se sabe e alcança
 É nas comédias grande experiência.
 Lia Alexandro a Homero de maneira
 Que sempre se lhe sabe à cabeceira²⁸.

Este parentesco entre la oda y el poema épico es detectado por Faria e Sousa, en su edición de las *Rimas Várias*: «De Otaviano y de Scipion, y de Alexandro se acordó el P. [a este mismo propósito también] al fin del c. 5. de su *Lusíada*» (1689: 167). Cita a continuación los fragmentos de *Os Lusíadas* referidos a Octaviano y remite a sus *Comentarios* de esta obra.

IDEAS POÉTICAS: LA INMORTALIDAD LITERARIA

El poema combina diversos temas y los enlaza en asociaciones cuya aparente arbitrariedad queda abolida por los resortes que aglutinan los elementos disgregados. Un hilo conductor, el tema metapoético, confiere unidad a esta oda programática, que se autodefine y delimita su cometido como poema en alabanza de un destinatario involucrado, en tanto mecenas y garante de la inmortalidad de los versos en su honor compuestos. De este modo, la oda sirve de cauce a la teorización sobre la inspiración, el estilo y los géneros poéticos.

A lo largo del poema se suceden las referencias metapoéticas: las musas, «de Pindo as moradoras» (estr. 1); las églogas piscatorias y campestres, aludidas en las danzas de sus correspondientes ninfas, «de fermosas Nereidas e Napeas» (estr. 2); los géneros ligados a una ejecución musical, «hinos, odes cantos», que se asigna a los cantores míticos Anfión y Aríon (estr. 3); la figura del poeta, consciente de su estilo, «meu tão baixo quão zeloso engenho» y de su oficio y misión como *laudator* (estr. 4); las facultades de ese «rude canto» para resucitar las glorias lusitanas, en cita metatextual de *Os Lusíadas* (estr. 5); la imagen de la poesía propia como «tenra e florescente / hera», «de baixa estima» (estr. 6); los poetas como «engenhos peregrinos» (estr. 7); la poesía como instrumento musical o «cítara sonora», capaz de propagar e inmortalizar el nombre del destinatario «com som douto e jocundo» (estr. 9). Calificar de esta manera el canto poético supone una proclamación en defensa del estilo manierista, suma de erudición y artificio formal, en conformidad con el *docere et delectare* horaciano.

²⁸ «La tierra lusitana, Scipiones, / Césares, Alexandros da y Augustos; / mas no le da con todo aquellos dones / por cuya falta son duros, robustos. / Octauio entre las graves opresiones / hace versos, manjar de buenos gustos [...] / Sojuzga a Francia César con tardanza / y las armas no impiden a la sciencia; / que, una mano la pluma otra la lanza / teniendo, muestra grande, alta elocuencia. / Lo que se sabe de Scipión, y alcanza, / es en comedias grande experiencia. / Leía Alexandro a Homero de manera / que siempre se halló a su cabecera» (95-6, pp. 288-9 de la traducción de Benito Caldera, 1580).

La oda, por lo tanto, contiene en sí misma un alegato estilístico a favor de la complicación poética, en sentido formal e intelectual²⁹. Asimismo, tales declaraciones aluden a la progenie musical de la oda, antes equiparada a los *hinos* y *cantos*, por destinarse en origen a ser recitada o cantada con acompañamiento musical, conforme al sentido etimológico del término³⁰.

El tema de la poesía encuentra en los motivos vegetales un medio expresivo recurrente en gran parte de las estrofas. Desde la primera pregunta se define ese fondo simbólico, en la mención de las coronas de laurel, mirto y palma: «florescentes capelas / do triunfante louro e mirto verde, / da gloriosa palma» (vv. 3-5). Si el laurel, árbol de Apolo pero también de Júpiter³¹, connota la victoria militar y la poesía épica, el mirto, planta de Venus, representa la poesía amorosa. Se une a este binomio la «gloriosa palma» (v. 5), imagen de triunfo reiterada, con signo inverso, en «as palmas já passadas» (v. 31). Refuerza esta dicotomía entre grandeza épica y humildad lírica la alegórica estampa vegetal de los vínculos que unen al mecenas y al poeta, cuya «tenra e florescente / hera» trepa a través del sólido tronco, tal vez equivalente al laurel, de su protector, a quien devuelve en agradecimiento la divulgación de su nombre (vv. 36-42). De este modo, una imagen grecolatina de significado amoroso dilata su alcance semántico para definir la simbiosis entre las dos figuras, el magnate y el escritor, participantes del acto de la creación poética. La hiedra agarrada al tronco modifica su referente, el abrazo físico, para convertirse en símbolo del elogio poético³².

Esta recurrente oposición entre épica y lírica, materializada en las parejas de laurel-mirto, tronco-hiedra e implícita en la alusión a *Os Lusíadas* (estr. 5), se rela-

²⁹ Aguiar e Silva (2008: 63-6) plantea la posibilidad de que la obra de Camões inspirara el ideal poetológico manierista expresado en las *Anotaciones* de Herrera. Entre los pasajes citados destaca la estancia 95 de *Os Lusíadas*, que contiene el binomio «doutos e venustos», definitoria del paradigma poético que Herrera tiene en mente. En apoyo de esta conjetura podrían sumarse las declaraciones teóricas de la *ode*.

³⁰ Tal como se constata en las definiciones del género en la preceptiva poética. Cfr. «compositione di parole con harmonia sotto certo numero, e sotto certa misura tessute, ed ordinate, ed atte al canto» (Minturno 1564: 186); la lírica adoptó los nombres de *ode*, *melos* y *molpe*, «porque no se pronunciaban sin el canto i la lira; i Oracio puso título de *Odas* a sus libros porque se cantavan [...]. Entre los muchos géneros de versos líricos es mui ilustre éste que llaman *Melos* o *Odas*, con que se escriben i cantan las passiones i los cuidados amorosos» (Herrera 1580: 478).

³¹ En la oda II 7 de Horacio, el laurel (v. 9) y el mirto (v. 25) remiten respectivamente a Júpiter y a Venus. A propósito del laurel, Herrera cita los versos de Petrarca «Arbor vittoriosa e trionfale, / honor d' imperator e di poeti» (CCLXIII, 1-2) y comenta: «Coronávanse de laurel los poetas eroicos, como se puede ver en Oracio i Estacio, i de mirto los eróticos, que son los que escriben cosas de amor. Pero la corona de iedra se daba a los poetas menores, que son los no eroicos, que éstos se nombran mayores. Ésta es de los líricos, según algunos» (1580: 697). Uno de los ejemplos que aduce, extraído de la bucólica VIII de Virgilio, «hanc sine tempora circum / carmina uictricis hederam tibi serpere lauros» (11-12), guarda relación con la oda camoniana.

