

Aspectos mitológicos e influencias clásicas en el Libro I de Odas de Ronsard

POR

JERONIMO MARTINEZ CUADRADO

I. ASPECTOS MITOLOGICOS

Quien es en muchos aspectos padre de la poesía moderna, Baudelaire, fue además un avisado crítico de la misma. El dijo: «la mitología es un diccionario de jeroglíficos vivos».

Me parece una idea interesante en sí y básica para apoyar a los poetas de la Pléyade en su afán de resucitar el mundo grecolatino, contra muchas de las actitudes que les han sido reprochadas.

Mucho más cuanto esto supone por parte del crítico un error de perspectiva, que puede provenir de una falta de adecuado conocimiento de los móviles, de los supuestos estéticos y críticos, de la época en definitiva en que actúa el escritor en cuestión. Por ello, cuando Sainte-Beuve censura el «pedantismo» de Ronsard —no debe pensarse que sin causa para ello— ha olvidado su condición de hombre del siglo XIX, y algo más esencial que destaca Gilbert Gadoffre y es que

«les mythes de Ronsard ne sont pas décoratifs mais fonctionnels» (1).

(1) GILBERT GADOFFRE, *Ronsard par lui-même*, Coll. *Ecrivains de toujours*, Editions du Seuil, París, 1960, cit., pág. 47.



Quienes han tachado de falta de sinceridad a Ronsard por el empleo profuso que hace a veces de las referencias mitológicas debieran haber pensado antes que la mitología no pretende dar una visión verista de la realidad, sino ofrecer una sutil vía de conocimiento.

Ante esta tesitura parece indicado hablar de lo que significa el mito dentro de la poesía, para juzgar después la mitología en los poetas.

Marcelino C. Peñuelas, en su libro *Mito, Literatura y Realidad*, expone la idea, ya generalizada entre los hombres del Renacimiento, de que los orígenes de la poesía están estrechamente vinculados a los mitos, en los que veían los antiguos, más allá de una narración distraída, una explicación de la vida, de la historia, de la naturaleza, etc. (2).

Por consiguiente, el mito ofrece un doble aspecto:

1.—Filosófico, por cuanto que la Antigüedad buscaba en ellos una respuesta a sus preguntas sobre el cosmos, porque trataban de ver en ellos las claves que les descifrasen sus problemas sobre lo físico y les mostrasen caminos para avanzar en su búsqueda de la verdad.

2.—Poético, en la medida en que el mito los transportaba a un mundo distinto del que vivían, mundo que podía tener similitudes mayores o menores con el nuestro, según los casos, pero alejado del prosaísmo diario.

Los mitos —este jeroglífico vivo baudelairiano— son indisociables en sus orígenes de la poesía y constituyen un escalafón intermedio entre la claridad y la oscuridad.

Cuando el ansia de vivir y de saber renacentista hace tabla rasa con el Medievo, vuelve sus ojos ávidos a Grecia y a Roma, quienes siempre vivificadoras de la cultura occidental, le suministran esquemas para las diversas artes.

Ello es lo que acaece a los poetas del siglo xvi, quienes se encuentran con que los autores antiguos

«avaient représenté un univers autre que celui de la vie commune par un système symbolique fondé sur formes du polythéisme» (3).

Erwin Panofsky, en *Studies in Iconology*, ha distinguido este triple aspecto en los temas mitológicos:

1. Primary or natural subject matter.
2. Secondary or conventional subject matter.

(2) Citado por GUY DEMERSON, *La Mythologie classique dans l'oeuvre lyrique de la Pléiade*, Coll. Travaux d'Humanisme et de Renaissance, Librairie Droz, Genève, 1972, cit., pág. 14, pie de pág. 73.

(3) Idem, *ibidem*, pág. 16.

3. Intrinsic meaning or content.

Guy Demerson los adapta acertadamente al francés como:

1. Motifs artistiques.
2. Signes conventionnels.
3. Symboles significants (4).

Los poetas renacentistas, en su retorno a la Antigüedad, estaban llamados obligatoriamente a mitologizar. El hecho de la aparición de la mitología en abundancia dentro de la producción literaria del siglo XVI viene determinada con una univocidad de causa a efecto casi, si reflexionamos acerca de las circunstancias en las que en aquella época se desenvolvía la cultura en el Occidente europeo.

Además leemos en *La Mythologie classique dans l'oeuvre lyrique de la Pléiade* un pensamiento de Boccaccio que creemos oportuno poner de relieve, porque atañe al objeto de nuestro estudio y porque puede ser una explicación muy sólida del escritor italiano para justificar esta manifestación precoz de la mitología en las literaturas de los pueblos:

«Pour lui la fiction (figmentum) fabuleuse n'est pas le fruit d'une invention gratuite, elle est l'expression nécessaire de l'esprit humain qui ne peut se faire entendre que par symboles» (5).

En cuanto a la consideración de los mitos por su actualidad y valor simbólico, Gilbert Highet ha estudiado la pervivencia de los mitos en la literatura de nuestro tiempo:

«En los tiempos presentes, el aspecto más interesante de la influencia clásica en el pensamiento y en la literatura es la interpretación y revitalización de los mitos.»

Y destaca que

«hay tres principios básicos sobre los cuales pueden interpretarse los mitos. Uno, es decir que describen "hechos históricos" determinados. El segundo, es tomarlos como símbolos de "verdades filosóficas" permanentes. El tercero, es sostener que son la expresión de "procesos naturales", eternamente recurrentes» (6).

(4) Idem, ibídem, pág. 25.

(5) Idem, ibídem, pág. 29.

(6) GILBERT HIGHET, *La tradición clásica* (2 vols.), trad. de Antonio de Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 1954, cit., vol. II, pág. 331.

Desarrollando el segundo principio, Highet expone:

«En el siglo XIX floreció una escuela que enseñaba que los mitos eran, no ecos de acontecimientos determinados, sino representaciones crípticas de profundas verdades filosóficas. Esta escuela comenzó en Alemania con *El simbolismo y la mitología de los pueblos antiguos* (1810-1812) de Georg Friedrich Grenzer, pero tuvo una influencia más vasta en Francia (...). Gracias a él (se refiere a Louis Ménard con su obra *El politeísmo helénico*) y a su discípulo Leconte de Lisle, las leyendas griegas, en vez de ser simplemente graciosos decorados rococós, vinieron a ser para los parnasianos franceses, expresiones grandiosas y bellas de profundas verdades» (7).

También Paul Ricoeur indica:

«Lo simbólico es la mediación universal del espíritu entre nosotros y lo real; lo simbólico quiere expresar ante todo el carácter no inmediato de nuestra aprehensión de la realidad. Su empleo en matemáticas, en lingüística, en historia de las religiones, parece confirmar esa destinación del término a un empleo igualmente universal.

Además, el término símbolo parece conveniente para designar los instrumentos culturales de nuestra aprehensión de la realidad: lenguaje, religión, arte, ciencia» (8).

Una concepción, pues, total de cuanto hay de simbolismo en la realidad y en la cultura y que, por tanto, va más allá de los símbolos puramente literarios.

Dentro del Libro Primero de Odas que nos ocupa, vemos ya en la Oda I una narración de tipo mitológico, en concreto en el epílogo II Ronsard hace una breve síntesis del fin de la Guerra de Troya y alude a la nave de los argonautas que parte con despojos serviles. Casandra le dice a Francus que ha de establecerse unos años en las proximidades del Danubio:

«C'est là, c'est là, c'est où tu dois 21,6
 Pour quelque temps donner tes lois;
 C'est où l'arrêt des Dieux t'ottroye
 Fonder encore une autre Troye.»

(Est. III, vv. 111-114)

(7) Idem, *ibídem*, pág. 334.

(8) PAUL RICOEUR, «Freud, una interpretación de la cultura», cap. I *Del lenguaje del símbolo y de la interpretación*, pág. 13, Siglo XXI, Editores, S. A., México, 1970.

De donde habrán de huir por la cólera de la diosa Ceres hasta encontrar el emplazamiento definitivo:

«Ayant trompé mille peris,
Ains que bastir aux bords de Seine
Les murs d'une ville hautaine
Du nom de mon frère Pâris.»

(Ant. 3, vv. 133-136)

Lo cual supone una prolongación de la mitología grecolatina y presagia su *Franciade*, en donde además de un intento de resucitar la epopeya, hay una voluntad de entroncar el pueblo francés con el troyano Francus.

La influencia del paradigma virgiliano en *La Eneida* es axiomática, pero los tiempos eran otros, y la idea no tuvo feliz acogida entre los franceses de entonces. Esto unido a no haber escogido el metro adecuado para la solemnidad de la epopeya, truncaron el proyecto ambicioso de *La Franciade*, de cuyos prometidos veinticuatro libros sólo aparecieron cuatro (9).

Cuando Ronsard compone una oda para la reina Catalina de Médicis, natural de Florencia, la ciudad le sirve de piedra de toque para cantar el episodio amoroso de Apolo:

«Où jadis sur le rivage
Apollon Florence aime,
Lors que jeune, elle s'arma
Pour combattre le loup sauvage»

(Oda III, ant. I, vv. 16-19)

.....
«Ce dieu qui du ciel la vit
Si valeureuse et si belle,
pour sa femme la ravit,
Et surnomme du nom d'elle
La ville qui te fist naistre,
Laquelle se vante d'estre
Mère de nostre Junon.»

(Ep. I, vv. 27-33)

(9) A. LAGARDE et L. MICHARD, *XVI^e siècle*, Coll. Textes et Littérature, Editions Bordas, París, 1970. Ambos autores subrayan que Ronsard debería haber escogido el alejandrino, cfr. pág. 162.

Más adelante dirá Ronsard que ha sido Júpiter quien en cumplimiento de un viejo oráculo ha determinado que Florencia se doblegue ante Francia incorporando «ses fleurs en nos fleurs de lis» (v. 85).

A la luz de estas citas podemos deducir un interés formal por parte de Ronsard. Utiliza la mitología ya que así no enuncia meramente la idea, sino que la pone de relieve con todo su resplandor.

Sería un grave error ver en estas intervenciones de las divinidades paganas dentro del orden del mundo un atisbo de paganismo por parte de Ronsard.

