



John H. R. Polt

Batilo

Estudios sobre la evolución estilística de Meléndez Valdés

Índice

Prólogo
Capítulo I
Las odas anacreónticas
El género anacreóntico
Las anacreónticas de Meléndez
Imitación y elaboración
Las anacreónticas como discurso
Motivos poéticos
Léxico
Ritmo
Imágenes
Concreto y abstracto
Figuras retóricas
Sintaxis
Estructura
Capítulo II
La paloma de Filis
Capítulo III
Los romances
La edición de 1838

Distribución de los romances
Romances del grupo I
Romances del grupo II
Romances del grupo III
Romances del grupo IV
Romances del grupo V
Capítulo IV
Las primeras odas
El «corpus» de las odas
Odas «renacentistas»
Odas «latinas»
Las odas latinas comparadas con las renacentistas
Odas pindáricas
Oda XLV, «Ay, enemiga mía engañadora»
Oda XXXIX, El palomillo
Oda XXIV, A la mañana, en mi desamparo y orfandad
Trayectoria de las odas
Obras consultadas

IN MEMORIAM
Joaquín Arce
Brenton K. Campbell

Prólogo

Yo conocí un poeta de marauilloso natural, y borraua tanto, que sólo él entendía sus escritos, y era imposible copiarlos. Y ríete, Laurencio, de poeta que no borra.

Lope de Vega, La Dorotea, Acto V, Escena i

Yo soy tan escrupuloso que a veces las más ligerillas faltas y menudencias las reparo, y estaré trabajando un día entero por quitar o poner una sola palabra en un verso.

Juan Meléndez Valdés, carta a Jovellanos, 1777

Hará ya unos quince años que empecé a darme cuenta (mientras preparaba una antología de poetas del siglo XVIII) de que podría ser útil e interesante una edición crítica de los versos de Juan Meléndez Valdés. Me lo hizo sospechar la edición de Leopoldo Augusto de Cueto, publicada unos cien años antes; pero aún no sabía de la misa la media, según tuve oportunidad

de comprobar una vez lanzado al cotejo de ediciones y manuscritos. No conozco otro poeta del Setecientos que nos haya dejado material tan abundante para estudiar su estilo y su evolución estilística, y era precisamente tal estudio lo que me iba pareciendo que podría hacerse con la ayuda de una edición crítica de Meléndez. El interés especial que para mí tenía este proyecto estribaba en buena parte en la naturaleza de las variantes que ofrece la obra de Batilo. Casi todas ellas son, por decirlo así, auténticas; es decir, en su gran mayoría son enmiendas hechas por el propio poeta, según se ve por manuscritos autógrafos y por ediciones preparadas por él. A diferencia de lo que pasa con algunos textos medievales y aun otros más modernos, no se trataba, pues, de rescatar una obra poética deformada en sucesivas transmisiones ajenas a la voluntad de su autor, sino de ver cómo este mismo había ido transformando su obra según habían evolucionado sus talentos y sus gustos poéticos. Estudiar las sucesivas versiones de algunos poemas era, en efecto, como ver aquellas maravillosas películas que nos muestran, mediante una serie de clisés y condensando en poco tiempo un proceso mucho más largo, el desarrollo de una flor o la transformación en mariposa de una oruga. La edición crítica, creía yo, sería el instrumento que nos permitiese ver, no sólo la obra acabada, sino también el proceso poético, la labor poética desde dentro, desde la sensibilidad del poeta tal como se manifestó en sucesivos retoques.

Un día, mientras trabajaba en la edición crítica, pude charlar con Joaquín Arce en su despacho de la Facultad de Letras madrileña; y con su habitual modestia y falta de dogmatismo, en vez de declararme nada, me preguntó si en la obra de Meléndez había notado yo un progresivo fortalecimiento de la tendencia clásica, o neoclásica. No creo que yo tuviese entonces ideas muy formadas sobre el asunto, aunque la historiografía tradicional me había predispuesto, naturalmente, a pensar más bien en una evolución desde el neoclasicismo hacia el romanticismo, pasando por un prerromanticismo para mí problemático. El lector del actual trabajo podrá decir si la pregunta de Arce, hecha con aquella fina intuición suya, resultó profética; de todos modos, este libro es, en parte, una respuesta a aquella pregunta, respuesta que desgraciadamente llega tarde.

Era mi propósito entonces acompañar la edición crítica con un estudio de la poesía de Meléndez; pero como quedó terminada la edición mientras que obligaciones administrativas iban retrasando la ultimación del estudio, y vi además que este iba a ser más bien largo y por lo tanto poco a propósito para introducir unos volúmenes ya de sí bastante gruesos, salió la edición por su cuenta y llega ahora este trabajo. Empecé el estudio por géneros, en vista de la importancia de los conceptos genéricos para la generación poética de Meléndez, y por parecerme que la creación de un poema viene fuertemente condicionada por su adscripción genérica, y que el tratar juntos los poemas clasificados por su autor en un mismo género nos permite fijarnos en sus puntos de semejanza y establecer comparaciones y contrastes. Reconozco que tal procedimiento no es el único posible; pero para mis fines este me pareció el más útil, y no me arrepiento de haberlo adoptado. Pero después de algún tiempo me di cuenta de que seguir por el camino que ya había recorrido y repasar así todos los géneros cultivados por Batilo iba a alargar hasta lo intolerable lo que quizá parezca ya en

demasiado largo. Además, corría el riesgo de ser publicación póstuma lo que ya había tardado demasiado en aparecer. Por estas consideraciones presento ahora lo que he podido hacer, reconociendo que es un examen sólo parcial de la obra del poeta. De ahí que en mi título hable de estudios, y no de lo que al principio quería hacer, un estudio de la poesía de Meléndez. Espero que aun así puedan tener algún valor estas páginas por tratar del autor que, según ya nos dijo Joaquín Arce hace veinte años, es «el eje, la clave y la síntesis de toda la poesía setecentista española»¹.

Estos estudios, pues, se ocupan sobre todo de los pormenores estilísticos de las poesías de Meléndez -concretamente, de las anacreónticas, incluso las odas de La paloma de Filis, de los romances y de las primeras odas. El estilo y la evolución estilística no son, por supuesto, los únicos objetos de estudio posibles; entre otros, cabe también fijarse en los temas y en las fuentes de Batilo, y de hecho nos fijaremos en ellos en repetidas ocasiones. Sin embargo, me ha parecido que es en el estudio del estilo donde podrían aprovecharse de modo más completo los datos que aporta la edición crítica y que así podríamos adelantar en nuestro conocimiento de la obra del poeta, adelantamiento sin el cual la obra del crítico me parece un malabarismo inútil. Sin excluir cuestiones temáticas y de fuentes, pues, he enfocado sobre todo los aspectos estilísticos de los poemas, esperando que así puedan contribuir estas páginas a la comprensión de cómo trabajaba Meléndez y cuál fue la trayectoria poética que siguió. Si he dedicado una atención al parecer desproporcionada a las poesías tempranas, ello ha sido porque en muchos casos son las que más enmendó su autor y por consiguiente las que mejor nos muestran la evolución de su sensibilidad como poeta.

Aunque estas páginas, por las razones que he expuesto, se publican aparte de la edición crítica de Meléndez, están pensadas como compañeras de esta y a ella se refieren constantemente. La edición es la que preparé con Jorge Demerson: *Juan Meléndez Valdés, Obras en verso, 2 vols., Colección de Autores Españoles del Siglo XVIII, 28* (Oviedo, Cátedra Feijoo Centro de Estudios del Siglo XVIII, 1981-83). Los textos de Meléndez se citan por esta edición, y sus títulos y su ordenación (v. gr., Oda XLII) son los que se les dan en ella. También utilizo los números de orden que en la edición llevan los poemas, lo cual hace posible un sistema de referencias abreviadas que una vez comprendido espero que no moleste al lector y le facilite la consulta y comprobación de los textos. El sistema se verá en los ejemplos siguientes:

17.1 Esta notación se refiere al poema N.º 17 en la edición crítica citada, verso 1.

17.1v Con esta notación indico una variante del verso 1 del poema N.º 17.

17.1 F Así indico la lección del ms. F para el verso citado.

17.1 DF Aquí se señala la lección de dos manuscritos para el primer verso del poema N.º 17.

Las abreviaturas que encontrará el lector son

BAE Biblioteca de Autores Españoles

BN Biblioteca Nacional, Madrid

BR-M Biblioteca de Rodríguez-Moñino, Madrid

Las siglas que empleo para indicar los manuscritos y las ediciones de Meléndez son las siguientes:

Manuscritos

- A = BR-M E-41-6882, h. 1775.
B = BN Ms. 3804, textos de h. 1776.
C = BN Ms. 12.951-6, h. 1778, autógrafo.
D = BN Ms. 12.951-5, h. 1778, autógrafo.
E = BN Ms. 12.958-43, 1777, autógrafo.
F = BR-M E-41-6883 y BN Ms. 12.961-66, 1777 con muchas enmiendas posteriores, autógrafo.
G = BR-M, cuaderno sin signatura, 1777-1784, autógrafo.
H = BN Ms. 3751, textos de 1776-1781.
I = BN Ms. 12.961-14, 1777-1784, letra de amanuense con enmiendas autógrafas.
J = BN Ms. 12.961-19, 1780-1782, autógrafo.
K = BN Ms. 19.603, 1782, autógrafo.
L = BN Ms. 17.676, ff. 1-29, 1782.
M = BN Ms. 12.929-47, h. 1795.
N = BN Ms. 12.959-22. h. 1795.
O-T = manuscritos sueltos y misceláneos.
(Las siglas de manuscritos que llevan un pequeño número infrascrito, v. gr., F1, O2, se refieren a la primera, segunda, etc., redacción del manuscrito cuando esta difiere de la definitiva.)

Impresos

- U, V, W = impresos sueltos y misceláneos.
X = edición de 1785.
Y1 = primera edición de 1797.
Y2 = segunda edición de 1797.
Y = ambas ediciones de 1797.
Z = edición de 1820.

No creo que haga falta más explicación de procedimientos que pronto entenderá el lector. Lo que sí debo hacer, sin eximirme de la responsabilidad única por lo que sigue, es expresar mi más sincero agradecimiento hacia cuantos me ayudaron en esta tarea: la John Simon Guggenheim Memorial Foundation, bajo cuyos auspicios empecé el trabajo; la Universidad de California, cuya liberalidad me permitió continuarlo; y mis amigos y colegas, especialmente Arthur L-F. Askins y Basil J. Guy, que me ofrecieron libros y consejos, Dru Dougherty, quien tuvo la bondad de leer el borrador de uno de los capítulos, y Alan Kenwood, quien, además de leer

también parte del trabajo, puso generosamente a mi disposición su propio material inédito.

J. H. R. P.

Oakland, California

Febrero de 1983

Capítulo I

Las odas anacreónticas

El género anacreóntico

El siglo XVIII vio en España -y en Europa- los últimos brotes de la poesía anacreóntica; y en la obra poética de Meléndez, la anacreóntica forma un sector considerable, tanto por su cualidad como por su cantidad, y tal vez también el más conocido.

Anacreonte de Teos floreció en el siglo VI a. de J.C. como poeta de corte y cantor del vino y de los amores. De su obra no se conservan más que fragmentos; pero nos consta su gran popularidad por la existencia de unas sesenta imitaciones, productos de la cultura helenística de Alejandría y fechables hacia el comienzo de la era cristiana. Estas imitaciones, o Anacrontea, son lo que muchas generaciones de lectores y de poetas aceptaron como la obra de Anacreonte, lo que a su vez sirvió de modelo para la poesía anacreóntica moderna y lo que yo también en este trabajo llamaré sencillamente «Anacreonte».

Los supuestos poemas de Anacreonte son composiciones breves en metros cortos de ritmo rápido. Su fábula se sitúa en un ambiente de naturaleza, pero no son bucólicos ni, en sentido más estricto, pastoriles. Emplean con frecuencia la primera persona, que representa, no un pastor ni un personaje cualquiera, sino al propio poeta. Este aparece ante nosotros como tal poeta, viejo ya, pero dedicado aún a los placeres sensuales. Tratándose de imitaciones y no de la obra del Anacreonte histórico, es doblemente inútil preguntarnos si este pretendido autorretrato se acerca más o menos a la realidad biográfica del Teyo; lo que importa es que esta máscara, en el sentido de personaje de ficción, forma parte del mundo poético de aquellas anacreónticas alejandrinas.

Los temas principales de esta poesía son los goces sensuales, y sobre todo el vino y el amor, este sin distinción de sexos. Para desarrollar estos temas los poetas alejandrinos emplean repetidamente los motivos de la vejez (representada por el poeta) y de la juventud, del vino, de las rosas, de la música, la lira y el baile. Utilizan también ciertos motivos

mitológicos de los más sencillos y conocidos: Venus, Cupido, Baco y las Gracias -reflejos personificados de los que acabo de citar. Abundan los apóstrofes y las pequeñas narraciones, en las que aparecen también los personajes mitológicos.

Estas poesías no llegaron a imprimirse hasta 1554, cuando las editó en París Henri Estienne, con notas y con una traducción latina que se atribuye a Jean Dorat. En seguida surgieron las dudas, luego confirmadas, sobre la autenticidad de la atribución a Anacreonte; pero también en seguida se inició la enorme popularidad de estos poemas, reimpresos, traducidos e imitados a través de otros dos siglos y medio. Ya en 1555 apareció una traducción francesa por Ronsard, seguida de otras muchas en todos los países de Europa. También se vertieron a lo divino, transformación intentada ya por los cristianos griegos de la Antigüedad y repetida en el siglo XVIII. En España la primera traducción parece haber sido la de Quevedo, anterior a 1610 pero no publicada hasta 1794 (Madrid, Sancha). La más importante por sus cualidades poéticas y por la influencia que ejerció, fue la de Esteban Manuel de Villegas. Este poeta riojano, estudiante de leyes en Salamanca de 1610 a 1612, publicó sus Eróticas en 1618, formando el Libro IV de la Parte Primera El Anacreonte, «traducido en la misma cadencia en que está en griego». Su dominio del heptasílabo y la gracia de sus versos le granjearon a Villegas un aprecio en su propio siglo que, lejos de disminuir, creció en el siguiente. Juan José López de Sedano incluyó a Villegas en su Parnaso español a partir del primer tomo (1768). Las Eróticas volvieron a editarse en la prestigiosa imprenta de Sancha en 1774 y de nuevo, en la misma imprenta, en 1797. Mientras tanto, Luzán había traducido una oda de Anacreonte en su Poética² y vuelto a traducir otra en la Academia del Buen Gusto, lo cual, junto con otras composiciones afines del mismo Luzán y del Marqués de Valdeflores, le permite a José M. Caso González declarar que «la semilla de la anacreóntica futura está en el salón de la marquesa de Sarria», es decir, en la Academia del Buen Gusto, hacia 1750³. Pero fue en el último tercio del XVIII cuando una auténtica furia anacreóntica se apoderó de los poetas españoles. A mediados de los años 60 publica sus anacreónticas Nicolás de Moratín; y pronto le sigue su amigo José de Cadalso, quien propaga el género no sólo con sus Ocios de mi juventud, publicados en 1773, sino también por su influencia directa y personal, ejercida a través de su correspondencia y durante su residencia en Salamanca. De 1773 es una carta burlesca en que Cadalso le describe a Tomás de Iriarte las aficiones anacreónticas de sus nuevos amigos salmantinos, señaladamente de Meléndez, da un ejemplo de la poesía anacreóntica del joven Batilo y deja ver claramente que él mismo alentaba tales aficiones⁴. En 1792 pudo escribir Juan Pablo Forner: «Es increíble lo que han delirado los copleros de Madrid con la furia de anacreontizar en estos años últimos. He visto anacreónticas sobre el daño que causan las cotillas, sobre los perjuicios que ocasionan los coches en los empedrados...»⁵. Ello no quitó que el mismo Forner apreciase debidamente a Villegas, a quien, en sus Exequias de la lengua castellana⁶, equipara con Cervantes y Garcilaso. Desde luego, es cierto que abundaban las anacreónticas y que una vez publicadas las de Meléndez, se imitaba no sólo a Anacreonte y a Villegas, sino también a Batilo. El mismo Meléndez contribuyó a ensanchar los límites del género,

si no hasta donde dice Forner, por lo menos hasta incluir disquisiciones filosóficas bastante ajenas al espíritu del Teyo y de sus primitivos imitadores.

Las anacreónticas de Meléndez

En sus odas anacreónticas, Meléndez se propone imitar ciertos modelos, dar expresión a determinados sentimientos suyos y crear un mundo poético. Sus principales modelos son, evidentemente, el mismo Anacreonte (o sea, las imitaciones alejandrinas atribuidas a él) y su traductor e imitador Villegas. Este deseo de imitación hay que entenderlo en el sentido setecentista, como admiración mezclada de rivalidad, como emulación abierta mente declarada, y no copia o plagio. Se trataba de entrar en el terreno del modelo y sobrepasarlo empleando sus propios medios. Es en este sentido en que se decía que Virgilio imitó a Homero, o que el arte imita la naturaleza. Es con estos fines con que un compositor escribe variaciones sobre un tema musical inventado por otro. Lejos de ser un hurto artístico, esta imitación es una rivalidad abierta y generosa que se declara desde el primer momento. Podrá o no corresponder tal procedimiento a nuestro ideal postromántico de «originalidad»; pero no fue invención del Setecientos, ni creo que estemos dispuestos a condenar los versos de un Garcilaso («Oh dulces prendas por mi mal halladas, / dulces y alegres cuando Dios quería») por ser abierta imitación de otro verso, virgiliano («Dulces exuviae, dum fata deusque sinebat», Eneida, IV, 651).

Si bien las huellas del Teyo se encuentran en muchos poemas de Meléndez, aquellos que abiertamente imitan determinadas odas de Anacreonte son sólo seis (los N.os 11, 17, 28, 50, 61 y 67). Uno de ellos, el N.º 61, es el que aparece en la carta de Cadalso a Iriarte, y puede por lo tanto fecharse como no posterior a 1773. Otro no es posterior a 1775, y otros tres son anteriores a 1778. Sólo uno podría ser de composición algo más tardía, aunque no posterior a 1789. Parece, por consiguiente, que nuestro poeta imitaba a Anacreonte, apoyándose también en Villegas, sobre todo en los comienzos de su carrera poética; y que una vez entrenado, por decirlo así, siguió «anacreontizando» por su cuenta, llegando incluso a ampliar el mundo conceptual del género.

Sabemos por la carta de Cadalso, ya citada, que el joven Batilo era un «mozo algo inclinado a los placeres mundanales, a las hembras, al vino, y al campo» (p. 318); y podemos suponer que detrás de los nombres femeninos que aparecen en las anacreónticas (Filena, Clori, Doris, Dorila, Filis) se ocultan, a veces, mujeres reales. Podemos suponer que por lo menos algunos de estos poemas constituyen un modo estilizado de comunicar de parte de una persona real (Juan Meléndez Valdés) a otra persona real (María, o Gertrudis, o Isabel) un sentimiento, real también, o que quiere pasar por real. Todo esto lo podemos suponer, pero no podemos saberlo. Nuestros conocimientos no nos permiten identificar las musas de Batilo ni asegurar siquiera que para ninguna anacreóntica determinada haya existido una musa de carne y hueso. Pero tampoco nos hacen falta tales identificaciones, que tocan más a la biografía, rayando en chismografía, que a la investigación

propriadamente literaria.

Lo más importante para nosotros, y lo que sí nos es asequible, es el propósito de crear un mundo poético que animó a Meléndez, como a todo poeta. El estudio de la imitación y de las fuentes será a veces necesario para que podamos comprender bien la obra de creación poética de Batilo. En cambio, las menudencias biográficas son, para nosotros, innecesarias. Aun suponiendo que el hombre Meléndez quisiese expresar un determinado sentimiento real a una persona real de carne y hueso, en el momento de emplear para esta expresión los medios poéticos en vez de dos palabras al oído, se convirtió a sí mismo, como también a su amada y sus sentimientos, en entes de ficción cuya existencia ya no depende de ningún hecho históricamente verificable. Son estos entes de ficción y el mundo poético en que se mueven lo que ha de interesarnos aquí.

De la rivalidad imitadora, del impulso de autoexpresión, y sobre todo del impulso poético creador, nacieron las 117 poesías anacreónticas de Meléndez: ochenta odas anacreónticas clasificadas como tales; otra, A mis lectores, que sirve de introducción a la totalidad de sus obras; y las treinta y seis odas de La paloma de Filis, anacreónticas también, pero merecedoras, por su unidad temática, de un estudio aparte. Entre unas y otras, en cuanto a número de poesías, las anacreónticas constituyen casi la cuarta parte de la obra de nuestro poeta. Los manuscritos y las ediciones en que aparecen nos permiten determinar, si no, en la mayoría de los casos, una fecha exacta de composición, por lo menos una fecha ante quam. Si combinamos estas fechas con las de ciertas peripecias en la vida del poeta, las ochenta y una odas anacreónticas que han de ocuparnos en este capítulo pueden distribuirse en cinco grupos cronológicos:

I. Poesías no posteriores a 1777 (fecha de la muerte de D. Esteban Meléndez Valdés, hermano del poeta). Son 31 poemas, de los cuales uno no puede ser posterior a 1773, 22 probablemente no lo son a 1775 (aunque de ningún modo a 1777), y los ocho restantes no lo son a 1777.

II. Poesías no posteriores a 1782 (fecha del casamiento del poeta). Son diez poemas, de los cuales uno es de 1778 y de los otros nueve sólo puede decirse que no son posteriores a 1782 y que no nos consta su existencia antes de 1778.

III. Poesías no posteriores a 1789 (fecha en que el poeta sale de Salamanca para dedicarse a la magistratura). Son sólo cinco poemas, publicados en la edición de 1785 y por lo tanto compuestos en 1784 ó antes.

IV. Poesías no posteriores a 1798 (fecha de la desgracia del poeta). Son nueve poemas, de los cuales uno no es posterior a 1794, otros tres no lo son a 1795, cuatro no lo son a 1797, y uno puede fecharse entre 1789 y 1798.

V. Poesías no posteriores a 1814 (año que sigue al del destierro del poeta, y fecha de los índices que preparó este para la edición de 1820). Son 26 poemas: cuatro que pueden fecharse entre 1798 y 1808, otro que se compuso entre 1802 y 1814, y veintiuno más de los que sólo puede decirse que su composición no es posterior a 1814, y que no nos consta su existencia antes de esta fecha.

Recordemos que la célebre epístola de Jovellanos A sus amigos salmantinos, instándoles a que abandonen la «frívola» poesía erótica y se dediquen a géneros más filosóficos y morales, se escribió hacia julio de 1776. A pesar de esta exhortación, Meléndez siguió cultivando la anacreónica hasta los últimos años de su vida, si bien, ya que para la gran mayoría de sus poemas podemos fijar sólo la fecha ante quam, no la fecha a qua ni menos la exacta, esto, en general, no puede demostrarse con rigor matemático. Para seis de las anacreónicas, ninguna de ellas de tema amoroso, sí podemos determinar una fecha de composición entre 1789 y 1814. En cuanto a las otras, es posible que el poeta las compusiese antes de 1776 ó 1777 y que no las publicase hasta más tarde; pero esta posibilidad llega a ser poco probable tratándose de poemas incluidos sólo en la última edición, la de 1820. Entre 1776 y 1814 median casi cuarenta años; no creo que un poeta que en esos decenios ya había publicado tres ediciones de sus obras y preparado además varias colecciones manuscritas de las mismas, haya guardado mucho tiempo sin circular y sin publicar un número considerable de odas. Tal puede haber sido el caso de algunas pocas; pero lo más probable es que la gran mayoría de las poesías incluidas en el grupo V sean de composición relativamente tardía, las del grupo IV algo anteriores, pero posteriores a las del grupo III, etc. Ya veremos que hay también elementos estilísticos que apoyan esta conjetura. A base de ella parece necesario desechar la idea de las anacreónicas como obras sólo de la juventud del poeta. Al contrario, cultiva este género con nueva intensidad precisamente en su última etapa. Lo que sí cambia a través de los años es, según veremos, la importancia relativa de los distintos campos temáticos. La progresiva disminución en estas odas de los temas anacreónicos tradicionales y su sustitución por los filosóficos y los de naturaleza corren paralelas al nacimiento y desarrollo del género de las Odas filosóficas y sagradas; y en esta evolución del poeta sí cabe ver la influencia de Jovellanos, influencia que no fue mandato ni violación de la idiosincrasia de Batilo, sino que por lo visto armonizaba con sus inclinaciones Ilustradas.

El estudio de muchos poemas de Meléndez a través de tres o cuatro versiones nos revela la tendencia ampliadora del poeta. Concretamente, de las 55 odas cuya anterioridad a 1799 puede demostrarse (grupos I-IV), 33 llegan a formar parte de la edición de 1820. Dos de ellas (N.os 31 y 36) llegan con la pérdida de una cuarteta, eliminada ya para 1782. Dieciséis, o casi la mitad, llegan con el mismo número de versos que tienen en su redacción más antigua. Quince, o el 45 por ciento, sufren aumentos: de una cuarteta (4 versos) en siete casos, de dos cuartetos en uno, de tres cuartetos en cuatro, de cuatro cuartetos en dos casos, y, en un caso, de nada menos que diez cuartetos. Parece, pues, probable que para las distintas versiones de cada oda pueda creerse que cuanto más largas, más tardías.

Si se compara la longitud de las anacreónicas por grupos cronológicos, se nota la misma tendencia ampliadora. Veamos los resultados de tal comparación:

Cuadro 1

Odas anacreónicas: longitud

(Las cifras entre paréntesis se basan en la versión más moderna de cada

poema; las demás, en la más antigua.)

Grupo cronológico IIIIIIVV

Número de poemas 31105926

Media del número de versos 19

(21,3)45,6

(48)54,4

(55,2)46,2

(51,1)82,2

(82,2)

Mediana del número de versos 12

(16)36

(40)52

(52)36

(36)74

(74)

Número mínimo y número máximo de versos 8-88

(8-92)20-104

(24-104)40-76

(44-76)12-112

(24-112)52-148

(52-148)

Mínimo y máximo eliminados los dos extremos 8-44

(8-64)28-88

(28-84)48-56

(48-56)16-76

(28-76)56-144

(56-144)

Con algunos titubeos que son de esperar, vemos un crecimiento progresivo desde las odas del grupo I, en general breves (sólo una pasa de los 44 versos, y la mediana es de sólo 12 versos), hasta las odas del grupo V, grupo también numeroso (26 odas), cuyo poema más breve consta de 52 versos, y cuya mediana sextuplica la del grupo I. Típicamente ocurre el aumento, o su mayor parte, al pasar un poema a la edición de 1820, o sea, después de 1797.

Si en general los poemas que parecen ser más tardíos son también los más largos, esto no se debe tan sólo a la verbosidad del poeta, sino que puede también relacionarse con su elección de temas. Podemos distinguir entre los temas anacreónticos puros (el vino, el amor, la hermosura femenina), los temas de naturaleza (descripciones), el tema del tiempo, y los temas más o menos filosóficos (expresiones subjetivas, comentarios sociales, etc.). Cuarenta y ocho de las odas, un 60 por ciento, pueden clasificarse como anacreónticas puras; la mitad de ellas pertenece al grupo I. En cambio, de las 33 odas de tema menos «puramente» anacreóntico, más de la mitad, 19, pertenecen al grupo V, el más tardío. Comparando los porcentajes que de cada grupo constituyen los distintos temas, obtenemos el cuadro siguiente:

Cuadro 2

Odas anacreónticas: temas

(Porcentajes)

Grupo cronológicoIIIIIIIVV
Anacreónticos7770408927
Naturaleza010401119
Tiempo10100023
Filosóficos13102003s

En otras palabras, si bien en los primeros grupos el poeta sigue de cerca la pauta de Anacreonte en cuanto a los temas, en el último, que consta de 26 odas, los temas anacreónticos tradicionales quedan en la minoría. Comparando la longitud de las odas según tema y grupo, vemos que las poesías «puramente» anacreónticas suelen ser las más breves:

Cuadro 3

Odas anacreónticas: longitud por temas

(Mediana del número de versos. Los números entre paréntesis se refieren a un solo poema.)