³² El originario significado amoroso del tópico, transmitido a la tradición, se remonta a Catulo, cuyo *Epitalamio romano* (poema 61) compara el amor de la esposa que encadena el alma de su marido al entrelazamiento de la hiedra al árbol. Su *Epitalamio griego* (poema 62) ofrece la variante de la vid y el olmo.

ciona con el tópico de *la espada y la pluma*, latente a lo largo de todo el poema, hasta que emerge en el verso «peitos de Marte e Febo crespo e louro» (v. 61)³³.

Entre los elementos vegetales cabe mencionar las rosas de la estrofa 2, ornamento floral que, a través de la múltiple adjetivación, aporta cromatismo: «argêntneas, ruivas, brancas e amarelas» (v. 12).

La idea del mecenazgo poético también cristaliza en nociones espaciales que realzan el contraste entre la elevación y el hundimiento con efectos dinámicos. Se desgranán por todo el poema, adquiriendo diversos matices: la «presunção sublime» de la palma, que no se deja oprimir por la fuerza de ningún peso (estr. 1); la hiedra que trepa a través del tronco y sus ramas, en un recorrido ascendente (estr. 6); los «engenhos peregrinos», alzados por las alas de la Fama y hundidos por la Fortuna (estr. 7). Se expresa aquí la idea horaciana de la inestabilidad de la Fortuna con su rueda, adversa a los talentos premiados por la Fama. Los versos que lo expresan, «com peso e gravidade / os oprime da vil necessidade» (vv. 48-9), sugieren la figura mitológica de Encélado, gigante aplastado por el Etna en castigo a su ambición. Esta amalgama de Fama y Fortuna genera juegos visuales, descritos por el vuelo ascendente de las alas de la Fama y los giros de la rueda de la Fortuna, cuyos brazos o radios cambian de posición en sentido descendente, hasta oprimir a sus víctimas. Además de contrastar el sentido de sus movimientos, vertical y circular, Fama y Fortuna se oponen por sus respectivas ligereza y gravidez. De esa Fama irradian las estrofas consecutivas, que hablan de la inmortalidad de los mecenas insignes (estr. 8) y de la promesa de propagación del nombre del destinatario en el espacio y en el tiempo mediante la cítara del poeta (estr. 9).

Se configura así una moralidad implícita, perfilada en la figura del héroe o *sapiens*, cuya rectitud confiere honra y gloria a la poesía. El *laudandus* se equipara a los espíritus «gentis, altos, reais» (v. 23) del pasado y a los «altos corações, dinos de império» (v. 50), que han sojuzgado a la Fortuna con su virtud. Este arquetipo de *sapiens* deriva en el de *beatus*, instaurador de la Edad de Oro en el presente (v. 56). El mismo tema de la inmortalidad cobra un sesgo moral al plantearse como anulación del tiempo y restauración de los valores del pasado, que Dom Manuel encarna en su persona.

Como es propio de la oda horaciana, la realidad contemporánea conforma el fondo y el ambiente histórico del poema, dirigido a un personaje relevante cuya presencia justifica el sentimiento patriótico que aflora en la evocación de *Os Lusíadas* (estr. 5) y en los versos finales: «em quanto produzir o Tejo e o Douro / peitos de Marte e Febo crespo e louro» (vv. 60-1). Dichas referencias conviven confundidas con las figuras del mundo clásico («Otaviano, / Cipião, Alexandre e Graciano», vv. 53-4), con el ornamento mitológico de las musas, las ninfas, Anfión, Aríon, la Fama y

³³ A explorar el alcance de esta antinomia se dedica el volumen colectivo *La espada y la pluma* (2000).

la Fortuna, el Leteo y, en forma alusiva, Encélado, evocaciones que neutralizan y universalizan la ubicación en un contexto temporal y geográfico preciso.

VOZ Y DISCURSO: LA ODE COMO ENCOMIO

El planteamiento apelativo y laudatorio define el discurso de la *ode*, poema encomiástico que sigue la tradición del epinicio pindárico o canto triunfal, configurado como dedicatoria. Tales características lo habilitarían para encabezar el conjunto poético o uno de sus libros, en una hipotética ordenación polimétrica según el *vario stile* del *Canzoniere* de Petrarca³⁴. La marcada presencia del destinatario concuerda con el arquetipo clásico de la oda, que tanto en su vertiente pindárica como horaciana dirigen hacia una segunda persona los elogios o consejos que constituyen su propósito. En conformidad con este modelo, un *yo* apostrofa a un *tú* en calidad de súbdito, con la justificación de un tema compartido, la poesía, determinante del vínculo que los une como escritor y protector. Dicha situación comunicativa se confirma por la actividad poética de Dom Manuel de Portugal, referente real de un *laudandus* que actúa a la vez como interlocutor de las reflexiones sobre la poesía, el mérito del mecenas y el privilegio immortalizador de los ingenios. A él se dirigen los apóstrofes del poeta *laudator*, que al proclamar «Por Mecenas a vós celebro e tenho» (v. 26) asume su misión epidíctica, investida de las aptitudes proféticas adecuadas a su condición de vate, que augura y concede inmortalidad a su señor.

Introducen la oda tres estrofas referidas al culto universal que musas, ninfas y cantores míticos rendirán al destinatario. Para atenuar la trascendencia de estas declaraciones, se combinan *interrogatio* y anáfora, medios retóricos desplegados de este tramo inicial, en el que un triple *A quem* retrasa la mención del personaje hasta el verso que cierra el núcleo, «Senhor Dom Manoel de Portugal» (v. 21). De este modo, un elogio oblicuo en forma de pregunta hace recaer la atención sobre la respuesta diferida, que el «senão a vos» (v. 18) enfatiza para realzar su exclusividad.

En este pasaje interrogativo, cada unidad estrófica acumula recursos epidícticos. En la primera las musas se califican de «tão doudas como belas» (v. 2) y el galardón propuesto consiste en el «triumfante louro e mirto verde» (v. 4) y la «gloriosa palma» (v. 5) que nunca pierde «a presunção sublime» (v. 6). Los epítetos, que establecen el tono enfático, proporcional a la altura del destinatario, cumplen en la segunda estrofa una función fundamentalmente descriptiva, con matiz valorativo, que culmina en el plurimembre cromático aplicado a las flores: «argêntas, ruivas, brancas e amarelas» (v. 12). Comienza a percibirse el aura mítica y divinizadora que confirma la estrofa siguiente al citar a los cantores míticos, «em Tebas Anfion, / em Lesbos Arion» (vv. 16-7), autores e intérpretes de géneros celebrativos, «rhinos, odes, cantos»

³⁴ La falta de datos autoriza a extraer del propio texto indicios de un *ordo* hipotético, tal como ha hecho Cabello Porras (2007, 2008, 2011) para las *Varias poesías* de Hernando de Acuña. Cfr., para los problemas de ordenación de la lírica de Camões, Lourenço (2007).