El poeta abad de Saint-Cosme en *Abregé de l'Art poétique françois* hace la siguiente afirmación:

«Les Muses, Apollon, Mercure, Pallas, Venus et autres deitez ne nous représentent autre chose que les puissances de Dieu, auquel les premiers hommes avaient donné plusieurs noms pour les divers effectz de son incompréhensible majesté» (10).

El gran conocedor de las literaturas románicas Helmut Hatzfeld tiene una visión sin duda más penetrante al afirmar hablando de la caracterización del humanismo pagano:

«Ronsard posee un sentimiento vital para las fuerzas instintivas no reprimidas, que recuerda la moderna libido original de Jean Giono. Con Maquiavelo comparte Ronsard el concepto de la virtud como potencia despiadada. La religión de Ronsard está teñida por todas partes de panteísmo griego, de modo que, al ser denunciado frecuentemente por "je ne sais quels prédicants et ministres de Genève", se acusa a sí mismo con la disculpa de que si él no fuera católico sería, naturalmente panteísta» (11).

Los mitos se consideran como una explicación primera y primaria del Universo, que la Filosofía, con sus métodos más rigoristas, había sustituido, viniendo a ocupar el lenguaje filosófico el puesto que, salvando las distancias, desempeñaba antes la fábula mítica.

Así las cosas, los poetas del Renacimiento, en su interés desmedido por revitalizar la Antigüedad, si querían penetrar más y mejor en la sustantividad de la poesía grecolatina, debían, en una especie de salto cronológico, colocarse en el mismo plano que los poetas a quienes trataban de imitar.

(10) Recogido por G. GADOFFRE en *op. cit.*, pág. 105.

(11) HELMUT HATZFELD, *Estudios de literaturas románicas*, trad. de Rosa de Kuhme, Ed. Planeta, Barcelona, 1972. En el capítulo «Humanismo cristiano, pagano y devoto en la Francia del siglo XVI», cit., pág. 232.

Para citar un autor cuya fe y religiosidad estén por encima de toda crítica diremos que Dante no tiene empacho en invocar a Apolo en el Paraíso.

El origen que Ronsard atribuye a la primera Margarita a quien dedica la oda IV está tomado de la leyenda del nacimiento de Atenea de la cabeza de Júpiter, que indicaba así la nobleza y pureza de esta diosa incluso desde su primer momento, desde los instantes mismos del alumbramiento. En la estrofa II, vv. 33-40, podemos leer:

«Par un miracle nouveau 20,6
 Pallas du bout de sa lance
 Ouvre le docte cerveau
 De François, grand roy de France
 Alors, estrange nouvelle!
 Tu nasquis de sa cervelle,
 Et les Muses qui là furent
 En leur giron te receurent.»

Tales circunstancias de su nacimiento, unidas al trofeo obtenido en su victoria contra la Ignorancia, son los móviles que han llevado a Ronsard a la composición de esta oda:

«Et pource je chanteray
 Ce bel Hymne de victoire,
 Et sur l'autel de Mémoire
 L'enseigne j'en planteray.»

(Oda IV, est. III, vv. 73-76)

Laumonier explica la relación entre el mito y la abstracción personificada —Ignorancia, Memoria— como

«même besoin intellectuel, qui est de représenter sous une forme concrète les idées, les sentiments et les caractères» (12).

Igualmente nos describirá en la oda VII el combate entre Belerofonte y la Quimera; en esta lucha hace intervenir a Palas:

«Pallas, des soudards la guide, 20,6
 Qui en songe luy a dit:

(12) Citado por GUY DEMERSON en *op. cit.*, pág. 60.

“Dors-tu, la race Aeolide?
 Pren les secours de tes maux
 Ceste medecine douce:
 Elle seule des chevaux
 Le gros courage repousse”.

(Est. II, vv. 60-66)

Con la ayuda de la divinidad Belerofonte vence. He aquí la plasticidad casi épica con que Ronsard nos describe la muerte de la Quimera:

«Dévoutant l'arc violant
 La puante ame il embla
 A la Chimère a trois formes
 Et le col luy dessembla
 Loin de ses testes difformes.»

(Ant. II, vv. 78-82)

Concluye con la enseñanza:

«L'homme qui veut entreprendre
 Tenter les cieux, doit apprendre
 A s'eslever par compas.»

(Ant. II, vv. 90-92)

Creemos ver en la amenidad de la fábula y en la conclusión moralizadora una influencia del «utile et dulce» preconizado por Horacio en su *Ars Poetica*.

Los mitos no deben ser vistos en las odas como un mero intento de reconstrucción con materiales más o menos olvidados, sino como el marco dentro del cual el poeta expresa sus ideas y sus sentimientos. La mitología es como el horizonte en el que se enmarcan las apreciaciones y los análisis parciales o globales que el autor hace a propósito de las personas, de los hechos o de las ideas.

Es fundamentalmente en la oda X donde nuestro poeta explana con una amplitud pormenorizada el combate entre Minerva y Neptuno «le Chronien», oda inspirada más en Hesiodo que en Píndaro (13).

Son las mismas Musas quienes cantan la fábula, técnica ya utilizada por Ovidio para narrar las metamorfosis. Un ejemplo lo constituye cómo

(13) GUSTAVE COHEN, *Oeuvres Complètes de Ronsard*, Coll. Bibliothèque de la Pléiade, Editions Gallimard, Paris, 1972, cit. vol. I, pág. 1077.

en el libro V de *Las Metamorfosis* las Musas de la fuente Hipocrene narran la muerte de Pirineo a la diosa Palas, o cómo Caliope cuenta el rapto de Prosérpina por Plutón.

Todo comienza porque a la edad de siete años y entre caricias piden las Musas a su madre Memoire ver a su padre. Conducidas por su madre hasta la ribera etíope, tienen miedo por el ruido del mar. Memoire les infunde ánimos, pues un día ellas mandarían en el agua.

«Sur qui vos chansons doucereuses
Auront un jour commandement.»

(Ant. III, vv. 87-88)

Su madre se lanza al mar y ellas se arrojan enseguida al agua para seguir las huellas maternas; el agua ondula y las traga. Llegan, así pues, a las puertas del Castillo Océano que, bajo el mar, festejaba a Júpiter, padre de las Musas, quien reconoce en sus portes y ademanes el sello de su raza. Las acaricia y les pide que canten.

Aquí es donde empieza la narración cantada, que Apolo «le Delien» acompaña con su arpa:

«La contentieuse querelle 20,6
De Minerve et du Chronien;
Comme elle du sein de la terre
Poussa son arbre palissant,
Et luy son cheval hannissant,
Futur augure de la guerre.»

(Est. VI, vv. 177-182)

Este «arbre palissant» es el olivo gris, don que Minerva hizo a Atica, símbolo de la paz, y que los dioses estimaron en más que el caballo de guerra ofrecido por Neptuno (14).

Describen después el infierno, donde aúlla la «troupe hérétique» de Titanes, castigados de tal modo por haberse sublevado contra Júpiter.

Son de gran belleza por la abundancia de oes nasalizadas, que nos sugieren la profundidad misteriosa del mundo de ultratumba, los siguientes versos:

«Là de la terre, et là de l'onde.
Sont les racines jusqu'au fond .

(14) Nueva anotación de G. COHEN, a cuyo cargo está la obra de RONSARD en la edición de la Bibliothèque de la Pléiade, cit. vol. I, pág. 1078.

De l'abysme la plus profonde
De cest Orque le plus profond.»

(Est. VII, vv. 205-208)

Viene después la gigantomaquia, «l'assaut des Geans et des Dieux» desde los monte Othrye y Olimpo, respectivamente.

Establecida la lucha, merecen destacarse por la elección de períodos breves y yuxtapuestos que reflejan la rapidez y el tumulto, por el paralelismo entre uno y otro frente —uno y otro monte—, y por la oposición entre el cielo y el infierno (dados por «là haut» y «là bas») los siguientes versos:

«Un cri se fait, Oympe en tonne,
Othrye en bruit, la mer tressaut,
Tout le ciel en mogle là haut,
Et là bas l'Enfer s'en estonne.»

(Est. IX, vv. 281-284)

Continúa la descripción del combate con la intervención de varios personajes más hasta que Júpiter lanza el rayo sobre los gigantes, estremeciendo el cielo y la tierra, y los vence, acabando así el relato de las Musas.

Ciertos autores han visto en el empleo de la mitología por los poetas renacentistas un artificio simplemente ornamental o decorativo, de tal manera que lo que en apariencia se nos muestra como el tema es en realidad tan sólo un motivo que provoca el alarde de conocimientos mitográficos.

Es plausible, sin embargo, ver en ello algo más que un recurso retórico, por cuanto que la fábula que acabamos de explicar manifiesta una intencionalidad moralizante por dos motivos fundamentales:

1. Antepone las ventajas de la paz a los sinsabores de la guerra, simbolizado en la preferencia de los dioses por el árbol de la paz antes que por el caballo de guerra.
2. Supone un acatamiento de la voluntad divina y un respeto hacia su jerarquía. Los Gigantes son condenados por rebeldes y es Júpiter quien, en ayuda de los dioses, lanza el rayo.

Y si admitimos como ciertas estas dos afirmaciones que evidencian la expresión de un pensamiento por medio de símbolos, hemos admitido implícitamente el carácter alegórico de la fábula, pues como dice Guy Demerson:

«L'allégorie n'est pas d'abord un ornement du discours poétique mais un instrument de la pensée. Même des forces apparemment transcendentes, et dont l'intrusion dans le destin des individus et des peuples est miraculeuse, ou terrible, —comme Fortune, Mort, Famine,— sont prises dans un système de notions qui les subordonne les unes aux autres, et fait donc dépendre leur intervention d'un ordre logique qui leur est supérieur: leur être abstrait commande leur forme et leur mission» (15).

De esta cita retengamos:

1. «Instrument de la pensée: es un medio, no un fin en sí.
2. «Système notions»: sistema (σὺν ἱστορίαι), es decir, «poner con» etimológicamente.

Hay, pues, una cohesión, una estructura interna, que les suministra ese «orden lógico superior».