Grupo cronológicoIIIIIIIVV
Anacreónticos1232463284
Naturaleza-(48)62(112)72
Tiempo16(88)--70
Filosóficos28(104)(56)-70

No sólo son los más breves los poemas del grupo I, sino que dentro de cada grupo menos el V, las anacreónticas «puras» son más breves que las otras, y en general los poemas de cada clase temática tienden a ser más largos en los sucesivos grupos cronológicos. La excepción curiosa la constituye el grupo V, donde se produce el esperado aumento de longitud para cada tema, pero donde, en contra de lo que observamos antes, las anacreónticas «puras» resultan ser los poemas más largos. Por lo visto, aunque el poeta cultivaba relativamente menos estos temas, los desarrollaba más, desviándose de la primitiva sencillez del género.

Imitación y elaboración

Algunas de las odas de tema tradicionalmente anacreóntico imitan de cerca a Anacreonte. Así, por ejemplo, el N.º 61, citado en la carta de Cadalso a Iriarte en 1773, se basa en la Anacreóntica XL, traducida antes por Villegas (Monóstrofe 25); y los antecedentes del N.º 67 se encuentran en la Anacreóntica XXIII (Monóstrofe 2 de Villegas). Tomemos como ejemplo el N.º 61, cuyo antepasado en Anacreonte reza aproximadamente así:

Ya que mortal nací para recorrer el camino de la vida, sé el tiempo
que he vivido e ignoro cuánto me queda. Lejos de mí, pues, tristeza;
nada quiero contigo. Alegre me reiré y bailaré con Lieo antes que me
llegue el fin⁸.

La traducción de Villegas es:

Nací mortal al mundo
para que de la vida
trillase los senderos
de no pisadas vías.
Bien sé lo que he vivido,
mas no lo que podría.
Pues, hola, huid, cuidados,
y no me agüéis las dichas;
que a fe que he de alegrarme
antes que llegue el día,
bebiendo, retozando
y sazizando risa⁹.

La imitación de Meléndez, N.º 61, es la siguiente:

Si es forzoso, Belisa,
morir, y nadie puede,
por mucho que la tema,
librarse de la muerte,
ni conocer tampoco
lo que después sucede
ni dónde nos quedamos
ni quién allá nos tiene,
agora que vivimos,
gocemos los placeres,
los gustos y delicias
que Venus nos ofrece¹⁰.

El tema es el de Anacreonte: gocemos de la vida ante la incertidumbre que nos impone nuestra mortalidad. También la estructura es la de Anacreonte: el hedonismo se presenta como consecuencia lógica de aquella incertidumbre. El metro es el de Villegas, quien traduce a Anacreonte «en la misma cadencia en que está en griego»¹¹. Pero la oda de Meléndez no es, como la de Villegas, traducción de Anacreonte, sino imitación. Ya no se dirige el poeta a la tristeza o a los cuidados, sino a su amada, con lo cual su poema se hace más personal e íntimo. El mismo carácter subjetivo se ve en el desarrollo del motivo de nuestra mortalidad, anunciado de modo bastante despreocupado en Anacreonte y en Villegas, pero elaborado con mayor extensión e intensidad por Meléndez, cuyo verso 3 introduce una nota de temor y cuyos versos 5-8 añaden motivos de ultratumba ausentes en los modelos. Finalmente, y en consonancia con lo notado ya, Venus sustituye a Lieo, o Baco, en la última cuarteta, y los placeres vivos pero algo

solitarios del vino se convierten en «los gustos y delicias / que Venus nos ofrece». Dentro del mundo poético de Anacreonte y empleando elementos de su propia oda, Meléndez ha rivalizado con su maestro, es decir, le ha imitado, tomando la estructura de su poema y dándole forma nueva. Aunque conocemos cuatro manuscritos del poemita resultante, Batilo no lo retocó más que en el primer verso, que pasa a rezar: «Si es, Cinaris, forzoso». A diferencia de lo que sucede en esta y otras imitaciones bastante fieles, los elementos sacados de Anacreonte también pueden utilizarse en la construcción de un poema nuevo, capaz a su vez de un desarrollo posterior que en algunos casos, como en el de la Oda XXXIII (N.º 34) y su predecesor, el N.º 34a, alcanza proporciones asombrosas. Esta oda consta de 24 versos en su versión primitiva y se mantiene en esta longitud a través de siete versiones subsiguientes, aunque con muchas enmiendas; pero en la edición de 1820 llega a 64 versos. Su tema se relaciona con la Anacreóntica XXXIII, traducida por Villegas en su Monóstrofe 4. En la oda de Anacreonte, el Amor llama de noche a la puerta del narrador, diciéndole que es un niño, calado de tanto andar. El narrador se compadece de él y le abre la puerta, ayudándole a secarse ante su hogar. Una vez seco, Amor decide ensayar su arco y ver si aún sirve su cuerda, y hiere al narrador en el corazón. Se despide de él diciéndole: -¡Alégrate, amigo! Sano está mi arco, y tu corazón herido. En su versión más primitiva, la del ms. A12, la oda de Meléndez reza:

Al ir a despedirme,
temiéndose mi olvido,
me dio para memoria
Belisa un Cupidillo,
gracioso y agradable 5
como si fuera vivo,
con su venda a los ojos
y en la mano sus tiros,
la aljabita en el hombro
y un arco pequeñito, 10
pero desnudo en carnes
y temblando de frío.

Yo lastimado al verle,
de una cintilla asido
al cuello me le puse 15
por fomentar su abrigo;
metímelo en el seno,
redímle del frío
y acariciéle afable
con piadoso cariño. 20

Pero sentí al instante
del pecho mil latidos,
y fue que en él se había
entrado el atrevido.

La oda de Meléndez repite varios motivos de la de Anacreonte: el personaje Cupido o Amor, su arco y su aljaba, la compasión del poeta¹³ ante la situación de Amor (mojado en un caso, con frío en otro), la ayuda que le presta, y la traición de Amor. El poema griego ya contiene dos elementos que asociamos con el rococó: la preferencia por lo íntimo y diminuto (Amor como niño) y la travesura juguetona. El elemento de juego se mantiene en la oda de Meléndez. En cuanto a la miniaturización, no sólo se repite, sino que sufre un desarrollo importante. El niño dios de Anacreonte es ahora una estatuilla del niño dios, una especie de juguete que el poeta describe como obra de arte. Encareciendo sus méritos estéticos lo llama «gracioso y agradable / como si fuera vivo». Pero también su propia reacción hacia su juguete es «como si fuera vivo». Toma literalmente el frío del Cupidillo y lo abriga en su pecho, no por ser regalo de la amada sino por su sensibilidad. La compasión de Anacreonte es normal ante la triste condición de quien parece ser un niño real; ahora, en cambio, se trata de una sensibilidad ante un juguete cuyos sufrimientos sólo existen en la mente de su dueño, es decir, se trata de un sentimentalismo típicamente setecentista, comparable con la fingida inocencia tan del gusto rococó. Sin embargo, en los versos 23-24 efectivamente se anima el Cupidillo, metiéndosele en el pecho al poeta. He aquí un desarrollo del elemento juguetón: no sólo traiciona el Cupidillo a su amparador, sino que también este traiciona al lector, prestando una repentina vida a lo que había presentado como objeto inanimado. La perplejidad del lector ante este cambio inesperado refleja la del poeta ante la burla del Cupidillo. Además se ha complicado la situación, tal como la da el poema griego, con la introducción de Belisa. En efecto, el poema de Meléndez se desarrolla en dos planos: el de la despedida de dos amantes, y el de la relación entre el poeta y el Cupidillo.

Nuestra oda está construida, típicamente, por cuartetos. Tres de estas describen el origen y el aspecto del Cupidillo, y tres cuentan la ayuda que le presta el poeta y su traición. Otra división del poema, igualmente equilibrada, sería decir que la primera cuarteta esboza la situación, las dos siguientes describen el Cupidillo, la tercera y la cuarta tratan de la ayuda que le presta el poeta, y la última presenta el desenlace. La descripción del Cupidillo es rápida y emplea los atributos tradicionales del dios -la venda, las flechas, la aljaba, el arco-, pero con tendencia hacia la disminución: aljabita y arco pequeñito, además de la forma diminutiva del nombre mismo. Estos diminutivos reflejan la pequeñez natural del objeto, por lo visto una suerte de talismán, y sugieren, aunque aquí no lo declara el poeta, que nuestro Amor es un dios niño, y no el Eros adolescente de la Antigüedad clásica. Además de los sustantivos ya citados, la descripción emplea epítetos bastante subjetivos e imprecisos, gracioso y agradable, junto con otro mucho más concreto, desnudo, y la forma verbal, también concreta, temblando. En las cuartetos narrativas, en cambio, abundan los verbos, en serie anafórica en los versos 17-19. Predomina en la oda el ritmo «trocaico» (oóo oóo) típico de las odas de las primeras épocas del poeta¹⁴. Se evita el encabalgamiento hasta los versos finales, donde la repentina violencia métrico-sintáctica refleja la

sorpresa del desenlace. Las imágenes del poema son visuales y táctiles, pero de poco desarrollo. Lo esencial del poema es el doble juego final, la burla del Cupidillo y la del poeta.

Notemos aquí de paso que una burla semejante se encuentra, pero con fin muy distinto, en la canción «Mi trabajoso día» de Fray Luis de León, cuya estrofa cuarta reza:

De blanco y colorado
una paloma y de oro matizada,
la más bella y más blanda que se vido,
me vino mansa al lado,
cual una de las dos por quien guiada
la rueda es de quien reina en Pafos y Gnido.
¡Ay! yo de amor vencido
en el seno la puse, que al instante
en mi pecho lanzó el pico tajante,
y me robó cruel el alma y vida,
y luego convertida
en águila alzó el vuelo:
quedé merced pidiendo yo en el suelo¹⁵.

Estos versos, imitados de Petrarca (Rime, Parte II, Canción III, «Standomi un giorno, solo, alla fenestra»), se distinguen de la oda de Meléndez por no tratar de Cupido sino de una paloma (si bien esta aparece explícitamente como ave del amor), y por transformar esta paloma literalmente en águila. Además, la canción de Fray Luis emplea este y otros desengaños para justificar en el poeta una «encendida / ansia de fenecer tan triste vida», ansia muy ajena al tono juguetón de la oda de Batilo. Si en los versos de este hay influencia de Fray Luis aquí, ha de ser en el motivo de la colocación en el seno, la cual, a diferencia de los elementos esenciales de la oda, no está en Anacreonte y que bien pudo apropiarse Meléndez, llevado por la semejanza temática entre el poema que componía y el del agustino.

Es probable que el poema de Meléndez, o por lo menos la versión más antigua que de él conocemos, no sea posterior a 1775. Antes de pasar a la edición definitiva de 1820 (Z), aparece en otros siete textos: el ms. F, cuyo texto primitivo no es posterior a 1777, aunque conserva también enmiendas más tardías; los manuscritos K y L, textos idénticos no posteriores a 1782; la edición X, de 1785, cuyo texto no es posterior a 1784, fecha en que se pidió la licencia para su impresión; el ms. M, de hacia 1795; la edición Y1 de 1797, cuyo texto debe fecharse entre 1795 y 1797; y la edición Y2, también de 1797, cuyo texto revisa el de Y1 y debe de ser, por consiguiente, del mismo año de 1797. Todas estas versiones constan de seis cuartetas y conservan la estructura general de la oda; pero de los 24 versos, sólo tres (8, 13 y 21) se mantienen iguales desde 1775 hasta 1797, sufriendo los demás una elaboración constante. Tratemos

ahora de ver la naturaleza de estos cambios y la dinámica interior de la oda según se manifiesta en ellos.

El primer verso se mantiene a través de las versiones A (la más antigua), F, K, L y X; pero en M se lee «Al partir y dejarla», versión que pasa a Y (es decir, tanto Y1 como Y2). Así se elimina la rima interior de la versión original. También se vuelve algo menos coloquial la expresión (partir en vez de ir) y se cambia el ritmo «trocaico» (oóo oóo) en «dactílico» (ooóo oóo).

El segundo verso sigue fiel a la redacción A hasta llegar a X, pero entonces «temiéndose mi olvido» se transforma en «medrosa de mi olvido». Otra vez podemos hablar de un verso menos coloquial: medrosa, aunque no es cultismo, es menos corriente que el verbo temer, y este es aún más coloquial por su forma pronominal. Además, el gerundio temiéndose es de una sintaxis algo suelta y coloquial, ya que normalmente se supondría que su sujeto sería el de los verbos precedentes, lo cual resulta no ser el caso. Esta ambigüedad se elimina con el cambio, que se mantiene en MY.

El tercer verso, «me dio para memoria», se transforma en XMY en «medio como en memoria», con lo cual se refuerza el efecto aliterativo de las m y se crea un verso acústicamente más homogéneo (repetición de me y de mo), aunque su sintaxis y su significado no hayan cambiado mayormente.

En el verso cuarto, la Belisa de AF es, a partir de K, Dorila. Estos nombres aparecen con cierta frecuencia en las odas anacreónticas de Meléndez, junto con Doris, Dorisa y Filena. El cambio en el verso puede reflejar otro en la vida sentimental del poeta; la oda, aunque por lo visto no puede aceptarse como literalmente autobiográfica, sí puede considerarse como producto de un contexto galante y dirigida por lo tanto a una de las musas salmantinas de Batilo. Pero el cambio de nombre podría tener también un significado más que anecdótico. ¿Podemos ver en la sustitución de la lopesca Belisa por Dorila una transformación de lo pastoril en algo más cortesano, más «clásico»? De ser así, el cambio reflejaría la misma tendencia que ya notamos en la sintaxis, el vocabulario y el ritmo, ya que, según veremos, el ritmo «dactílico» podría obedecer a una inclinación clasicista en Meléndez.

Cuando llegamos a la segunda cuarteta, vemos que sus dos primeros versos («gracioso y agradable / como si fuera vivo») no pasan de la versión más primitiva. Ya en el ms. F se lee «Era el rapaz de plata, / muy agradable y lindo», con lo cual se refuerza la sorpresa final eliminando toda sugerencia de que el Cupidillo esté vivo, y se insiste más sobre su calidad de obra de arte, especificando la materia de que está hecho. Los mss. K y L, de texto idéntico, eliminan el verbo Era, innecesario, lo cual permite la conversión de el rapaz en rapazuelo, diminutivo juguetón. En vez de plata, leemos ahora nácar, sustancia por lo menos semipreciosa y decorativa, pero más delicada que la plata. Se elimina el adjetivo algo incoloro agradable, insistiendo en cambio en lindo. La versión KL es, pues: «rapazuelo de nácar, / en todo extremo lindo». Con la edición X, sin embargo, desaparecen de nuevo los materiales y se especifica la corta edad del Cupidillo: «Era el niño por cierto / muy agraciado y lindo». El segundo verso, con su adjetivación algo más precisa que el vago agradable, pasa también al ms. M y a la edición Y; no así el primero, donde en MY se lee: «Por cierto el ceguezuelo». Este cambio vuelve a introducir el

elemento diminutivo y pasa al verso 5 el contenido conceptual del 7 («con su venda a los ojos»), dando paso a otro motivo nuevo en este verso. Ya la edición X había reemplazado el primitivo verso 7 («con su venda a los ojos») por «los ojuelos vendados», cuyo diminutivo refuerza el niño del verso 5 X16. Este diminutivo se conserva en el verso 5 de MY (ceguezuelo) y reaparece también en el nuevo verso 7, «las alitas doradas», que introduce un nuevo aspecto de la figura de Cupido y vuelve al motivo de la materia preciosa, antes plata o nácar.

El verso 8 se conserva en su forma original; pero al entrar en la cuarteta tercera volvemos a encontrar cambios. El verso 9, «la aljabita en el hombro» en los mss. AF1, llega a ser «la aljaba sobre el hombro» en FKL, tal vez por evitar la repetición de en (cf. v. 8). Con esto se pierde el diminutivo. A partir de X se lee «la aljaba al hombro bello». El poeta ha vuelto a encontrar una preposición monosilábica; pero para llenar el espacio que así se deja libre, no recurre de nuevo al diminutivo sino que introduce el adjetivo bello, el cual más bien realza la dignidad del Cupido mediante una elevación del lenguaje comparable a lo que ha pasado en el verso 2 con la introducción de medrosa. A este cambio corresponde también lo ocurrido ya en el ms. K con el verso 10, que de «y un arco pequeñito» (AF) pasa a «y el arco vengativo» (KLXMY). Cupido, armado antes de su aljabita y su arco pequeñito, ha pasado a ser más imponente, con sus alitas doradas, su aljaba, su hombro bello y su arco vengativo.

Para los versos 11-12 se lee en AF: «pero desnudo en carnes / y temblando de frío», como si el Cupidillo estuviese vivo. En KL pasa el poeta a insistir más en el Cupidillo como obra de arte, enmendando a «y así como le pintan, / desnudo y aterido». Esta versión da a la estatuilla un aspecto doblemente «artístico», ya que se describe en términos de otro arte; pero pronto se abandona, tal vez porque, si bien a Cupido «le pintan» desnudo, no suelen pintarle aterido, ni se a qué cuadro podría referirse esta expresión. Con X, pues, pasamos a leer «pero desnudo estaba / y helado el pobrecillo», versos que de nuevo presentan al Cupidillo como ser vivo. En el ms. M hallamos «y como si temblara / por su nudez de frío». El Cupidillo vuelve a ser obra de arte, que no tiembla de veras, sino que parece estar temblando. Al mismo tiempo se introduce nudez, voz que no registran los diccionarios de la Academia y que el poeta parece haber derivado del latinismo nudo, según el modelo desnudez, derivado de desnudo¹⁷. La versión de M se conserva en Y1, pero en Y2 el poeta cambia el verso 11 a «y así como temblando».

En la cuarteta cuarta, el verso 13 («Yo lastimado al verle») se mantiene igual en todas las versiones que estamos estudiando; pero en los demás versos hay cierto movimiento de motivos. En el 14, «de una cintilla asido» (AF1) se vuelve «de una cintica asido» (F), empleando una forma diminutiva poco frecuente en la poesía de Meléndez. A partir de la versión K, leemos «burlándome le abrigo», verso que, según veremos, procede del verso 16 de F, desplazando aquí el motivo de la cinta. En los versos 15-16, «al cuello me le puse / por fomentar su abrigo», F1 conserva la lección de A menos en el complemento pronominal, que en el ms. autógrafo (F1) es lo¹⁸. Sobre esta versión enmienda F: «al cuello me lo pongo, / burlándome le abrigo». Efectivamente vacila el poeta en cuanto al pronombre. La acción se vuelve más animada con el tiempo presente del verbo; y se introduce un elemento

de juego (burlándome) que refleja la calidad de muñeco o juguete del Cupidillo y anticipa la burla final. Este elemento juguetón es reforzado por la repetición rítmica y sintáctica que caracteriza los dos versos. La versión KL abandona el elemento de juego y vuelve a introducir la cintilla: «y al cuello me lo pongo / con un listón asido». Este motivo desaparece de nuevo a partir de X, ya que en XMY leemos: «ya le tomo en mis brazos, / ya a mis labios le arrimo». De nuevo son más activos los versos. También vuelven al paralelismo rítmico de F, aunque esta vez con ritmo dactílico, reforzando este paralelismo con la anáfora (ya... ya...) y contrastándolo con el quiasmo de los verbos y elementos preposicionales. En la cuarteta quinta, la versión F1 sigue la de A, menos en preferir la forma pronominal lo. Una versión intermedia F2 aboca en F, donde leemos: «en el seno le estrecho, / con él juego y me río, / le beso cariñoso, / le halago compasivo». Se ha eliminado por innecesario el verso 18 de A («redimíle del frío») y se ha aumentado el número de verbos de tres a cinco, además de cambiar el tiempo verbal al presente, eliminando la serie de pretéritos que reflejaba la Monóstrofe 4 de Villegas. Sigue el asíndeton de los versos 15-16, que sugiere una actividad constante, rítmica, sugerencia reforzada aquí por la asonancia interior (seno-estrecho-juego-beso) y el efecto anafórico (le-le). El ms. K modifica el verso 17 a «Estrécholo en el seno», conservando en los demás la lección de F. A partir de X, se cambia el orden de las acciones de esta cuarteta, y se introducen dos motivos (inocencia, blandura) no sólo muy del gusto del poeta en general, sino directamente relacionados con la acción de esta oda, como explicación de la actitud del narrador hacia el Cupidillo, y como contraste con el desenlace de la cuarteta siguiente. Leemos, pues: «Inocente le beso; / con él juego y me río; / escóndole en el pecho, / y blando le acaricio». La conjunción del verso 20 señala la conclusión de una parte del poema y nos prepara para la cuarteta final y su contraste sorprendente.

Al considerar juntas las cuartetas cuarta y quinta vemos que desde la versión más primitiva ha crecido el número de verbos conjugados, que pasan de cuatro a ocho. También han pasado los verbos del pretérito perfecto al presente; y son en general verbos más activos y más concretos y específicos: frente a poner, meter, acariciar y redimir (A) encontramos burlar, tomar, arrimar, besar, jugar, reír, esconder y acariciar. Este mayor dinamismo verbal está reflejado en la estructura rítmica de las dos cuartetas, que en su versión Y contienen menos elementos subordinados, más elementos breves, de un solo verso, colocados con cierta insistencia en la anáfora y el quiasmo. El número de versos dactílicos, de un ritmo también más rápido y más ligero, pasa de dos en A a cuatro en Y.

Con esto nos vemos ante la cuarteta final, la del desenlace. Su primer verso se conserva en todas las versiones de A a Y, «Pero sentí al instante». Le sigue, en las versiones AFKL, «del pecho mil latidos»; pero en X ya se había mencionado el pecho en el verso 19, haciéndose, pues, innecesario aquí; y a partir de aquella edición leemos «mil ardientes latidos». También a partir de X cambia el verso 23, que antes rezaba «y fue que en él se había». Ya no hay antecedente para en él; pero el cambio operado por el poeta es más fundamental y refuerza el dramatismo del desenlace. Leemos, pues: «¿Y qué fue? Que allá dentro». El último verso,

«entrado el atrevido» en AF, pasa a «entrado el fementido» en KL, para terminar en «se me entró el fementido» en XMY, otro verso dactílico. Ha desaparecido el encabalgamiento atrevido de las versiones anteriores. Comparemos ahora el texto completo de la versión más primitiva, A, con el texto de Y2, fruto de una evolución de unos veinte años:

A (No posterior a 1775)

Al ir a despedirme,
temiéndose mi olvido,
me dio para memoria
Belisa un Cupidillo,
gracioso y agradable 5
como si fuera vivo,
con su venda a los ojos
y en la mano sus tiros,
la aljabita en el hombro
y un arco pequeñito, 10
pero desnudo en carnes
y temblando de frío.
Yo lastimado al verle,
de una cintilla asido
al cuello me le puse 15
por fomentar su abrigo;
metímele en el seno,
redimíle del frío
y acariciéle afable
con piadoso cariño. 20
Pero sentí al instante
del pecho mil latidos,
y fue que en él se había
entrado el atrevido.

Y2 (1797)

Al partir y dejarla,

medrosa de mi olvido
 me dio como en memoria
 Dorila un Cupidillo.
 Por cierto el ceguezuelo 5
 muy agraciado y lindo,
 las alitas doradas
 y en la mano sus tiros,
 la aljaba al hombro bello
 y el arco vengativo, 10
 y así como temblando
 por su nudez de frío.
 Yo lastimado al verle,
 burlándome le abrigo;
 ya le tomo en mis brazos, 15
 ya a mis labios le arrimo.
 Inocente le beso;
 con él juego y me río;
 escóndole en el pecho,
 y blando le acaricio. 20
 Pero sentí al instante
 mil ardientes latidos.
 ¿Y qué fue? Que allá dentro
 se me entró el fermentido.

El número de versos es el mismo, pero los versos dactílicos, sólo seis en A, son diez en Y. La sintaxis es menos coloquial, y se ha eliminado el único encabalgamiento de A. Se conserva lo esencial de A, pero el vocabulario tiende a ser más «elevado» (bello, nudez, medrosa); el Cupidillo es una figura más de dios (alitas doradas, hombro bello, arco vengativo) y a la vez más estatuilla y menos niño vivo («alitas doradas», «así como temblando»). La eliminación de algún motivo secundario (v. gr., la cinta, el cuello [v. 15]) y de lo innecesario (v. gr., el verso 20 A, que no hace más que insistir en lo ya evidente) es parte de la concentración que permite a su vez la introducción de motivos nuevos: las alitas del Cupido, la belleza de su hombro, el carácter vengativo de su arco, los brazos y labios del narrador, la calidad ardiente de los latidos de su pecho. En otras palabras, Y, frente a A, es un texto más densamente cargado de motivos y más «clásico» en su forma, su sintaxis, su léxico y su metro, si podemos ver en los dáctilos, provisoriamente, un deseo de imitar más de cerca los ritmos de la poesía latina.

Sin embargo, la evolución del poema no acaba aquí. La edición Z, cuyos textos habían tomado su forma definitiva para 1814, da de él una versión que consta de nada menos que de 64 versos, o sea, el 267 por ciento de la versión primitiva. Las seis cuartetos de esta son ahora dieciséis:

Al partir y dejarla,

medrosa de mi olvido
me dio para memoria
Dorila un Cupidillo,
diciéndome: «En mi seno 5
ya queda, zagal mío,
si tú la imagen llevas,
por señor el dios mismo.

Ten cuenta, pues, que el tuyo
le guarde bien, y fino 10
por él sin cesar oigas
la voz de mi cariño;

que aunque cruel te alejas,
con mi anhelar te sigo,
y en cuantos pasos dieres 15
siempre estaré contigo,
cual tú en toda mi alma;
que este donoso niño
sabrás tu fe guardarme,
tornarte mis suspiros». 20

Y de marfil labrado
diome un Amor tan lindo,
que viéndole aun Citeres
creyera ser su hijo;

vendados los ojuelos, 25
luengo el cabello y rizo,
las alitas doradas
y en la diestra sus tiros,

la aljaba al hombro bello
y el arco suspendidos, 30
que escarmentados temen
los dioses del Olimpo;

arterillo el semblante
cuan vivaz y festivo,
y así como temblando 35
por su nudez de frío.

Yo solícito al verle
tan risueño y benigno,
los más dulces requiebros
inocente le digo; 40

y encantado en sus gracias,
bondadoso y sencillo
cual un dije precioso
le contemplo y admiro.

Ya le tomo en mis brazos, 45
ya a mis labios le aplico,
con mi aliento le templo
y en mi pecho le abrigo.

Mas tornando a mirarle,
con él juego y me río, 50
y en mil besos y halagos

las finezas repito,
tras las cuales le vuelvo
de mi seno al asilo,
do aun más tierno le guardo, 55
más vivaz le acaricio,
cuando súbito siento
tan ardientes latidos,
como cuando en el tuyo,
Dorila, me reclino. 60
¿Y qué fue? Que en el hondo
se me entró el fementido
del corazón llagado,
para aun más afligirlo.

Las cuatro partes de que constan las versiones anteriores -presentación de la situación, descripción del Cupidillo, ayuda que a este le presta el narrador, y desenlace- también aparecen, aunque aumentadas, en la versión de Z; pero esta introduce una nueva parte que se ocupa de la relación entre el narrador y Dorila. Esta relación ya existe en el verso 2 de las versiones anteriores, pero desaparece en los versos siguientes. La cuarteta final de las versiones A-Y sugiere la pasión que se apodera del narrador, pero no explica la relación que pueda tener con Dorila (o Belisa). Surge además una dificultad: Si sólo ahora entra el Amor en el pecho del narrador, ¿cuál fue su relación anterior con Dorila, quien temía su olvido? Esta dificultad viene resuelta por el nuevo desarrollo del poema en Z.