(v. 15). El elogio, tangencial y enigmático en esta triple *interrogatio*, conformada como adivinanza, en tanto pregunta cifrada, y como profecía que anuncia venideras honras al mecenas, se expone sin ambages desde que se nombra al destinatario y se le reconoce su labor en beneficio de la poesía, como protector e incluso como creador que ha aportado innovaciones al panorama poético³⁵. Las formas verbales en futuro neutralizan su sentido temporal al equipararse al tiempo mítico que Dom Manuel está llamado a restablecer.

La idea formulada en la *propositio* se amplifica en la estrofa 4, razonamiento justificatorio de las previas atribuciones: a imitación de personajes del pasado, de la Antigüedad clásica, el destinatario actúa como mecenas. Un verbo de contenido epidictico, «celebro», define el designio de la voz poética, que al mismo tiempo recurre a fórmulas de modestia a través de la adjetivación, al referirse a su «tão baixo quão zeloso engenho» (v. 25), en contraste con el trimembre «gentis, altos, reais» (v. 23) que califica a los «espiritos já passados» (v. 22). La *humilitas* no es óbice para una ofrenda que se suma a los galardones míticos previos: «E sacro o nome vosso / farei» (vv. 27-8). Alineándose con las musas y las ninfas, el hablante desea honrar la figura de su interlocutor y para ello se arroga una facultad sacralizadora, aunque esta aparente presunción pronto se amortigua con la modestia: «se algũa cousa en verso posso» (v. 28). Retomando el planteamiento prospectivo del primer tramo («darão», «trarão», «farrão»), el verbo en futuro «farei» expresa intención y compromiso por parte de un poeta vate.

Jactancia y *humilitas* guardan equilibrio en la estrofa 5, paréntesis metaliterario en el que el yo reconoce a su «rude canto» el poder de resucitar las glorias lusitanas del pasado, en referencia a *Os Lusíadas* (vv. 29-32). Anticipada por indicios verbales como «restituída» (v. 18) e «Imitando» (v. 22), aplicados a Dom Manuel, esta dote sobrenatural connota la noción de inmortalidad, preparando así el eje temático de la oda, pues relatar en una obra literaria las hazañas nacionales garantiza su perpetuidad, «pera tesouro dos futuros anos» (v. 33). De nuevo se anula el concepto de tiempo, mediante una fusión de un pasado histórico y mítico de Portugal, el presente que actualiza esa época legendaria y el futuro que revivirá esas hazañas transmitidas por el libro. La digresión, alusiva a la propia obra literaria del escritor real, se reconduce hacia el tema cardinal de la oda al reconocer al destinatario el mérito de esa pervivencia, pues a él debe su «rude canto» la inmortalidad: «convosco se defende / da lei letea, à qual tudo se rende» (vv. 35-6). Por consiguiente, la supuesta autoalabanza redundante en un exaltado elogio de Dom Manuel, depositario último de esa facultad que ejerce sobre su protegido. La doble *atenuatio* mantiene así el tono de aparente modestia por parte del poeta, que asigna al mecenas, primera lítotes, el mérito de sobreponerse a la ley letea o del olvido, segunda lítotes equivalente a la inmortalidad.

³⁵ Frente a Graça Moura (1987: 80) y haciéndose eco de Faria e Sousa (1689: 164), Aguiar e Silva (1994: 237) ve en este verso referencias a la participación de Dom Manuel de Portugal en la difusión de la poesía renacentista, con Sá de Miranda, el Duque de Aveiro y el Infante D. Luís.

La *laudatio*, que ha avanzado de forma progresiva, alcanza su culminación en la estrofa 6, que encarece de forma directa las virtudes del noble en cuanto mentor y adalid del *yo* poético. Alusiones, augurios, fórmulas de agradecimiento y elogios comedidos son reemplazados por un acopio de recursos epidícticos, dirigidos a enaltecer la figura del noble. A este fin contribuye la imagen arbórea, del «tronco excelente», apoyo y soporte de la humilde «tenra e florescente / hera» del poeta (vv. 36-8), que al trepar por él y por sus ramas lo eleva a la inmortalidad. El contraste entre el enaltecimiento del destinatario y la humildad del poeta, que autoinculpa su estro de «baixa estima» (v. 39), estrecha la compenetración que ya sugiere la imagen clásica de la hiedra enredada al tronco, adaptada ahora al sentimiento de amistad de orden jerárquico, pues el amparo recibido es devuelto con signos de agradecimiento al superior. El *yo*, que cifra su misión como poeta en aras del destinatario, formula una nueva propuesta que redundará en beneficio suyo: «e nela subireis / tão alto, quanto dos ramos estendeis» (vv. 41-2). Como en las ofrendas de la dedicatoria y en la promesa de sacralización, el hablante se convierte de nuevo en vate para pronosticar una futura pervivencia, anticipando la noción de la Fama sobre la que gravita el tramo final del poema.

El discurso apelativo se interrumpe por una digresión de dos estrofas sobre los avatares de la Fortuna, opuesta a la Fama (estr. 7), pero vencida por los mecenas (estr. 8). La dicotomía entre las dos fuerzas a las que son sometidos los ingenios peregrinos se plantea como vituperio de la Fortuna, que por envidia castiga a los «engenhos peregrinos» antes encumbrados. Se nombran a continuación algunos personajes históricos —«Otaviano, / Cipião, Alexandre e Graciano» (vv. 53-4)—, calificados como «altos corações» (v. 50) que actúan como «coluna / da ciência gentil» (vv. 52-3). Dichos elogios revierten sobre la figura del destinatario, postergada en este paréntesis generalizador que descifra su justificación en el apóstrofe «e vós, que o nosso século dourais» (v. 56), igualándolo a sus predecesores de la Antigüedad.

El tono encomiástico se mantiene en la estrofa epilodal, que recupera las menciones reflexivas sobre el propio canto, «a cítara sonora» de «som douto e jocundo» (vv. 56-8), en alusión al estilo culto. Un último inciso patriótico, «e em quanto produzir o Tejo e o Douro / peitos de Marte e Febo crespo e louro» (vv. 60-1), precede a la propuesta de «glória imortal», reflejo de las facultades del poeta, así como de los méritos del destinatario y de su patria, cuya mención cierra el poema: «Senhor Dom Manoel de Portugal» (v. 63).