Por consiguiente, la alegoría o la fábula alegórica tienen una intencionalidad, tienden hacia algo. Su empleo no es meramente formal, diríamos que su finalidad trasciende la formalidad, para apuntar a ese «ser abstracto» que es el que las motiva. El ser abstracto será el pensamiento del poeta, que se concreta cada una de las veces de un modo diferente en la diversas fábulas.

Sean cuales fueren las ideas que llevaron a H. Estienne a decir que la poesía ἀμυθος es ἄψυχος (16), no debía estar muy lejos de estas consideraciones y es bastante imaginable que desembocase por vías similares en su idea de que el mito es el alma de la poesía.

Ahora bien, Ronsard nos previene ante el peligro de una inautenticidad encubierta de bellas palabras, de que una fábula nos engañe ofreciéndonos como verdadero lo falso. Por eso, su oda XV empieza advirtiéndonos:

«La fable élaborée 19,6
 Descrite heureusement
 D'une plume dorée
 Nous trompe doucement,
 A l'un donnant la gloire
 Qu'il n'a pas mérité
 Faisant par le faux croire
 Qu'on voit la vérité.»

(Vv. 1-8)

(15) GUY DEMERSON, *op. cit.*, pág. 37.

(16) Citado por G. DEMERSON en *op. cit.*, pág. 18.

No se trata de una autenticidad o una sinceridad de sentimientos íntimos, sino de que la mitología sea consecuente con la actitud interior de quien la maneje.

Una mención especial merecen las invocaciones, cuyos antecedentes clásicos se remontan al mismo Homero, que también los poetas arcaicos como Livio Andrónico y otros utilizaron, y que incluso el epicúreo y científicista Lucrecio (quien estigmatizó la religión hasta el extremo de decir de ella «*tantum religio potuit suadere malorum*») empleó en su poema *De rerum natura*.

Son muy escasas las odas en que Ronsard no invoca a las Musas. A veces es con la intención de que le ayuden en su labor de poeta:

«Et faites que toujours j'espie
D'oeil veillant les secrets des Cieux;
Donnez-moy le sçavoir d'eslire
Les vers qui sçavent contenter» 21

(Oda X, est. VII, vv. 217-220)

En otras ocasiones el requerimiento de las Musas va más allá de que su poesía resulte buena, para pedirles que también sea nueva:

«Debout, Muses!, qu'on m'attelle
Vostre charette immortelle
Afin qu'errer je la face
Par une nouvelle trace,
La chantant d'autres façons
Qu'un tas de chantres barbares,
Qui ses louanges si rares
Honnissoient par leurs chansons.»

(Oda IV, est. I, vv. 5-12)

No siempre se dirige a todas las Musas. También puede hacerlo a una sola. Suele emplear entonces un tono menos engolado, más delicado, confidencial incluso:

«Sus, ma Muse! ouvre la porte
A tes vers plus doux que miel.»

(Oda IV, ep. I, vv. 25-26)

O decididamente afectivo al llamarla «*ma mignonne*» (oda XI, v. 21) en una de las odas dedicadas a Joachim Du Bellay.

En esta relación cordial con la Musa puede preguntarle sobre situaciones que el poeta no llega a captar o no consigue adivinar:

«Dy, Muse, mon esperance,
 Quel prince será touché
 Le tirant parmy la France?»

(Oda II, ep. I, vv. 22-24)

Como cuando el inmortal Virgilio en los comienzos de su *Eneida* exclama:

«Musa, mihi causas memora, quo numine laeso
 Quidve dolens regina deum tot volvere casus
 Insignem pietate virum, tot adire labores
 Impulerit. Tantaene animis caelestibus irae?»

(Aen. I, vv. 8-11)

Yendo en esta última pregunta, en mi opinión, más lejos de la simple interrogación retórica, puesto que la duda alcanza a la «mise en question» de la legitimidad de que los dioses tengan sentimientos humanos cargados de pasiones, y según esto estaría el poeta de Mantua planteándole nada menos que a una Musa un problema religioso dentro de la religión politeísta de los romanos.

Volviendo a Ronsard, cabría añadir que no es siempre a las Musas a quienes invoca: así al final de la oda XI, y para pedir protección ante los poetas que le atacan mordazmente, exclama:

«Ore donc frères d'Heleine,
 Les amycleans flambeaux
 Du ciel, monstrez-vous jumeaux
 Et mettez but à peine»

20

(Ep. V, vv. 209-211)

En una de las piezas más bellas de todo el libro titulada «Avant-venue du printemps» nos hace asistir el poeta con gran sensibilidad a esa apertura alegre que supone la primavera, tema este tan querido y tratado por Horacio.

Se inicia con una invocación a Júpiter, haciendo alusión al episodio mitológico del rapto de Europa:

«Toreau qui dessus ta crope
 Enlevas la belle Europe
 Parmi les voyes de l'eau,
 Heurte du grand ciel la borne
 Et descrouille de ta corne
 Les portes de l'an nouveau»

(Oda XIX, vv. 1-6)

Son célebres con justo título dentro de la literatura española los versos seductoramente anastróficos con que Góngora inicia su «Soledad Primera». En ellos la descripción de la primavera se liga al mito:

«Era del año la estación florida
 en que el mentido robador de Europa
 —media luna las armas de su frente
 y el sol todos los rayos en su pelo—,
 luciente honor del cielo
 en campos de zafiro paze estrellas.»

De este mito que ha tenido amplia repercusión en la literatura universal de todos los tiempos nos habla así Pierre Grimal en su *Diccionario de la Mitología griega y romana*:

«Zeus vio a Europa cuando estaba jugando con sus compañeras en las playas de Sidón, o de Tiro, donde reinaba su padre. Inflamado de amor por su belleza, se metamorfoseó en un toro de resplandeciente blancura y cuernos semejantes a un creciente lunar; con esta forma fue a tumbarse a los pies de la doncella. Esta, asustada al principio, va cobrando ánimo, acaricia al animal y acaba por sentarse en su espalda. En seguida, el toro se levanta y se lanza hacia el mar. A pesar de los gritos de Europa, que se aferra a sus cuernos, se adentra en las olas y se aleja de la orilla; de este modo llegan los dos a Creta. En Gortina, Zeus se une con la joven junto a una fuente y bajo unos plátanos que, en memoria de estos amores obtuvieron el privilegio de no perder jamás sus hojas. ...A su muerte, Europa recibió honores divinos. El toro, cuya forma había adoptado Zeus, se convirtió en una constelación y fue colocado entre los signos del Zodíaco» (17).

(17) PIERRE GRIMAL, *Diccionario de la Mitología griega y romana*, trad. de Francisco Payarols, Edit. Labor, Barcelona, 1965, cit., pág. 188.

Cuando en la misma composición pide que la aridez helada del invierno dé paso al verdor de la campiña, ruega a las Ninfas del mar en los siguientes términos:

«Vous, Nymphes des eaux, qui estes
Au frein des glaces sujettes,
Levez vostre chef dehors.»

(Oda XIX, vv. 13-15)

La intención la expone líneas más abajo:

«Afin que la saison verte
Se monstre aux amans couverte
D'un tapis marqué de fleurs.»

(Vv. 19-21)

Aquí cabe rastrear que si la naturaleza está al servicio del hombre, la primavera, como estación natural está al servicio del amor de los hombres: todo el frescor primaveral está a expensas del deleite de los enamorados.

Hay, pues, un orden cósmico que se refleja en una jerarquización de objetos y valores. La misión del poeta es explicitármolo por medio de imágenes plásticas. El poeta, puente entre el mundo real y el ideal, es el encargado de comunicar a los hombres —por medio de un lenguaje translaticio en el caso de los mitos, o a través de palabras imaginativas y plásticas en éste— esa realidad superior.

En un interesante artículo titulado «Poésie et cosmologie au XVI^e siècle», Kibédi Varga traza un documentado análisis de la necesidad del conocimiento ideológico como condición sine qua non para el estudio de una determinada época literaria, más aún si se trata del siglo XVI o de la primera mitad del XVII. Continúa considerando imprescindible el estudio de la cosmología para la poesía del Renacimiento aduciendo las siguientes razones que a continuación reproduzco:

«Non seulement parce que la mentalité sous-jacente est toujours inséparable des oeuvres, mais encore et surtout, parce que les poètes et leur public se composaient essentiellement de ce que, un siècle plus tard, on appellera des doctes. Le poète de la Renaissance est un homme savant qui s'intéresse à la philosophie et à l'astronomie; il a subi une formation scolaire qui l'a familiarisé avec la physique d'Aristote; et cette physique lui révèle une image accessible et rassurante de la nature.»

Hay una doble imagen de la naturaleza: una, mecanicista, objeto de estudio de los especialistas, y otra, seductora, llena de atractivo para el poeta, que es la imagen tradicional:

«Definitur coelum substantia corporea simplex lucida, solida, aeterna, perfecta, et in orbem mobilis.»

Une telle image de la nature répond aux aspirations de l'homme, à ses plus profonds besoins métaphysiques et moraux. La Nature est source à la fois de poésie, de science, de morale et de religion. Aussi est-il souvent difficile de séparer science et poésie. En plus, le souci du style, la volonté rhétorique réunissent poètes et savants» (18).

Juzgo estas opiniones de A. Kibédi Varga acerca de la cosmología en el siglo XVI esclarecedoras y profundamente acertadas dentro de la brillantez de su exposición.

Oda digna de ser destacada por estar cuajada (más incluso en proporción que la conocida a Michel de l'Hospital) de referencias mitológicas es la XX, siendo además toda ella *una pura invocación*, ya que su tema es una oración a Apolo para que sane a la esposa de Nicolas Denisot, pintor de Le Mans, que se encontraba enferma.

He aquí su comienzo:

«O Pere, ô Phoebus Cynthiem,
O saint Apollon Pythien,
Seigneur de Déle, isle divine,
Cyrean, Patarean,
Par qui le trepié Thymborean
Les choses futures devine.»

(Vv. 1-6)

No podemos negar la cacofonía de los versos y el mal gusto de Ronsard en esta ocasión para rogar al dios. Produce una sensación de ahogo la cantidad de epítetos que, amontonados en tropel, hacen alarde de una erudición libresca, más bien estudiantil.