La primera cuarteta se conserva tal como estaba en Y, con la excepción del verso 3, donde vuelve el poeta al texto de AFKL («me dio para memoria»). Las cuartetas segunda, tercera, cuarta y quinta son del todo nuevas y desarrollan los sentimientos de Dorila, sólo sugeridos en la primera, y también por implicación los sentimientos del narrador, explicando además exactamente cuál ha de ser la función del Cupidillo en esta relación. Las dos últimas cuartetas vuelven de nuevo a Dorila. Vemos ahora que efectivamente cumple el Cupido con la función que le había asignado Dorila, la de traerla a la memoria del narrador. No es una pasión sin objeto la que nace ahora en el pecho de este, sino unos latidos tan ardientes como cuando se reclina en el pecho de la amada. Además, el Cupido no entra sencillamente en el pecho o «allá dentro», sino que se mete «en el hondo... del corazón llagado», es decir, del corazón ya llagado, «para aun más afligirlo». Con esto se aviva la pasión del narrador, pero no nace ahora. En las versiones A-Y el amor entre Dorila y el narrador era el contexto en el cual se presenta la burla o el juego del Cupidillo; ahora, en Z, el juego queda más explícitamente subordinado al tema amoroso o galante.

La descripción del Cupidillo, que antes ocupaba dos cuartetas, ahora ocupa cuatro. El poeta vuelve a insistir en la artificialidad del muñeco,

especificando que es «de marfil labrado» (21), materia semipreciosa que cabe bien dentro del gusto rococó. La mayor parte de los detalles de las versiones anteriores vuelven a aparecer en Z, pero algunos sufren nuevo desarrollo. La lindeza del Cupidillo lleva a la mención de su madre, Venus (23-24); y el «arco vengativo» es ahora el arco «que escarmentados temen / los dioses del Olimpo» (31-32). También se añaden motivos nuevos, como la expresión del semblante y el cabello luengo y rizo (26). La insistencia en la mitología y el léxico culto o arcaizante (por ejemplo, en el verso 28, donde mano se ha vuelto diestra) dan a esta versión del poema un carácter más clasicista.

Las cuartetas dedicadas a la reacción del narrador frente al Cupidillo han aumentado de dos a cinco. El proceso de desarrollo es evidente en la transformación de los versos 19-20 Y («escóndole en el pecho, / y blando le acaricio») en una cuarteta entera (vv. 53-56 Z). En esta parte del poema que narra el comportamiento del poeta ante el Cupidillo abundan los versos dactílicos. En general, la versión Z consta de 31 dactilos sobre un total de 64 versos, es decir, casi la mitad, habiendo aumentado esta proporción desde el 25 por ciento en A al 42 por ciento en Y y hasta el 48 por ciento en Z. La distribución de estos dactilos en Z es, sin embargo, muy desigual. Sólo 6 aparecen entre los 36 primeros versos de la oda, que explican la situación, citan la exhortación de Dorila y describen al Cupidillo. En cambio, entre los versos 37-64, que narran las caricias que al Cupidillo le prodiga el poeta y la burla de aquel, se cuentan 25 dactilos. La proporción de dactilos en la parte más activa de la oda es, pues, del orden del 89 por ciento, y en la otra, de sólo 17 por ciento, siendo trocaicos y mixtos los demás versos. Por lo visto, el poeta creía encontrar en el ritmo dactílico la expresión más adecuada de la viveza de movimientos que caracteriza la segunda mitad de esta oda.

El nuevo poema, la versión Z, se deriva, pues, de las versiones anteriores y últimamente de la oda de Anacreonte. Ya en la versión A encontramos la relación entre el narrador y Dorila, la presentación del Cupidillo como obra de arte, y la relación entre el narrador y el Cupidillo. Estos elementos se desarrollan a través de las varias etapas de la existencia de la oda, según va el poeta aceptando, combinando, y a veces rechazando, las sugerencias ofrecidas por los motivos empleados. Con la versión Z la oda acaba siendo un poema de mayor coherencia lógica, más explícitamente amoroso y más clásico en sus motivos y su lenguaje¹⁹.

Las anacreónticas como discurso

Después de haber estudiado el desarrollo de algunas odas anacreónticas de Meléndez, veamos ahora cómo logra nuestro poeta uno de los fines que antes dijimos se proponía al escribir, la creación de un mundo poético.

Para ello hemos de ocuparnos de su manejo del lenguaje, ya que sólo por medio de este puede crear el poeta. ¿Cuál es el lenguaje poético de Meléndez? ¿A quién, y por quién, va dirigido?

Entre las 81 odas anacreónticas, sólo hay dos en que el mensaje se pone en boca de un emisor cuyo nombre le distingue claramente de la persona del

poeta. En todas las demás, el emisor es un yo que podemos llamar, por llamarle algo, el poeta, y que a veces efectivamente puede identificarse con él, al llamarse él mismo «el poeta» («¿Qué te pide el poeta?», 36.1) o al hablar de sus versos (N.º 1). Sin embargo, nada intrínseco a los poemas nos garantiza sin más que el yo o «poeta» sea efectivamente la representación fidedigna del hombre de carne y hueso, Juan Meléndez Valdés. En este sentido la primera persona de los poemas es ficticia como la de las novelas picarescas; y ruego al lector que lo tenga en cuenta siempre que en estas páginas le hable del poeta como personaje de sus poemas.

El lenguaje poético, como mensaje, supone no sólo un emisor sino también un receptor o destinatario, un tú o vosotros a quien se dirige el yo. En un sentido, por supuesto, el destinatario es el lector; pero no necesariamente es un lector cualquiera, sino que puede ser un lector -o una lectora- específico y determinado. En este respecto se diferencian bastante entre sí las anacreónticas de nuestro Batilo, que pueden clasificarse del modo siguiente:

- (a) anacreónticas dirigidas a la amada (real o imaginaria): 25 %
- (b) anacreónticas que son apóstrofes dirigidos a la naturaleza, a un animal, a un objeto (v. gr., la lira), o a una abstracción: 20 %
- (c) anacreónticas dirigidas a un destinatario evidentemente ficticio (v. gr., Apolo): 9 %
- (d) anacreónticas dirigidas a anónimos «amigos» del poeta: 5 %
- (e) anacreónticas dirigidas a un individuo real identificado: 2 %.

Para más de la tercera parte (37 %) no se indica ningún destinatario, y estas anacreónticas pueden por lo tanto considerarse como dirigidas al lector implícito; pero en el mismo caso están de hecho los poemas que forman los grupos b y c, dirigidos a destinatarios incapaces, en el mundo real, de recibir su mensaje, el cual se destina, pues, aunque indirectamente, al lector. Las odas de los grupos a, d y e pudieron, en efecto, dirigirse a personas determinadas, cuya identidad no siempre nos consta hoy; y en tal caso el lector y el destinatario ostensible del poema fueron, en el principio, idénticos. Pero también en muchos de estos casos hay una relación más bien indirecta: la Teresa o Pilar de la vida real tuvo que convertirse en Dorila o Belisa, es decir, ficcionalizarse, para servir de destinataria de una oda. También es posible que algunas de las odas no se dirigieran nunca a una mujer real²⁰. De todos modos, una vez publicadas por el mismo poeta, las odas, incluso las más personales, las de destinatario más concretamente identificado, pasan a un doble plano retórico, dirigiéndose a su destinatario ostensible y también, por encima de él, al lector implícito del poema publicado.

Para ver cómo evoluciona el poeta en este aspecto, comparemos la distribución de interlocutores en los dos grupos cronológicos más numerosos, el I y el V, que contienen 57 de las 81 odas anacreónticas:

Cuadro 4

Odas anacreónticas: emisor y destinatario

(Porcentajes. Por haberse eliminado las fracciones, las cifras no suman 100 %)

Grupo I	Grupo V
Emisor ficticio	60

Emisor yo, destinatario
Amada2912
Apóstrofe924
Ficticio194
Amigos312
Individuo04
Lector implícito3246

Si recordamos que las poesías dirigidas a seres ficticios o inanimados no son, en efecto, más que un modo indirecto de dirigirse al lector implícito, vemos que este es el destinatario del 60 por ciento de las odas del grupo I y que esta proporción sube al 74 por ciento en el grupo V. La proporción de poesías dirigidas a un posible destinatario personal (la amada, un amigo) se mantiene aproximadamente igual; pero la de las dirigidas a la amada, real o ficticia, baja del 29 por ciento a sólo el 12 por ciento. Así se refleja la importancia disminuida del tema amoroso en las anacreónticas del último período. También podemos ver en estas cifras cierta despersonalización de la poesía de Meléndez, su conversión de un mensaje personal dirigido a individuos reales, a un mensaje conscientemente poético, dirigido al lector implícito, anónimo y desconocido. En otras palabras, los versos del poeta dejan de circular sólo en su reducido ambiente salmantino y aparecen en libros; dejan de ser poesía privada para convertirse en pública.

Además de clasificar el mensaje poético según su emisor y su destinatario, también podemos hacerlo fijándonos en lo que podría llamarse el modo o aspecto de su expresión. Así, pues, podemos distinguir entre los poemas que sirven sobre todo para expresar los sentimientos del poeta (es decir, del yo del poema), los que mandan que se haga algo, los descriptivos, los narrativos, y los dramáticos. La división es, desde luego, arbitraria y necesariamente aproximada, porque en la realidad casi todos los poemas combinan varios de estos modos; pero con las salvedades necesarias podemos identificar el modo o aspecto dominante de la mayor parte de los poemas, con la excepción de un 15 por ciento que no soy capaz de reducir a un solo modo. Comparemos, pues, de nuevo los grupos I y V:

Cuadro 5

Odas anacreónticas: modo dominante

(Porcentajes. Sólo hay una anacreóntica dramática, que es del grupo II.)

Modo Expresivo Imperativo Descriptivo Narrativo Mixto

Grupo I 193910266

Grupo V 19046827

Ya vimos que en cuanto a su destinatario, las anacreónticas se vuelven menos personales con el tiempo. Ahora vemos que a este cambio lo acompaña la disminución vertiginosa de los poemas imperativos, modo típico de muchas anacreónticas de la primera época, que exhortan a su destinatario a beber, a amar, a echar el vino, etc. También son marcadamente menos numerosas las odas narrativas. El modo que llamo expresivo se mantiene en la misma proporción; pero aumentan en grado muy sensible el porcentaje de poemas descriptivos y el de los mixtos. Estos cambios de modo refuerzan lo que ya notamos antes, al hablar del destinatario. En la última época

parece tener menos importancia lo inmediato y lo concreto (el destinatario personal, el imperativo); en cambio, se acentúa el carácter impersonal de los poemas, dirigidos a un lector anónimo, y dedicados, en casi su mitad, a descripciones que ni expresan directamente un intenso sentimiento del poeta, ni exigen una determinada acción o reacción de parte del destinatario. También es notable el aumento de poemas de modo mixto, es decir, retóricamente más complejos. Todo ello está de acuerdo con la transformación de Batilo, zagal salmantino, en el poeta de significación nacional, en el restaurador de la poesía castellana, consciente de su papel ante un público nacional.

Motivos poéticos

Ya hemos dicho que uno de los propósitos de Meléndez, como de cualquier poeta, es la creación de un mundo poético. Para ello se sirve el poeta de elementos o motivos poéticos que crean para el lector un determinado clima sentimental o emocional. Al decir «motivos poéticos» hemos de recordar, por supuesto, que Batilo y sus contemporáneos distinguían entre elementos que creían esencialmente poéticos y otros cuyo empleo en el verso sólo podía producir efectos cómicos. Así, pues, una rosa es poética, mas no lo es una cebolla; una fuente es poética, pero no un botijo; poética es la paloma, pero no la gallina. Hoy entendemos la poesía de otro modo, modo que ellos no tenían obligación de conocer. El estudio de los motivos que con más frecuencia emplea Meléndez nos dirá algo sobre lo que consideraba poético; y como no se trata de establecer cifras exactas -posibles, desde luego, con medios electrónicos- podemos contentarnos con las aproximaciones que permite la lectura cuidadosa *more patrum*.

Entre los motivos más frecuentes hallamos los que corresponden a varios aspectos elementales de la naturaleza; el agua, el viento y el fuego. El agua que nos representa Meléndez es siempre un agua en movimiento -fuente, arroyuelo, río- y nunca lago ni mar. Esta preferencia puede explicarse por la biografía del autor, quien pasó toda su vida en el interior del país, y también por la tradición literaria que hace del arroyuelo un ingrediente imprescindible del locus amoenus bucólico. Sin embargo, también se relaciona esta preferencia con la insistencia del poeta en lo efímero y lo frágil. Esta relación puede ser implícita, o también expresarse en forma de tropos. Así, por ejemplo, encontramos la metáfora familiar del «río de la vida» (30.48) y la comparación entre la huida de los años y el movimiento de un claro arroyuelo (46.1-8). El río sirve también para representar los placeres eróticos (46.37 ss.); en este caso, es de movimiento moroso y simboliza una fuerza a la vez agradable e irresistible. El aire o viento suele aparecer con apelaciones clásicas (céfiro, favonio, aura) y a menudo personificado. Muy frecuente es el motivo del fuego (ardor, llamas, ardiente, etc.), que casi siempre sirve como representación metafórica del amor.

Estos motivos nos sitúan en un mundo natural donde incluso los sentimientos humanos se expresan por medio de referencias a la naturaleza. En el marco de los elementos aparecen otros aspectos de este mundo

natural. La mariposa simboliza la inconstancia amorosa que liba el néctar de todas las flores, y también la fragilidad, la belleza efímera. Las aves también se relacionan con el amor, sobre todo el pájaro de Venus, la paloma, que consta en diez de los 36 casos que de este motivo cuento, y que domina las 36 odas de La paloma de Filis, que estudiaremos aparte. Mucho más numerosas son las flores (77 casos); y entre ellas la favorita, con 32 menciones, es la rosa. También aparecen con cierta frecuencia la azucena y el clavel, cuando no se habla sólo de flor o flores sin especificar. La nieve, sugeridora del invierno, aparece unas veinte veces, casi siempre con función metafórica; con signo negativo representa las canas, la vejez, mas en sentido positivo indica la blancura de la amada (pechos, cuello, frente). Finalmente, cuento 19 menciones de la primavera, más que de ninguna otra estación del año. Dentro del marco de los elementos (agua, brisa, fuego), pues, aparecen estos motivos, naturales también, que nos sugieren lo pequeño (ave, flor), lo delicado y frágil (mariposa, flor), lo hermoso. Son motivos tradicionales de la poesía anacreóntica, pastoril y erótica; y dos de ellos (la paloma y la rosa) se asocian tradicionalmente con Venus. En su mayoría comparten la característica de lo efímero, como en el caso de la mariposa o de la flor; y en esto se asemejan al agua siempre fugitiva del arroyo o del río. La primavera, estación de las flores, las mariposas, los céfiros y, tradicionalmente, del amor, es un motivo que abarca todos los demás y comparte con ellos el destino de perecer tras una gloria pasajera²¹. Contra este fondo aparecen las figuras humanas, de las que se destacan dos aspectos físicos, el cabello (11 menciones) y los labios (25 menciones). Aquel tiene múltiples connotaciones. Tratándose de figuras femeninas, suele ser, de acuerdo con la tradición, rubio, es decir, «dorado», con su sugerencia, atenuada por la costumbre, de material precioso. El cabello de la mujer es un ingrediente de su hermosura y tiene, como tal, un valor erótico; pero también representa, por su finura, la fragilidad, en consonancia con otros motivos empleados por el poeta. Con referencia más bien a figuras masculinas, el cabello se relaciona con la huida del tiempo, tanto por su color (nieve) como por su ausencia (calvicie). En este sentido, el cabello puede ser una representación más de lo efímero. El labio es, sin duda, un motivo fuertemente erótico; pero sirve también como órgano del gusto, con el cual el hombre disfruta la frescura del aire (57.33) o el sabor del vino (60.19). Esto será un disparate fisiológico, pero no deja de tener su valor poético al localizar en el mismo órgano los goces sensuales de varias clases y enlazar, concretamente, el amor con el vino y la brisa. También sirve el labio como representación metonímica de la poesía cuando habla el poeta de su «inocente labio» (14.6) y su «balbuciente labio» (56.15). La combinación de motivos puede reforzar ciertos aspectos del valor de uno de ellos. Así, el amor como goce sensual se nos presenta por medio de los labios de Dorila, humedecidos por el vino (47.34); y en «los labios... de rosa» (18.35 Y) se asocia el labio tanto con la belleza frágil de la flor como con la diosa del amor a quien se dedica esta. En el mundo natural, bello pero frágil, de estas poesías, aparecen, pues, las figuras humanas concebidas en términos de belleza, de amor y de goce sensual; pero al igual que los mismos elementos de la naturaleza, están sujetas al dominio del tiempo.

Entre los objetos creados por el hombre, los que más a menudo se mencionan son el vino y la lira, esta en función metonímica para representar la poesía. Los dos motivos proceden de la tradición anacreóntica, están relacionados con el placer sensual y representan modos de alterar nuestra percepción de la realidad.

En el mundo de los sentimientos y de las ideas, el mundo interior del hombre, el motivo más importante es el del amor; pero hay otros en los que conviene que nos fijemos. Uno de estos es el sueño, que puede proyectarse hacia el futuro como equivalente de esperanzas (56.81 ss., 58.41) o hacia el pasado, como recuerdo de la lejana juventud (46.8). En cualquier caso, el sueño se relaciona con el fluir del tiempo y, como medio de evasión del mundo cotidiano, con el vino y con la lira. También llama la atención el empleo que hace el poeta del motivo de la pompa, trasladándolo desde el campo semántico de lo humano al de la naturaleza, como cuando habla de la «pompa florida de un rosal» (5.8), de los «pomposos ramos» de un árbol (14.4) o de «la pompa con que nace» el sol (55.26). En todos estos casos se trata de un efímero goce sensual, sobre todo, aunque no exclusivamente, del visual.

Un interés particular ofrece el motivo de lo blando y la blandura, empleado unas treinta veces en las 81 odas anacreónticas. La blandura puede ser literal, como la de la «blanda cera» (17.1v), del «blando lecho» (22.39v) o del «blando soplo» (10.68v) del viento, ejemplos característicos de los primeros años del poeta y eliminados en sucesivas enmiendas. Más típicamente, la blandura es figurada, como en «blanda primavera» (6.1), «blando amor» (21.31), y «blanda paz» (56.114), o en «blando / circula por sus venas / de amor el dulce fuego» (81.41). Blando es también el epíteto que con más insistencia aplica el poeta a su propia obra, llamándose «blando cisne» (2.28) y refiriéndose al «blando estilo» (78.8) que trata de crear mediante los «acentos blandos» (65.10) de su «blanda lira» (1.1). Según ha explicado Russell P. Sebold²², la blandura caracterizaba para los contemporáneos de Meléndez los versos de Garcilaso. Equivalía a ternura, candidez, y sencillez (Sebold, p. 89), y se identificaba asimismo con la dulzura que en la poesía exige Luzán. Este crítico explica en el Cap. IV del Libro I de su Poética que el deleite que encontramos en la poesía procede de su belleza y aún más de su dulzura, siendo aquella el conjunto de calidades que podríamos llamar formales e intelectuales, y esta el de «aquellas que pueden mover los afectos de nuestro ánimo» (pp. 203-204). El mismo Luzán cita al propósito a Horacio, «Non satis est pulchra esse poemata, dulcia sunt», y para ilustrar el concepto de la dulzura recurre repetidamente a Garcilaso. Lo blando se emparenta, pues, con lo sensible, lo sentimental, lo amoroso y lo suave; manifestaciones concretas suyas en la poesía de Meléndez son la primavera, la rosa, la paloma, el labio y el cabello. Lo blando nos sugiere también debilidad -no la que gratuita e injustamente se atribuye a veces al carácter de Meléndez, sino la del personaje ficticio, muchacho o niño, que se crea Batilo en muchas de sus anacreónticas. Así leemos en el poema que dirigiéndose A mis lectores encabeza las tres ediciones preparadas por el poeta:

No con mi blanda lira

serán en ayes tristes
 lloradas las fortunas
 de reyes infelices,
 ni el grito del soldado
 feroz en crudas lides,
 o el trueno con que arroja
 la bala el bronce horrible.
 Yo tiemblo y me estremezco,
 que el numen no permite
 al labio temeroso
 canciones tan sublimes.
 Muchacho soy y quiero
 decir más apacibles
 querellas y gozarme
 con danzas y convites...23.

Aquí vemos un programa poético que rechaza la tragedia (cuarteta primera) y la epopeya (cuarteta segunda), haciendo profesión de fe anacreónica (cuarteta cuarta); pero la explicación de estas preferencias es puramente sentimental: el poeta es muchacho, por consiguiente débil y sensible, y muy humilde para que se atreva a canciones sublimes. En otras odas se presenta el poeta a sí mismo como zagalejo simple (2.2) o como niño (19.2). En la Oda anacreónica LXVI leemos:

 Iba a cantar de Marte
 las guerras y las iras,
 cuando el Amor airado
 me arrebató la lira
 y así me dice: «Canta,
 muchacho, mis delicias...».

(67.1 ss.)

Aquí el tema procede de la Oda XXIII de Anacreonte (Monóstrofe 2 de Villegas), pero su tratamiento en forma de diálogo es original de Meléndez, como lo es también la autopresentación como muchacho. En la Oda anacreónica LI le pregunta Dorila al poeta: «¿Qué temas / la grita de los viejos?» (52.43-44). Con estos versos traduce Meléndez uno de Juan Segundo, «Et quid, ait, metuis turbae decreta severae» (Basium XI)²⁴. Ya en los primeros versos del poema latino encontramos el contraste entre las generaciones: «Basia lauta nimis quidam me jungere dicunt, / qualia rugosi non didicere patres», palabras en cuya traducción emplea Batilo la expresión «nuestros viejos tristes» (187.3, 52.3); pero nuestro poeta

insiste en la vejez de los otros, y por lo mismo en su propia juventud, incluso cuando el contraste es, como en el verso arriba citado, sólo implícito. Juan Segundo no dice que la crítica venga de los viejos, sino de la turba severa; Meléndez, en cambio, identifica a viejos y críticos para hacer resaltar más su propia juventud y la de su amada.

No sólo aparece el poeta como muchacho, sino hasta como niño: «Siendo yo niño tierno» comienza el relato de su primera experiencia amorosa (16.1), y bajo el título Los recuerdos de mi niñez (46) se nos retrata adolescente. También su amada aparece como muchacha (8.7) y niña (5.4, 16.2). La niñez es una fase breve y pasajera de la vida del hombre, comparable en varios sentidos a la primavera del año: comienzo del proceso vital, iniciación amorosa, blandura, novedad e inocencia, belleza efímera. La comparación, nada nueva, es explícita al referirse nuestro poeta a los «verdes años» de su infancia y adolescencia (11.1).

La niñez es también, o solemos creer que es, la época de la inocencia, y por esto puede relacionarse con el gusto rococó y también con el culto Ilustrado, algún tanto sentimental, de la virtud y la inocencia. El anhelo de la infancia lo vemos repetidamente en las artes de la época. El Eros de los griegos, joven o adolescente, acaba en el Amor de una estatuilla de Falconet, niño de una inocencia tal vez algo sospechosa; y la Venus que en Virgilio revela su divinidad hasta en su modo de andar se vuelve, en otras obras del mismo Falconet, madre casi niña de un Cupido más niño aún, a quien da el pecho o a cuyas marmóreas nalgas aplica un suave castigo. Con esto lo imponente y sobrehumano se ha vuelto pequeño, delicado, tierno y, en una palabra, blando. Real o fingida, perdida o añorada, la inocencia es un motivo frecuente en las anacreónticas de Meléndez. Se desarrolla en relación con la naturaleza, con los animales, especialmente los pájaros, y con los niños. En otras palabras, lo inocente es lo natural y lo instintivo, lo contrario de la vida de las grandes ciudades. Este concepto de la inocencia refleja la tradición de «menosprecio de corte y alabanza de aldea» y la moral sentimental al estilo de Shaftesbury; también es irónico, aunque no del todo sorprendente, el hecho de que precisamente en una época en que se desarrolla tanto la sociedad culta de las cortes se llegue a glorificar con tanta insistencia la vida sencilla, más instintiva que intelectual, del rústico, del niño y del animal. Nuestro poeta canta su admiración por la felicidad espontánea de un ruiseñor, lamentándose de que no pueda expresarse con la misma sinceridad, ya que «los malignos hombres / burlan de la inocencia» (12.53-54). Nos presenta una pareja de palomos felices en su amor en medio de la naturaleza (22.37-40). Dirigiéndose a las aves exalta la espontaneidad instintiva de su vida y su falta de preocupaciones intelectuales:

Un gusto, unos placeres,
un venturoso olvido
de lo pasado, libres
de envidias, de partidos,
ni conocéis los celos,
ni el pundonor altivo;
vivir y amar compone
vuestro feliz destino.

(37.61-68)

La pérdida de la inocencia se trata en varias odas: con cierta frialdad irónica en la XXVIII (De Dorila), pero con nostalgia en la XV (De mis niñeces) y la XLV (Los recuerdos de mi niñez).

La niñez, la primavera, y la rosa representan una belleza frágil y efímera. A la importancia de esta en la obra de nuestro poeta tal vez no sea ajena la epistemología sensualista de Locke, cuya relación con el gusto rococó ha estudiado Patrick Brady²⁵ y cuya influencia en otros aspectos de la poesía de Batilo notaremos más adelante. En cuanto a los motivos, ante la frecuencia de los relacionados con la blandura y la fragilidad, no nos sorprende la frecuencia de huir y huida, motivo que aparece unas 31 veces, es decir, que tiene una importancia numérica más o menos equivalente a la que da el poeta a la blandura (30), a la rosa (32) y a las aves (36). Por medio de este motivo, el poeta nos presenta una naturaleza en movimiento continuo y rápido, un espectáculo cambiante y evanescente para los sentidos. Hay en este espectáculo elementos no efímeros, como los montes; pero no se insiste en la permanencia de estos, mientras que se subraya el carácter huidizo de los otros: las «linfas fugaces» de una fuente (4.9), el «ala fugitiva» del céfiro (5.20), las «hojas fugaces» de los árboles (27.51), las nieblas que huyen los rayos del sol (57.17 ss.) y el «rayo fugitivo» del sol que se pone (56.90). Tampoco en el amor hay estabilidad, porque los amantes se huyen: Clori huye de Aminta (10.29), Teseo huye de Ariadna (35.46), y hasta la paloma huye del palomo (22.27). El deseo de tranquilidad del poeta también se expresa por medio de este motivo: huye de la vida de la ciudad (41.1-4) y huye «del popular ruido» (44.10-11). Ni se eximen de la inestabilidad las abstracciones: con la llegada de la vejez «nos huyen los placeres» (7.15); la «paz sencilla» huye las ciudades (10.99); la ambición es un «fugaz fantasma» (52.23). Incluso cuando describe una escena apacible emplea el poeta el mismo motivo: «mis cuidados se huían» (5.16). Pero donde con más insistencia aparece el motivo de huir es en relación con el tiempo. En la Oda anacreónica X leemos:

Ya de mis verdes años
como un alegre sueño
volaron diez y nueve
sin saber donde fueron.
Yo los llamo afligido,
mas pararlos no puedo,
que cada vez más huyen
por mucho que les ruego...