En la oda se han alternado diversos procedimientos de elogio, convergentes en ese *vós* de Dom Manuel, receptor indirecto de la *laudatio* de los mecenas clásicos y de las expresiones de autoalabanza de un vate con facultades proféticas e inmortalizadoras gracias a su acción protectora. La persona del mentor dota de sentido histórico el tiempo actual, compartido con el hablante en perfecta fusión, a través del tema de la inmortalidad. Todos los elementos del poema redundan en el encomio de esa persona, con la elevación conveniente a su rango. Este cometido central del poema se hace explícito en el encabezamiento en los testimonios manuscritos, *A D. Manoel de Portugal*, y en los dos versos idénticos que cierran la introducción y el poema, «Senhor Dom Manoel de Portugal» (vv. 21, 63), para dar a la pieza el sentido de dedicatoria

del poemario o de una de sus secciones. Su estilo sublime, acorde con la tradición del epinicio pindárico, denota la dimensión pública o colectiva de la *ode*, conciliada con el tono íntimo que el *yo* muestra para expresar agradecimiento y amistad al protector, de acuerdo con las dos vertientes, pública y privada, que ilustran las odas de Horacio.

MODELOS DE *ORDO*

A) Patrón retórico

De las dos posibilidades estructurales de la oda horaciana, la lineal y la retórica, este poema aplica la segunda, que distribuye la materia en cuatro núcleos de nítida delimitación³⁶:

1) *Propositio* (estrs. 1-3): musas, ninfas y cantores míticos se congregan en una ofrenda universal a Dom Manuel, presentado como restaurador de la honra y la gloria de la poesía. Esta doble propuesta, de dones al destinatario y de la persona del noble al lector, constituye la parte introductoria de la composición.

2) *Narratio* (estr. 4): la categoría del destinatario como mecenas merece por parte del poeta el galardón de sacralizar su nombre con sus versos. Además de amplificarla, este núcleo hace derivar de la *propositio* el tema axial de la *ode*, que apunta ya a la inmortalidad poética. Se perfila así la reciprocidad entre los méritos del noble y el reconocimiento por parte del poeta, que se desarrollará en versos consecutivos.

3) *Argumentatio* (estrs. 5-8): la amplificación de las ideas expuestas se estratifica en varios núcleos. En primer lugar, se evoca la labor del poeta en el pasado aludiendo a *Os Lusíadas*, testimonio de su facultad immortalizadora gracias a la acción del protector (estr. 5). Se describe después la relación de ambos, equiparable a la imagen clásica de la hiedra trepadora del tronco (estr. 6). Se alcanza entonces un plano general (estrs. 7-8), en el que se expone cómo los poetas son sometidos a los avatares de la Fortuna, fuerza a la que se sobreponen los ilustres mecenas, entre los que se alinea el oyente, mencionado para restablecer el plano apelativo y actual del poema, con el paso del mundo clásico a *nosso século*, compartido por el hablante y el *vós* (v. 56).

³⁶ La estructura de la oda horaciana ha sido definida por Tracy (1952) como un compromiso entre la exposición arquitectónica o formal, en bloques, y la lineal. En la terminología de Collinge (1961), la oda horaciana se amolda al patrón estrófico o responsivo, en el que metro e ideas se corresponden, o al no responsivo o lineal. Maddison (1960: 33) estima que el desarrollo de la oda tiende a la linealidad, aunque a veces la relación simétrica del final con el principio del poema sugiera un esquema circular. Constituyen muestras de la disposición estrófica la oda I 1, iniciada por una fórmula saluatoria, tras la cual la materia se distribuye en bloques; la oda III 9, ilustrativa de la simetría que resulta de las intervenciones alternas, o la I 14, ejemplo de entrecruzamiento de temas. En el modelo de estructura lineal (I 29, I 37, III 29) las ideas expuestas fluyen ágilmente, logrando un efecto de fácil continuidad al que contribuye el copioso uso de palabras de enlace (repeticiones, sinónimos, asociaciones, contrastes, ecos), favorecedoras de la secuencialidad a través del poema.

4) *Peroratio*: el poema concluye con la promesa vaticinadora de la perpetuación del nombre del destinatario mediante el canto del poeta.

B) Esquema alternante

A este desarrollo argumental en bloques se superpone la alternancia de las personas gramaticales participantes en el poema, portadoras respectivas de un determinado motivo temático. El *yo* representa al protegido, que en agradecimiento pergeña un canto perdurable, mientras que el *vós* se hace merecedor de ese canto porque al auspiciar la actividad literaria asegura su permanencia en el tiempo. Ambos actantes se compenetran a través de un sentimiento recíproco de amistad, marcado por una relación jerárquica que delimita sendas funciones. Este planteamiento y sus marcas gramaticales refuerzan el carácter del poema como dedicatoria, según la tradición de la oda clásica y europea.

La segunda persona, que aparece por primera vez en el «senão a vós» (v. 18), canaliza la marcha del tramo interrogativo, para dar respuesta al anafórico *A quem* de las estrofas iniciales. La identidad de ese *vós*, ya proporcionada en la dedicatoria, se reitera en el último verso de la introducción: «Senhor Dom Manoel de Portugal» (v. 21). Se definen a continuación los vínculos entre prócer y poeta en términos de mutuas prestaciones, en tanto que el noble honra el bajo ingenio del escritor, que a cambio se compromete a sacralizar su nombre (estr. 4). En la estrofa 5 el *yo* habla de su poema épico, sin que este predominio excluya la presencia del *tú*, responsable último de que esta obra no caiga en el olvido («convosco se defende / da lei letea», vv. 34-5). La simbiosis plena de ambas entidades ocurre en la siguiente estrofa, cristalizada en la metáfora de la hiedra y el tronco, de expresa vinculación con la segunda persona gramatical en «Na vosa árvore» (v. 36) y, según algunos testimonios, con la primera en «para a minha» (v. 39), contraste diluido, aunque implícito, en el texto crítico, que omite el posesivo³⁷. El *yo* y el *vós* se funden en esta imagen vegetal connotadora del tema central de la oda, la propuesta al superior de un poema en agradecimiento por su protección.

Un paréntesis de dos estrofas interrumpe la alternancia personal para ascender a generalizaciones, según el movimiento *in crescendo* de algunas odas de Horacio³⁸.

³⁷ *MA R I F S* ofrecen «para a minha», frente a la lectura de *Jur*.