Estos son los versos que se traen a colación más a menudo para demostrar los defectos de juventud en la producción poética de Ronsard y los que más se citan cuando se le acusa de que estaba «en français parlant grec et latin».

(18) A. KIBEDI VARGA, «Poésie et cosmologie au XVI^e siècle», in *Lumières de la Pléiade* (Neuvième Stage International d'Etudes Humanistes, Tours, 1965), París, 1966, cit. págs. 135-136.

La oda en general se resiente también de énfasis, como lo prueban estos versos que componen otra de las estrofas:

«Fils de Latone, escoute-moy
Vien, et apporte avecque toy
Le Moly (19) et la Panacee,
Et l'herbe que Medee avoit
D'Eson la jeunesse passee»

(Vv. 43-48)

Pasando por alto el análisis detallado de los seis primeros versos para no fatigar en exceso, tenemos en la presente cita en el espacio de seis heptasílabos invocación a Apolo por la perífrasis de hijo de Latona, alusión a la mandrágora de Homero y a la panacea, y cita de la leyenda de la hierba de Medea para rejuvenecer a Esón, el padre de Jasón. Un porcentaje sin duda muy elevado y demasiado compacto de indicaciones que acarrea la falta de amenidad en la lectura.

Parece indicado insistir sobre el hecho de que la súplica a un dios pagano no implica un auténtico paganismo por parte de Ronsard. De la misma manera que la Escolástica se anexionó muchos de los conceptos del pensamiento aristotélico para hacer una filosofización de lo cristiano, hubo en ese período anterior a las confrontaciones religiosas llamado Primer Renacimiento una corriente neoplatónica que realizó un maridaje —difícil tal vez de comprender por nosotros, hombres del siglo xx— entre lo cristiano y lo pagano. Fue una convivencia efímera de lo bíblico con lo mitológico, que las intransigencias religiosas de la Reforma y la Contrarreforma echarían por tierra.

Cabe preguntarse, como balance final, si el empleo que hace Ronsard de la mitología en este primer libro de odas es acertado o no, si, en juicio global, es o no un logro el tratamiento de los aspectos mitológicos analizados.

Al operar con valores estéticos el enjuiciamiento se hace muy complejo y el dictamen absoluto y radical prácticamente imposible, a menos que se trate de realidades manifiestamente evidentes y elementales. Ahora bien, sí es factible una apreciación de conjunto de los textos leídos.

Como es sabido, este primer libro es obra de juventud, lo cual significa una inevitable inmadurez. Las experiencias del Collège de Coqueret son muy recientes y la erudición del estudiante aflora con demasia-

(19) Nota de G. COMEN en *loc. cit.*, vol. I, pág. 1081: Le Moly; «le môlu» de Homero (Odisea X, 305), sin duda la mandrágora a la que se asocian virtudes mágicas.

da insistencia. El conocimiento profundo de los textos griegos y lo reciente de su adquisición, unido a la edad temprana, no han podido por menos de evidenciarse en estas páginas, y un exceso de latinismo y de grecismo puede ser inculpada a Ronsard sin temor a juicios temerarios.

Bien es verdad que nuestro poeta siguió produciendo y que con los años rectificó en parte este defecto, que el tiempo y el trabajo le fueron enseñando a encajar mejor sus estudios en sus obras.

De todos modos y aún aquí el balance es positivo.

En primer lugar, significa un intento sistematizado de resucitar los temas mitológicos, con todo el campo de posibilidades que esto abre —y que ha abierto de hecho— a la poesía.

Además, el resurgimiento de la fábula mítica ha ido unido a un sesgo dado a la simbolización alegórica medieval.

Por eso, Demerson ve inteligentemente que

«c'est l'allégorie qui découvre sous les formes de la mythologie classique la puissance des mythes qui vivent dans la conscience moderne» (20).

Por escoger de entre todas la fábula narrada por las Musas tan sólo, hemos de destacar su elevada inspiración y su altura poética, atributos que podemos hacer extensivos a otras composiciones, y que son de las páginas más bellas de la producción renacentista francesa.

Con su encantadora y particular fluidez Dámaso Alonso habla del resurgimiento de la mitología en el Renacimiento y de las peculiaridades que ha revestido en los siglos sucesivos el tratamiento mitológico:

«El caudal griego se juntó con el romano, y a través de la Edad Media, fue a desembocar en otro día bellissimo, también como un lustre virginal, pero día bien real éste, y casi al alcance de la mano: El Renacimiento (...). Luego, cada día trajo sus modas; el siglo XVI contempló otra vez toda la primavera mítica, como si la viviera, como si la estuviera creando: pero con un refreno de compensada ley la fuerza se serenaba en armonía, y el amor se adelgazaba hacia perfume, en nostalgia» (21).

Para concluir añadimos que se inicia también un nuevo «tono en el poetizar» a imitación de la Antigüedad.

Si bien hubo ciertos excesos en sus comienzos, lo cual es un proceso

(20) G. DEMERSON, *op. cit.*, pág. 130.

(21) DÁMASO ALONSO, *De los siglos oscuros al de Oro*, Edit. Gredos, S. A., Madrid, 1964, cit. «La primavera del mito», pág. 197.

normal entre los humanos ante la novedad, después, vueltas las aguas a su cauce, se mostraron los poetas posteriores con una apertura de formas de expresión en la lengua francesa, que hasta entonces parecían patrimonio de la paternidad grecolatina.

Durante un tiempo, breve en duración, pero intenso en producción, mundo cristiano y mundo pagano convivieron con feliz síntesis en las letras y en las artes y esto es lo que nos ofrece Ronsard en sus referencias, invocaciones, citas y alusiones mitológicas que hemos estudiado.

II. INFLUENCIAS CLÁSICAS

Es muy difícil detectar la influencia clásica en Ronsard, porque, al serle algo tan consustancial, inunda toda su obra, late en su poesía, es una atmósfera que rodea sus versos y que nos envuelve, algo inefable...

Precisamente por estar tan a flor de piel, por su naturaleza vaporosa, por su carácter etéreo, la aprehensión de los influjos para plasmarlos después sobre una hoja como unidades aislables nos parece imposible, tan imposible como analizarlos como una dimensión o magnitud totalizadora, lo cual sería quizás más adecuado, de no ser por mi repudio por los estudios exclusivistas y excluidores, por considerarlos miopes y torpes, porque considero (como Ecco, Barthes y los análisis estructurales en general) el fenómeno de lo literario como algo abierto, inagotable, susceptible de multiplicidad de puntos de vista coexistentes, de opiniones dispares que ofrecen acercamientos igualmente útiles. Por otra parte, la historia y la vida nos demuestran que visiones más amplias vienen a englobar a aquellas primeras que parecían las más avanzadas y las definitivas.

Más aún en nuestro siglo en que tantos escritores que se creían militantes de la vanguardia, se vieron pronto engrosando las filas de la retaguardia, en una época en que parece que galopamos a lomos de un ritmo tan veloz que pocas cosas deja sin trasnochar.

Por tanto, cualquier posición o estudio que pretenda ser excluyente se precipita hacia la ultramontano, en principio y en primer lugar por la naturaleza misma de tal actitud.

Llegado a este punto, me dispongo a ver el aprovechamiento de los autores clásicos grecolatinos por parte de Ronsard, en un intento de acercamiento al texto, de aproximación a estas odas, de comprensión más certera de su sentido, de su alcance.

Es, pues, la muestra de una labor humilde, porque de antemano sé que lo esencial no lo voy a poder comunicar, porque percibir los latidos de lo clásico es una fruición que sólo la lectura directa puede pro-

porcionar, pero también la creo labor honesta, puesto que, convencido de ello, no cejo en mi intento, con el ansia de constatar una realidad primordialísima, que no debe soslayarse por causa de que el análisis sólo pueda dar cuenta de un aspecto parcial.

Adentrándonos ya en las odas, lo primero que se pergeña es la influencia pindárica en la estructura: de veintidós odas, catorce —entre ellas la más extensa, la de Michel de l'Hospital— están compuestas según el esquema de división en estrofa, antiestrofa y épodo.

Ronsard nos confiesa repetidamente sus deudas para con Píndaro, lo hace con orgullo y es para él un timbre de gloria el haber utilizado al antiguo poeta tebano como modelo para sus quehaceres de renovación de la lírica:

«Heureux l'honneur que j'embrasse, 21,6
 Heureux qui se peut vanter
 De voir la Thebaine grace
 Qui sa vertu veut chanter.»

(Oda II, ant. I, vv. 11-14)

Entre las tintas cargadas de orgullo renovador, de proclamación de ser el primero en Francia en desempolvar las letras clásicas reconoce:

«Que mon luth premierement
 Aux François monstra la voye
 De sonner si proprement,
 Et comme imprimant ma trace
 Au champ Attiq'et Romain
 Callimaq', Pindare, Horace
 Je déterray de ma main»

(Oda IV, ep. III, vv. 90-96)

«Dite à la Thebaine mode» (v. 35) es como califica él mismo a su oda VI, siempre componiendo «Dessus ma Thebaine corde», que nos dirá más adelante (oda IV, v. 82).

En cuanto a la oda X que siempre escojo como significativa, porque acapara todos los puntos a desarrollar, empieza del siguiente modo:

«Errant par les champs de la Grace
 Qui peint mes vers de ses couleurs,
 Sur les bords Dirceans j'amasse
 L'eslite des plus belles fleurs,

A fin qu'en pillant je façonne
 D'une laborieuse main
 La rondeur de ceste couronne
 Trois fois torse d'un ply Thebain...»

(Est. I, vv. 1-8)

La alusión a sus orígenes pindáricos está, es claro, en los «bordes dirceanos» ya que el apelativo de «Dircoeus» con que a veces se ha designado a Píndaro viene de la fuente de Dirce.

Nuevamente imitador de Píndaro —«Bien que Pindare j'imité» (v. 168)— se confiesa en la oda XI, donde además expone:

«Horace harpeur Latin,
 Estant fils d'un libertin,
 Basse et lente avoit l'audace;
 Non pas moy, de franche race,
 Dont la Muse enfle les sons
 De plus courageuse haleine,
 A fin que Phoebus rameine
 Par moy ses vieilles chansons.»