(11.1-8)

Aquí vemos el motivo de huir (volaron, huyen) en combinación con los ya comentados de la primavera (verdes) y del sueño, combinación que no es fortuita²⁶. El texto más antiguo que de esta oda conservamos, texto copiado en 1782, empieza con «Ya de mis dulces años / como un alegre sueño / veintitrés han volado» (mss. KL), con lo cual nos indica el poeta, si no está quitándose años, que compuso el poema en 1777, ya que nació en 1754. Sin embargo, para la edición de 1785, es decir, entre 1782 y 1784, Meléndez cambia los veintitrés años en diez y nueve, o colocando la composición de la oda en 1773, cosa que no tenía por qué hacer, o remozando aún más al personaje ficticio que le representa en sus versos. Creo que el número del texto primitivo es sencillamente autobiográfico, mientras que el de las versiones a partir de 1785 corresponde al deseo de presentarse como más joven, más niño. Así se convierte un elemento espontáneamente autobiográfico en motivo poético, recalcado por el cambio de «dulces años» en «verdes años», con su connotación primaveral²⁷. En otras anacreónticas de nuestro autor encontramos la mención de «los años fugitivos» (46.6), las «vueltas fugaces» y el «invisible vuelo» del tiempo (51.1-4); leemos que «fugitivos se eclipsan / estériles los años» (58.6-7) y que «En sabrosas lecturas / se me vuelan los días» (58.25-26). La anacreóntica tradicional celebra el goce sensual, el amor, el vino, y la belleza; y si el tiempo se concibe como pasajero, tal celebración se vuelve invitación urgente. El tema viene de la Antigüedad, del «Collige virgo rosas» de Ausonio y de la poesía de Anacreonte. De allí lo recoge Meléndez en los albores de su carrera poética: la Oda LX, una de las más antiguas, escrita en 1773 cuando efectivamente sólo contaba el poeta diecinueve años, exhorta a la amada, ya que la muerte es inevitable, a que

agora que vivimos,
gocemos los placeres,
los gustos y delicias
que Venus nos ofrece.

(61)

Pero pronto deja este tema de ser, para Meléndez, fruto tan sólo de la imitación poética, para convertirse en algo sentido en su intimidad, si para ello podemos aceptar el testimonio de una repetición insistente. Ya en su juventud teme el poeta la vejez y es sensible a la huida constante del tiempo. La Oda XXVI, perteneciente al último grupo cronológico, pero tal vez escrita antes, contempla así, y con empleo de varios motivos ya estudiados, la llegada de la vejez:

Así sombra mis años
pasarán, y con ellos
cual las hojas fugaces
volará mi cabello;
mi faz de ásperas rugas
surcará el crudo invierno,
de flaqueza mis pasos,
de dolores mi cuerpo;
y apagado a los gustos,
miraré como un puerto
de salud en mis males
de la tumba el silencio.

(27.49 ss.)

Los motivos estudiados también sirven en la Oda XLV, de la madurez del poeta, para evocar con nostalgia la niñez perdida:

Cual un claro arroyuelo
que con plácido giro
por la vega entre flores
se desliza tranquilo,
tal de mi fácil vida
los años fugitivos
entre risas y juegos
cual un sueño han huido.
Veces mil este sueño
repaso embebecido,
sin poder arrancarme
de su grato prestigio.

(46.1-12)28

Estas poesías anacreónticas, que para el gusto moderno pueden parecer a primera vista convencionales e «insinceras», arrancan, en efecto, no sólo de una tradición literaria, sino también de una actitud ante la vida y hasta me atreveré a decir, de una angustia vital. A través de ellas intenta el poeta dominar y fijar el tiempo, creando en sus versos algo que se semeja a lo que celebra Keats en su Ode on a Grecian Urn y que no puede existir en el mundo real: una eterna primavera de rosas, palomas y blandos céfiros, donde el amor no por sensual deja de ser inocente y donde el vino y la poesía misma inducen un perpetuo sueño de felicidad. Tal primavera no

lo es sólo, ni principalmente, del mundo exterior; más bien se refiere a la vida del propio poeta, quien bien pudo haber dicho con Octavio Paz: «El tiempo no está fuera de nosotros, ni es algo que pasa frente a nuestros ojos como las manecillas del reloj: nosotros somos el tiempo y no son los años sino nosotros los que pasamos»²⁹. Ya en 1778, a los 24 años, escribe Meléndez: «Yo vi en mi primavera» (31.17); y cuando tiene unos cincuenta, entre 1798 y 1808, hace más explícito y extenso el paralelo:

Pasó mi primavera,
pasó el ardiente estío,
y a par de la esperanza
los sueños y delirios.
Veloz el blando otoño,
cual raudo torbellino
que cuanto en torno alcanza
arrastra en pos consigo,
huiráse muy más presto
que el rayo fugitivo
del sol del mar sonante
se apaga en los abismos,
relámpago ominoso,
que cruza de improviso,
desvista y desaparece
envuelto en su humo mismo.

(56.81 ss.)

En este sentido, pues, las odas anacreónticas de nuestro poeta son su *monumentum aere perennius* a la juventud, a su propia juventud³⁰. El deleite sensual mezclado con la conciencia de su mismo carácter efímero, el celebrar el ahora sabiendo que el presente se desliza sin remedio hacia el pretérito, crean la tensión del deseo eternamente frustrado que es la tensión poética fundamental de estas odas.

No todas las anacreónticas de Meléndez emplean los mismos motivos ni la misma cantidad de ellos. Las hay, como la LXIX («Dejadme, compañeros», N.º 70), temprana y brevísima, que no emplean más que un solo motivo, que en este caso es el del vino. Otras pueden variar un motivo, como lo hace la LXI («Teje, Dorila, teje»), en cuyos doce versos hallamos las expresiones siguientes: «Teje, Dorila, teje / de pámpanos y flores...»; «Tráeme de dulce vino / la copa que rebose...»; «si quieres que a la sombra / de este parral repose...». En las mismas tres cuartetos encontramos flores y guirnalda, lira (en un principio, cítara), amores, sombra y siesta. Vemos, por consiguiente, que la densidad de motivos es relativamente elevada, con predominio de las variaciones de uno de ellos. Algunas anacreónticas son auténticos repertorios de los motivos estudiados. Así, por ejemplo, en *Mis ilusiones* (XXIX), oda del último grupo cronológico que trata de los

recuerdos de la juventud, encontramos las horas fugitivas, flores, inocencia, mi niñez florida, tortolita, sombras, fuegos (de Amor), el río de la vida, vino. Otra oda, Que ni la voz ni la lira son ya por mis años a propósito para la poesía (LV), que podemos fechar entre 1798 y 1808, evoca la juventud perdida empleando primavera, mi verdor florido, rosa, fuego, nieve (dos veces), pájaros (tres veces), sueños, ensueño, labio (dos veces), cabello, huir, blanda paz y lira (tres veces).

Para ver cómo se combina en la práctica poética de Meléndez buen número de los motivos que acabamos de estudiar, sigamos el desarrollo de la Oda anacreóntica XV, De mis niñeces, ya varias veces aludida. Tenemos de ella seis versiones: las de las ediciones de 1785, 1797 y 1820, más las tres contenidas en cuatro manuscritos que podemos fechar entre 1777 y 1782. La fecha de composición no es, pues, posterior a 1777; y entre aquel año y el de la edición definitiva, el poema creció de 32 versos a 36 primero y, por fin, a cuarenta. Fijémonos, pues, en este desarrollo, dejando aparte las variantes de poca importancia.

Como sucede con otras muchas odas de Meléndez, esta carece de título en las versiones anteriores a 1782. La primera cuarteta, en su versión final, reza:

Siendo yo niño tierno,
con la niña Dorila
me andaba por la selva
cogiendo florecillas...

En seguida nos coloca el poeta en un tiempo, el de la niñez, y en medio de la naturaleza. Se especifica además que la niñez es tierna, adjetivo afín a blando. Las dos figuras infantiles aparecen contra el fondo de la selva, fondo que nos recuerda el de varios cuadros de Watteau y Fragonard. Se trata, como veíamos antes, de colocar el amor en un ambiente natural y por lo tanto instintivo, espontáneo e inocente. También aparece ya el motivo de la flor, hecha más íntima y más frágil por el diminutivo, que armoniza con el concepto de niñez. Esta cuarteta es casi gemela de la que empieza la Anacreóntica I de José Iglesias de la Casa:

Siendo yo niño tierno,
iba cogiendo flores
con otra tierna niña
por un ameno bosque...31.

No sólo son idénticos los primeros versos, sino que corresponden exactamente todos los motivos. A continuación, la oda de Iglesias narra un encuentro con Anacreonte, y concluye diciendo:

Al fin me dio su lira:
toquéla, y desde entonces
mi blanda musa sólo,
sólo me inspira amores.

La oda de Iglesias se diferencia, pues, de la de Meléndez en su tema general, a pesar del parentesco evidente del comienzo. Comparte, en cambio, el tema de otras dos anacreónticas de nuestro poeta: la I (De mis cantares) y la LXVI («Iba a cantar de Marte»). En esta, el Amor le manda al poeta que cante sus delicias,

y una cítara diome.
Toquéla, y su armonía
sólo de Venus canta,
sólo de amor suspira.

(67.9-12)

Este poema no es posterior a 1775 y recuerda la Oda XXIII de Anacreonte (Villegas, Monóstrofe 2); ya vemos que su conclusión es muy semejante a la del poema de Iglesias. Estas coincidencias no son fortuitas; sabemos que Iglesias y Meléndez se leían y corregían mutuamente, pero no siempre podemos decidir quién imitó a quién.

Volviendo a la oda de Meléndez, leamos la segunda cuarteta en las primeras versiones manuscritas (DF1):

y luego de estas flores
su mano peregrina
para ambos coronarnos
guirnaldas me tejía...

Con estos versos desarrolla el poeta el motivo de las flores y refuerza simbólicamente la relación entre sus figuras y la naturaleza. El motivo niñez-blandura-inocencia se desarrolla en otras versiones contenidas en el ms. F: el verso 6, «su mano peregrina» (F1) pasa a «su mano aun tiernecilla» (F2), versión rechazada luego, tal vez por repetir el tierno del verso 1, y «su mano inocentilla» (F). Sin embargo, a partir de 1782 desecha el poeta esta solución, quedándose con la cuarteta definitiva:

de que alegres guirnaldas

con gracia peregrina,
para ambos coronarnos,
su mano disponía.

Con esto pasamos de la construcción paratáctica a la hipotáctica. Se elimina «estas flores» (v. 5), que repite parte del verso 4, y se añaden los conceptos de alegría y gracia, muy propios del arte rococó. Si bien hemos perdido la insistencia en la niñez inocente, hemos ganado una mayor densidad de motivos poéticos en el espacio de los cuatro versos. El motivo del juego, igualmente característico del rococó, aparece en la cuarteta tercera:

Así en nideces tales
de juegos y delicias
pasábamos felices
las horas y los días.

La única variante de interés que ofrece esta cuarteta ocurre en el verso 11, cuya versión primitiva fue «pasábamos alegres» (DF). Ya vimos que a partir del ms. K (1782) este alegres pasa al verso 5 para matizar las guirnaldas, reemplazándolo en la evocación del tiempo perdido el nuevo adjetivo, más fuerte, felices. A continuación, en los versos 13-16, leemos:

Con ellos poco a poco
la edad corrió de prisa,
y fue de la inocencia
saltando la malicia.

La inocencia del verso 15 tal vez explique la eliminación de «su mano inocentilla» (v. 6 F); pero esta inocencia, como la del Amor de Falconet, está combinada con la malicia, combinación muy del gusto rococó. Para el verso 14 empezó el poeta escribiendo «la edad creció de prisa» (DF). Con el cambio a corrió, introducido en el ms. K, aparece el motivo de la huida, concretamente la del tiempo. En la quinta cuarteta:

Yo no sé; mas al verme
Dorila se reía,
y a mí de sólo hablarla
también me daba risa.

no hay más que una variante de importancia: en todos los manuscritos leemos «De suerte que al mirarme» para el verso 17. La versión adoptada a partir de 1785 rompe el fluir lógico y sintáctico de la oda y conserva el aturdimiento que en la ocasión descrita experimentaba el poeta, para quien el proceso de la pérdida de la inocencia es aún incomprensible. La idea de juego (cf. v. 10) se mantiene en las risas de los dos personajes, risas que se relacionan también con su estado sentimental y tienen por lo tanto un valor erótico.

En el ms. D sigue la oda con

y al darle yo mis rosas
quedaba embebecida,
y al darme ella las suyas
la mano me oprimía.

Ya en el ms. K desecha el poeta las rosas por el término menos específico flores («Si yo le daba flores»), quizás porque las rosas le parecían improbables como florecillas cogidas en la selva (vv. 3-4). En el mismo manuscrito cambia el verso 22, el segundo de la cuarteta, en «el pecho me latía», con lo cual el personaje conmovido ya no es la amada que recibe las flores, sino el poeta que se las entrega. Tampoco se queda embebecido, sino que siente una agitación violenta que se manifiesta físicamente en el latir del pecho. En el verso 23 desaparece muy pronto la repetición de dar, leyéndose a partir de la versión F «y al ella coronarme». El último verso de la cuarteta pasa de «la mano me oprimía» (D), lo que sugiere una emoción en la amada, a «la mano le oprimía» (F1), lo que sitúa la emoción en el poeta, pero podría ser error, ya que en la versión F2 se vuelve al texto original. Con la versión F leemos «la frente me oprimía», lo que otra vez refiere la emoción a la amada, pero de modo banal, ya que acabamos de leer que coronaba al poeta. A partir del ms. K el verso 24 es «quedábase embebida». Con esta solución recuerda el poeta la forma original de su verso 22; pero a diferencia de la redacción primitiva, la cuarteta presenta ahora la emoción de los dos personajes: la propia del poeta, sentida directamente en los latidos de su pecho, y la de la amada, observada por él. La versión definitiva de la cuarteta es, pues:

Luego al darle las flores
el pecho me latía,
y al ella coronarme
quedábase embebida.

Las tres cuartetos siguientes son las que introducen, a partir de la edición de 1785, la novedad de más trascendencia. En el ms. D y en la primera redacción del ms. F, una sola cuarteta ocupa el lugar de las tres de la versión final. Esta cuarteta es:

Con esto yo una tarde
debajo de una encina
le dije más osado
mi amor y mis fatigas,

texto cuyos dos últimos versos se enmiendan seguidamente en el ms. F a: «osado de mi pecho / le dije las fatigas». En los mss. KL se elimina el motivo concreto de la encina y se introduce un elemento poco definido pero emparentado con los motivos de blandura y niñez, «mil sencillas promesas»:

Con esto ya una tarde,
después de mil sencillas
promesas, de mi pecho
le dije las fatigas.

Todas estas versiones presentan la declaración amorosa; pero en ninguna se explica por qué ha de llegar precisamente ahora el momento de darse cuenta de los sentimientos ya descritos en las cuartetos anteriores y de darles expresión. Esta dificultad la remedia la edición de 1785, sustituyendo la cuarteta citada por dos:

Una tarde tras esto
vimos dos tortolillas,
que con trémulos picos
se halagaban amigas.
Alentónos su ejemplo,
y entre honestas caricias
nos contamos turbados
nuestras dulces fatigas.

Las tortolillas son el catalizador que precipita los sentimientos de los dos amantes. Algún recuerdo puede haber aquí del Polifemo de Góngora, donde, reclinados Acis y Galatea,

...al mirto más lozano

una y otra lasciva, si ligera,
paloma se caló, cuyos gemidos
-trompas de Amor- alteran sus oídos.
El ronco arrullo al joven solicita...

(Estr. 40-41)

o del romance de Angélica y Medoro, donde «tórtolas enamoradas / son sus roncós atambores». En el romance las palomas no hacen sino acompañar los amores de los protagonistas; pero en el Polifemo su papel es por lo menos el de estímulo, si no de ejemplo. También cabe pensar en relación con estos versos en Salomón Gessner, quien emplea la pareja de palomas como incitación al amor humano en un idilio, Damon. Phillis, y en un breve poema³². Meléndez no compró las obras de Gessner hasta 1785; pero ya en 1778, cuando aún no había visto nada de él, se interesaba por leerle³³, así que no es imposible que para 1782 conociese algunas obras del célebre suizo. Mas sea la que fuere la inspiración de las nuevas cuartetas de Batilo, estas hacen que la declaración amorosa llegue por una vía indirecta, por la imitación de las aves, las cuales presentan también indirectamente las manifestaciones físicas de la pasión. Con la introducción de este motivo se gana verosimilitud psicológica, ya que la declaración es ahora la reacción a un estímulo que canaliza los sentimientos que desde hace tiempo «fatigan» a los amantes. Las tortolillas refuerzan también el carácter natural e instintivo del amor entre Dorila y el poeta, amor nacido en la selva entre flores y llevado a su expresión por el ejemplo de las aves. La tórtola es, por supuesto, un ave que nos recuerda el amor y la diosa del amor; pero notemos que este motivo aparece aquí entre otros referidos a la naturaleza y a la inocencia infantil.

La edición de 1797 retiene las dos cuartetas citadas, convirtiendo las tortolillas en tortolitas, y la de 1820 desarrolla más el motivo, añadiendo una cuarteta entre las que acabamos de ver:

se halagaban amigas,
y de gozo y deleite,
cola y alas caídas,
centellantes sus ojos,
desmayadas gemían.
Alentónos su ejemplo...

La nueva cuarteta insiste no tanto en las caricias que se hacen las tortolitas como en los efectos que tales caricias producen en ellas. Estos son emocionales (gozo y deleite) y fisiológicos: la posición de cola y

alas, el fulgor de los ojos, los gemidos. Con estos versos se acentúa el aspecto sensual de la escena, presentado además por procedimientos censualistas: la pasión de las aves se nos indica por lo que vemos y oímos de ellas. La introducción de esta cuarteta nos señala la importancia que para Meléndez tiene el motivo de las tórtolas. Notemos también que con los cambios introducidos en 1785 la confesión amorosa se vuelve mutua: el ejemplo de las aves apasionadas precipita, en vez de una declaración sólo de parte del poeta, el desahogo de ambos amantes. Sin embargo, el elemento más sensual se presenta siempre de modo indirecto, en las tórtolas y no en los «niños».

La última cuarteta de la oda pasa también por una evolución considerable. La versión más antigua (F1) es:

Turbóse al escucharme,
mas luego como niña
me dio entre mil amores
aun más que le pedía.

Aquí la declaración amorosa viene, según ya vimos, sólo de parte del poeta narrador. Los versos finales sugieren el amor físico, que en las ediciones XYZ se ha desplazado a las tortolitas, dejando a los amantes tan sólo sus honestas caricias. Estos versos, en los mss. DF2, se cambian a: «cedió y en mil amores / gozamos mil delicias», versos que tal vez sugieran lo mismo que los de F1 pero que lo hacen de manera más delicada. Con la versión F3 pasamos a leer: «vencíla y entre flores / gozamos mil delicias». Con el paso de cedió a vencíla se acentúa el aspecto conflictivo de la relación amorosa, completamente eliminado en las versiones finales. La solución no agradó al poeta, quien cambió vencíla (F3) en rindióse (F4) y rendíla (F5), expresiones afines, y al cabo desechó los dos versos y escribió: «rióse [se ríe F6] y me responde: / "Lo mismo yo sentía"». Ahora ha desaparecido no sólo el conflicto sino también toda sugerencia de relación física, y en cambio aparece una nota juguetona; pero el último verso no deja de ser algo pedestre y anticlimático. A esta dificultad ocurre el poeta en el ms. K, de 1782, reformando radicalmente la cuarteta entera:

Oyólas bien y al punto

[La referencia es a las «fatigas de mi pecho»]

voló de nuestra vista
la niñez, y por ella
nos dio el Amor sus dichas.

La nueva versión concentra la atención del lector en el tema de la oda, la pérdida de la inocencia. Para ello se sirve de nuevo de motivos ya empleados hacia el principio del poema: la niñez y la huida (corrió, v. 14; voló ahora). Las «dichas» que el Amor da a los dos amantes podrían ser los mismos placeres sensuales a que alude la versión F1; pero si tal se sugiere, se hace de modo más abstracto y empleando motivos característicamente rococó, como el del dios y el de la niñez. Con la edición X, de 1785, se suprime la expresión «Oyólas bien», innecesaria en vista de lo que sigue y por tratarse ahora de una confesión mutua y no sólo de una reacción de Dorila ante la declaración del poeta, y se refuerza el motivo de huir (voló):

y en un punto cual sombra
voló de nuestra vista
la niñez, mas en torno
nos dio el Amor sus dichas.

Esta versión, que se conserva en las ediciones de 1797 y 1820, acentúa el carácter efímero de la niñez, y por extensión de la inocencia, por medio del motivo sombra. También, en el penúltimo verso, reemplaza y por ella con mas en torno, sustitución con la cual se logra un lenguaje menos coloquial, más «elevado», además de insistir en la pérdida mediante la conjunción adversativa.

A través de los cambios que hemos examinado, nuestra oda ha adquirido mayor densidad de motivos poéticos, como en la segunda cuarteta y en los versos que introducen el motivo de las tórtolas. La expresión de los sentimientos amorosos, sobre todo en su aspecto físico, se ha hecho más indirecta, sirviendo las tórtolas como sustitutos de los amantes y como catalizador de su pasión. Finalmente, los sentimientos que expresa la oda se han hecho más complejos. El poeta sigue cantando la felicidad amorosa, pero ha ido mezclando este sentimiento con la nostalgia de una época anterior e inocente y con la insistencia en el carácter transitorio, fugaz, de la niñez.

Léxico

Si la combinación de motivos crea un mundo poético, las preferencias léxicas del poeta contribuyen a fijar este mundo y destacarlo del mundo cotidiano.

El aspecto léxico más conocido, y a veces parodiado, de la poesía de Batilo es su empleo de los diminutivos, del cual bastará con una muestra:

Tornóse en mariposa,
los bracitos en alas
y los pies ternezuelos
en patitas doradas.

(3.9-12)

No hagamos ahora el inventario de todos los cefirillos, arroyuelos y zagalejas que pululan en las anacreónticas de nuestro poeta. ¿Por qué están allí? Creo que pueden relacionarse con el motivo de blandura y los conceptos afines de lo pequeño, infantil e inocente. Representan, pues, un ingrediente de la estética rococó, la miniatura, lo íntimo.

Otro es el caso de los arcaísmos que se encuentran en la poesía de Meléndez. En sus Reflexiones sobre la égloga intitulada «Batilo», Tomás de Iriarte, a quien nuestro poeta había derrotado en el concurso poético de la Real Academia Española en 1780, critica, entre otras cosas, el empleo que hace Meléndez de términos anticuados; y se creía que la XXXIX de las Fábulas literarias del canario, El retrato de golilla, alude al joven extremeño³⁴. La tendencia criticada por Iriarte se halla también en las anacreónticas; y ya en las del primer grupo cronológico encontramos expresiones como donde (71.3) en la acepción de 'de donde', y el maguer (78.9) que para algunos había de ser blanco de burlas constantes. El empleo de tales palabras había de distinguir el lenguaje del poeta del lenguaje cotidiano, dándole cierta elevación de tono y cierta calidad de intemporal. Así, por lo menos, lo entendían críticos y preceptistas. Para Horacio, el uso hace decaer y resucitar las voces:

Multa renascentur quae jam cecidere, cadentque
quae nunc sunt in honore vocabula, si volet usus,
quem penes arbitrium est et jus et norma loquendi.

(Ars poetica, 70-72)

Luzán también adopta una actitud prudente, declarando que el arcaísmo «puede ser igualmente defecto y virtud de la locución» y que, si bien puede abusarse de él, también «el usar con discreción y moderación de algún término antiguo en un poema o en una historia no será siempre defecto, y aun tal vez será virtud... Y ya que la ocasión lo trae, no puedo dejar de decir que si nuestra habla parece alguna vez pobre y menos copiosa que otras, es culpa de los que por demasiada delicadez desusaron algunos vocablos» (p. 337). Quien se lanzó a la defensa del arcaísmo, y con referencia específica a nuestro poeta, fue el intrépido Forner, quien,

a propósito de la égloga de Meléndez y de la de Iriarte, escribió que «la primera, escrita en estilo garcilasista por haber dado el autor a su lenguaje el color de la antigua sencillez, muestra una dulzura y suavidad que embelesa. La segunda, escrita en el lenguaje de ahora, ostenta un boato, una hinchazón de cláusulas tan desmedida y tan ajena de un poema bucólico, que fastidia a cualquiera que sabe distinguir entre la verdadera y falsa elegancia»³⁵. Más adelante, Forner apoya esta defensa del arcaísmo con la autoridad de Cicerón, «Séneca el padre», y Quintiliano, según el cual a las palabras «dignitatem dat antiquitas, namque et sanctiorem, et magis admirabilem faciunt orationem quibus non quilibet fuerit usus»³⁶. El ideal sería, pues, «imitar aquella juntura y conformación que tienen las palabras en los versos de Garcilaso o en la prosa de Fr. Luis de Granada»³⁷. La mención de Garcilaso nos interesa especialmente en vista del papel de modelo que hace este poeta para los salmantinos. En el último grupo cronológico de las anacreónticas encontramos más arcaísmos que en las poesías del primero, si como arcaísmos podemos contar vocablos como mesma, do, vergel, gayas y haber («no hayas miedo»). El que este empleo obedezca a un propósito deliberado de elevar el lenguaje y colocarlo en la tradición renacentista se ve de modo convincente en la evolución de determinadas odas. La palabra zagala, por ejemplo, es ya para el Diccionario de Autoridades un término rústico, es decir, anticuado; pero Meléndez cambia un muchachas («Dícenme las muchachas») en zagalas («Dícenme las zagalas», y posteriormente, «Las zagalas me dicen», 19.1). En la anacreóntica XXIV, amantes pasa a ser amadores, con un sabor más antiguo (25.17). En la XLIX, «tan engañado» se vuelve «más engañado», luego «aun más errado», y acaba en «muy más errado» (50.10), construcción evidentemente arcaica. En la Oda anacreóntica XXXIII, se conservan los diminutivos según se pasa de la versión de 1797 a la de 1820, pero se añade un adjetivo más bien arcaico:

Y

Por cierto el ceguezuelo
muy agraciado y lindo,
las alitas doradas
y en la mano sus tiros.

(34a.5-8)

Z

vendados los ojuelos,
luengo el cabello y rizo,
las alitas doradas
y en la diestra sus tiros.

(34.25-28)

La tendencia está clara: el poeta busca deliberadamente un lenguaje más arcaico y modifica sus versos en tal dirección. Lo mismo puede decirse del empleo de latinismos, según vemos ya en los versos que acabamos de citar, donde la voz *diestra*, latinismo semántico si no morfológico, reemplaza la de empleo corriente, *mano*. Esta preferencia también se manifiesta en todos los períodos de la obra de nuestro autor, y ya en el primer grupo cronológico encontramos palabras como *aura* y *albo*; pero los latinismos son más frecuentes a partir de 1777, cuando empezamos a leer, entre otros vocablos semejantes, *almo*, *crudo* (por *cruel*), *ruga* («voz puramente latina», según el Diccionario de Autoridades), *albor*, *dulzor*, *fulgor*, *fúlgido*, *ledo*, *raudo*, *opimo*, *claro* (en el sentido de 'célebre') y *trifauce*. Latín puro son también las *eoas plagas* (9.31) de una oda del último grupo cronológico, que José Mor de Fuentes se creyó con el derecho, o la obligación, de «traducir» al castellano por «playas [sic] de oriente». El cambio le obligó a rehacer tres versos enteros; y rehechos los imprimió en su edición de las Poesías de Meléndez (Barcelona, Bergnes, 1838), de donde los copió Leopoldo Augusto de Cueto en la Biblioteca de Autores Españoles, madre a su vez de numerosas ediciones posteriores. Otra vez son las variantes de las odas la mejor indicación del sentido en que evoluciona la poesía de Batilo. En ellas vemos que las «duras lides» de *A mis lectores* se convierten en «crudas lides» (1.6); que «do el céfiro suspira» se convierte, en la última edición, en «do lene el viento aspira» (7.28), con empleo de otra «voz puramente latina» (Dicc. Aut., s.v. *aspirar*) y de *lene*, que ni siquiera recoge el Diccionario de Autoridades, aunque sí el diccionario académico moderno. El cambio me parece poco feliz, pero no cabe duda de que la versión nueva es más latina. La pareja corriente «Baco y Cupido» se convierte en «Líeo y Cupido» (25.18), caso que si no trata precisamente de mayor latinidad, obedece al mismo impulso de distanciarse del término más popular. En la Oda anacreóntica XXX, alegres se vuelve cándidas (v. 21) y un verso añadido en la última edición contiene el epíteto *fúlgida* (v. 56). El «alegre octubre» se convierte en «el opimo octubre» (v. 29), el sol pasa a ser *Febo* (v. 54), y el verso «de diestros bebedores» pasa a «de báquicos furores» (v. 75). Un verso añadido a la oda XXXIII en la edición de 1797 contiene el sustantivo *nudez*

(34a.12, 34.36). Las sucesivas reelaboraciones de la oda XXXV introducen los adjetivos ledos (36.35) y lumbrosos («lumbrosos amatistes», 36.16). El verso 23 de esta oda, «sediento de oro vaga» en su primera redacción, pasa a rezar «vaga sediento de oro» en la edición de 1785 y en la primera de 1797, para ser modificado en la segunda edición de 1797 a «de oro vaga sediento», léxicamente igual, pero de sintaxis más latinizante y de ritmo, como luego veremos, más clasicista también. Fúlgido se añade en 47.15; y en 48.8, los «cándidos armiños» de las primeras versiones pasan, en la última edición, a ser «fúlgidos armiños». La misma tendencia explica en parte el cambio de nombres que se observa en varias anacreónticas, v. gr., los N.os 13, 34a, 62 y 69. La amada, que al principio se llama Filena o Belisa, con cierto sabor lopesco, pasa a ser Doris o Dorisa, para acabar en Dorila, nombre que parece, por lo menos, más clásico. Esta tendencia explica también que uno de los poemas más empapados de clasicismo sea precisamente una oda del último grupo cronológico, A mi lira (N.º 26). En él figuran Febo, Pluto, las Musas, Catón, Cerbero, el Lete y el Parnaso, se utilizan adjetivos como fúlgido, claro, célico, trifauce e insanos, se mantiene un ritmo fuertemente dactílico y se canta, en fin, a la lira, instrumento clásico de la poesía.