³⁸ La coexistencia de reflexiones personales y generalizaciones, determina los esquemas de *crescendo* y *diminuendo* (Tracy 1952: 210-2). A la primera variedad se adscriben la oda I 34, en la que la conciencia personal del poeta hacia la religión da paso a aseveraciones generales sobre el poder de Júpiter y el destino de la humanidad, y la oda I 3, que de la inquietud producida por el viaje de Virgilio infiere el riesgo que entrañan las audacias humanas. El tipo constructivo *diminuendo* se constata en la oda I 4, que hace seguir a las estampas que muestran la brevedad de la existencia la aplicación a las circunstancias personales de Sestio, o la oda III-5, serie de pensamientos generales clausurados con una breve escena que presenta a Régulo afrontando una horrible muerte. En ocasio-

Pero el juego comunicativo se restablece en el último verso, que menciona a Dom Manuel como sucesor de los mecenas antiguos en la época que comparte con el poeta, incluido en el posesivo plural: «e vós, que o nosso século dourais» (v. 56). Para cerrar el poema el *yo* retoma las declaraciones metapoéticas, diluidas en la impersonalidad: «a cítara sonora» (v. 57), «com som douto e jocundo» (v. 59), para ceder el entero protagonismo a la figura de su destinatario en la solemne profecía que cierra la oda: «tereis glória imortal, / Senhor Dom Manoel de Portugal» (vv. 62-3).

C) Recurrencias

El enlace interestrófico se logra mediante las recurrencias, que traban el poema reduciendo a líneas unitarias su diversidad de motivos. Tales repeticiones, verbales o nocionales, se disponen entre estrofas consecutivas y entre núcleos distantes, dando lugar a dos variedades del procedimiento, según el esquema que sigue.

Estrofas consecutivas:

Estrs. 1-3: fórmula anafórica de *A quem + futuro*, en realce de la respuesta, el nombre del destinatario, en un núcleo mitológico aglutinador de las musas, las ninfas y los cantores míticos.

Estrs. 1-2: cromatismo vegetal en el «mirto verde» (v. 4) y los colores de las flores (v. 12), con la belleza de musas («belas», v. 2) y ninfas («fermosas», v. 14), representantes respectivas de la poesía y de la danza con que se agasaja a Dom Manuel.

Estrs. 3-6: repetición de «honra» (vv. 20, 24, 30, 36), que a su vez forma parte de un binomio también recurrente, «honra e glória» (vv. 20, 36).

Estrs. 3-5: idea de restitución del pasado, especificada en la poesía (estr. 3), los mecenas antiguos (estr. 4) y la memoria de los lusitanos (estr. 5), por obra de Dom Manuel. Cada una de las estrofas recurre a similar fórmula para referirse a la caducidad: «já perdida» (v. 19), «já passados» (v. 22), «já passadas» (v. 31).

Estrs. 6-7: nexos implícitos entre la imagen vegetal y la de la rueda de la Fortuna, cuyos brazos o ejes se alzan como los ramos del tronco (vv. 42, 46).

Estrs. 7-8: contraste, marcado por la conjunción ilativa de matiz adversativo *Mas*, entre los «engenhos peregrinos» (v. 43) y «altos corações» (v. 50); entre la rueda de la Fortuna, opresora y mudable, y la columna, protectora y firme. Ambas estrofas comparten la mención de «Fortuna» (vv. 44, 51).

Estrs. 8-9: presencia de un adjetivo común, «imortais» (v. 55), «imortal» (v. 62), al servicio del silogismo que permite equiparar a los antiguos próceres y Dom Manuel de Portugal y atribuir a este último la condición de sus predecesores.

nes, este modelo decreciente recurre a un giro final (*paraprosdokian*), que produce una brusca caída de tono (I 22, II 11, II 14, III 29).

Estrofas no consecutivas:

Estrs. 1 y 7: «nem por força do peso algum se oprime» [la palma] (v. 7), «com peso e gravidade / os oprime da vil necessidade» [la Fortuna a los poetas] (vv. 48-9). Con otro matiz, «as honras sepultadas» (estr. 5, v. 30) alude a la muerte y el olvido. La opresión o sepultura, que evoca al gigante mitológico Encélado y connota muerte, contrasta con la inmortalidad y la recuperación del pasado, latentes en todo el poema.

Estrs. 1 y 5. «palma» (v. 5), «palmas» (v. 31), con connotaciones de gloria y triunfo.

Estrs. 1 y 6: «triumfante louro e mirto verde» (v. 4), «achou tronco excelente / a tenra e florescente / hera» (vv. 37-8), imágenes vegetales expresivas del contraste entre la solidez y la humildad e, implícitamente, la materia heroica y la amorosa.

Estrs. 1, 3, 6 y 9: «glória» (vv. 5, 20, 36, 62), término que en dos casos forma parte del binomio «honra e glória» (vv. 20, 36).

Estrs. 3, 5 y 9: «hinos, odes, cantos» (v. 15) de Anfión y Aríon, «O rude canto meu» (v. 29), «a cítara sonora» (v. 57), «som douto e jocundo» (v. 59). Espigadas a lo largo del poema, estas referencias inciden en el concepto de la poesía como canto.

Estrs. 3 y 9: «a honra e glória igual / Senhor Dom Manoel de Portugal?» (vv. 20-1), «tereis glória imortal, / Senhor Dom Manoel de Portugal» (vv. 62-3). La reiteración del nombre del destinatario, también explícito en la dedicatoria, jalona las subdivisiones del texto.

Estrs. 4, 5, 6, 8 y 9: «os espiritos já passados / gentis, altos, reais» (vv. 22-3), «honras» y «palmas» de los portugueses (estr. 5), «tronco excelente» (v. 37), «altos corações» (v. 50). Tales citas conciernen a los poderosos y nobles.

Estrs. 4, 6 y 9: «e sacro o nome vosso / farei» (vv. 27-8), «e nela subireis» (v. 41), «tereis glória imortal» (v. 62). Las tres ofrendas proféticas del poeta vate se sitúan en los versos finales de sus respectivas estrofas. Estos futuros retoman la introducción interrogativa, que dispone esta forma verbal al comienzo de cada estrofa: «darão» (v. 1), «trarão» (v. 8), «farão» (v. 15).

Estrs. 4, 6 y 7: «baixo [...] engenho» (v. 25), «baixa estima» (v. 39), «engenhos peregrinos» (v. 43). La poesía y los poetas se asocian a la humildad para, en los tres ejemplos, ofrecer el contrapunto de los mecenas que los amparan.

Estrs. 5 y 8: «dos belicosos nossos Lusitanos» (v. 32), «o nosso século» (v. 56), afirmaciones genéricas que involucran el presente del autor.