(Ep. IV, vv. 169-176)

Versos en los que se hace empalagoso el modo de quemar incienso en torno a sí.

Tributario también de Píndaro y de Horacio se confiesa en la oda final en la cual dirá a su lira:

«Je pillay Thebe, et saccageay la Pouille,
 T'enrichissant de leur belle despouille»

(Oda XXII, vv. 31-32)

Saqueos que expresan en sinécdoque los empréstitos pindáricos y horacianos.

Esta filiación de autores clásicos, que Ronsard no se recata en reconocer es también extensible al plano lingüístico:

«D'une langue morte l'autre prend vie», concluait Ronsard au terme de sa préface «Au lecteur apprentif» (22).

(22) Citado por G. GADOFFRE, *op. cit.*, pág. 84.

Así que el ansia renovadora abarca lo literario y lo lingüístico y este afán imitador es entroncable con la filosofía platónica de los arquetipos, a los que se debe aspirar como suprema ansia de perfección paradigmática.

Gadoffre lo emparenta también con la mencionada corriente neoplatónica del Renacimiento aplicándolo a las ideas estéticas y cita una carta de Bembo a Pico en la que a propósito de los clásicos de la Antigüedad, dice:

«A cette image conçue dans leur esprit, ils rapportaient leur génie et leur style. J'estime que nous devons faire comme eux: tâcher de nous rapprocher de notre mieux et le plus près possible de cette image de la Beauté» (23).

Este pindarismo que Ronsard sigue lo más cerca posible y cuyas trazas son rastreables, por encima de cualquier otra influencia, en este Primer Libro como más fuertes obedece a una inclinación naturalista, a una vuelta a lo natural, según indica Demerson:

«Le Pindarisme ronsardien ne se caractérise pas par une élévation constante et tendue; bien au contraire, l'affectation d'une manière hautaine contredirait formellement la leçon que Ronsard pense avoir retenue de son étude du lyrisme thébain; Pindare est le maître d'une poésie naturelle car il enseigne la variété des buts et des moyens de l'oeuvre littéraire» (24).

Veamos ahora cómo determinados temas e ideas tienen sus antecedentes en los clásicos, cómo en el fluir de la poesía ronsardiana se insertan motivos o pensamientos heredados de sus lecturas de los antiguos.

En el modo de aplicación de estas influencias es de nuevo decisiva la enseñanza de Dorat. Es muy importante lo que indica a este respecto Gadoffre:

«Ce qui compte, plus encore que la méthode ou les idées de Daurat, c'est l'esprit dans lequel il les appliquait. A une époque où le culte des Anciens risque de stériliser les créateurs, il fait en sorte que l'admiration devienne un stimulant, et non un poids» (25).

(23) G. GADOFFRE, *op. cit.*, pág. 84.

(24) G. DEMERSON, *op. cit.*, pág. 161.

(25) G. GADOFFRE, *op. cit.*, págs. 28-29.

La oda primera, cuyo título íntegro es «Au roy Henry II, sur la paix entre luy et le roy d'Angleterre l'an 1550», fue compuesta con motivo de la firma de dicha paz entre Enrique II de Francia y Eduardo VI de Inglaterra y tuvo por título prístino «Ode de la paix, au Roy». En efecto, es una explanación cosmogónica de la Paz como elemento ordenador frente al Caos:

«La Paix osta le debat
Du Chaos, quand la premiere
Assoupit le lourd combat
Qui aveugloit la lumiere.»

(Ep. I, vv. 37-40)

En estos versos y en los siguientes se ve la transformación de lo caótico en cósmico mediante la rección de la Paz, concebida en este mito alegórico como una «Génesis» según Demerson:

«Dans ce mythe de l'immonde Chaos vaincu par la tension des forces spirituelles d'attraction et de répulsion, vivent toutes les traditions religieuses pour lesquelles pouvait s'entousiasmer Ronsard, mais, à la différence des philosophes païens, il ne suppose pas un chaos préexistant à la Divinité: par la Paix, l'Intelligence divine est ordonnatrice après avoir été créatrice» (26).

Esta es la diferencia fundamental que ofrece en parangón con *Las Metamorfosis* de Ovidio, frente a las grandes concomitancias, que se continúan cuando los hombres vienen como pobladores de ese cosmos, organizado por la paz:

«Car par tout où voloit la belle,
Les Amours voloient avec elle,
Chatouillans les cours doucement»

(Est. II, vv. 66-68)

Esta última consideración para con los amores da el toque poético afectivo caro a Ronsard, que desarrolló ampliamente en todos sus *Amours*.

El tono de estos versos en la exultación ante la plenitud de lo armónico nos ha recordado el *Cántico* de Jorge Guillén, salvando todas las distancias y sin establecer equiparaciones de otro orden.

(26) G. DEMERSON, *op. cit.*, pág. 117.

En el epílogo IV se inclina a seguir a Virgilio, puesto que Andrómaca, casada en Epiro con Helenus no se lleva con ella a Astianax, que sería el futuro Francus, héroe epónimo de los franceses, según su tradición mitológica. La referencia está en:

«Priamiden Helenum Graias regnare per urbis
Coniugio Aeacidæ Pyrrhy sceptrisque potitum,
Et patrio Andromachen iterum cæssisse marito.»

(Aen. II, vv. 295-297 y ss.)

Si nos detenemos en los siguientes versos de la oda II

«De Jupiter, les antiques 19,6
Leurs écrits embellissoient
.....
Mais Henry sera le Dieu
Qui commencera mon metre
Et que j'ay juré de mettre
A la fin et au milieu»

(Est. II, vv. 29-30 y 35-38)

fácilmente recordarán la frase de Títiro, trasunto del poeta mantuano, que, agradecido a la benevolencia de Augusto confiesa a su pastor amigo:

«O Meliboee, deus nobis haec otia fecit.
Namque erit ille mihi semper deus, illius aram
Saepe tener nostris ab ovilibus imbuet agnus.»

(Egloga I, vv. 6-8)

Como se desprende de la confrontación de textos, ambos poetas llevan sus alabanzas al extremo de equiparar al rey y al emperador con divinidades y de prometer rendirles tributo a tenor de la categoría.

Por indicación de Gustave Cohen (27), sabemos que el episodio amoroso de Apolo y Florencia de la oda III, es una transposición del de Apolo y Cirene de Píndaro.

«Apollon Florence aime, 20,6
Lors que jeune elle s'arma
Pour combattre un loup sauvage.

(27) En una nota de la pág. 1076 de las *Oeuvres Complètes*.

L'art de filer ny l'ouvrage
 Ne plaisoient à la pucelle,
 Ny le vain miroüier; mais elle
 Devant le jour s'esveillant
 Cherchoit des loups le repaire
 Pour les boeufs d'Arne son père
 Sans repos et travaillant.»

(Ant. I, vv. 17-26)

A su vez Píndaro nos presenta de este modo a Cirene:

«ἀ μὲν οὐθ' ἴστων
 παλιμβάνους ἐφίλασεν ὁδοῦς
 οὔτε δείπνων οἰκοριᾶν μεθ' ἑταιρᾶν τέρψιας
 ἀλλ' ἀκόντεσσίν τε χαλκείοις
 φασγάνω τε μαρναμένα κεράϊξεν ἀγρίου
 θῆρας, ἧ πολλὰν τε καὶ ἠσυχίον
 βουσίην εἰρήναν παρέχοισα πατρώαις τόνδε
 σνγκοίτον γλυκύν
 παῦρον ἐπὶ γλεφάροις
 ὕπνον ἀναλίσκοισα ῥέποντα πρὸς ἁῶ»

(Piticas IX, ep. a', vv. 18-27)

La diferencia en cuanto a contenido es inapreciable: mientras que Florencia busca la guarida de los lobos en protección de su ganado, Cirene mata a las fieras de presa.

En cuanto al modo de enamorarse Apolo, Ronsard lo narra escuetamente:

«Ce dieu qui du ciel la vit 19,6
 Si valeureuse et si belle
 Pour sa femme la ravit,
 Et surnomma du nom d'elle
 La ville qui te fist naistre
 Laquelle se vante d'estre
 Mere de nostre Junon»

(Ep. I, vv. 27-33)

Pasa pronto sobre este hecho, pues va a emparentar a la ciudad con la diosa, etc.

En Píndaro, el amor, por el contrario, le viene como consecuencia de contemplar un combate entre Cirene y un león:

«κίχενιν λέοντι ποτ' εὐρυφάρετρας
 ὀμβρίμῳ μούναν παλαιόισαν
 ἄτερ ἐγχέων ἕκαεργος Ἄπόλλων
 αὐτίκα δ' ἔκμεγάρων χειρῶνα Προσέννεπε φῶνα»

(*Píticas IX*, στρ. β', vv. 28-31)

Esta confesión de su pasión amorosa a Queirón tampoco es recogida por Ronsard, a quien, al parecer, sólo le interesa el espíritu del mito al insertarlo en su oda.

Así nos es comentada por Plattard la influencia de Píndaro:

«L'ornement essentiel de l'ode pindarique était la légende ou le mythe que le poète narrait en célébrant la cité natale de l'athlète ou ses dieux protecteurs. Ronsard, indiscrètement mêla des légendes antiques à l'éloge de ses contemporains. Mais rien dans ses odes pindariques n'était plus déconcertant peut-être que les images qu'il empruntait à son modèle. Il semblait préférer les plus hardies» (28).

Pierre Grimal nos amplía con respecto al mito que

«en esta forma que nos ha transmitido Píndaro, la leyenda se remonta a un poema perdido de Hesiodo» (29).

Esta oda tercera a la reina acaba con un elogio esperanzador para su hijo, a quien augura un imperio:

«Le destin veut qu'il enserme
 Dans sa main toute la terre,
 Seul Roy se faisant nommer
 D'où Phoebus les Indes laisse,
 Et d'où son char il abaisse
 Tout panché dedans la mer.»

20

(Oda III, ep. III, vv. 103-108)

Podría verse aquí una contrapartida a la esperanza truncada por la muerte del hijo de Augusto, hecho al que alude Virgilio en *La Eneida* y cuya lectura provocó, como es sabido, el desmayo de Livia, esposa del emperador: tan logrado está el lirismo elegíaco en estos versos:

(28) JEAN PLATTARD, *La Renaissance des Lettres en France*, Librairie A. Colin, Paris, 1962, cit. pág. 113.