Si abundan en estas poesías los arcaísmos y los latinismos, escasean, en cambio, los términos técnicos y científicos, que por cierto no siempre vienen aquí al caso, pero que el poeta fue muy capaz de utilizar en otros contextos, v. gr., las epístolas. Algo se acerca al tecnicismo cuando llama «esta invención sencilla / para agitar el aire» a un abanico (43.9-10), pero este es un ejemplo aislado. Pocos son también los galicismos; señalemos la transformación de «la bella sien» (10.66, 0) en «la blanca sien» (X) y por fin en «la blanca sien» (YZ), con empleo de una voz que como importada del francés señala el Diccionario de Autoridades.

En

¿Por qué en ocio y olvido
vivo humilde en mi aldea,
demandáis impacientes,
y aun culpáis mi pereza?

(39.1-4)

tal vez podamos ver otro galicismo, aunque también podría tratarse de un tecnicismo del lenguaje forense, muy de acuerdo con lo que se lee a continuación en esta oda.

Tanto el arcaísmo como la tendencia latinizante sirven para separar la expresión poética del lenguaje ordinario y cotidiano. La diferencian estilísticamente y también, podríamos decir, temporalmente: tratan de crear un lenguaje poético que no sea exclusivamente de ninguna época, que trascienda los límites temporales. Este esfuerzo puede relacionarse a su vez con el motivo ya comentado de la huida, y concretamente de la huida

del tiempo. Es, en efecto, una manera más de contrarrestar el fluir constante del tiempo y de erigir, por medio de las palabras de la poesía, un monumentum aere perennius.

Ritmo

Si lo esencial del lenguaje poético es el ser un lenguaje rítmico, es evidente que nuestro estudio de las anacreónticas de Meléndez no puede limitarse a los comentarios que de pasada hemos hecho sobre este aspecto de su obra. A nivel estrófico, nuestra tarea es fácil; nos encontramos ante la más absoluta regularidad rítmica, consistente en la cuarteta heptasílaba asonantada. Cada poema consta de cierto número de cuartetas, cada una de las cuales suele tener su identidad sintáctica y conceptual. Los versos a su vez también suelen ser unidades sintácticas, terminando con una lógica pausa versal de casi invariable regularidad. Esta regularidad a nivel estrófico queda recalcada por la asonancia que recurre cada dos versos.

A nivel del verso, sin embargo, nos encontramos ante una variedad rítmica considerable. También son varios los criterios para la interpretación de estos ritmos. Tomemos por ejemplo el primer verso de la Oda XII, «La rosa de Citeres». Para Tomás Navarro Tomás, este es un heptasílabo trocaico, con una sílaba en anacrusis: o óo óo óo³⁸. Para Rudolf Baehr, es un verso aparentemente yámbico, pero que desde el punto de vista de su ritmo debe clasificarse como trocaico: o óo oo óo³⁹. En cambio, según Rafael de Balbín, el mismo verso, por tener su «axis [sic] rítmico» en la sílaba sexta, es decir, una sílaba par, es básicamente yámbico⁴⁰. Lo que tienen en común estos sistemas, si algo significan los términos yámbico y trocaico, es que nos obligan a leer: «La rósa dé Citéres», sonsonete desagradable que hace sospechar que el pobre verso ha caído en manos de una tribu de Procustes modernos, porque salta a la vista, o al oído, que el heptasílabo citado no tiene más que dos acentos. Para interpretarlo sin violentarlo, creo que el mejor método es el que sugiere el P. Luis Alonso Schökel en su *Estética y estilística del ritmo poético* (Barcelona, Juan Flors, 1959), libro tan breve como útil y falto de pedantería. Alonso Schökel, aunque conocedor de la poesía y la prosodia latinas, no por eso se empeña en aplicar a rajatabla el sistema latino al verso castellano. En vez de ello, explica el empleo en la poesía española clásica de lo que llama la célula rítmica, es decir, la unidad rítmica mínima, compuesta a su vez de pies, o sea, de grupos formados por una sílaba acentuada y una o más sílabas átonas. Para el heptasílabo y el endecasílabo castellanos de la época clásica -es decir, desde Garcilaso hasta el Modernismo-, la célula rítmica fundamental consiste en un pie trisílabo (oóo) y otro tetrasílabo (ooóo). El heptasílabo normal se forma de estos dos pies, de una sola célula rítmica; el endecasílabo consiste en la misma célula rítmica y la repetición de uno de sus pies. Este, según Alonso Schökel, es el ritmo básico; pero los poetas pueden desviarse, y de hecho se desvían, de él, haciendo que el ritmo de sus versos obedezca a sus fines expresivos. En el caso del verso que venimos estudiando, «La rosa de

Citeres», el esquema de Alonso Schökel puede aplicarse perfectamente: los acentos caen sobre las sílabas segunda y sexta, y hasta la división sintáctica se presta a una división en dos pies, oóo y ooóo.

Aplicando este sistema a los heptasílabos de Meléndez en sus odas anacreónticas vemos que aquellos siguen, con ligeras variaciones, seis patrones rítmicos:

Ritmos de dos acentos

1.º: oóo ooóo, patrón que llamaré AB Los más frecuentes

2.º: ooóo oóo, patrón que llamaré BA

3.º: oooó oóo, patrón que llamaré CA

Ritmos de tres acentos

4.º: oóoóoóo, que según unos es yámbico, según otros, trocaico, y que en la práctica puede considerarse una cosa u otra según lo exija el sentido

5.º: óoóoóoóo, «mixto» según Baehr y no tomado en cuenta por Navarro Tomás

6.º: óooóoóo, «mixto según Navarro Tomás y Baehr

De todos estos patrones, y de acuerdo con lo que nos lleva a esperar el sistema de Alonso Schökel, los más corrientes son el primero (AB) y el segundo (BA). Los demás aparecen con frecuencia menor, aunque suficiente para que formen categorías identificables.

El empleo de estos ritmos, o patrones rítmicos, podrá explicarse a menudo por la casualidad o la mera comodidad del poeta; pero creo que en otros muchos casos es posible identificar factores más netamente estilísticos. A veces se trata de una adecuación del ritmo al asunto tratado, adecuación que puede tener base objetiva o bien ser puramente arbitraria y simbólica. De un modo u otro, el ritmo es un significante que refleja el significado. Otras veces son consideraciones estructurales las que parecen dictar el empleo de tal o cual ritmo, y sobre todo de un cambio de ritmo para acompañar y recalcar la transición de un motivo a otro, o de un aspecto del tema a otro. Finalmente, la cronología de los versos, aunque no puede determinar en sí su ritmo, tiene cierta relación con él. Esto lo podemos ver comparando poemas tempranos con poemas tardíos y estudiando, dentro de unos mismos poemas, los versos añadidos y los versos enmendados. Así observaremos que los poemas donde predomina el ritmo BA (ooóo oóo) son sobre todo poemas tardíos. En cambio, en las Odas LX-LXXIX, veinte poemas de los más antiguos (1773-1777) y menos enmendados, sólo el 15 por ciento de los versos sigue el patrón BA. Es más: de estos veinte poemas, sólo dos alcanzan la mitad de versos tipo BA, ninguno sobrepasa la mitad, y ocho no tienen ni un verso de este tipo.

Veamos ahora algunos ejemplos de cómo forma el ritmo una parte integral de las anacreónticas. Al hablar de ellos, forzosamente se manifestará el elemento subjetivo de la apreciación personal; pero si bien creo imposible, y además indeseable, su eliminación total, trataré de limitarlo y de apoyarlo, siempre que pueda, en los datos.

Como primer ejemplo, tomemos la Oda XXVI, Del caer de las hojas (N.º 27), poema de sesenta versos, del último grupo cronológico y de una sola versión conocida. En sus dos primeras cuartetos leemos:

¡Oh, cuál con estas hojas

que en sosegado vuelo
 de los árboles giran,
 circulando en el viento,
 mil imágenes tristes
 hierven ora en mi pecho
 que anublan su alegría
 y apagan mis deseos!oóo oóo
 oóo oóo
 oóo oóo
 oóo oóo
 oóo oóo
 oóo oóo
 oóo oóo
 oóo oóoAB
 CA
 BA
 BA
 BA
 BA
 AB
 AB¿oó oó oó?

¿oó oó oóo?
 ¿oó oó oóo?

Por de pronto, vemos que el ritmo BA parece asociarse con el motivo del movimiento: giran, circulando, hierven son formas verbales que aparecen en el contexto de este ritmo. En cambio, el amortiguamiento que sugieren los verbos anublan y apagan está acompañado del ritmo AB. En cuanto a los versos 1, 5 y 6 podría tal vez haber alguna duda. ¿Son versos de dos acentos, según acabo de sugerir, o tienen tres? En el verso primero, me parece poco probable un acento en estas, que no serviría sino para disminuir la importancia de la palabra principal, hojas. En el verso 5, mil no debe tomarse en sentido literal; aquí, como en innumerables (¿mil?) otros versos de Meléndez, sirve casi como un artículo indefinido indicador de gran cantidad. Los acentos principales caen sobre las palabras de más importancia, imágenes y tristes; el acentuar la palabra incolora mil sería restarles importancia a las demás. En cuanto al verso 6, bien podría sostenerse que hierven merece un acento, tanto como ora, o más, y que incluso es posible leer «hiérvén ora en mi pécho» (óooo oóo). En este último caso podríamos distinguir entre el ritmo BA, que acompaña el movimiento giratorio de los versos 3 y 4, y la desviación abrupta de este patrón, que recalca precisamente la violencia del verbo hierven. Otro verso que se aparta de las normas es el 2, que no creo pueda acentuarse sin violencia antes de la sílaba cuarta. Incluso diría que en este verso es más importante el sustantivo que el adjetivo, y que por lo tanto hay aquí sólo un acento fuerte (6ª) y otro secundario (4ª). Podríamos ver una

correspondencia entre el significado de este verso y el movimiento tranquilo de sus sílabas, casi falto de contrastes acentuales.

El esquema rítmico de las dos cuartetas consiste en un ritmo inicial (AB), seguido de un verso de transición (2), del ritmo contrario al inicial (BA), y tal vez de otro verso de transición (6), para volver en los versos 7 y 8 al ritmo inicial. En otras palabras, después de cierto bullicio se vuelve al ritmo anunciado en el primer verso, con lo cual se anticipa en el plano rítmico el tema de la oda, la fugacidad de lo que el verso 10 llama el «mundanal contento». ¿Casualidad, intuición subconsciente, o acierto creador?

El tema de la oda se hace explícito en la cuarteta tercera. Veamos los versos 9-20:

Símbolo fugitivo
del mundanal contento, 10
que si fósforo brilla,
muere en humo deshecho,
no hace nada que el bosque
florecidas cubriendo,
la vista embelesaban 15
con su animado juego,
cuando entre ellas vagando
el cerillo inquieto,
sus móviles cogollos
colmó de alegres besos. 20

El verso 9 no reproduce la típica célula rítmica identificada por Alonso Schökel. Podría clasificarse como mixto (patrón 6), pero sólo suponiendo un acento secundario en la sílaba inicial de fugitivo. Más satisfactorio me parece considerarlo como una variante del tipo AB, con desplazamiento del acento al principio del pie trisílabo. De esta manera se conserva la serie de cuatro sílabas átonas, más breves que la primera sílaba del esdrújulo terminada en consonante nasal (sím-). La fugacidad de que habla el verso se ve, pues, reflejada en su ritmo. Además, si miramos el verso 10, vemos que allí tampoco emplea el poeta uno de los ritmos más corrientes, sino el que denominamos CA, que se diferencia del BA en desplazar a su última sílaba el acento del pie tetrasílabo. Ahora bien: mundanal significa «lo mismo que mundano» (Dicc. Aut.), por lo cual Meléndez pudo escribir perfectamente «del mundano contento», con ritmo normal BA (ooóo oóo). El empleo del adjetivo menos corriente, que produce un ritmo también fuera de lo ordinario, debe, pues, de ser deliberado. Vemos además que el desplazamiento del acento ocurre en una dirección en el verso 9 y en la contraria en el verso 10. Las dos palabras afectadas (símbolo y mundanal) se complementan; una es la inversión acentual de la otra, de la misma manera que un símbolo refleja o representa en un nivel de realidad algo que existe en otro nivel de realidad. El símbolo no es idéntico a lo simbolizado, sino de algún modo análogo a lo simbolizado; y

esta misma relación existe aquí a nivel rítmico entre lo simbolizado (el «mundanal contenido») y su símbolo, es decir, las hojas. En los versos 11-14 volvemos al ritmo BA, que se asocia primero con la fugacidad del contenido (11-12) y sugiere, con su persistencia, la de las hojas (13-14). Los elementos que en los versos 9 y 10 se complementaban y contraponían rítmicamente ahora llegan a la plenitud de su identificación en la igualdad rítmica de estos versos 11-14. La fugacidad también se relaciona, por supuesto, con el movimiento, como en las dos primeras cuartetas. En los versos 15-32 predomina el ritmo AB (oóo oóo), aunque también hay versos de ritmo distinto. Estas son cuartetas que nos representan el pasado de las hojas en época primaveral, cuando las besaba «el cefirillo inquieto» y cantaban entre ellas «las dulcesavecillas». Con el verso 33 empieza la tercera parte del poema, y leemos:

Pero el Can abrasado
vino en alas del tiempo,
y a su fresca verdura
mancilló el lucimiento.

Después de las dos cuartetas iniciales que introdujeron el tema, la segunda parte de la oda había descrito el pasado primaveral; ahora, con la tercera parte, el poeta nos habla de la destrucción de las hojas a manos del «Can abrasado», del otoño y del invierno («el cierzo»). Esta tercera parte se abre, según acabamos de ver, con versos de ritmo BA, y este ritmo predomina en toda la tercera parte. Sin embargo, en los versos 45-48 leemos:

hoy muertas y ateridas
ni aun de alfombrar el suelo
ya valen, y la planta
las huella con desprecio.

El paso de las estaciones -su movimiento, representado con el ritmo BA- desemboca en un presente estático, amortiguado, que se nos representa en una cuarteta donde predomina el ritmo AB. La trayectoria conceptual de los versos (cambios que llevan a una situación estática) es la misma que la de las cuartetas iniciales, y su desarrollo rítmico es también análogo. Las últimas cuartetas hacen la aplicación subjetiva del tema, insistiendo en la fugacidad de los contenidos del mismo poeta:

Así sombra mis amos
pasarán, y con ellos
cual las hojas fugaces
volará mi cabello;

mi faz de ásperas rugas
surcará el crudo invierno,
de flaqueza mis pasos,
de dolores mi cuerpo;
y apagado a los gustos,
miraré como un puerto
de salud en mis males
de la tumba el silencio.

En esta proyección personal hacia el futuro predominan otra vez los versos de ritmo BA.

En la oda que venimos estudiando el ritmo está relacionado con la estructura del poema, marcando, por ejemplo, la transición entre una parte del poema y otra en el verso 33. También vemos una relación entre el ritmo y el tema al notar que el poeta emplea con cierta consistencia un ritmo BA para acompañar la expresión o representación de la fugacidad de todo bien terrenal. Pero esta relación, ¿es puramente arbitraria (lo que no quiere decir que sea ilegítima), o hay también una analogía real entre el tema y el ritmo que parece simbolizarlo? Por ejemplo, el ritmo BA (ooóo oóo), ¿es más rápido que el ritmo AB (oóo ooóo)? Si miramos aislado cada verso, vemos que en el tipo AB median tres sílabas átonas entre los acentos, mientras que en el tipo BA el número máximo de sílabas átonas seguidas es de dos. No puedo afirmar que este verso de intervalos más breves se perciba como más rápido que el tipo AB, pero no me parece improbable. Tampoco puede afirmarse que el tipo BA sea más equilibrado que el tipo AB: dos veces repite BA la serie de dos sílabas átonas seguidas de una tónica, después de lo cual queda la última sílaba, átona; pero el tipo AB puede verse como dos tribraquios (oóo) unidos (o separados) por una sílaba átona. Sin embargo, la cadencia tonal que suele venir al final de cada verso facilita la separación de la última sílaba átona, mientras que la átona central está más íntimamente ligada al tejido semántico del verso. Lo que sí es cierto es que el tipo BA puede oírse como dactílico, y así lo clasifican Navarro Tomás y Baehr; y el dáctilo, según Alonso Schökel, «da un tono de firme rapidez» (p. 153). En cambio, no hay manera de encontrar un dáctilo en la serie oóoooóo (AB). Tanto un tipo como otro son a la vez más rápidos y más ligeros que los versos de tres acentos.

En cuanto al intervalo entre acentos, he dicho que es mayor en AB que en BA si miramos aislado cada verso. Esto es decir que la pausa versal nos impide oír como seguidas las tres sílabas átonas que en efecto ocurren entre los acentos de dos versos de tipo BA:

ooóooóo/ ooóo oóo
121/ 231 2

Esta pausa versal suele ocurrir en las anacreónticas de nuestro Batilo, donde la última sílaba del verso coincide normalmente con la cadencia tonal, es decir, con el límite de un segmento sintáctico (véase Alonso Schökel, p. 59). La eliminación o debilitación de la pausa versal -es

decir, el encabalgamiento- es también un aspecto del ritmo. Así vemos que en los versos 45-48, ya citados, se encabalga el verso 46 sobre el 47 («ni aun de alfombrar el suelo / ya valen...»). Dentro de una cuarteta donde predomina el ritmo AB, el verso 46 se distingue por retrasar su primer acento; pertenece al tipo CA (oooó oóo). Lo que ocurre a continuación es como si el ímpetu de los dos acentos casi seguidos hacia el final del verso lo prolongase hacia el verso siguiente, disminuyendo el efecto de la asonancia y dando la impresión de un verso más largo, más pesado. Otro caso interesante es el de los versos 53-54: «Así sombra mis años / pasarán, y con ellos», encabalgamiento abrupto según la terminología de Dámaso Alonso⁴¹. Aquí se trata de dos versos de ritmo BA donde por medio del encabalgamiento se crea una serie de tres sílabas átonas:

ooóooóo/ ooóooóo

123

¿Constituye esta eliminación del obstáculo normal al fluir de las sílabas, un remedo rítmico del fluir de los años? Me atrevo a sugerirlo, mas no a afirmarlo. Lo que sí me parece cierto es que pierde importancia años y la cobra muy aumentada pasarán. Gracias al encabalgamiento, esta palabra nos llega con alguna anticipación, al mismo tiempo que el aumento del número de sílabas átonas aumenta también nuestra expectación de un acento, más notable por consiguiente cuando al fin llega. El ritmo atípico de la palabra misma, más insistente por la repetición monótona de su vocal, también llama la atención; y la retiene, por fin, la pausa que sigue a este verbo.

Con lo que hemos podido observar creo que basta para afirmar que por lo menos en esta oda Del caer de las hojas el ritmo poético está estrechamente relacionado con el significado o «contenido» o «fondo» del poema y con otros aspectos del significante. Una ojeada a algunos poemas más nos mostrará que no se trata de un caso aislado.

Una de las anacreónticas favoritas del poeta parece haber sido la XXVIII, De Dorila (N.º 29), del primer grupo cronológico, de la que se conservan nada menos que siete manuscritos. Aparece en las tres ediciones preparadas por Meléndez, y es además uno de los pocos poemas que no retocó Batilo después de 1785. Su texto es breve, y no ha crecido desde la primera versión, de 1775 o antes. En las ediciones de 1785, 1797 y 1820 leemos:

Al prado fue por flores
la muchacha Dorila,
alegre como el mayo,
como las Gracias linda.

Tornó llorando a casa, 5
turbada y pensativa,
mal trezado el cabello
y la color perdida.

Pregúntanla qué tiene,
y ella llora afligida; 10
háblanla: no responde;
ríñenla: no replica.

Pues, ¿qué mal será el suyo?

Las señales indican
que cuando fue por flores 15
perdió la que tenía.

Ya en la primera cuarteta notamos una gran variedad rítmica: ritmo AB (oóo oóo) en el primer verso, a menos que se quiera acentuar también el verbo; ritmo BA (oóo oóo) en el verso segundo; AB en el tercero; CA (oooó oóo) en el cuarto. La segunda cuarteta, en las redacciones más antiguas, reza:

Volvió a casa llorando,
turbada y pensativa,
la ropa descompuesta,
las colores perdidas.BA
AB
AB
BA

En la versión final, el verso 5 es un eco rítmico del primero, aproximado si en el verso 1 leemos dos acentos, exacto si acentuamos «Al prádo fué por flóres». Esta semejanza rítmica tiene valor estructural, ya que cada uno de los dos versos narra una parte de la acción del poema. El verso 6 de las redacciones primitivas se conserva; pero en los versos 7 y 8 los tipos BA y CA reemplazan, respectivamente, los AB y BA. Con esto, la cuarteta segunda repite, en sus versos primero y último, el ritmo de la primera, mas también pasa de cierta regularidad rítmica a la variedad que ya notamos en la cuarteta inicial, variedad que temáticamente podemos relacionar con la turbación de la muchacha. Notemos de paso que el poeta reemplaza Volvió con el todavía idiomático pero menos corriente Tornó, y que en vez de «la ropa descompuesta» escribe ahora «mal trenzado el cabello», tal vez por motivos de delicadeza (aunque sigue siendo de gusto dudoso el chiste final de la oda).

En el verso 9, «Pregúntenla qué tiene», el acento de qué choca con el acento final del verso, lo cual tal vez reste énfasis a tiene y nos incline a seguir leyendo. Esta tendencia explicaría también la introducción, en 1785, de y en el verso 10. La conjunción sirve aquí para evitar toda posibilidad de sinalefa entre los dos versos cuando se leen seguidos. También crea una cacofonía (yellalló-) de función onomatopéyica, representativa del hipido de la muchacha, de los informes sollozos y gemidos reflejados también en el sonido de afligida. Mediante la aliteración y la sinalefa, el verso 10 borra las fronteras entre una palabra y otra, mientras que en el verso 9 se respetan esas fronteras. Un verso representa el habla articulada, mientras que el otro representa el hipido informe. Aquel contiene también tres acentos, mientras que el ritmo (BA) de este fluye más rápido.

La interrogación de la muchacha continúa en los versos 11 y 12, que se caracterizan por su acentuación anómala. El poeta pudo escribir, por ejemplo, «la riñen: no replica»; pero ha escrito «ríñenla», con lo cual repite no sólo la sintaxis del verso 11, sino también su ritmo. En el

verso 11 el ritmo es igual para «háblenla: no responde» y un hipotético «la hablan y no responde». Con repetir este ritmo en el verso 12, Meléndez logra reflejar la insistencia de los interrogadores y también se aprovecha de la colocación de los acentos en los extremos del verso para expresar el diálogo -o mejor dicho, la falta de diálogo- entre unos y otra. A través de la cuarteta, esta tensión se expresa, primero por medio de dos versos acústicamente muy distintos entre sí, y luego por medio de dos versos cada uno de los cuales está, por decirlo así, acentualmente polarizado. En la última cuarteta se mantiene la variedad rítmica, pero no encuentro ninguna relación nueva con el significado. En general, pues, vemos en esta oda otro ejemplo de las funciones del ritmo en relación con el asunto (cuartetas 1ª y 2ª), la estructura (vv. 1 y 5) y la función expresiva (cuarteta 3ª).

La Oda V, De la primavera (N.º 6), es del último grupo cronológico. Describe la primavera y a continuación anima a gozar de la vida. Entre sus 68 versos contamos 47 con ritmo BA (69 %); pero la distribución de estos versos es muy desigual: los versos 1-48 incluyen 28, o el 58 por ciento, de ritmo BA, mientras que de los veinte últimos versos, diecinueve, o 95 por ciento, emplean este ritmo. Precisamente estos veinte versos forman la exhortación relacionada con el tema tradicional de collige virgo rosas:

Y nosotros, amigos,
cuando todos los seres 50
de tan rígido invierno
desquitarse parecen,
¿en silencio y en ocio
dejaremos perderse
estos días que el tiempo 55
liberal nos concede?
Una vez que en sus alas
el fugaz se los lleve,
¿podrá nadie arrancarlos
de la nada en que mueren? 60
Un instante, una sombra
que al mirar desaparece,
nuestra mísera vida
para el júbilo tiene.
Ea, pues, a las copas, 65
y en un grato banquete
celebremos la vuelta
del abril floreciente.

Sólo uno de estos versos se exceptúa del constante y fuerte ritmo BA, dactílico en algunos versos (v. gr., «nuestra mísera vida / para el júbilo tiene») y más bien anapéstico en otros, como «estos días que el tiempo / liberal nos concede». El verso de excepción es el 65. También él podría leerse «Ea, pués, a las cópas, con lo cual» llegaría al 100 por ciento la

utilización del ritmo BA en este segmento de la oda; pero me parece preferible acentuar aquí la primera sílaba: «Éa, pues, a las cópas», o, con tres acentos, «Éa, pués, a las cópas». De esta manera la exhortación más concreta se introduce por medio de una señal rítmica. En esta oda, pues, el ritmo tiene función estructural, acompañando el desarrollo del tema. Quizás podamos ver también una relación entre el mismo tema y la animación y el vigor del insistente ritmo de los veinte últimos versos. También del último grupo cronológico es la Oda XXXIV, A Baco (N.º 35). Como otras anacreónticas al parecer tardías, es un poema bastante extenso; sus 72 versos ofrecen una gran variedad rítmica. Esta, sin embargo, no es necesariamente caprichosa, según podemos apreciar al fijarnos, a modo de ejemplo, en la siguiente cuarteta:

Los silenos beodos
forman su compañía,
sus bulliciosas danzas
bacanales y ninfas.

Aquí, entre dos versos rítmicamente iguales (el primero y el último), se encierran dos de ritmo aberrante: óoo ooóo / oooó oóo. Estos versos se apartan de los patrones más corrientes, pero no de la misma manera: el primero desplaza el acento hacia adelante, el segundo lo desplaza hacia atrás. En otras palabras, dentro de un marco rítmico regular, el ritmo se descompone y tambalea, primero en una dirección, luego en otra. ¿Refleja este movimiento rítmico las danzas báquicas que describen los versos? Es imposible demostrarlo; pero tampoco puede descartarse tal posibilidad. Una de las anacreónticas tempranas, la LXIX (N.º 70), trata también un tema báquico. Su texto completo es:

Dejadme, compañeros,
no lo estorbéis, amigos,
que he de agotar la copa
y he de apurar el vino,
aunque después me asome
y, viéndome caído,
me digan mil denuestos
las chicas y los chicos.