D) Diseño cíclico

A semejanza de las odas clásicas, comienzo y final del poema se cohesionan en una estructura envolvente o circular, lograda a través de los elementos recurrentes entre las estrofas 1 y 9, con predominio de los significados metapoéticos. En el verso

de la primera estrofa «do triunfante louro e mirto verde» (v. 4) se percibe el contraste de la sublimidad heroica con la sencillez lírica que se retoma en la estrofa final, en «peitos de Marte e Febo crespo e louro» (v. 61). La alusión mitológica latente en el binomio del laurel y el mirto, plantas respectivas de Apolo o Febo y Venus, prepara la dicotomía entre el dios de la guerra y el de la poesía. Dicha variante del tópico de las armas y las letras involucra al poeta y a su protector.

Se agrega una doble metonimia que designa la poesía, en cuanto inspiración o actividad. Si en la primera estrofa las musas son mentadas con la perífrasis «de Pindo as moradoras» (v. 1), del mismo modo el verso inicial de la última estrofa se refiere al instrumento musical, la «cítara sonora» (v. 57) que produce el poema.

Por otra parte, contienen ambas estrofas escuetas declaraciones que apuntan a la dualidad horaciana *docere et delectare*. En ambos casos, el contenido metapoético se deposita en el adjetivo «douto», que apunta al carácter elaborado y culto del poema, contrapesado con los ingredientes puramente formales o lúdicos, que corren a cargo del segundo elemento del binomio: «tão doutas como belas» (v. 2), «som douto e jocundo» (v. 59).

ESTILO

En concordancia con la calificación «douto e jocundo» que lo autodefine, el poema exhibe un intenso artificio, contenido dentro de los límites de un estilo equilibrado que evita caer en la ostentación.

Destacan, dentro de cada estrofa, las agrupaciones duales, que imponen a la frase poética un ritmo binario, perceptible ya desde la primera estrofa: «tão doutas como belas» (v. 2), «do triunfante louro e mirto verde» (v. 4).

En la segunda estrofa el binarismo genera estructuras correlativas, a partir de los heptasílabos: «rosas a roxa Clóris, / conchas a branca Dóris» (vv. 9-10). De ambos versos deriva el bimembre simétrico: «estas flores do mar, da terra aquelas» (v. 11), con elipsis del término común «flores». Siguen un tetramembre, acerca del colorido de las plantas (v. 12), y dos versos con atisbos de dualidad: «com danças e coreas / de fermosas Nereidas e Napeas» (vv. 13-4). De este andamiaje resulta una correlación con dos miembros, «Clóris» y «Dóris», y tres pluralidades (vv. 9-10, 11, 14).

Como haciéndose eco de la estrofa anterior, la tercera reproduce el paralelismo de los dos versos que contienen nombres propios, «em Tebas Anfion, / em Lesbos Arion» (vv. 16-7), desprovistos ahora de correlación. El recurso se aplicará, en idéntica posición, en la estrofa 5: «as honras sepultadas, / as palmas já passadas» (vv. 30-1). De este modo, tres estrofas construyen sus versos segundo y tercero, heptasílabos, con un paralelismo asociado a diversos efectos: la correlación (estr. 2), el zeugma, ya que ambos cantores, Anfion y Arion, comparten los elementos del endecasílabo previo («A quem farão os hinos, odes, cantos», v. 15) (estr. 3) o simplemente el énfasis semántico (estr. 5).

En la estrofa 4 un trimembre, «gentis, altos, reais» (v. 23), presta un elemento de contraste al único verso de ritmo dual de este núcleo: «a meu tão baixo quão zeloso engenho» (v. 25), sin que se advierta otro indicio de dualidad que la coordinación de sinónimos («celebro e tenho», v. 26).

La índole descriptiva de la estrofa 6 se manifiesta en el acopio de ingredientes visuales para sugerir la imagen de la hiedra adherida al tronco, valorada como unión de *oppositi*, «excelente» (v. 37) y «de muito baixa estima» (v. 39). Los dos elementos quedan reducidos a unidad, con sentido jerárquico, pues la hiedra «se acosta e arrima» (v. 40) al árbol, en un proceso de empatía que implica movimiento ascendente, marcado por las partículas ponderativas de la promesa: «e nela subireis / tão alto, quanto dos ramos estendeis» (vv. 41-2), imagen gráfica de poderío.

Sugestiones visuales, dinamismo y contraste definen también el estilo de la estrofa siguiente, en donde se plasma la versatilidad de la Fortuna aludiendo a su rueda, que con uno de sus radios eleva a la Fama a los ingenios para después aplastarlos con su peso. El par de opuestos lo forman ahora las dos personificaciones de abstractos, Fortuna y Fama, fuerzas que someten a los poetas a las acciones antagónicas de levantar (v. 45) frente a envidiar (v. 44), desamar (v. 47) y oprimir (v. 49). Con la imagen etérea de la Fama, dotada de alas, contrasta el «peso e gravidade» de la Fortuna, que «oprime da vil necessidade» (vv. 48-9) a sus víctimas. La correlación consecutiva que articula la estrofa realza la dicotomía de sendas acciones: «quantos levantados / por um braço nas asas são da Fama, / tanto por outro a Sorte [...] os oprime» (vv. 45-9). De este modo, se extiende una forma sintáctica concentrada en un verso en la estrofa precedente: «tão alto, quanto dos ramos estendeis» (v. 42). Tal coincidencia refuerza la afinidad entre ambas estrofas contiguas.

El binarismo en la estrofa 8 se consigue con el cotejo entre el pasado y el presente, mediante una enumeración de personajes cerrada por el destinatario: «Otaviano, / Cipião, Alexandre e Graciano / [...] e vós» (vv. 53-6). La división de la serie enumerativa en dos núcleos se crea mediante las cláusulas de relativo, dispuestas en paralelismo: «que vemos imortais» (v. 55), «que o nosso século dourais» (v. 56), respectivamente ligadas a dos nociones temporales, «sempre» (v. 52) y «o nosso século» (v. 56). Tal ritmo pendular, que tiene como cometido la ubicación de Dom Manuel en la historia, se acompasa con la relación adversativa de las estrofas 7 y 8, que confrontan la imagen de la Fortuna desde la perspectiva de sus víctimas, los poetas, y sus debeladores, los mecenas.