(29) P. GRIMAL, *op. cit.*, pág. 108.

«Heu pietas, heu prisca fides invictaque bello 24
Dextera! non illi se quisquam impune tulisset
Obvius armato, seu cum pedes iret in hostem
Heu, miserande puer, si qua fata aspera rumpas,
Tu Marcellus eris.»

(Aen. I, vv. 878-883)

Encuéntanse también alusiones al tema de la mutabilidad de la fortuna, de lo perentorio de la suerte mundana.

No obstante, ser ésta una idea muy manida, pues que los humanos todos la experimentamos en nuestra observación de lo cotidiano, sin embargo, con rango de pensamiento dentro de un sistema la incorporaría Séneca en sus ideales estoicos, y Horacio, desde el ángulo de mira poética, también la desarrolló repetidamente.

Es posible que Ronsard lo incorporase a su poesía convencido ante la experiencia, pero teniendo presente sus lecturas clásicas. En la oda VI dirá:

«La roë de la Fortune 20,6
Ne se monstre aux Roys toute une,
Et jamais nul ne se treuve
Qui jusqu'à la fin espreuve
L'entière felicité.»

(Ep. III, vv. 101-105)

En la oda novena abunda la consideración sobre temas relacionados y relacionables con la moral, si bien no se suceden con la profusión de deslizamiento con que Horacio los barajaba.

En ella hay:

1) Elogio del valor:

«Miserable qui se laisse 21
Engloutir à la vieillesse!
Heureux deux et trois fois l'homme
Qui desdaigne les dangers!»

(Oda IX, ant. I, vv. 19-22)

2) Incertidumbre ante el futuro, que nos debe servir de estímulo:

«De juger par conjecture
La fin de l'heure future

Nous rend le coeur plus hautain.»

(Est. II, vv. 35-37)

3) Insiste sobre lo mudable de lo terreno:

«La loy de Nature tourne,
Rien de ferme ne sejourne,
Divers vents sont en mesme heure,
ore hyver, ores printemps.»

(Est. III, vv. 75-78)

4) Alabanza de la virtud y del virtuoso por oposición al cobarde:

«Toujours la vertu demeure
Constante contre le temps.»

(Est. III, vv. 79-80)

«Ceux qui font les vertus dignes,
Sont engravez dans les cieux.
Du couard la renommée
Ne fut oncques estimée»

(Ep. III, vv. 95-98)

Al llegar a la oda X, G. Cohen señala la influencia hesiódica que la infunde, por encima incluso de la inspiración pindárica.

Y llegados al episodio del yunque de hierro, que narran así las Musas:

«Puis d'une voix plus violante
Chanterent l'enclume de fer
Qui par neuf et neuf jours roulante
Mesura le Ciel et l'Enfer,
Qu'un rampart d'airain environne
En rond s'allongeant à l'entour
Avecque la nuict qui couronne
Sa muraille d'un triple tour»

(Ant. VI, vv. 183-190 y ss.)

nos remite a la *Teogonia* de Hesiodo (30):

(30) G. COHEN, nota en loc. cit., vol. I, pág. 1078.

«έννεά γάρ νύκτας τε καί ἤματα χάλκεος ἄκμων
 οὐρανόνθεν κατιῶν δεκάτη ἐς γαίαν ἴκοιτο.
 [Ἴσον δ' αὐτ' ἀπό γῆς ἐς Τάρταρον ἠερόεντα]
 έννεα δ' αὖ νύκτας τε καί ἤματα χάλκεος ἄκμων
 ἐκ γαίης κατιῶν δεκάτη ἐς Τάρταρον ἴκοι.»

(Vv. 722-726)

A deducir: se trata de una transposición casi literal de este fragmento de la *Teogonía*.

En la Gigantomaquia o Titanomaquia narrada por las Musas, ha tenido presente la oda IV del libro III de Horacio, donde también se da cuenta de la lucha entre los dioses y los titanes insurrectos.

Gustave Cohen destaca que en estos versos (31):

«Rhete et Myme, cruels soudars, 22
 Les nourriçons des batailles,
 Brisoyent les dures entrailles
 Des rocs pour faire des dars;
 Typhé hochoit arraché
 Un grand sapin esbranché
 Comme une lance facile;
 Encelade un mont avoit,
 Qui bien 'tost porter devoit
 Le fardeau de la Sicile.»

(Oda X, ep. VIII, vv. 263-272)

Ronsard ha seguido de cerca estos otros horacianos:

«Sed quid Typhoeus et validus Mimas
 Aut quid minaci Porphyriion statu
 Quid Rhoetus evulsisque truncis
 Enceladus iaculator audax
 Contra sonantem Palladis aegida
 Possent ruentes?»

(Liber III, oda IV, vv. 53-58)

Adentrándonos un poco más en esta oda X, hallamos tras un símil una explicación de la transmisión de los poderes poéticos desde la divinidad hasta el pueblo:

(31) G. COHEN, *loc. cit.*, pág. 1078.

«Comme l'Aimant sa force inspire
 Au fer qui le touche de pres,
 Puis soudain ce fer tiré tire
 Un autre qui en tire apres,
 Ainsi du bon fils de Latonne
 Je raviray l'esprit à moy,
 Luy, du pouvoir que je luy donne,
 Ravira les vostres à soy
 Vous par la force Apollinée
 Ravivez les Poëtes saints,
 Eux, de vostre puissance attaints,
 Raviront la tourbe estonnée.»

(Oda X, est. XIII, vv. 409-420)

Cita demasiado extensa, pero que no podemos acortar, porque los versos se suceden explicando la concatenación con la rigurosidad de las premisas en un silogismo, y que recojo por sus antecedentes platónicos, como se lee en Demerson:

«Ce transfert des puissances surnaturelles a surtout été défini por Platon dans l'*Ion* et dans le *Phédre* à propos de l'inspiration poétique. Les études savantes consacrées au rôle du platonisme dans la poésie du XVI.^e siècle se sont succédé depuis les thèses de Laumonier et de Franchet» (32).

Bellísima, deliciosa, encantadora es la oda XVII, de justo renombre por su frescor y lozanía, que la han hecho a la vez antológica y popular. De ella ha dicho Vianey:

«Elle est le premier chef d'oeuvre produit dans notre poésie par une association qui combine l'influence des anciens avec les habitudes du génie français» (33).

Por su parte, Gustave Cohen opina:

«Son secret est une transposition d'art appliquant à la jeune fille les termes qui le sont d'habitude à la fleur et inversement» (34).

Por ser esta una oda en la que casi todos los autores detienen su

(32) G. DEMERSON, *op. cit.*, pág. 140.

(33) JOSEPH VIANEY, *Les Odes de Ronsard*, Editions Sfelt, Paris, 1946.

(34) G. COHEN, *loc. cit.*, pág. 1081.

atención y elogian, recogemos este fragmento breve de Plattard, en el que califica a la oda como

«le symbole de l'éphémère beauté des femmes. Elle est d'ailleurs la parure de la table et la gloire des jardins! Tout ce qui est beau emprunte à la rose sa teinte, son parfum, son éclat» (35).

Es en esta oda donde cristaliza el tema «collige, virgo, rosas», que debe su nombre al poema «De rosis» atribuido a Virgilio o con más fundamento a Ausonio, ya que en el catálogo de las obras menores de Virgilio de Suetonio Donato y Servio no aparece. En los versos 49-50:

«Collige, virgo, rosas, dum flos novus et nova pubes
Et memor esto aevum sic properare tuum.»

En la oda ronsardiana se expresa el poeta de modo similar:

«Cueillez, cueillez vostre jeunesse:
Comme à ceste fleur la vieillesse
Fera ternir vostre beauté.»

(Vv. 16-18)

Idea que Horacio dejaría para la posteridad en aquel verso:

...«carpe diem, quam minimum credula postero».

(Liber I, oda XI, v. 8)

Pues también horaciano es el pensamiento:

«vitae summa brevis spem nos vetat incohare longam»,

(Liber I, oda IV, v. 15)

donde está quizás la justificación de esta avidez vital de aprovechamiento de la edad juvenil.

La oda XIX está dedicada a la primavera; desde el punto de vista de la composición va de la alegría inicial ante el «épanouissement» que supone la nueva estación florida, con su renacer en todos los órdenes de la naturaleza y en todos los sentidos de la vida hasta la lamentación última porque las guerras en tiempos posteriores estropearon aquella paz que presidía al mundo en sus albores.

El tema, como ya se indicó, es tratado frecuentemente por Horacio.

(35) J. PLATTARD, *op. cit.*, pág. 119.

Son famosos, en primer lugar, por su majestuosidad y plasticidad descriptiva los versos iniciales de la oda IV, libro I:

«Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni, 4 c
 Trahuntque siccas machinae carinas,
 Ac neque iam stabulis gaudet pecus aut arator igni,
 Nec prata canis albicant pruinis.»

Respecto al influjo que Horacio ejerció en Ronsard, Jean Plattard ve una coincidencia estimativa y temperamental entre ambos y encuentra en ello la causa de la limitación. Esto se manifiesta acerca de la relación del poeta francés con el latino:

«Il se sentait des affinités de tempérament avec cet épicurien qui avait chanté la douceur de vivre, les charmes de la campagne, la gaité des amours faciles. Il lui empruntait des thèmes lyriques et il les développait dans de petits poèmes...» (36).

En cuanto a la consideración acerca de la depreciación de los tiempos a medida que avanzan los siglos, hay un sentido pesimista que se da en Hesíodo en *Los trabajos y los días*, donde asociando la calidad del material a una simbología moral, narra el mito de las cinco edades del mundo.

- La primera o edad de Oro correspondía a la felicidad.
- La de Plata aseguraba la longevidad —cien años— de los hombres.
- Después la edad de Bronce, en la que aparece la injusticia entre los humanos.
- Sigue, y como degeneración de la anterior, la de Eros en la que tuvo lugar la guerra de Troya (ya lo bélico ha estallado de resultados de los defectos de los hombres).
- Finalmente vendría la edad del Hierro, en la cual se considera él mismo viviente.