Cuatro de estos versos son del tipo CA, es decir, que comienzan con tres sílabas átonas y traen hacia su final dos acentos en rápida sucesión. Son precisamente los versos 2 a 5, que expresan la intención de tragarse todo el vino de la copa. El ritmo CA, que empieza con un movimiento rápido y avanza hacia un clímax final, ¿refleja esta acción? Con el verso 6, cambia la perspectiva del poema y se trata de la reacción de los demás ante la

borrachera del poeta. También cambia el ritmo; se pasa al ritmo AB, más común y también más pausado que el CA.

En la Oda LXXII (N.º 73), también del primer grupo cronológico, leemos los versos siguientes (25-32), referidos a Cupido:

Mas él sigue cogiendo
sus rosas sin peligro
y luego me dispara
de su carcaj un tiro.

Atravesóme el pecho
y, viendo que aun le sigo,
huyóse con mis rosas
volando el atrevido.

Aquí cuento tres acentos en el verso sexto y dos en todos los demás. Como él, en el primer verso, es enfático por contrastar con los versos precedentes, los tres primeros versos y los dos últimos pertenecen al tipo AB, y el cuarto y el quinto al tipo CA, de acento retrasado. Estos son precisamente versos que describen el tiro que parte de Cupido y llega al pecho del poeta -movimiento rápido que llega a su clímax al dar en el blanco, de la misma manera que las sílabas de cada uno de estos dos versos se adelantan rápidas para llegar a los dos acentos del final. El poeta, ¿ha acertado «por casualidad»? No lo creo, aunque no sé si se trata de un acierto consciente y deliberado, o del ejercicio subconsciente de la intuición poética.

Para ver el efecto rítmico de algunas enmiendas de versos individuales, miremos las primeras cuartetos de la Oda I, De mis cantares (N.º 2):

Tras una mariposa,
cual zagalejo simple,
corriendo por el valle
la senda a perder vine.
Recostéme cansado;
y un sueño tan felice
me asaltó que aun gozoso
mi labio lo repite.óoo ooóo
oooó oóo
oóo ooóo
oóo óo óo
oooó oóo
oóo ooóo
oooó oóo
oóo ooóo

En la primera cuarteta reina la irregularidad rítmica total: no hay dos versos iguales. El tambaleo rítmico de los versos 1 y 2, con avance del acento en el primero, y retraso en el segundo, corresponde al movimiento irregular de la mariposa y del muchacho que la persigue. Con el choque de

acentos del verso 4 cesa el movimiento y se produce también cierta desorientación rítmica que refleja el sentido del verso. En comparación con la primera, la cuarteta segunda es regular en sus ritmos. La versión más antigua, de hacia 1782, tiene aquí cuatro versos del tipo AB, aunque tal vez, según veremos, vacile un poco en el verso 8. El verso 5, «Cansado recostéme» en los mss. K y L (1782), se convierte en «Recostéme cansado» en las ediciones (1785, 1797, 1820). Las palabras son idénticas, pero el ritmo pasa de AB a BA. El nuevo verso, con acento en la tercera sílaba, se diferencia rítmicamente de los versos 3 y 4, con acento en la segunda, y señala así una nueva etapa de la narración. Para los versos 7-8, leemos en KL: «me vino que aun el labio / con gusto hoy lo repite», siendo algo equívoca la acentuación del verso 8: ¿oóo oóoo, o bien oó óo oóo? En la edición de 1785 el poeta encuentra el modo de acentuar hoy sin producir choque rítmico: «gocé que aun hoy gustoso / mi labio le repite» (oó oó oóo / oóo oóoo). En su última edición modifica de nuevo estos versos y produce la versión que cito arriba. A través de estas sucesivas versiones vemos una progresiva intensificación adverbial (con gusto, gustoso, gozoso) y verbal (me vino, gocé, me asaltó). La versión final es la más enérgica, reforzada su animación por el ritmo apoyado en la forma verbal oxítona. En la Oda II, El Amor mariposa (N.º 3), se lee en las versiones de 1785, 1795 y 1797: «en un punto mudada / la forma, Amor se muestra» (34-35). El encabalgamiento destaca el valor del adjetivo mudada, y la mutación va acompañada de un cambio rítmico, de BA a una acentuación en las sílabas segunda, cuarta y sexta. En la edición de 1820, los mismos versos rezan: «dando alegres risadas / súbito Amor se muestra». Se conserva el ritmo BA en el verso 34, pero se elimina el encabalgamiento y en efecto toda mención de la mutación de forma, que ahora queda implícita. El ritmo del verso 35 refleja la rapidez del cambio y su elemento de sorpresa: el lector se encuentra en seguida con un acento inesperado en la primera sílaba, seguido de una sucesión rápida de sílabas átonas hasta que el verso se apoya en la palabra oxítona Amor (óo oó oóo). Si es eficaz el cambio rítmico de las versiones anteriores, este es aún más expresivo. Veamos ahora si pueden justificarse algunas generalizaciones sobre el empleo de los patrones rítmicos y sobre su distribución cronológica. Para ello me he fijado sobre todo en los dos ritmos principales, identificados aquí como AB y BA, análogos, más o menos, a los que llama Navarro Tomás trocaico y dactílico, respectivamente.

Las Odas LX-LXXIX (N.º 61-80) son sobre todo trocaicas, es decir que en ellas predomina -y con mucho- el ritmo AB. No es este el caso de todas las odas tempranas, ni son tempranos todos los poemas en que descuella el ritmo AB. Sin embargo, si en aquellas composiciones no siempre predomina el ritmo AB, sí se nota una relativa escasez del ritmo BA. La Oda IX, por ejemplo (De un baile, N.º 10), es un poema que envió Meléndez a Llaguno en 1782 y que probablemente compuso en ese mismo año. Pertenece, por lo tanto, al grupo cronológico II. Es un poema relativamente complejo y relativamente extenso -de 104 versos- que además no crece a partir de 1782. Su asunto, indicado por el título, se prestaría al empleo de un ritmo ligero. Sin embargo, entre sus 104 versos cuento 45 de tres acentos y 42 del tipo AB, y uno sólo del tipo BA, el verso 35: «en amable abandono».

Del mismo año debe de ser la Oda XLVII, De la nieve (N.º 48), que describe una escena invernal y, frente a ella, exhorta a beber y cantar en espera de la primavera. De sus 52 versos, 34 pertenecen al tipo rítmico AB. Doce son versos de tres acentos, y nueve de ellos aparecen en las tres primeras cuartetas, descriptivas de la caída de la nieve, cuyo movimiento deliberado y lento parecen remedar, como en los versos 9-12:

¡Oh! ¡cómo el verla agrada,
de esta choza al abrigo,
deshecha en copos leves
bajar con lento giro!

En todo el poema sólo cuento dos versos del tipo BA; y aunque tal vez no haya dos personas que lean de modo idéntico todo un poema, y por lo tanto no puedo garantizar la exactitud de tales cifras, las proporciones aproximadas sí pueden aceptarse con cierta confianza, y son lo que nos interesa. En su última edición añade el poeta cuatro versos a esta oda, versos que desarrollan el motivo de la pesadez del cielo invernal y que para ello emplean tres versos de ritmo AB más uno de tres acentos:

Las nubes se amontonan,
y el cielo de improviso
se entolda pavoroso
de un velo más sombrío.

(41-44)

En cambio, los versos de tipo BA son el 10 («de esta choza al abrigo»), que se refiere a algo opuesto al invierno que domina afuera, y el 6, «por el aire tranquilo».

Del grupo cronológico III es la Oda XXXVII, Al viento (N.º 38), que canta el favonio, su ligereza y su movimiento. A pesar de la relación que a veces nos ha parecido notar entre tales motivos y el ritmo BA, sólo un verso de este tipo consta entre las doce cuartetas de esta oda. Predomina en ella el ritmo AB, y el poeta se vale de otros recursos para recalcar la idea de movimiento. Tal podría, por ejemplo, ser el fin de la serie de encabalgamientos que vemos en la segunda cuarteta:

Ven, oh vital aliento
del año, de la bella
aurora nuncio, esposo
del alma primavera...

También en los grupos cronológicos tardíos encontramos poemas en que predomina el ritmo AB. El texto más antiguo de la Oda XXXVI, Las aves (N.º 37), es de 1797. Entre sus 75 versos, sólo cinco son del tipo BA. El poema dedica 36 versos a describir la triste tortolilla viuda, y pasa luego a contrastarla con las demás avejillas, alegres, amorosas y juguetonas. Es precisamente en esta segunda parte donde aparecen los cinco versos aludidos, tres de ellos en una sola cuarteta:

ya en la hierba saltando
y en alegre bullicio
el ánimo enajenan
con mil juegos festivos.

(53-56)

Situación análoga es la que vemos en la Oda XL, De mi vida en la aldea (N.º 41), perteneciente al último grupo cronológico. Este poema describe la vida tranquila del poeta en su «pobre aldea», y lo hace mediante versos que son de tres acentos o del tipo AB. Sólo se encuentran unos siete versos del tipo BA, y casi todos ellos tratan de la animación de los rústicos, como en la siguiente cuarteta:

Llega luego el criado
con el cántaro lleno,
y la alegre muchacha
con castañas y queso.

(61-64)

Otra oda tardía en la que predomina el ritmo trocaico es la LV, A Anfriso. Que ni la voz ni la lira son ya por mis años a propósito para la poesía (N.º 56). El tema de esta oda, compuesta probablemente entre 1798 y 1808, es evidentemente elegíaco. Sus versos recuerdan los tiempos felices de la juventud del poeta, pero el empleo constante de tiempos verbales del pasado nos recuerda que aquella felicidad acabó, y que es ahora motivo de melancolía. El poema es extenso: 144 versos, entre los cuales no encuentro ni uno del tipo rítmico BA.

Los poemas de ritmo predominante trocaico se encuentran, pues, en todas las épocas del poeta; pero si en sus primeros años parece haber una

tendencia constante hacia ese ritmo, en los últimos su empleo parece estar condicionado por lo menos en parte por la temática, acompañando el ritmo AB la expresión de los asuntos graves o melancólicos. En cuanto a los poemas en que predomina el ritmo BA, de efecto más o menos dactílico, estos aparecen sobre todo en la última época de Meléndez. Es cierto que podemos encontrar un marcado ritmo dactílico en la Oda X, De las riquezas (N.º 11), compuesta en 1777; pero este ritmo podría relacionarse aquí con el tema de la huida del tiempo, y aun así, los versos del tipo BA, más numerosos que los de ningún otro tipo rítmico, no pasan de la tercera parte del total. Los demás poemas que se señalan por el predominio del ritmo BA son todos del último grupo cronológico. La Oda XXII, A la esperanza (N.º 23, 1802-1814), describe una tempestad y la vuelta del buen tiempo, y termina esperando un cambio semejante en la situación del poeta. Treinta y uno de sus versos, ó 43 por ciento, son del tipo BA, y quince de estos aparecen en las últimas cuatro cuartetos, que son las que se refieren a la situación del poeta. En la Oda XXXII, Del vivir de las flores (N.º 33), 36 versos entre 52, o sea, el 69 por ciento del total, son del tipo BA. La anormalidad rítmica señala las transiciones temáticas, como en los versos 45-46, «¡Ah! ¿por qué, amables flores, / brilláis sólo un momento...», que llevan a la descomposición de la escena vernal antes pintada por el poeta. En la Oda XLIV, El pecho constante (N.º 45), 54 versos (79 %) son del tipo BA. En este poema el contraste de ritmos sirve, aunque no de modo invariable, para expresar el contraste entre movimiento y firmeza, como en la primera cuarteta:

Combatida la encina
de huracanes terribles,
inmóvil en su asiento
su estrépito resiste...BA
BA
AB
AB

También en el verso 61, según el cual el pecho constante es «encina en la firmeza», la constancia se expresa mediante el ritmo AB, que contrasta con el BA predominante. Finalmente, citemos la Oda L, Las penas y los gustos forman mezclados la tela de la vida (N.º 51), compuesta entre 1798 y 1808. De sus 96 versos, dos tercios son del tipo BA, sin contar los versos afines de tres acentos con acento en la sílaba primera. Este poema se distingue por su estructura equilibrada y por la frecuencia de las alusiones clásicas. Las tres cuartetos finales imitan una oda horaciana (II, x), y de Horacio parece proceder también la referencia al crudo pedante del verso 1542, uno entre varios latinismos léxicos de este poema. Lo que hemos visto nos sugiere que Meléndez compuso en sus primeros años bastantes poemas breves de ritmo sobre todo trocaico; que este ritmo predomina también en algunos poemas largos de todas las épocas del poeta, asociándose en los tardíos a una temática seria o elegíaca; y que los poemas donde predomina el ritmo BA, de efecto dactílico, tienden a ser más bien extensos y aparecer sobre todo en la última época del poeta. Parece tratarse, pues, de una creciente discriminación temática en el empleo de los ritmos poéticos, dentro de un movimiento general en dirección

dactílica. Veamos ahora la confirmación de esta hipótesis en el análisis de las variantes y en el estudio diacrónico de determinados poemas. Como ejemplo de un poema aumentado en su versión final, tomemos la Oda VII, De lo que es amor (N.º 8). Desde su composición, hacia 1775, hasta la edición de 1797, esta oda consta de doce versos, de los cuales nueve son del tipo AB, y los tres restantes son de tres acentos, con acento en la sílaba segunda -es decir, rítmicamente compatibles con el tipo AB. A este poema añade la edición de 1820 doce versos más, que desarrollan el tema de las delicias del amor juvenil. Once de estos versos son del tipo BA, y el restante es de tres acentos, con acento en la sílaba tercera- es decir, rítmicamente compatible con el tipo BA. Esta insistencia en el ritmo BA en las cuartetitas añadidas realza el efecto rítmico de la cuartetita final,

probé desengañado
que amor todo es traiciones
y guerras y martirios
y penas y dolores.

La isorritmia de tipo AB, recalcada por el polisíndeton, contrasta con las tres cuartetitas que preceden, las añadidas, de ritmo BA, correspondientes a la felicidad amorosa. En este poema, pues, encontramos dos zonas rítmicas distintas, delimitadas por factores temáticos y cronológicos.

En la Oda XX, La tortolilla (N.º 21), la edición de 1820 añade cuatro versos, de los cuales tres son del tipo BA, mientras que de los 36 versos originales ninguno sigue este patrón rítmico. La primera versión conocida de la Oda XXIV, Del vino y el amor (N.º 25), versión de hacia 1795, consta de doce versos, de los cuales cinco son del tipo AB, y seis del tipo BA.

En la edición de 1820 se añaden doce versos que desarrollan motivos anacreónticos presentes ya en la versión de 1795, y de los cuales uno es del tipo AB, y once del tipo BA. En estos poemas se ve una creciente preferencia por el ritmo BA aun cuando no hay diferencia temática apreciable entre los versos originales y los añadidos.

Finalmente, fijémonos una vez más en la evolución de un poema ya estudiado más arriba (pp. 25 ss.) bajo otros conceptos. Se trata de la Oda XXXIII, De un Cupido (N.os 34 y 34a). Comparemos tres versiones de este poema: la más antigua (ms. A, h. 1775); la forma final de las versiones primitivas (ed. Y, de 1797); la versión ampliada de la última edición (ed. Z, de 1820).

Cuadro 6

Análisis rítmico de la Oda anacreóntica XXXIII

Versión AYZ

Número total de versos 242464

Número y Proporción

Ritmo AB 10 (42 %) 9 (38 %) 14 (22 %)

Ritmo BA 6 (25 %) 10 (42 %) 31 (48 %)

Ritmo CA 6 (25 %) 3 (13 %) 9 (14 %)

Ritmo de 3 acentos 2 (8 %) 2 (8 %) 10 (16 %)

Dentro del crecimiento asombroso del poema, cuyo número de versos casi se triplica, se invierte del todo la proporción relativa de los dos ritmos principales. Aun antes de que se verifique ese crecimiento, la distribución de los ritmos se modifica, pasando desde el predominio del ritmo AB frente al BA, hasta un equilibrio aproximado entre los dos tipos. Para ver de modo más exacto en qué consiste la evolución rítmica de esta oda, se la puede dividir en cuatro partes. La primera, que narra la despedida de los dos amantes, y la segunda, que describe el Cupido que la ama da le regala al narrador, constan de la mitad de los versos en las versiones A e Y, y de un poco más (56 %) en la versión Z. Los porcentajes de los ritmos principales en estas tres versiones son, para esta primera mitad del poema, los siguientes:

AYZ
 AB.505036
 BA.332517

Por lo visto, y a pesar de que la proporción del ritmo BA en el total de los versos crece a través de los años, en esta primera mitad del poema, al contrario, disminuye. Lo que aumenta notablemente en la primera mitad de la versión Z es el empleo de otros tipos rítmicos, v. gr., el denominado CA en:

que aunque cruel te alejas,
 con mi anhelar te sigo,
 y en cuantos pasos dieres
 siempre estaré contigo

(34.13-16)

donde el sistemático retraso del primer acento hasta la sílaba cuarta nos sugiere la separación que ha de efectuarse entre los dos amantes. En la segunda mitad del poema, que narra la interacción entre el Cupido y el narrador y la burla del Cupido, la proporción de los ritmos principales es la siguiente:

AYZ
 AB.33254
 BA.175889

La proporción del ritmo BA en la última versión es nada menos que cinco veces la correspondiente proporción en la versión primera, mientras que la proporción del ritmo AB ha bajado desde un tercio casi hasta la insignificancia.

En el crecimiento total del poema, las tres cuartetas de la primera mitad han pasado, en la última versión, a ser nueve, y las tres de la segunda mitad han acabado en siete. La primera mitad ha crecido, pues, más que la

segunda; pero la proporción del ritmo BA ha disminuido en la primera mitad y aumentado vertiginosamente en la segunda. En la versión final, e incluso en la versión Y, cabe ver una relación entre el ritmo BA y los motivos de animación y juego que caracterizan la segunda mitad del poema, correspondiendo el ritmo AB a la primera, más estática. Esta explicación no vale, sin embargo, para la versión A, donde la proporción de versos BA es bastante mayor en la primera parte del poema (33 %) que en la segunda (17 %). En conjunto, estas cifras sugieren, como el análisis de las Odas LX LXXIX y como nuestros otros ejemplos, una inclinación hacia el ritmo AB en los primeros años del poeta, inclinación que poco a poco se traslada hacia el ritmo BA mientras que va adquiriendo el poeta también una apreciación cada vez mayor de las diferencias rítmicas y de la posibilidad de su explotación para sus fines expresivos.

La tendencia hacia el ritmo BA se ve más clara cuando la identidad o casi identidad de las palabras empleadas en las variantes excluye cualquier otra explicación. Dos versos hablan de los juegos del céfiro con el cabello, el trenzado o las trenzas de una muchacha: «volando licencioso / le ondea y le revuelve» (17.11-12 DFKL). Estos versos, de ritmo AB/AB, pasan en la edición de 1785 a «volando licencioso / las ondea y revuelve» (AB/BA). Finalmente, en las ediciones de 1797 y 1820 leemos: «licencioso volando / las ondea y revuelve», con lo cual ambos versos han quedado del tipo BA. Podríamos ver aquí otro caso de la relación entre el ritmo BA y el motivo del movimiento; pero también es cierto que sin modificar sensiblemente el sentido de los versos, el poeta los modifica progresivamente en una determinada dirección rítmica. Del mismo modo, y sin explicación temática posible, vemos que «el sol esté en el cielo» (28.19 XY) se convierte en «esté el sol en el cielo» (28.19 Z), y que «porque mi amor te espera» (ritmo CA, 68.8 A) se cambia primero en «que es Amor quien te espera» (68.8 D) y finalmente en «que es mi amor quien te espera» (68.8 F), versos de ritmo BA.

Hay, por supuesto, excepciones a la tendencia progresiva hacia el ritmo BA. Así leemos, por ejemplo: «pisaba blandamente, / por juzgarme dormido; / y con esto engañado» (73.15-17 F,). En la versión F el verso 16 pasa a «juzgándome dormido», es decir, pasa del ritmo BA al ritmo AB, correspondiendo ahora rítmicamente con el verso 15, al que también va atado por el sentido; y el cambio de ritmo que ahora ocurre con el verso 17 acompaña la introducción de una nueva etapa de la narración. Se restaura así la situación rítmica que había existido en el ms. A, la versión más primitiva del poema. En otra oda no encuentro explicación al cambio del ritmo BA de los mss. A y F (1775-1777) al ritmo AB en el ms. K (1782): «mas no debo callarlo» a «mas ya no he de callarlo» (65.4), «cariñoso os halago» a «os digo mil halagos» (65.8), «Y vosotras esquivas» a «Y esquivas hoy vosotras» (65.17). Notemos, sin embargo, que todas estas modificaciones al parecer a contracorriente ocurren en épocas relativamente tempranas, mientras que el movimiento inverso caracteriza la madurez del poeta.

Aunque me habré equivocado en la explicación de algunos de mis ejemplos, espero haber acertado en un número suficiente para que quede demostrada la importancia del ritmo en la construcción de las anacreónticas, su función significadora, sea esta producto de decisiones conscientes de parte del

poeta o sea brote espontáneo de su instinto poético. En cuanto a los dos principales patrones rítmicos, hemos visto una progresiva tendencia a ajustar su empleo a consideraciones temáticas, junto con una creciente preferencia general por el patrón BA, de tipo aproximadamente dactílico. En esta preferencia Meléndez se aparta cada vez más no sólo de su práctica primitiva sino también de la de Villegas, en cuyas traducciones de Anacreonte los versos de esta clase no suelen pasar de la cuarta parte y muy rara vez llegan a constituir más de la mitad⁴³. ¿A qué se debe esta evolución en nuestro poeta? He sugerido que el ritmo BA podría parecer más animado que su rival, el AB. Luzán creía que el dactilo, por ser menos grave que el espondeo, servía especialmente bien para las églogas (p. 356); en cambio, Longino lo ve como el más noble de los ritmos, mientras que el troqueo y otros ritmos que él considera «agitados» sirven más bien para degradar el tono (Tratado de la sublimidad, Caps. 39 y 41). Sea de ello lo que fuere, no me parece imposible que el ritmo aproximadamente dactílico del tipo BA lo haya percibido el poeta como de algún modo más «latino», en lo cual no habría sido único, ya que de los dactilos se vale Leandro de Moratín, en 1797 ó 1798, para producir el efecto de la versificación latina en su oda a Jovellanos, «Id en las alas del raudo céfiro». Si algo de esto hay en el creciente empleo que del ritmo BA hace Meléndez, nos veríamos ante otra manifestación de la tendencia clasicista que ya hemos notado en el léxico y la sintaxis de las anacreónticas.

Imágenes

Ya hemos visto cómo emplea Meléndez determinados motivos para crear su mundo poético. Examinemos ahora cómo se nos presenta este mundo poético a través de las imágenes sensoriales; es decir, cómo se nos hace presente, dejando de ser un conjunto de abstracciones y adquiriendo, por decirlo así, carne y hueso. En estas páginas usaré la palabra imagen sólo en el sentido limitado de imagen sensorial, tenga esta o no valor tropológico adicional.

Las anacreónticas de nuestro poeta distan mucho de ser poesía puramente conceptual. La misma tradición anacreóntica, exaltadora de los sentidos y de los placeres sensuales, explica en parte este hecho; además, en toda Europa el siglo XVIII ve el apogeo de la poesía descriptiva, nacida de la epistemología de Locke, cuya insistencia en el origen experiencial de los conocimientos humanos, y concretamente en el papel de los sentidos corporales en la adquisición de todo conocimiento, lleva a una estrecha identificación de la mente del hombre, o de su alma, con los procesos fisiológicos de sus sentidos⁴⁴. Si la poesía ha de cumplir un fin epistemológico debe, pues, imitar el proceso cognoscitivo del mundo de la naturaleza, presentando a los sentidos del lector estímulos imaginarios análogos a los presentados por ese mundo. Muchos poetas llegaron a concebir su función como «la de describir, en cuadros más brillantes, lo grandioso y lo bello del mundo natural, junto con reflexiones moralizadoras apropiadas a tales descripciones: [el poeta] servía de intermediario, presentando estas escenas ante el ojo interior» (Tuveson,

p.173). En efecto, los poetas no sólo se dedican más a la descripción, sino que describen con mayor conciencia de sus percepciones, reales o imaginarias. En otras palabras, lo descrito no siempre se nos presenta como algo con existencia independiente y absoluta, sino que con frecuencia aparece ante nosotros como percibido por alguien. Esto se ve claramente en el siguiente apóstrofe a un bosque en uno de los poemas descriptivos más célebres de la época, *The Seasons* de James Thomson:

Cool, thro' the Nerves, your pleasing Comfort glides;
The Heart beats glad; the fresh-expanded Eye
And Ear resume their watch; the Sinews knit;
And Life shoots swift thro' all the lighten'd Limbs⁴⁵.

Los versos de Thomson nos dicen algo sobre el bosque, pero nos lo presentan a través de las reacciones fisiológicas, a través de varios sentidos, de un observador. La belleza del bosque no puede separarse aquí de las sensaciones de quien lo está percibiendo. Esta relación es, además, en el poema de Thomson, una relación directa. Se ha eliminado el velo de la mitología clásica que tantas veces mediaba entre poeta y naturaleza; la naturaleza de Thomson es la naturaleza real de la Inglaterra en que vivía y que observaba, sin dioses gentílicos ni pastores arcádicos⁴⁶. En estas condiciones, el ser es a veces lo mismo que el ser percibido:

Now black, and deep, the Night begins to fall,
A Shade immense. Sunk in the quenching Gloom,
Magnificent and vast, are Heaven and Earth.
Order confounded lies; all Beauty void;
Distinction lost; and gay Variety
One universal Blot: such the fair Power
Of Light, to kindle and create the Whole.

(Thomson, p. 146)

Las cualidades de la naturaleza existen, en estos versos, sólo mientras se las puede percibir; la luz lo crea todo, porque sólo con ella podemos percibirlo todo.

La misma percepción creadora, según la terminología de M. H. Abrams⁴⁷, se encuentra en los célebres *Night Thoughts* de Edward Young, donde leemos que son nuestros sentidos los que

...give the riches they enjoy;
Give taste to fruits; and harmony to groves;
Their radiant beams to gold, and gold's bright fire;

Take in, at once, the landscape of the world,
 At a small inlet, which a grain might close,
 And half create the wondrous world they see.
 Our senses, as our reason, are divine.
 But for the magic organ's powerful charm,
 Earth were a rude, uncolour'd chaos still.
 Objects are but th'occasion; ours th' exploit;
 Ours is the cloth, the pencil, and the paint,
 Which nature's admirable picture draws;
 And beautifies creation's ample dome.
 Like Milton's Eve, when gazing on the lake,
 Man makes the matchless image man admires⁴⁸.

La sensación y la mente receptora de ella llegan así a ser más importantes, o por lo menos más reales, que lo percibido. Para Locke, el hombre no puede tener conocimiento directo de ninguna verdad externa a él, sino sólo de sus propias ideas, fruto de sus sensaciones y reflexiones; y por lo tanto, no ha de sorprendernos

that literature, from the eighteenth century on, has been drifting steadily toward contemplation of the world as seen by the mind rather than on «truth» per se; and, consequently, state of mind has assumed greater significance than objective fact.

(Tuveson, pp. 25-26)

Frente a la definición aristotélica de la poesía como representación de las cosas no como son, sino como podrían o debieran ser, Wordsworth declara que la poesía debe «tratar de las cosas, no como son..., sino como parecen existir para los sentidos y las pasiones»⁴⁹. No se trata aquí de una distinción entre realidad e irrealidad, sino del modo de percibir la realidad. Se da por supuesto que nuestra percepción de las cosas no corresponde necesariamente a su auténtica naturaleza («como son»). El mismo papel primario de la sensación, más importante que la realidad, se ve también en la definición que en 1806 da Giuseppe Barbieri de *descrivere*: «rappresentare allo spirito mercè la scorta dei sensi, le qualità degli obbietti o real o ipotetici»⁵⁰.