De la plasticidad de las imágenes precedentes (estrs. 6-7) se accede a los efectos acústicos del cierre, que define el propio instrumento y su resultado en términos musicales: «cítara sonora» (v. 57), «som douto e jocundo» (v. 59). Una construcción sintáctica múltiple segmenta la estrofa en dos cláusulas paralelísticas, «em quanto [...] se estimar [...]» (vv. 57-9), «e em quanto produzir [...]» (vv. 60-1), dirigidas hacia la proclamación «tereis glória imortal» (v. 62). Se reproduce aquí una fórmula clá-

sica (*dum... dum + futuro*)³⁹, que conjuga los matices temporal e hipotético para declarar una devoción incondicional, mientras se den las premisas planteadas. Las duplicaciones «douto e jocundo» (v. 59), «o Tejo e o Douro» (v. 60), preparan el bímembre: «peitos de Marte e Febo crespo e louro» (v. 61), que nacionaliza el tema de las armas y las letras al acotarlo dentro de los límites de los ríos portugueses. La aliteración de la estrofa deriva en gran medida de la selección de los adjetivos, en «cítara sonora» (v. 57), «som douto e jocundo» (v. 59), «Febo crespo e louro» (v. 61), «glória imortal» (v. 62). Culmina así, en acentos apoteósicos, esta dedicatoria que profetiza al mecenas la inmortalidad.

Con independencia de la fecha de escritura, la *ode* demuestra el pleno dominio del género por parte del autor, aleccionado en la poesía clásica y también en sus precedentes italianos, españoles y portugueses de los resortes de un género adaptado plenamente a sus propósitos. El sello horaciano en la métrica, la modalización, el tono, los temas y motivos y la técnica demuestra la destreza del poeta, que fundamenta en el modelo sus obvias aportaciones. El proceso de asimilación implica desviaciones del dechado, con el propósito de actualizar y personalizar las convenciones genéricas sometiéndolas a una intensa reelaboración. Por lo tanto, aunque el poema respeta las normas de la oda latina, sabe sobreponerse a sus pautas y tópicos para edificar un encomio a un poderoso, con notas autobiográficas relativas a la propia obra del autor y a sus vínculos personales con el destinatario. Al mismo tiempo, el peso de ese presente se neutraliza en aras de una univesalidad que determina su atemporal clasicismo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV. (2000): *La espada y la pluma. Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca. Atti del Convegno Internazionale di Pavia, 16, 17, 18 ottobre 1997*. Viareggio: Mauro Baroni.
- AGUIAR E SILVA, V. M. (1994): *Camões: Labirintos e Fascínios*. Lisboa: Livros Cotovia.
- AGUIAR E SILVA, V. M. (2008): "Camões e a comunidade luso-castelhana nos séculos XVI e XVII (1572-1648)". En *A Lira Dourada e a Tuba Canora*. Lisboa: Livros Cotovia, 55-92.
- AZEVEDO FILHO, L. A. DE (1985): *Lírica de Camões. I. História, metodologia, corpus*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- AZEVEDO FILHO, L. A. DE (1990): *Introdução á lírica de Camões*. Lisboa: Ministério da Educação.
- AZEVEDO FILHO, L. A. DE (1997): *Lírica de Camões, 3, tomo II, Odes*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

³⁹ Esta fórmula de declaración del fervor incondicional, que responde al esquema de la priamel, se emplea con frecuencia en la poesía pastoril, tal como ilustran la bucólica V de Virgilio (vv. 76-8), las églogas de Herrera *Amarilis* (vv. 62-5, 264-6; ed. en Pérez-Abadín 2004: 308-21) y *Salicio* (vv. 205-9), la égloga II (vv. 105-17) de Francisco de la Torre y la égloga II de Barahona de Soto (vv. 289-96). Estudian el tema Navarro Durán (1983) y Ramajo Caño (2001).

- BELTRAMI, P. G. (1994): *La metrica italiana*. Bologna: Il Mulino.
- CABELLO PORRAS, G. (2007): “Las *Varias poesías* de Hernando de Acuña (1591): de un diseño estructural renacentista a una impresión manierista”. *Analecta Malacitana* 30/2, 395-434.
- CABELLO PORRAS, G. (2008): “Las *Varias poesías* (1591) de Hernando de Acuña: de Garcilaso a Boscán. El tránsito del humanismo militar a la nueva lengua poética”. *Dicenda* 26, 5-61.
- CABELLO PORRAS, G. (2011): “La deconstrucción de la *dispositio* impresa de las *Varias poesías* de Acuña (1591): la subyacente estructuración trimembre de un proyecto editorial malogrado”. En G. Cabello Porras & S. Pérez-Abadín Barro (eds.): *Huir procuro el encarceramiento: La poesía de Hernando de Acuña*. Santiago de Compostela: USC Editora Académica, 43-187.
- CAMÕES, L. DE (1980): *Rimas* [Lisboa: Pedro Crasbeeck, a custa de Estevão Lopez, 1598]. Ed. facs., estudo introdutório de V. M. Aguiar e Silva, Braga: Universidade do Minho.
- CAMÕES, L. DE (2009): *Rimas* [Lisboa: Pedro Crasbeeck, a custa de Estevão Lopez, 1598]. Cópia digital, Biblioteca Nacional de Lisboa: <[http://purl.pt/14706/2/cam-14-p_PDF/cam-14-p_0000_capa-capa_t24-C-R0150.pdf](http://purl.pt/14706/2/cam-14-p_PDF/cam-14-p_PDF_24-C-R0150/cam-14-p_0000_capa-capa_t24-C-R0150.pdf)>.
- CAMÕES, L. DE (2000): *Os Lusíadas*. Ed. de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, apresentação de Aníbal Pinto de Castro, Lisboa: Instituto Camões (4ª ed.).
- CAMOENS, L. DE (1986): *Los Lusíadas* [Trad. de Benito Caldera, Alcalá de Henares, 1580]. Ed. de N. Extremera & J. A. Sabio, Madrid: Cátedra.
- CARDUCCI, G. (1921): “Dello svolgimento dell’ode in Italia”. En *Opere*. I. Bologna: N. Zanichelli, 363-442 (1902, 1ª ed.).
- CATULO (1988): *Poemas* (Texto bilingüe latín-galego). Ed. de X. M. Otero Fernández, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- CHAMARD, H. (1961): *Histoire de la Pléiade, I*. Paris: Didier (1939, 1ª ed.).
- CIDADE, H., ed. (1968): Luís de Camões, *Obras completas, II*. Lisboa: Livraria Sá da Costa (3ª ed.).
- CIDADE, H. (1984): *Luís de Camões. O Lírico*. Lisboa: Editorial Presença (1936, 1ª ed.).
- COLLINGE, N. (1961): *The Structure of Horace’s Odes*. London: Oxford University Press.
- COSTA PIMPÃO, A. J. DA, ed. (1995-2005): Luís de Camões, *Rimas*. Coimbra: Atlântida (1953, 1ª ed.).
- CRISTÓBAL, V., ed. (1997): Horacio, *Odas y epodos*. Madrid: Cátedra (1994, 1ª ed.).
- DASILVA, X. M. (1996): “Um modelo para a editoração de poesia clássica: Leodegário A. de Azevedo Filho e a obra lírica de Camões”. *Moenia. Revista Lucense de Lingüística & Literatura* 2, 395-420.
- DASILVA, X. M. (1999): “O valor decisivo dos manuscritos para o cânone camoniano: alguns exemplos a partir da poesia espanhola”. En *I Congresso Internacional de Estudos Camonianos. Anais*. Rio de Janeiro: UERJ/SBLL, 237-86.
- DASILVA, X. M. (2001): “Carolina Michaëlis e a inauguração da modernidade nos estudos camonianos”. *Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas* 18, 93-106.
- FARIA E SOUSA, M. (1972): *Rimas várias de Luís de Camões* [Lisboa: Imprensa Craesbeeckiana, 1689]. Ed. facs.: Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- FERREIRA, A. (2000): *Poemas Lusitanos*. Ed. de T. F. Earle, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- FOWLER, R. (1973): “Ode”. En *A Dictionary of Modern Critical Terms*. London: Henley & Boston, Routledge & Kegan Paul, 131-3.
- FRAENKEL, E. (1959): *Horace*. Oxford: Clarendon Press.