La Historia de la Humanidad es, pues, para Hesíodo, la trayectoria de una constante decadencia.

Solamente nos preguntamos si su pesimismo era extremo, considerando que le había tocado en desgracia vivir la peor de las épocas, o si tal vez oteó un resquicio de consuelo en no haber nacido después, ya que el mal va en aumento.

Pedro Salinas, con su habitual humor penetrante y satírico, hablará en *El Defensor* de esta época nuestra, presidida por el consumismo llamándola «Edad de Lata».

(36) J. PLATTARD, *op. cit.*, pág. 111.

La oda final «A sa lyre» tiene por tema la misma lírica, la poesía considerada en sí; es, por consiguiente, algo frecuente en Horacio.

Esta oda ha sido interpretada de modo cabal por Guy Demerson:

«La lyre, à cette époque, apparaît comme un instrument mythique, qui réalise en terre un dessein céleste: elle n'est pas l'attribut divin d'Apollon que l'invention inspirée par le ciel à un artisan génial, Polyphème ou Mercure, interprété selon la tradition évémériste» (37).

Evémero, recuérdese, interpretó el carácter antropomórfico de la mitología griega como deificaciones posteriores de los pueblos a caudillos destacados, que tuvieron existencia real en el mundo. Gilbert Highet define:

«La técnica de realización del mito como reflejo de la historia, se llama, en recuerdo de él, evemerismo» (38).

Insiste Demerson sobre el hecho de que la lira no simboliza a la poesía, sino que la acompaña, la complementa:

«Plus qu'un symbole ou qu'un attribut, le luth est un outil donné par le ciel, un moyen qui permet l'épanouissement de la poésie lyrique» (39).

Es una corroboración más del binomio indisoluble poesía lírica-música. Pero va más lejos en su análisis al afirmar:

«La Lyre transmet au monde un reflet de l'harmonie qui caractérise l'ordre divin (...). La poésie lyrique est participation réelle à l'harmonie d'un monde plus beau et plus juste» (40).

Es jugosísimo y sugestivo el contenido de estas líneas, porque el entronque de lo poético con lo divino lo asocia al poder de la Lira.

Es cierto que la música, sobre cualquier otro arte nos comunica esa armonía que Demerson llama reflejo del orden divino. Resulta innegable la afirmación de que nuestro espíritu experimenta una sensación distinta como reguladora u ordenadora, ante la escucha musical. Es verdad que la música nos transmite mensajes espirituales, quizás indes-

(37) G. DEMERSON, *op. cit.*, pág. 140.

(38) G. HIGHET, *op. cit.*, vol. II, cap. XXIII, pág. 331.

(39) G. DEMERSON, *op. cit.*, pág. 141.

(40) Idem, *ibidem*, pág. 141.

cifrables, pero a los que nuestra intimidad no se sustrae, antes al contrario, tenemos una capacidad de reacción, una prontitud en la respuesta, superior a la que normalmente poseemos para una pintura o una lectura.

Tal vez ello sea porque exige menos de nuestros sentidos, porque habla más directamente a nuestro interior. Así, ante la contemplación de una estatua podemos maravillarnos, y nos extasiamos tanto más, cuanto nos fijamos «con mayor detención» en los pormenores de su perfección. Lo mismo cabría decir para la pintura.

En cuanto a la lectura, también pide nuestra atención, y el deleite viene de la satisfacción natural ante la contemplación de lo bello o de lo superior.

La poesía, por ser intuitiva a la par que intelectual, nos llega más fácilmente, se nos adentra con mayor facilidad, y el goce es a la vez comprensivo y sensitivo la fruición proviene tanto de la comprensión como de la emoción ante lo entendido.

Esto se da también en la música, pero en menor grado. Puede suceder que cuanto más oigamos una composición musical (sinfonía, concierto, poema sinfónico, etc.), más nos guste, pero:

1) La captación no exige tensión. La música nos invade, aun estando nosotros en actitud pasiva.

2) La música no emplea imágenes como las artes plásticas, ni palabras como las literarias. Emplea acordes, notas, lo cual no se da en la vida diaria como pueden darse los colores, las formas y volúmenes o la lengua.

3) Al prescindir de elementos sensibles usuales, se aparta un tanto de este mundo visto en su aspecto material, y, en consecuencia, es más apta para la comunicación con lo profundo de nuestro espíritu y aun de nuestra sensibilidad.

Este excursus sobre la música viene a colación de la interpretación demersoniana sobre la oda «A sa lyre» de Ronsard, quien a su vez se inspiró de los clásicos. Todos ellos han expresado un quid divino en la poesía lírica, es decir, en la conjunción de palabras poesía (creación) y música.

Cuando a la inmediatez espiritual de la música se agrega la fuerza de la palabra, que, traspasando su valor ideacional, condensa también una llamada a la interioridad, ya los hombres desde la Antigüedad comprendieron que algo divino, un orden superior regía esa armonización interna que experimentaban.

Personalmente lo interpreto como algo similar a lo que determinados cuadros, dentro de un espacio finito, nos sugieren lo infinito, en la me-

dida en que con medios materiales —instrumentos musicales; un sistema convencional de grafías o elementos acústicos de voz— se nos hace participar en una sensación de infinidad, vale decir, en que lo infinito, que trasciende la calidad efímera de lo humano, se comunica a los hombres.

En otro orden de cosas se pueden destacar las comparaciones, que son abundantes en este libro.

Los símiles hallaron gran eco entre los escritores renacentistas, por ser un elemento clásico de gran plasticidad y frecuente en la poesía antigua.

Estos símiles no fueron sólo motivos ornamentales dentro de los poemas, sino alarde de capacidad de relación, mostración de que en el Universo hay una permeabilidad o transfusión de situaciones y valores equiparables en sus distintas facetas.

Estas comparaciones hacen alusión por lo general a hechos de la vida cotidiana, a fenómenos de la naturaleza o a escenas de animales que son de todos conocidos.

Son, en consecuencia, una vía inductiva de penetración en el texto, por cuanto que parten de hechos comunes para remontarse a la situación que el autor nos plantea, pero a la vez contienen poesía, porque la descripción es llevada a cabo con delicadeza o patetismo, con serenidad o amargura henchidas de vibración y buen gusto.

Además, estos símiles suponen, al margen ya de la posición más o menos naturalista, una amplitud de espíritu, una mayor altitud en las miras, porque no presentan la vida como una serie de compartimentos estancos o mundos aislados, sino que ofrecen un panorama intercambiable, comunicante de fluir vital. Lo que nos es descrito no está concebido como algo atómico, indivisible, singular, sino contemplado con una visión plasmática, celular, proteica, transferible.

Naturalmente, Ronsard, en su empeño de imitación de lo grecolatino, no se sustrajo al empleo de este recurso.

En la oda II habla a propósito del rey:

«Mais du nostre la grandeur
Les autres d'autant surpasse
Que d'un rocher la hauteur
Les flancs d'une rive basse.»

(Ep. II, vv. 49-52)

He aquí por otro lado cómo nos es pintado el conde François de Bourbon en el momento de lanzarse al combate:

«Comme un affamé lion
 Qui de sang la gorge a cuite,
 Tout seul donte un million
 De cerfs legers à la fuite.»

(Oda VI, ant. II, vv. 49-52)

Buscando antecedentes clásicos, podríamos escuchar lo que Francisco R. Adrados dice a este propósito:

«El tema del león es frecuentísimo en Homero en las comparaciones, más aún que el del águila. En ellas aparecen normalmente dos aspectos de la naturaleza del león: ya es descrito como un animal valeroso y noble, que infunde miedo y triunfa siempre, ya también como carnicero y cruel. En ambos sentidos, entre los que no hay oposición, es comparado con los principales héroes y reyes» (41).

El empleo que hace aquí Ronsard del símil del león es homérico en este sentido, puesto que se trata de ensalzar al vencedor francés y las cualidades que quiere destacar en él responden a las acepciones citadas supra.

Referencia a un hecho familiar está en este «quatrain croisé» de gran ligereza y en el que los dos polos de la comparación ofrecen una conjunción original en el modo de la idea tantas veces repetida por nuestro poeta:

«Comme le fils qu'un pere a 21
 De sa femme en sa vieillesse,
 Ce vers Thebain te plaira,
 Bien que tard je te le laisse.»

(Oda VII, ant. III, vv. 131-134)

En esta misma antístrofa vuelve a establecer comparación:

...«Comme l'homme qui devale
 Dedans la barque infernale»...

(Vv. 139-140)

(41) F. R. ADRADOS, «El tema del león en el *Agamenón* de Esquilo», en *Emerita*, Revista de Lingüística y Filología clásica, t. XXXIII, fasc. 1, Madrid, 1965, cit. pág. 2.

Llegados a la décima de las odas, y para describir cómo la madre de las Musas se sumerge en el mar, dirá:

«Comme un Cygne qui se plonge
Quand il voit l'aigle d'en haut,
Ou ainsi que l'arc des Cieux
Qui d'un grand tour spacieux
Tout d'un coup en la mer glisse»...

(Oda X, ep. III, vv. 95-99)

Aparece el águila, que tantos significados tuvo en la poesía antigua, como estudia F. R. Adrados en el «Tema del águila de la épica acadia a Esquilo», donde expone:

«En Esquilo las águilas representan, sí, la victoria que encierra culpa y que será pagada (...). Ahora bien, en Homero el águila indica triunfo, nunca castigo; pero mucho menos triunfo castigado» (42).

Águilas que con distinto valor, pero siempre con el poder y la fuerza como características en el denominador común, reaparecen en la oda XI, dedicada a Joachim Du Bellay, cuando atacando a los malos poetas escribe:

«Eux comparez à nos chants beaux,
Sont faist semblables aux corbeaux
Qui dessous les feuilles caquettent
Contre deux Aigles, qui aguettent,
Auprès du throne de leur Roy,
Le temps de ruer leurs tempestes
Dessus les miserables testes
De ces criards palles d'effroy,
Voyans l'Aigle.»

21

(Oda XI, esta. II, vv. 53-60 y ant. II mitad del v. 61)

Pero la imagen que prevalecía en aquellos versos primeros y anteriores de la oda X era la del cisne chapuzándose.