Meléndez no estaba ajeno a estas corrientes filosóficas y poéticas. «Uno de los primeros libros que me pusieron en la mano, y aprendí de memoria -le escribe a Jovellanos en 1776, y podemos sospechar que con una gota de exageración-, fue el de un inglés doctísimo. Al Ensayo sobre el entendimiento humano debo y deberé toda mi vida lo poco que sepa discurrir». (BAE, LXIII, 73)

También sabemos que conocía y admiraba las Noches de Young, tal vez por mediación de Cadalso; y de otra carta a Jovellanos se colige que para 1778 conocía la obra de Thomson y también, desde hacía poco, *Les Saisons* de

Saint-Lambert, otro poema descriptivo de gran influencia. En el Discours préliminaire a este libro, Saint-Lambert se proclama introductor en el Parnaso francés de un género nuevo inventado por los ingleses y los alemanes y que difiere de la poesía antigua porque «les Anciens aimaient et chantaient la campagne; nous admirons et nous chantons la Nature». Con este nuevo género se da cabida en la poesía a «le langage de la philosophie», es decir, de las ciencias⁵¹. La tarea del nuevo poeta es, para Saint Lambert, la siguiente:

Il faut faire pour la Nature physique que nous avons sous nos yeux,
ce qu'Homère, le Tasse, nos poètes dramatiques ont fait pour la
Nature morale; il faut l'agrandir, l'embellir, la rendre
intéressante.

(p. xv)

La manera de hacer interesante la naturaleza es pintarla «toujours dans ses rapports avec les êtres sensibles» (p. xvi). En otras palabras, la poesía debe ocuparse no de la naturaleza en sí, sino de la naturaleza percibida por el hombre. Claramente lo dice Saint-Lambert al explicar su propósito en su primer canto:

Je viens de leur richesse avertir les humains,
Des plaisirs faits pour eux, leur tracer la peinture,
Leur apprendre à connaître, à sentir la nature.

(p. 4)

En nota añade el propio poeta: «Pour jouir de ces plaisirs, la plupart des hommes manquent de lumières, d'attention, ou de liberté. Aurait-il été indigne des moralistes d'entrer dans quelques détails sur les sensations et les sentiments agréables dont la suite fait le charme de la vie?» (p. 32). Por medio de nuestras sensaciones la naturaleza, según su aspecto (sublime, bello, amable o melancólico), excita en nosotros las reacciones de temor, admiración, etc. Cada sentido produce su propia clase de placeres en el hombre (pp. 34-35); y si falta el estímulo sensorial, como sucede con la naturaleza triste (pp. xiii-xiv), nace la melancolía, posiblemente fatal: «La campagne épuisée a livré ses présents, / Et n'a rien à promettre à mes goûts, à mes sens» (p. 111). La explicación fisiológica del poeta reza:

La campagne [en otoño] ne donne done plus de plaisir aux sens; les nerfs délicats qui les component, se tendent en recevant des impressions désagréables, et ensuite se relachent avet excès comme tous les muscles à qui les faibles rayons du soleil ne donnent plus de ressort et d'activité. [Melancólico a causa de esta falta de

estímulos sensoriales, el hombre] tombe dans l'abattement; il se livre à un profond sentiment de sa faiblesse, au dégoût de tout et quelquefois de la vie. C'est vers la fin de Novembre et au commencement de Décembre que les suicides sont le plus communs.

(p. 126)

Ya hemos visto que Meléndez acaba de conocer la obra de Saint-Lambert en noviembre de 1778. El discurso preliminar le «ha agradado también», aunque no parece haberse dado entera cuenta de la novedad que constituye la poesía de Saint-Lambert y Thomson, cuando dice que el prólogo de *Les Saisons* «es un discurso sobre las poesías y estilo pastoril». En cuanto a las frecuentes imitaciones de Saint-Lambert en los versos de Batilo, remito al magistral estudio de Georges Demerson, *Don Juan Meléndez Valdés y su tiempo (1754-1817)* (2 vols., Madrid, Taurus, 1971). Lo que ahora nos interesa ver no es tanto el origen de esta imagen u otra, como la clase de imágenes que aparecen en las anacreónticas de Meléndez y la manera de su presentación. Nos fijaremos, pues, en la precisión de las imágenes, en su mayor o menor complejidad, y en la atención que presta el poeta al mismo acto perceptivo.

Las odas del primer grupo cronológico, anteriores todas a 1778, se compusieron antes de que el poeta tuviese un conocimiento muy extenso de los poetas descriptivos ingleses y franceses. Aún no había leído a Saint Lambert. La obra de Roucher, *Les Mois*, que poseía Meléndez en 1782 y que influyó en sus versos (v. Demerson, I, 136 y *passim*), no se publicó hasta 1779. También poseía el poeta, en 1782, *The Seasons* en edición inglesa, y obras de Young en inglés y en traducción francesa (Demerson, I, 138, 139). Aunque parece haber conocido a Thomson antes de leer a Saint-Lambert, es decir, antes del verano de 1778, no puedo precisar la fecha de este conocimiento. Tampoco puede precisarse siempre la forma en que primero conoció Batilo a los autores ingleses, aunque acertadamente sugiere Demerson que en muchos casos el contacto se estableció por medio de traducciones francesas (II, 197). En agosto de 1776 Meléndez estaba aprendiendo inglés (BAE, LXIII, 73); y dos años más tarde corrige con la ayuda de una versión francesa la traducción de Milton hecha por Jovellanos, valiéndose también de un irlandés para obtener una traducción literal del original (BAE, LXIII, 82). Esto sugiere que para 1778 los conocimientos de lengua inglesa de nuestro poeta no eran todavía muy fuertes. Sin embargo, debe de haber progresado, por lo menos antes de 1782, porque si no, ¿por qué invertiría sus no muy abundantes fondos en libros ingleses?

Entre las primeras anacreónticas son de interés especial las LX a LXXIX, que no incluyó el poeta en sus ediciones y que dejó de retocar en 1782 y en muchos casos antes. Examinemos dos ejemplos:

Oda LXI

Teje, Dorila, teje,
de pámpanos y flores
téjeme una guirnalda
con que las sienes orne.

Tráeme de dulce vino 5
la copa que rebose,
y la lira süave
con que te canto amores,
si quieres que a la sombra
de este parral repose 10
sin que la siesta tema
ni sienta sus ardores.

Oda LXII

Decidme, zagalejas,
si visteis a mi amada
bajar con sus corderas
por esta verde falda.

Decidme si la visteis, 5
cuando al rayar del alba
la luz los valles dora,
salir de su cabaña.

¡Ay! ¿dónde se me esconde?
Decídmelo, zagalas; 10
miradme cómo vengo
cansado de buscarla.

Ambos poemas, como en general los veinte indicados, son breves. Las pocas imágenes de la Oda LXII son visuales; en cambio, en la LXI encontramos sugerencias de colores, de aromas, y también una imagen del gusto, otra auditiva y otra térmica o táctil. En ambos poemas, las imágenes se quedan sin desarrollo. Se nos da una breve sugerencia de color (corderas, verde falda), tal vez ni siquiera precisada (flores -¿qué flores? ¿de qué color?). Se nos sugiere el sabor del vino. Pero las imágenes quedan, por

lo común, sin matizar, sin desarrollar. Son, además, imágenes que en cierto sentido podríamos llamar absolutas: el vino es dulce, y la falda es verde, en sí y para sí, con independencia total de la percepción de estas cualidades por nadie.

Podría objetarse que en la Oda LXII sí hay, en los versos 6-7, una imagen de cierta precisión, matización y desarrollo: «cuando al rayar del alba / la luz los valles dora»; pero conviene fijarse en la historia de estos versos. En las redacciones primitivas, fechables entre 1775 y 1777, se lee en este lugar: «al apuntar el alba / con cándidos perfiles» (ACF1). Es una imagen visual, pero bastante imprecisa. Cándidos perfiles parece significar 'blancos adornos'; sugiere también pureza, sugerencia muy apropiada para el alba; pero visualmente no queda claro qué o quién lleva o recibe los perfiles o adornos. Lo más probable es que sea el alba misma, personificada como figura femenina, según la mitología antigua, y adornada de ropajes blancos y relucientes. La versión siguiente, de 1777-1780, apoya esta interpretación: «al apuntar del alba / llorando blando aljófara» (F). Aquí se añade a la imagen visual una sugerencia táctil; pero no se desarrolla ni una imagen ni otra, y queda muy clara la personificación mitológica. Es posible que esta versión le haya parecido al poeta excesivamente figurada puesta en boca de un personaje rústico. También debe de haberle desagradado la rima interior del segundo verso. Tanto en la versión primitiva como en esta modificación, las cualidades sensoriales son, en el sentido que acabo de sugerir, absolutas: cándidos perfiles, blando aljófara. La versión definitiva, que citamos arriba, es la del ms. K (1782). Es poco original, ya que recuerda dos lugares de la Égloga I de Garcilaso: «Saliendo de las ondas encendido, / rayaba de los montes el altura / el sol» (vv. 43-45), y «si mirando las nubes coloradas, / al tramontar del sol bordadas de oro» (última estrofa); pero se diferencia en dos aspectos importantes de las versiones anteriores. Desaparece toda sugerencia mitológica: el elemento activo no es y a un Alba personificada, sino la luz, lo natural. Además, el poeta se ha fijado en un aspecto momentáneo de la imagen y en la función dinámica de la luz, que dora los valles. Es decir, no se trata de valles dorados en sí, como de verde falda y de dulce vino, sino de un efecto de la luz sobre los valles, efecto que se produce con el alba y que pronto desaparecerá. Con esto la imagen refleja la observación directa de la naturaleza desmitificada y una atención a cómo se producen los efectos visuales que no se encuentra en las versiones anteriores ni en los versos citados de Garcilaso. Recordemos que esta última redacción se produce entre 1780 y 1782, poco después de familiarizarse Meléndez con los poetas descriptivos extranjeros. Mencionemos de paso que esta misma redacción cambia rebaño a corderas en el verso 3. Ambas palabras dan una leve nota de color; pero corderas es más individual y concreto que el sustantivo colectivo rebaño, y además concuerda con la ya comentada predilección del poeta por los motivos de juventud y niñez.

En la Oda LXI, «Tráeme de dulce vino» reemplaza en el ms. J el verso «Tráeme luego de vino» de las versiones anteriores (ADF). Este cambio, que constituye una ligera ampliación sensorial de lo que no fue más que una sugerencia bastante vaga, se produce entre 1780 y 1782, es decir, por los mismos años en que el poeta redactó la versión definitiva de los versos

comentados de la Oda LXII

Algo distinto es el tratamiento de las imágenes en la Oda LXXIII:

Cuando a tu blanco pecho
comparo, mi Climene,
la nieve que en enero
los campos encanece,
o bien las azucenas
en mayo florecientes
que aromas regalados
a la nariz ofrecen,
encuentro que en blancura
se deja atrás la nieve
y que el olor que espira
las azucenas vence.

Esta oda se compuso hacia 1775; se conserva sin modificaciones en tres manuscritos, el último de los cuales es de hacia 1778. El texto nos ofrece una serie de imágenes de blancura: pecho, nieve, azucenas. Las dos últimas tienen cierto grado de desarrollo: no se trata de una nieve sin más, sino de la nieve en una situación concreta, y de unas azucenas también presentadas con algunos pormenores. Ambas imágenes sirven para el desarrollo de la primera, para realzar la blancura del pecho. Se mezcla con ellas la imagen olfatoria en cuya presentación hay un asomo de interés por la percepción misma, semejante a lo que se lee en la Monóstrofe 19 del Anacreonte de Villegas, respecto a un vino «que parezca que brinda / al gusto y al olfato».

Frente a las veinte odas del primer grupo cronológico que no lograron entrar en las ediciones hechas por Meléndez, hay once que sí incluyó en ellas. Estas, aun en sus versiones primitivas, son en general más extensas que aquellas; y siete de entre ellas sufren en las versiones sucesivas un desarrollo a veces muy considerable (v. gr., de ocho versos a veinte, y de 24 a 64). La más extensa de estas odas es la XVI, A un pintor. Sus versos (88 en las primeras versiones, 92 a partir de 1782) son un retrato de la amada en la forma de instrucciones al artista que ha de pintarla, con abundancia de imágenes sensoriales, sobre todo visuales, algunas de ellas, como la siguiente, bastante desarrolladas: «Dos virginales rosas / las mejillas, cual suelen / brillar cuando sus perlas / la aurora en ellas vierte» (61-64). No se trata aquí de una sencilla nota de color, sino de una combinación relativamente compleja de colores y efectos de la luz. Aunque a través de los años retoca el poeta varias veces esta cuarteta, la esencia de la imagen no cambia desde la versión más primitiva, de hacia 1777. Lo mismo puede decirse de la cuarteta siguiente, donde la única modificación notable es el de púrpura en armiños: «La vestidura airosa / de armiños esplendentes, / los cabos arrastrando / que el valle reflorece» (77-80)⁵². A pesar de su extensión y del desarrollo de algunas imágenes, este poema no se fija en la percepción de las imágenes, como no

sea por medio de su premisa retórica, el futuro retrato.
Otra oda conservada en las ediciones es la XII, De los labios de Dorila (N.º 13), cuya evolución he estudiado en «La imitación anacreóntica en Meléndez Valdés» (Hispanic Review, 47 [1979], 193-206). Citemos las versiones primera y última de este poema:

Ms. A

La rosa de Citeres,
primicia del verano,
delicia de los dioses
y adorno de los campos,
¡qué corta que se queda
con su arrebol bizarro,
si a tu roja mejilla,
Filena, la comparo!

Ed. de 1820 (Z)

La rosa de Citeres,
primicia del verano,
delicia de los dioses
y adorno de los campos,
objeto del deseo
de las bellas, del llanto
del Alba feliz hija,
del dulce Amor cuidado,
¡oh, cuán atrás se queda
si necio la comparo
en púrpura y fragancia,
Dorila, con tus labios!
ora el virginal seno
al soplo regalado
de aura vital desplegue
del sol al primer rayo,
o inunde en grato aroma
tu seno relevado,

más feliz si tú inclinas
la nariz por gozarlo.

En la versión A hay un toque de color, sin desarrollar. En la versión Z encontramos también sensaciones olfativas (fragancia, grato aroma) y táctiles (soplo regalado). La imagen olfativa se añadió en 1782 (ms. K: «púrpura y olores»); dos años más tarde, en 1784, la edición de 1785 añade la imagen táctil con la siguiente cuarteta que, modificada y desplazada, pasa luego a las ediciones de 1797 y 1820: «cuando el fragante seno / al soplo enamorado / del céfiro despliega / del Alba al primer rayo». La última cuarteta aparece por primera vez, con alguna variante que ahora no nos importa, en la edición de 1797, habiéndose compuesto, por lo tanto, entre 1785 y dicha fecha. En ella se nos presenta la reacción sensorial de la amada ante la rosa, su percepción del aroma de la rosa, análoga a la reacción de la rosa ante la caricia del céfiro o aura vital, aunque en el caso de Dorila se trata de una sensación consciente, deliberadamente buscada. Imagen semejante aparece en la *Égloga III* de nuestro poeta, que igualmente aparece por primera vez en la edición de 1797 y donde el amante, imaginándose clavel, dice: «Pues si a gozar el ámbar / de mi encendido cáliz / tal vez la nariz bella / inclinaras afable» (332.90-93). El crecimiento de la Oda XII, que según he tratado de mostrar en el citado artículo, obedece a varios impulsos, tiene como uno de sus resultados -o tal vez uno de sus motivos, porque no sé hasta qué punto puede distinguirse entre los fines que busca la poesía y los medios que emplea- un aumento del carácter sensorial del poema: mayor variedad de sensaciones, y atención a la percepción misma, a la naturaleza «dans ses rapports avec les êtres sensibles». Recordemos también que este desarrollo sensorial del poema arranca de 1782, aunque la versión primitiva de la oda puede fecharse hacia 1775.

Evidentemente, en la poesía de todas las épocas de Meléndez vamos a encontrar imágenes sensoriales. Aun antes de 1780 encontramos también poemas en que estas imágenes son abundantes, variadas y más o menos desarrolladas, y donde el poeta se ocupa del proceso de la percepción. Sin embargo, también parece ser cierto que a partir de 1780 ó 1782, las imágenes de nuestro poeta llegan a ser más abundantes, más detalladas y más complejas, y que se presentan con más frecuencia en relación con un personaje receptor de sensaciones. Esta tendencia se ve en las sucesivas versiones de los poemas del primer grupo cronológico, se nota desde su principio en los poemas del tercer grupo (compuestos para 1789) y se acentúa en los grupos IV (-1798) y V (-1814).

La densidad de imágenes sensoriales se ve, por ejemplo, en la primera cuarteta del N.º 24 (Oda XXIII, De un hablar muy gracioso): «Dan tus labios de rosa, / si los abres, bien mío, / el más sabroso néctar / y el aroma más fino». Esta oda, cuya versión más antigua es anterior a 1796, podría también ser anterior a 1783, si es lícito considerarla contemporánea de *Los besos de Amor*. Parece, desde luego, reflejar el *Basium IV* de Juan Segundo, cuya influencia en Meléndez señaló Leopoldo

Augusto de Cueto (BAE, LXI, p. cxxxii, nota), y cuyos primeros versos rezan:

Non dat basia, dat Neaera nectar
dat rores animae suaveolentes,
dat nardumque, thymumque, cynamumque,
et mel, quale jugis legunt Hymetti
aut in Cecropiis apes rosetis...

Otras imágenes relacionadas con las de Juan Segundo aparecen en los versos 9-16 de nuestra oda:

El ámbar de la rosa
al albor matutino,
al perfume que exhalan
no es de igualarse digno.
La suave miel que liban
del romeral florido
las abejas, con ellos
causa amargor y hastío.

Los dos primeros versos imitan rores suaveolentes; también aparece la miel, aunque a las rosaleras (*Cecropia roseta*) ha sustituido el romeral, que recoge las sugerencias sensoriales del nardo, del tomillo y del cinamomo, mencionados por Juan Segundo. Pero si en estos versos recoge o elabora Meléndez imágenes empleadas ya por su modelo, en los versos 17-24 añade imágenes nuevas, descriptivas también de los labios de rosa:

El sabor delicioso
del máspreciado vino
es al labio sediento
menos dulce y subido.
Su acento es muy más grato
que el amoroso trino
del ruiseñor, que el vuelo
del fugaz cefirillo.

Notemos también que son relativamente complejas estas imágenes. En la Oda V, De la primavera (N.º 6), perteneciente al último grupo cronológico, encontramos gran variedad de imágenes, tanto visuales como olfativas y auditivas. Algunas de ellas alcanzan un alto grado de

complejidad y desarrollo, como es el caso de la cuarteta siguiente:
«Despejado ya el cielo / de nubes inclementes, / con luz cándida y pura /
ríe a la tierra alegre» (5-8). Aquí el poeta no hace más que sugerir
algunos colores, pero los combina con una cualidad subjetivamente
percibida de la luz. Otra oda, la VIII, A la aurora (N.º 9), también de
las más tardías, contiene abundantes imágenes visuales. En sus 96 versos
encontramos toda una serie de colores y de luces que corresponden a los
variados efectos visuales de la aurora: arbores, sombras, ciega noche,
rubio sol, eternas rosas, brillantes ojos, lumbre, ópalo, nácar y oro,
sol, manto purpurado, grana y nieve, sendas de claveles, cárdeno
occidente, vivos rosicleres, llamas, en luz y en rayos, transparentes
hilos, cristalinas aguas, el verde, luz, purpúrea diosa. Dirigiéndose a la
aurora escribe el poeta:

Tú en tanto más graciosa
en luz y en rayos creces, 70
que en transparentes hilos
cruzando al viento penden.
Las cristalinas aguas
cual vivas flechas hieren
y hacen de bosque y prados 75
más animado el verde,
a par que sus cogollos
alzan las ricas mieses
y abriéndose las flores
sus ámbares te ofrecen, 80
que a la nariz y al seno
y al labio que los bebe
de su fragancia inundan
y a mil delicias mueven.

Aquí se nos presentan las imágenes pormenorizadas, a la vez que se insiste
no sólo en los efectos de la luz sobre los colores (73-76), sino también
en la percepción de las sensaciones y la reacción ante ellas de un «être
sensible» (81-84). La matización de las imágenes, y concretamente la
atención a los contrastes de colores y a los efectos de la luz en las
imágenes visuales, también caracteriza estas otras cuartetas, tomadas
igualmente de poemas tardíos:

en contraste gracioso
con su verde subido
de tu lindo plumaje
lo bayo y amarillo

a par que de las hojas
benévolo el sol bello
los matices anima
con sus vivos reflejos

(33.37-40)

También ciertas enmiendas de la edición de 1820 en poemas más antiguos atestiguan el deseo constante de Meléndez de aumentar la carga sensorial de sus versos. Por ejemplo, «con jerezano néctar» (36.25 AF1), enmendado luego a «con generosos vinos» (FKLXY), se convierte en «con perfumados vinos» en la versión final. En *Del mejor vino*, que aparece por primera vez en la edición de 1797, los versos «El uno al gusto brinda / en la copa saltando» (47.5-6), versos que ya insisten en la percepción sensorial, se enriquecen en la edición de 1820 con un sentido más: «Uno el gusto y los ojos / solicita saltando».

La percepción de las más variadas sensaciones caracteriza la Oda XLIII, *De la noche* (N.º 44, -1784), que coloca al yo observador del poeta frente a la naturaleza nocturna. La actividad de sus sentidos se ve en versos como los siguientes:

Ya extático los ojos
alzando, el alto cielo
mi espíritu arrebató
en pos de sus luceros;
ya en el vecino bosque
los fijo y con un tierno
pavor sus negros chopos
en formas mil contemplo;
ya me distraigo al silbo
con que entre blando juego
los más flexibles ramos
agita manso el viento.

(17-28)

Algo semejante ocurre en: «Las flores de otra parte / un ámbar lisonjero / derraman y al sentido / dan mil placeres nuevos» (49-52).

Los sentidos desempeñan el mismo papel de nexo consciente y activo entre el yo y el mundo que lo rodea en poesías de la última época de Meléndez: «embriagáis de delicias / la nariz y el deseo» (33.11-12, dirigidos a las

flores); «el céfiro, de aromas / empapado, que mueven / en la nariz y el seno / mil llamas y deleites» (6.21-24); «De hoja el árbol se viste, / las laderas de verde, / y en las vegas de flores / ves un rico tapete» (6.29-32). Muy notable en este aspecto es la Oda LVI, Después de una tempestad (N.º 57, 1801-1806). Este poema, que debe algo, poquísimamente, a Saint-Lambert (cf. la p. 65 de este), sitúa en su primera cuarteta al poeta ante el espectáculo sensorial de la naturaleza: «¡Oh! ¡con cuánta delicia, / pasada la tormenta, / en ver el horizonte / mis ojos se recrean!». Entre las numerosas imágenes ricamente matizadas y las también frecuentes alusiones a la percepción de estas imágenes, señalemos tan sólo los versos siguientes, que desarrollan hasta un grado inusitado la imagen visual, diferenciando además claramente entre la realidad de la naturaleza en sí y la percepción sensorial de la naturaleza:

De encapotadas nubes
allí un grupo semeja
de mal unidas rocas
una empinada sierra,
recamando sus cimas
las ardientes centellas
que del sol con las sombras
más fúlgidas chispean,
y a sus rayos huyendo
ya cual humo deshechas
al lóbrego occidente
presurosas las nieblas.

(9-20)

El notable dinamismo de las imágenes de esta oda y la constante percepción de un espectáculo ricamente sensorial y siempre cambiante producen, según el poeta, el efecto que describe en la última cuarteta: «mientras ciega mi mente / de ver tantas bellezas, / en lugar de cantarlas, / ni a admirarlas aciertan».

Jovellanos, escribiendo en su destierro mallorquín en 1805, expresó su admiración por el carácter descriptivo de la literatura inglesa⁵³; y por los mismos años, hablando de la naturaleza de la poesía, declaró que la imaginación puede «inventar formas e imágenes para representar las ideas más abstractas, y hacerlas reales y sensibles», debiendo el estilo de la poesía «ser siempre gráfico... y... la poesía que no pinta, jamás será digna de este nombre»⁵⁴. Cito estas opiniones del amigo de Meléndez, quien además hizo un papel importante en los primeros contactos de nuestro poeta con la poesía descriptiva de los franceses e ingleses, porque me parece ver en ellas un concepto de la poesía semejante al que aplica Batilo, sobre todo después de 1780 ó 1782. Palabras como reales, sensibles, gráfico y pintar sugieren la importancia que Jovellanos adscribe a la

imagen sensorial en los versos. Lo esencial de la poesía, parece estar diciendo, es que hable a los sentidos aun más que a la razón o al intelecto. Nuestro estudio de las imágenes en las anacreónticas de Meléndez nos permite ver una actitud semejante en el poeta extremeño. Sus odas tratan de presentar un mundo poético, un complejo de motivos y conceptos, por varios medios, entre ellos las imágenes sensoriales. Estas, generalmente sencillas en los primeros poemas, tienden con el tiempo a ser más complejas, más finamente matizadas y desarrolladas, menos ligadas a la mitología y más abiertamente relacionadas con las percepciones conscientes de un personaje, el poeta u otro. Algún germen de esta evolución ya está presente en odas muy tempranas, pero el proceso se manifiesta más claramente a partir de los contactos del poeta con la moderna poesía descriptiva extranjera, cuya influencia, más allá de tal o cual reminiscencia textual específica, habrá consistido en la manera de aplicar la psicología sensualista a la imagen poética. El éxito de Meléndez en esta adaptación lo reconoció Quintana al alabar su «tino y gusto en observar los accidentes de los fenómenos que la naturaleza presenta a los sentidos y al alma»⁵⁵

Concreto y abstracto

Si un poeta desea presentar al lector de modo sensible el mundo poético ideado por él, sus sentimientos y sus creencias, tiene que convertir la materia abstracta en datos para una percepción sensorial imaginaria. Estos datos -lo perceptible, y por lo tanto lo específico en vez de lo general- es lo que llamo lo concreto y opongo a lo abstracto. Se trata, evidentemente, de un aspecto del empleo de las imágenes sensoriales, si bien estas pueden ser también más o menos concretas; y es un aspecto tocante el cual conviene hablar en términos relativos más bien que absolutos. Así, por ejemplo, el sustantivo ser es abstracción casi pura; animal ya es menos abstracto; pájaro, aun menos; paloma es ya un término bastante más concreto que puede hacerse más concreto todavía identificando una paloma determinada y describiéndola en términos sensoriales.

Uno de los medios que emplea nuestro poeta para dar forma concreta a sus ideas es la fábula mitológica. La gracia, por ejemplo, es una cualidad abstracta; las Gracias, en cambio, son una personificación, es decir, en grado limitado una concreción, de aquella cualidad, y en tal sentido aparecen en la Oda LVIII, A las Gracias. El tema de la Oda LII, El consejo de Minerva, es que el verdadero amor debe ir acompañado de honor en los hombres y de pudor en las mujeres; pero a esta fórmula abstracta le da el poeta una forma concreta expresándola a través de un diálogo entre Amor, Venus y Minerva, inventado para el caso. Para dar forma concreta al enamoramiento inventa el poeta el cuento de Cupido ladrón de rosas que se retira lanzándole una flecha (N.º 73).

Un objeto puede también simbolizar una abstracción o servir de apoyo concreto para un complejo de ideas. En la Oda XXXIII, por ejemplo, la estatuilla de un Cupido, regalo al poeta de su amada, sirve para presentar varios aspectos del amor (v. pp. 25 y ss.). En la Oda XLIV, El pecho

constante, la constancia de ánimo (de pecho, en término concreto) queda representada por dos extensas imágenes de valor simbólico, la encina y el escollo. La inocencia virtuosa de la vida instintiva se nos presenta a través de las aves en El nido del jilguero (N.º 54), mientras que en De unas palomas (N.º 14) las palomas atacadas por el milano ejemplifican la suerte de la inocencia víctima del poder. En estas dos odas no se trata de alegorías, sino de casos que se nos presentan como reales, concretos, y de los cuales se sacan ciertas consecuencias. En la Oda LV los motivos concretos como el alba y los pájaros presentan el concepto de la poesía, mientras que rosas, cabello rubio, ojos vivaces, etc., presentan el de la juventud.