- FRAGA, M. do C. (2003): *Os géneros maiores na poesia lírica de Camões*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos.
- GARCILASO DE LA VEGA (1981): *Obras completas*. Ed. de E. L. Rivers. Madrid: Castalia.
- GARCILASO DE LA VEGA (1995): *Obra poética y textos en prosa*. Ed. de B. Morros. Barcelona: Crítica.
- GENTILI, B. (1965): "Aspetti del rapporto poeta, committente, uditorio nella lirica corale greca". *Studi Urbinati* 39, 70-88.
- GENTILI, B. (1965): "Poeta-comitente-público". En R. Bianchi Bandinelli, *Historia y civilización de los griegos. Grecia en la época de Pericles*. Barcelona: Bosch, 213-51.
- GRAÇA MOURA, V. (1987): *Os penhascos e as serpentes e outros ensaios camonianos*. Lisboa: Quetzal Editores.
- HEATH-STUBBS, J. (1969): *The Ode*. London: Oxford University Press.
- HERRERA, F. DE (1985): *Poesía castellana original completa*. Ed. de C. Cuevas. Madrid: Cátedra.
- HERRERA, F. DE (2001): *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Ed. de I. Pepe & J. M. Reyes. Madrid: Cátedra.
- HIGGINBOTHAN, J. (1969): *Greek and Latin Literature (A Comparative Study)*. London: Methuen.
- HIGHBARGER, E. L. (1935): "The Pindaric Style of Horace". *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 66, 222-55.
- HORACIO (1997): *Odas y epodos*. Ed. de M. Fernández Galiano & V. Cristóbal, Madrid: Cátedra (1994, 1ª ed.).
- JUMP, J. D. (1974): *The Ode*. London: Methuen.
- LEÓN, F. L. DE (2006): *Poesía*. Ed. de A. Ramajo Caño. Barcelona: Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores.
- LÓPEZ BUENO, B., ed. (1993): *La oda*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- LOURENÇO, F. (2007): "O Contributo das *Rhythmas* de 1595 para a Ordenação dos Poemas Líricos de Camões". *Relâmpago* 20, 13-22.
- MACLEAN, N. (1952): "From Action to Image: Theories of the Lyric in the Eighteenth Century". En R. S. Crane (ed.): *Critics and Criticism*. Chicago: University of Chicago Press.
- MADDISON, C. (1960): *Apollo and the Nine. A History of the Ode*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- MARMIER, J. (1962): *Horace en France, au dix-septième siècle*. Paris: PUF.
- MARNOTO, R. (1997): *O petrarquismo português do Renascimento e do Manierismo*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- MCEVEN, K. A. (1939): *Classical Influence Upon the Tribe of Ben*. Iowa.
- MCGUINNESS, R. (1971): *English Court Odes (1600-1820)*. Oxford: Clarendon Press.
- MINTURNO, A. (1970): *L'arte poetica*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- NAVARRO DURÁN, R. (1983): "Entretanto / que el sol al mundo alumbre..., una hipérbole fosilizada". *Bulletin Hispanique* 85/1-2, 5-19.
- NISBET, R. G. M. & M. HUBBARD (1970): *A Commentary on Horace: Odes. Book I*. Oxford: Clarendon Press.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, S. (1995): *La oda en la poesía española del siglo XVI*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, S. (2004): *Resonare silvas. La tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- RACE, W. (1986): *Pindar*. Boston: Twayne Publishers.

- RAMAJO CAÑO, A. (2001): "Una fórmula immortalizadora: 'dum'... 'mientras' ('en tanto que')...". *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 19, 293-302.
- RONCARD, P. DE (1993): *Oeuvres complètes*. Ed. de J. Céard, D. Ménager, M. Simonin, Paris: Gallimard, 2 vols.
- SÁ FARDILHA, F. DE (1991): *Poesia de D. Manuel de Portugal. I. Prophana*. Porto: Instituto de Cultura Portuguesa.
- SARAIVA, M. DE L., ed. (2002): Luís de Camões, *Lírica completa III*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SHAFFER, R. (1918): *The English Ode to 1660: An Essay in Literary History*. Princeton: Princeton University Press.
- SHUSTER, G. N. (1940): *The English Ode from Milton to Keats*. New York: Columbia University Press.
- SPAGGIARI, B. (1992): "Herança clássica e inovação no género poético da Ode". En *Mesa redonda: Tradição e Vanguarda. XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa* (Rio de Janeiro, 1990). Rio de Janeiro, 346-349.
- SPAGGIARI, B. (2002): "L'adattamento di metri italiani nella poesia iberica del Cinquecento: l'ode e il sonetto". En F. Brugnolo & V. Orioles (eds.): *Eteroglossia e plurilinguismo letterario, I. L'italiano in Europa*. Roma: Editrice "Il Calamo", 71-81.
- TASSO, B. (1995): *Rime*. Torino: Edizioni Res, 2 vols.
- TRACY, H. L. (1952): "Thought-Sequence in the Ode". En M. E. White (ed.): *Studies in Honour of Gilbert Norwood*. Phoenix Supp. vol. 1. Toronto: University of Toronto Press, 203-13.
- WILLIAMSON, E. (1951): *Bernardo Tasso*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.