Esta ave que potenciaron tanto después simbolistas y modernistas

(42) F. R. ADRADOS, «El tema del águila de la épica acadia a Esquilo», en *Emèrita*, Revista de Lingüística y Filología clásica, t. XXXIII, fasc. 2, Madrid, 1964, cit. pág. 273.

como tema poético es la que se encuentra nuevamente en otro símil de la misma composición.

«Ainsi qu'on voit entre les nuës
De rang un escadron voler,
Soit de Cygnes ou soit de Gruës,
Suivans leur guide parmi l'air.»

(Oda X, est. XXI, vv. 685-688)

Y puesto que hablamos de cisnes y de poesía, o mejor, de cisnes en poesía, y de influencias clásicas en Ronsard, entre las que sobresalen las de Píndaro y Horacio, tal vez fuese oportuno recordar aquellos versos del autor latino que dicen así a propósito de Píndaro:

«Multa Dircaeum levat aura cyncnum,
Tendit, Antoni, quotiens in altos
Nubium tractus.»

(Carminum liber IV, oda II, vv. 25-27)

Si bien Highet puntualiza y aclara:

«Para los italianos de entonces, esto no quería decir ese hermoso ser, plácido y mudo, que flota soñoliento en el lago, sino el ave de poderosas alas y potente canto que se remonta en su vuelo por encima de todas las demás, excepto el águila» (43).

Tomada de la vida guerrera es la asociación de ideas entre Júpiter lanzando el rayo

«Comme un chevalier jettant
Sur les ennemis se lance.» 21

(Oda X, ep. VI, vv. 203-204)

Hacen referencia a la naturaleza los siguientes versos en que el símil se asocia al panegírico de Boujou:

«Quand Phoebus s'élève aux cieux,
L'ombre fuit devant ses yeux:
Ainsi où ta Muse luit,
La sourde ignorance fuit.»

(Oda XII, ant. II, vv. 47-50)

(43) G. HIGHET, *op. cit.*, vol. I, pág. 357.

Algo diferenciador de las otras comparaciones es que aquí el hecho que trata de explicar, que es el medular de la poesía, aparece como segundo término, de tal modo que, al partir del fenómeno natural de la aparición del sol que disipa la oscuridad, parece como si la huida de la Ignorancia ante la Musa fuese el símil que corrobora esa idea. Viene a ser una anticipación de términos.

Conviene, en fin, considerar el alcance de estas influencias que hemos ido viendo, pues bien dice Adrados al afirmar que

«un estudio de fuentes no se concluye verdaderamente más que cuando al hecho bruto del préstamo se añade su reelaboración dentro de un nuevo pensamiento» (44).

A decir verdad, la tarea que se propuso Ronsard de «pindarizar», como él mismo diría, era extremadamente difícil por tentadora que fuese en el Renacimiento.

Ya Horacio advirtió que era ésta una labor tantálica:

«Pindarus quisquis student aemulari,
Iule, ceratis ope Daedalea 21
Nititur pennis vitro daturus
Nomina ponto.»

(Carminum liber IV, oda II, vv. 1-4)

Ronsard era consciente de esta dificultad, señalada por Horacio, y así se lee en la oda XI:

«Par une cheute subite
Encor je n'ay fait nommer
Du nom de Ronsard la mer
Bien que Pindare j'imite.»

(Ep. IV, vv. 165-168)

Las opiniones con respecto a los logros de Ronsard en su imitación a los clásicos son encontradas.

Claude Binet dijo:

«Quant à l'art, il n'en doit rien aux Anciens» (45).

(44) F. R. ADRADOS, «El tema del águila...» pág. 275.

(45) Citado por G. GADOFRE en *op. cit.*, pág. 95.

Opinión que podría hacerse extensible a otros muchos poetas del Renacimiento, de los que Highet dice:

«Así pues, cuando se redescubrió a Píndaro y a Horacio y a otros poetas líricos clásicos, este descubrimiento no creó ciertamente la poesía lírica moderna (...). Lo que tomaron fue, antes que nada, material temático. No los temas eternos y universales —amor y juventud, temor de la muerte y alegría de vivir—, sino ciertas actitudes, claras y memorables, ante los temas de la poesía lírica, imágenes o giros de pensamiento que les daban mayor viveza y desde luego la colección toda de imágenes que ofrecía la mitología grecorromana» (46).

Un tanto exagerada juzgamos la idea del humanista francés Etienne Pasquier a propósito de Ronsard:

«S'il emprunte quelques belles inventions à Virgile, il les luy paye sur-le-champ à si haut interest qu'il semble que Virgile luy doive quelque chose de retour» (47).

Permítaseme que en enjuiciamiento siga de cerca a Gilbert Highet, quien en *La tradición clásica* va analizando cada uno de los aspectos del pindarismo en Ronsard:

«En cuanto a la fuerza imaginación y riqueza de estilo, Ronsard está muy por debajo de Píndaro. Sus frases son simples y directas... Muchas veces su sentido es oscuro, porque creía que para ser un poeta igual a Píndaro, tenía que cultivar la oscura profundidad de un oráculo.»

Pero estima que los medios que puso a tal fin no fueron adecuados, pues

«se remontaba a oscuras perífrasis, aludía a extraños mitos que se aclaran absolutamente tan pronto como se reconoce la referencia. En sí mismas, las oraciones son muchísimo más sencillas que las de Píndaro, y menos variadas.»

Alaba el vocabulario de Ronsard, pero lo considera menos candente que el de Píndaro.

También:

(46) G. HIGHET, *op. cit.*, vol. I, pág. 363.

(47) Testimonio recogido en la pág. 95 de la citada obra de GADOFFRE.

«Los mitos que aparecen en las odas de Ronsard distan mucho de ser rastreros y convencionales. Algunos son deliberadamente abstrusos. Algunos tienen la misma riqueza de un tapiz renacentista (...). Estos mitos no son pedantes. Pero no son heroicos. No tienen la ardorosa intensidad de los de Píndaro.»

En cuanto a la división triádica de las odas la califica de «inútilmente artificial», puesto que no estaban destinadas ni al canto ni a la danza.

No estoy tan de acuerdo en este punto, pues había voluntad por parte de Ronsard de que se asociasen a la música sus odas.

En resumen, viene a decirnos Highet que las limitaciones de la poesía ronsardiana le impidieron llegar a la cima pindárica en cualquier aspecto.

Sin embargo, reconoce:

«Con todo, su intento, y la obra de la Pléyade que le sirvió de apoyo, no fueron inútiles. Ronsard liberó a la lírica francesa de las intrincadas formas estróficas que, con su número limitadísimo de rimas, dificultosamente entretrejidas, trababan el pensamiento del poeta. Sacudió gran parte de la herencia de la canción popular, que en un tiempo había sido natural y que luego se había hecho convencional y vacía.»

Por consiguiente, las odas ronsardianas, sin ser equiparables en nivel a las del maestro griego, sí significan un paso esperanzador y optimista dentro de la lírica francesa. Ronsard abrió puertas, rompió hielos, desbrozó caminos.

«Quedó así demostrado —dirá Highet— que la lírica francesa podía ser noble, que podía estar preñada de pensamiento, y a la altura de los más grandes acontecimientos que quisiera celebrar» (48).

En este Primer Libro de Odas la influencia de Horacio es menos profunda.

Píndaro fue el poeta del arrojo, de la variedad, del apasionamiento. En las imágenes de sus poesías, en el orden de sus palabras, en la composición de los períodos palpita la vibración ardiente, la emoción incontenible.

(48) He ido citando de la mencionada obra de G. HIGHET, vol. I, págs.370-372.

Horacio es el poeta de la intimidad, de la laboriosidad día a día. A la verticalidad de los fuegos de pasión opone un constante afán de perfeccionamiento, un deseo de dominio interior, una profundización que le lleve a la armonía.

¿Cómo se explica que Ronsard haya sufrido influencia de dos poetas, en apariencia al menos, opuestos?

Gilbert Highet ahonda en la cuestión y la esclarece:

«Esto es posible porque las dos actitudes no son antítesis polares. En resumidas cuentas, tanto Píndaro como Horacio eran poetas líricos (...). Así pues, las dos escuelas, la pindárica y la horaciana, no son adversarias, sino complementarias y a veces aliadas» (49).

Andando el tiempo, la influencia horaciana se iría imponiendo más fuerte que la pindárica, más que por un desánimo en el empeño de rivalizar con el poeta tebano, probablemente por un mismo giro en su problemática y trayectoria.

Así pues, la influencia de los clásicos en este Libro de Odas aparece no sólo como cúmulo cultural que pesa sobre el autor en el momento de escribir, como adquisición de conocimientos que siempre le acompañan, sino como perfección a la que tiende. Los clásicos son sobre todo para Ronsard, como poeta renacentista, un paradigma imantado en torno al cual se polarizan sus ansias de imitación.

Vemos estas odas como un esfuerzo valeroso y noble de remozamiento de la lírica francesa, apoyándose en modelos grecolatinos.

Con razón se pudo hablar ante este clima renacentista europeo de vuelta a la Antigüedad de una «*translatio studii*».

Concluyo con una frase de quien ha sido tantas veces nombrado a lo largo de este artículo para documentar los asertos: Gilbert Highet:

«Lo que está absolutamente fuera de duda es que Ronsard fue el fundador de la poesía lírica de tono elevado, fundada en moldes clásicos no sólo en Francia, sino en toda la Europa moderna. Lo realizó con el atrevido gesto de publicar, de una sola vez, una enorme colección de noventa y cuatro odas, "Los cuatro primeros libros de odas". Lo que lo animaba en este acto era un afán de rivalizar con Píndaro (de quien nos quedan cuatro libros de odas triunfales en que hay cuarenta y cuatro poemas) y Horacio (que dejó cuatro libros de odas, con ciento tres poemas en total, pero por término medio mu-

(49) G. HIGHET, *op. cit.*, vol. I, págs. 360-361.

cho más breves que los de Ronsard); quería que esa publicación fuese el anuncio de una nueva tendencia en la poesía francesa» (50).

Y en efecto, así lo fue.

(50) Idem, *ibídem*, pág. 369.