La modificación de algunos poemas nos demuestra que Meléndez buscaba efectos de mayor concreción. Veámoslo en la Oda VII, De lo que es amor (N.º 8):

Pensaba cuando niño
que era tener amores
vivir en mil delicias,
morar entre los dioses.
Mas luego rapazuelo 5
Dorila cautivóme,
muchacha de mis años,
envidia de Dione,
que inocente y sencilla,
como yo lo era entonces, 10
fue a mis ruegos la nieve
del verano a los soles.
Pero cuando aguardaba
no hallar ansias ni voces
que a la gloria alcanzasen 15
de una unión tan conforme,
cual de dos tortolitas
que en sus ciegos hervores
con sus ansias y arrullos
ensordecen el bosque, 20
probé desengañado
que amor todo es traiciones
y guerras y martirios
y penas y dolores.

Los versos 9-20 de esta oda los añadió el poeta en la edición de 1820, y son precisamente los que contienen los motivos más concretos: la nieve, el calor y las tortolitas que aquí, como en otros poemas, son la encarnación de los sentimientos amorosos.

En De mis niñeces (N.º 16), el ejemplo de dos tortolitas precipita la declaración amorosa, pero según hemos visto más arriba (p. 54), este

motivo concreto no está en el poema desde el principio, sino que se introduce con la edición de 1785 entre el comienzo de la oda, bastante abstracto, y su conclusión, igualmente abstracta. Evolución semejante puede verse también en versos aislados. Así, «blandos placeres» se convierte hacia 1782 en «vinos y bailes», reemplazado a su vez por el más abstracto «inocentes gozos» en la edición de 1785, para terminar de nuevo más concreto en la de 1820, con «cantares y risas» (7.21). En la Oda XVI encontramos varias enmiendas en el sentido de mayor concreción: «amanecemos lleva a «el Alba en oriente ríe» en la edición de 1797 (17.5-6); y en 1782 se cambia «el premio» en «un beso» (17.36) y el vagamente hiperbólico «mil rosas» en el específico «dos rosas» (17.61). La Oda IX reemplaza «¡con qué activa / fuerza hasta el alma prende» con el metafórico, pero más concreto y más gráfico «con cuya llama activa / arde en placer el pecho» (10.82). En la Oda XLIX, la expresión abstracta e intelectualizada, «porque yo he bien notado / que tengo de morirme» (50.17-18 DF1), se vuelve más concreta en «que tras la edad florida / viene la vejez triste» (FKLMXY1), para aumentar su dinamismo con la introducción, en 1797, de un motivo que ya nos es familiar: «que tras la edad florida / corre la vejez triste» (Y2Z).

Según acabamos de ver con referencia al N.º 7, esta evolución es a veces vacilante, y podríamos citar también algunos cambios en sentido contrario. Cuando en los versos «"¿Cómo, siendo tan niño, / tanto, Batilo, cantas / de amores y de vinos?"» (19.2-4 ACFKL) el poeta cambia vinos en vino (XYZ), pasa también de una multiplicidad concreta a un término más general y abstracto. Lo mismo ocurre con «el dorado vino / que bulle ya en las copas» (31.39-40), que en 1782 pasa a copa, y con los silbos de los vientos (31.49), que, también en 1782, pasan a «su silbo». Se trata, en efecto, de una sinécdoque que es una abstracción de la realidad concreta. Con referencia a las hebras de su cabello nos dice el poeta, primero que se han vuelto negras, luego que se han vuelto oscuras (31.24). Tal vez se trate de buscar una mayor veracidad, por no haberse vuelto precisamente negras; pero también es cierto que negras es un término más exacto y por ende más concreto que oscuras. En este caso, la nueva palabra, aparte de su valor concreto o abstracto, parece ser más culta que la antigua; y esto sucede también con el cambio de las «dulces llamas» de amor en «ardor benigno» (21.38).

Figuras retóricas

La obra de Meléndez, incluso sus anacreónticas, no se caracteriza por el empleo abundante o atrevido de las figuras retóricas. Entre las poesías que ahora estudiamos son muy pocas las que carecen del todo de los tropos y otras figuras; y estas pocas (v. gr., N.os 19, 61) son en general poemas muy breves de la primera época del poeta. La norma es un empleo moderado de símiles, metáforas, metonimias y prosopopeya, además de otras figuras como la aliteración, el quiasmo y la anáfora.

Las metáforas de Batilo son en general sencillas -es decir, no montan una metáfora encima de otra, como la cristalina mariposa de Góngora (Soledad

segunda, v. 6), metáfora por río o arroyo en la que cristal es a su vez metáfora por agua. Como excepción podríamos notar «del llanto / del Alba feliz hija» (13.6-7), aplicado a la rosa; el llanto del Alba es el rocío, y la rosa es a su vez hija de ese llanto. En este caso, sin embargo, la doble metáfora se apoya en la mitología, ya que el Alba es aquí una personificación. En parte podrían derivarse estos versos de La Rose de Pierre Joseph Justin Bernard, cuyo primer verso reza: «Tendre fruit des pleurs de l'Aurore»⁵⁶. Las demás metáforas que encontramos en las anacreónticas no suelen ser ni muy sorprendentes ni muy originales. Representan el rocío en forma de perlas (9.16, 32.7), la vida en forma de río (30.48), las canas en forma de nieve (15.94) y también la nieve en forma de canas («la nieve que en enero / los campos encanece», 74.3-4). También, según hemos visto, equiparan las edades del hombre, sobre todo la juventud, con las estaciones del año. Son metáforas que a veces podrían considerarse, por la frecuencia de su empleo, como metáforas moribundas, si no muertas, al igual que el cristal que en el lenguaje gongorino llega casi a reemplazar agua.

Lo que hemos dicho de las metáforas también puede aplicarse a la mayor parte de los símiles. Según Meléndez, las glorias pueden compararse a un sueño (33.52); la niñez, a una sombra (16.37); los años, a las hojas caídas (27.49); y el sol, a un diamante (28.17-19). No son estos, por lo visto, símiles atrevidos ni mayormente originales. Sin embargo, los símiles, tal vez de modo más deliberado que las metáforas, sirven muchas veces para enlazar las imágenes sensoriales con el movimiento temático o conceptual de las odas. Un símil sirve también como base estructural de algunos poemas. Tal es el caso del N.º 13 (De los labios de Dorila), estudiado en el artículo antes citado. Este poema es una comparación entre «la rosa de Citeres» y los labios de la amada, comparación que se aprovecha de las connotaciones de la rosa para ensalzar la belleza de Dorila, pero que, según indica el verso central («si necio la comparo»), se aparta deliberadamente de la fórmula básica del símil: los labios de Dorila no son como la rosa, sino que la rosa es inferior a los labios. Se trata, en efecto, de un símil invertido: el poeta compara la rosa a los labios, y no al revés, e insiste en lo inadecuado, lo necio, de tal comparación. El procedimiento se parece al del N.º 74, citado en la página 90 y contemporáneo del N.º 13, donde la nieve y las azucenas, comparadas al «blanco pecho» de la amada, resultan inferiores en blancura y aromas. Otra construcción semejante es la del N.º 32 (A las abejas), imitación del *Basium XIX* de Juan Segundo. Aquí el poeta anima a las «solicitas abejas» a que no busquen el néctar en la rosa, en la azucena o en el clavel, sino en «los labios floridos... de mi amada», superiores a las flores. Los labios, aunque «floridos», no son como flores, sino que las flores son inferiores a ellos.

Distinto, por tratarse de la división clara entre los dos términos comparados y de su yuxtaposición explícita, es el empleo que del símil hace Meléndez en la Oda XXII, A la esperanza (N.º 23). En este poema de 72 versos, 56 describen una tormenta, su fin y la vuelta del sol. Los dieciséis versos restantes nos dicen que de la misma manera pasarán las amarguras que sufre el poeta y le consolará la esperanza. A diferencia del N.º 32, cuya exhortación a dejar las flores no se entendería sin la

subsiguiente presentación de algo mejor («los floridos labios»), el N.º 23 describe la escena natural como completa en sí. Sin las cuatro últimas cuartetos, se leería como presentación pura de esta escena. Son aquellas cuartetos las que hacen de la oda un símil extenso o una alegoría. Sólo encuentro, entre las anacreónticas, un poema más que tal vez pueda considerarse alegórico, la Oda XX, La tortolilla (N.º 21). Esta oda anima a la tortolilla viuda a que se consuele con un nuevo amor. Un manuscrito, L, la titula: La tortolilla: Alegoría, explicación que falta en el otro manuscrito, K, y en las tres ediciones. En efecto, la referencia a «la fría tumba» del verso 14 mal puede aplicarse en sentido literal al «esposo» de la tortolilla, como tampoco podemos creer literalmente que esta haya de reír (v. 40). Sin embargo, la tumba puede tomarse como metonimia por la muerte, y las «risas» del ave pueden explicarse como parte de la prosopopeya que caracteriza el poema. La oda puede leerse como apóstrofe a la tortolilla; su posible aplicación al mundo de los hombres es evidente, pero no podemos asegurar que el poeta haya querido aplicarla específicamente a un caso humano determinado. En otras palabras, si hay alegoría aquí, no es una alegoría explícita como la de la oda A la esperanza.

Una figura que abunda en las anacreónticas es la prosopopeya, empleada sobre todo en relación con varios aspectos de la naturaleza. Fuentes, arroyos, vientos, el céfiro, la rosa, flores, el alba, la noche, el sol, la luna y los pájaros, entre otros, aparecen en muchas odas más o menos personificados, como la «viola amable, / que con temor modesto / sólo a la noche fías / tu embalsamado seno» (44.53-56) y el «ruiseñor cuitado» que expresa su «sensible afecto» en su canto (44.65 ss.). La personificación crea, frente al yo que percibe la naturaleza, una naturaleza que a su vez siente y con la cual puede establecerse un auténtico lazo de simpatía. Es la expresión retórica de la visión panteísta de una naturaleza amable, benévola e inocente. En relación con la prosopopeya podemos mencionar también el apóstrofe, dirigido con preferencia a los mismos aspectos de la naturaleza y de efecto personificador semejante. Al hablar de los interlocutores -emisor y receptor- de las anacreónticas ya he señalado (pp. 37 ss.) que la quinta parte de las odas son apóstrofes de este tipo, aparte los apóstrofes que pueden hallarse dentro de otras poesías. Vimos además que la proporción de odas-apóstrofe aumenta, desde el 9 por ciento en el primer grupo cronológico, hasta el 24 por ciento en el último. Este aumento, sin embargo, no lo explicaría yo por un creciente panteísmo del poeta, sino por el menor número de odas dirigidas a la amada.

El oxímoron le sirve a Meléndez sobre todo para expresar el carácter ambiguo del amor: «dulces fatigas» (16.36), «dulces llamas» (21.38), «dulce fuego» (81.43), «blandas lides» (36.36). La perífrasis, de empleo moderado, varía la presentación de elementos que aparecen con gran frecuencia: el «niño de Citeres» (66.7v, 76.4), «el rapaz de Citera» (39.56) y «el Vendado» (79.5), por Cupido; «el de Semele» (71. 6), por Baco; «el alegre néctar / que da la vid» (38.34), por el vino. Sin embargo, no todas las perífrasis aparecen en relación con los motivos eróticos y báquicos; «la oscura/ morada de la muerte» (21.10-11) es otra manera de decir la tumba, o el otro mundo.

Los versos que acabamos de citar también nos ejemplifican otra figura

empleada por Meléndez: la aliteración. Esta le sirve no sólo para efectos puramente acústicos, sino, muchas veces, para reforzar una comparación o un contraste a nivel semántico: «de mi lira los trinos, / de mi labio las letras» (4.67-68); «¿podrá nadie arrancarlos / de la nada en que mueren?» (6.59-60); «Ellas [las horas] van, y no vuelven» (31.13); «el fugaz fantasma / de la ambición» (52.23-24). Uso análogo se hace, a nivel léxico, de la anáfora. Como ejemplo del empleo expresivo de estas figuras, citemos algunos versos de *El tocador* (N.º 81, probablemente de 1794). En este poema, de un erotismo algo más subido que de costumbre en las anacreónticas, se nos describe a una joven ante su espejo. Con un lazo de gasa

...solicita
celar a la modestia
de sus turgentes pechos 35
las dos nevadas pellas.
Por ellas, al cubrirlas,
acaso, aunque ligera,
la mano pasa; y siente
que el tacto la recrea. 40
Torna a correrla; y blando
circula por sus venas
de amor el dulce fuego,
que la delicia aumenta.
Rendida hacia el espejo 45
se vuelve; y en su esfera
las pomas mismas halla,
que loca la enajenan.
Y al punto más perdida
con amable licencia 50
para en ellas gozarse
las gasas desordena.
Ya ardiente las agita,
ya las palpa suspensa,
ya tierna las comprime; 55
y en la presión violenta
su palpitar se dobla;
desfallecida anhela;
me nombra, y del deleite
la nube la rodea. 60

Notemos aquí, además de la anáfora de los versos 53-55, la frecuente aliteración: pechos pellas, dulce-delicia, punto perdida, ardiente-agita, palpa suspensa, comprime-presión-palpitar. Notemos también la variedad rítmica, sobre todo de los versos 53-58, y el hecho de pertenecer tres de ellos (precisamente los 56, 57 y 58) al tipo que he llamado CA, de acento

en sílaba cuarta, ritmo que refleja aquí el anhelo de la protagonista. El verso 57 pertenece sintácticamente a la cuarteta precedente, especie de encabalgamiento estrófico que expresa la agitación de la muchacha y cuyo valor expresivo se deriva precisamente del hecho de que en las anacreónticas de Meléndez la cuarteta es, casi siempre, unidad sintáctica. Finalmente, notemos la importancia que se da aquí a los sentidos, concretamente al tacto, y su papel en lo que podríamos llamar la transmisión fisiológica de los sentimientos, papel comparable al que tienen las sensaciones cinéticas en las muchachas que persiguen al Amor convertido en mariposa: «despertando el bullicio / de tan loca algazara / en sus pechos incautos / la ternura más grata» (3.29-32).

Con la posible excepción del lenguaje científico -y aun allí se habla, por ejemplo, de «leyes»-, el lenguaje figurado es parte constante e inevitable de todo lenguaje humano. No hablemos, pues, de lenguaje figurado y lenguaje sin figuras, sino de lenguaje más o menos figurado; hablemos de grados, no de extremos. En estos términos, las anacreónticas de Meléndez emplean un lenguaje poético relativamente poco figurado, o por lo menos un lenguaje en que las figuras no llaman constantemente la atención. Esto no ha de sorprendernos tratándose de una época en que seguía viva la crítica antigongorina y se condenaban los supuestos abusos de los tropos cometidos por los poetas barrocos. En las anacreónticas de Meléndez -y creo que podríamos decir que en su poesía en general- no se trata de crear algo que no haya existido ni pueda existir, v. gr., una «cristalina mariposa, / no alada sino undosa» -criatura inconcebible para los sentidos humanos y que sólo cabe en el universo poético y conceptual de las Soledades. Meléndez, como sus amigos y compañeros, no trata de convertir la realidad, a fuerza de metáforas violentas, en algo radicalmente nuevo, sino de presentar a su lector un mundo, embellecido sí, pero emparentado en lo fundamental con el que todos conocemos. Podemos dudar, por ejemplo, de la metamorfosis del Amor en El Amor mariposa; pero la podemos imaginar sin dificultades, a diferencia de la ya citada «cristalina mariposa, no alada sino undosa».

Según Tuveson, la devaluación de la metáfora acompaña el nuevo prestigio de la imagen descriptiva y es una de las consecuencias artísticas de la epistemología de Locke, según la cual la potencia cognoscitiva del hombre, de suyo limitada, se emplea mejor en buscar los ingredientes sencillos de las ideas complejas que en tratar de expresar metafóricamente lo inexpresable (pp. 72-75). Esta explicación puede aplicarse a la corriente antibarroca del Setecientos y, dentro de ella, a la obra de nuestro poeta, donde el notable desarrollo imagístico coincide con la sobriedad tropológica. Meléndez, para presentar su mundo poético, emplea un lenguaje cuyos recursos están siempre al servicio de la mayor expresividad, pero que evita el llamar la atención sobre sí mismo. En los términos de Ortega y Gasset⁵⁷, el lenguaje poético de Meléndez es un cristal limpio cuya función es dejarnos ver el jardín al otro lado, mientras que el lenguaje típicamente gongorino es un vidrio de color donde con frecuencia importa poco lo que pueda vislumbrarse a través de él. En los célebres versos «Era del año la estación florida...», lo de menos es que sea abril. En cambio, cuando escribe Meléndez: «Ya torna mayo alegre / con sus serenos días, / y del amor le siguen / los juegos y la risa» (10.1-4), el mes y lo que le acompaña son lo principal. El lenguaje poético de Meléndez es, pues,

transparente; el de Góngora, opaco -no en el sentido de que no se le entienda, sino porque se impone a nuestra vista. Esta diferencia nos ayuda a comprender por qué Meléndez avanza en su empleo de las imágenes sensoriales, que ayudan de modo cada vez más eficaz a la presentación de su mundo poético, pero se mantiene sobrio en su empleo del lenguaje figurado, sobre todo de los tropos más llamativos, precisamente porque podrían impedir nuestra visión de aquel mundo. Lo cual, por cierto, no quita que este mismo mundo poético -bucólico y anacreóntico- sea a su vez y en sí una especie de metáfora, una representación sensible de lo que para el poeta fue un reino ideal de juventud e inocencia.

Sintaxis

Dos aspectos sintácticos de las anacreónticas merecen nuestra atención: el hipérbaton y el encabalgamiento. Este pertenece, por supuesto, tanto a la sintaxis como a la versificación.

Si bien no he formado un inventario completo del hipérbaton en las poesías que nos ocupan, los datos recogidos sugieren que se produce en ellas un cambio notable. En las odas anteriores a 1778 la inversión del orden sintáctico normal, aunque nada escasa, suele limitarse a hacer que una preposición con su término precedan a su elemento inicial: «de pámpanos y flores / téjeme una guirnalda» (62.2-3); «Iba a cantar de Marte / las guerras y las iras» (67.1-2). Esta inversión de los elementos prepositivos es de un efecto mínimo, por tratarse de un hipérbaton bastante corriente en la poesía castellana. A partir de 1778, sin embargo, empezamos a encontrar en las anacreónticas de Meléndez construcciones que se apartan de modo más atrevido de la sintaxis normal. Este es el caso de «los labios floridos/ asaltad susurrantes / de mi amada» (32.17-19), donde un elemento sintáctico se coloca de tal manera que interrumpe el orden lógico y sintáctico de dos otros. Los versos citados, del segundo grupo cronológico (-1782), imitan el sentido y también la sintaxis de un verso de Juan Segundo, «Omnes ad dominae labra venite meae» (Basium XIX); pero el mismo tipo de hipérbaton aparece en estos versos del grupo IV: «al impulso benigno / se mecen y recrean / del vago cefirillo» (37.46-48), donde va acompañado de un cambio rítmico y refleja a nivel sintáctico la alternación sugerida por el verbo mecer. En un poema del grupo I añade el poeta, después de 1797, los versos siguientes: «en el hondo / se me entró el fermento / del corazón» (34.61-63), versos cuya distensión sintáctica reproduce la penetración efectuada por el Cupidillo traidor.

Es en la última época del poeta cuando la tendencia hacia el hipérbaton llega a su máximo, con una preferencia por la intromisión de elementos entre otros que normalmente son inseparables, más que por la sencilla inversión de dos elementos. Así leemos en poemas del grupo V versos como los que siguen: «al margen de una fuente / me asenté cristalina» (5.5-6); «Si a su sombra pudiese / yo la odiosa carrera / detener de los años » (39.17-19). También del grupo V son: «El Alba de azucenas / y de rosa las sienes / se presenta ceñidas / sin que el cierzo las hiele» (6.9-12).

Ligeramente modificadas, las mismas palabras se hubieran prestado a formar

la siguiente cuarteta hipotética, cuarteta perfectamente convencional: El Alba se presenta / ceñidas ambas sienes / de azucenas y rosa / sin que el cierzo las hiele. En este orden lógico y prosaico podemos identificar cinco elementos: A (Alba), B (se presenta), C (ceñidas), D (las sienes), E (de azucenas y rosa). Este orden normal A B C D E lo ha cambiado el poeta en A E D B C por medio de una doble inversión: E precede a D, y los dos preceden a B y C. Ya hemos visto que tal inversión es totalmente innecesaria desde el punto de vista métrico y léxico; pero logra dos efectos nada desdeñables: crea el verso equívoco pero bellamente evocador «El Alba de azucenas », y reproduce a nivel sintáctico el entrelazamiento sugerido por la guirnalda. En odas del grupo II crean las enmiendas del poeta, después de 1797, los versos siguientes: «con mano abre lasciva» (10.10), «¿Por qué en fatal envidia / hierven y horror sus pechos...?» (52.17-18).

Al constatar que el hipérbaton lo cultiva Meléndez sobre todo después de 1789, es decir, en los versos que corresponden a las ediciones de 1797 y 1820, y sobre todo en sus últimos años, posteriores a la edición de 1797, recordemos que algo semejante lo hemos visto también con respecto al empleo de latinismos léxicos (v. pp. 60-61). Este empleo, muy limitado en las anacreónticas de la primera época, aumenta sobre todo a partir de 1782 y culmina en la edición de 1820. La tendencia latinizante se manifiesta, pues, de modo paralelo en el vocabulario del poeta y en su sintaxis, si consideramos el hipérbaton como una aplicación a la poesía castellana de las libertades sintácticas que se permite la latina.

Distinta es la evolución de las anacreónticas en lo tocante al encabalgamiento. Al estudiar este fenómeno me he fijado sobre todo en los que Dámaso Alonso (p. 71) llama encabalgamientos abruptos, es decir, aquellos en que el impulso sintáctico que produce el encabalgamiento se agota antes de llegar al final del segundo verso (verso encabalgado).

Además, he hecho poco caso de la separación entre sustantivo y oración adjetiva especificativa, entre sustantivo y complemento determinativo con preposición (menos si es «abrupto» el encabalgamiento) o entre verbo y construcción prepositiva cuando el verbo se construye con preposición.

Tales encabalgamientos, estudiados, entre otros, por Antonio Quilis en su libro fundamental⁵⁸, son casi inevitables tratándose de versos de sólo siete sílabas, y por lo tanto nos dicen poco sobre la intención del poeta. Otras clases de encabalgamiento, en cambio, son producto deliberado de la voluntad estilística. Entre ellos podemos contar la separación entre sustantivo y adjetivo y entre verbo y adverbio.

Ateniéndonos a los tipos de encabalgamiento que parecen significativos para unos poemas como las anacreónticas de Meléndez, podemos constatar, en primer lugar, que el encabalgamiento es poco frecuente en estas odas, y que tanto versos como cuartetos suelen formar unidades sintácticas a la vez que métricas. En muchas odas no encuentro ningún encabalgamiento; otras podrán ofrecer un solo caso de encabalgamiento, tal vez dos o hasta cuatro, tratándose de odas bastante extensas; pero en todas las anacreónticas los versos encabalgados constituyen la rara excepción a la regla. La aversión del poeta hacia estas construcciones parece haber sido más fuerte en su primera época y en la última. La Oda XII, por ejemplo, no contiene en su versión primitiva ningún encabalgamiento; pero en la

edición de 1797 se le añaden los versos siguientes, en que el encabalgamiento acompaña el quiasmo, muy del gusto de nuestro poeta: «objeto del deseo / de las bellas, del llanto / del Alba feliz hija, / del dulce Amor cuidado» (13.5-8). Haciendo que las cuatro unidades métricas contengan sólo tres unidades sintácticas logra el poeta la simetría con la cuarteta anterior, en la cual también se nos dan tres atributos de la rosa, después del verso temático inicial, «La rosa de Citeres». Una construcción semejante, esta vez con quiasmo doble, ya la había empleado Meléndez en un poema del grupo III: «Ven, oh vital aliento / del año, de la bella / aurora nuncio, esposo / del alma primavera» (38.5-8). En la misma oda encontramos la separación de verbo y adverbio, de sustantivo y adjetivo: «Así el abril te ría / confino, así las tiernas / violas...» (38.37-39). Sin embargo, cuando llegamos a la edición de 1820 vemos que se elimina buen número de encabalgamientos: uno compuesto en 1795 (24.10-11); otro que subsistía desde 1782 (22.37-39); otro que apareció por primera vez en la edición de 1797 (18.15). También hay casos de la eliminación anterior de algún encabalgamiento, v. gr., en la Oda IX, donde un encabalgamiento compuesto en 1782 desaparece ya en la edición de 1785 (10.82); pero el mayor número de eliminaciones ocurre en la última edición.

De esta tendencia de los últimos años de Meléndez se eximen, sin embargo, algunos de los casos más atrevidos donde el encabalgamiento se combina con el hipérbaton. Por ejemplo, el poeta que elimina «lasciva / mano» (10.10) y «activa / fuerza» (10.82) retiene, en el mismo poema, «Al premio, al dulce premio / parece que le brindan / de amor» (10.57-59); y en una oda de la primera época añade, en la edición de 1820, los versos: «en el hondo / se me entró el fementido / del corazón llagado» (34.61-63). En ambos casos, la combinación de encabalgamiento e hipérbaton produce una distensión sintáctica que reproduce lingüísticamente el sentido de los versos: el movimiento hacia una meta, aspiración o penetración. La misma combinación aparece en un poema del grupo V: «Si a su sombra pudiese / yo la odiosa carrera / detener de los años, / que tan rápidos vuelan» (39.17-20). Distribuyendo entre dos versos la construcción verbal pudiese detener, el poeta da al optativo pudiese un énfasis mayor del que tal vez tuviera en el lenguaje normal. Aquí también podemos ver una relación entre la construcción de los versos que no quieren reconocer las fronteras versales, y su sentido.

Como ejemplo de la interacción de las dos tendencias que venimos estudiando, con respecto al hipérbaton y al encabalgamiento, veamos, finalmente, estos versos de la Oda IX:

Ms. O, ediciones X, Y

y el céfiro en las flores
jugando con lasciva

mano su cáliz abre
y a besos mil las liba

Edición Z

y el céfiro jugando
con mano abre lasciva
el cáliz de las flores
y a besos mil las liba

(10.9-12)

Estos versos describen una acción de fondo en el poema que tal vez, en opinión del poeta, no merecía el doble énfasis que en su primera redacción le daban el encabalgamiento y el cambio de ritmo del verso 11. La enmienda, aunque mantiene la posición enfática de lasciva por medio del hipérbaton y de la rima, logra mayor uniformidad rítmica y elimina el encabalgamiento, para lo cual no vacila en echar mano de una sintaxis aún más atrevida. El hipérbaton es aceptable; el encabalgamiento desaparece. He sugerido que el empleo creciente del hipérbaton puede verse como una tendencia sintáctica paralela a la tendencia latinizante en el campo léxico. En cuanto a la evolución del encabalgamiento en las anacreónticas, tal vez sea oportuno recordar que hacia fines de la primera época de nuestro poeta -es decir, a fines de los años 70- Meléndez intercambia cartas y versos con Jovellanos, quien, si podemos juzgar por una carta muy posterior (1796), dio máxima importancia al desajuste entre sintaxis y metro, o sea, al encabalgamiento: «En [la variación de la cesura], y en el uso de frecuentes hemistiquios que alternen la conclusión de las sentencias en la mitad del verso con las que acaban con él, consiste, a mi entender, toda la belleza numérica de los versos»⁵⁹. Jovino se refiere, por supuesto, al endecasílabo; pero quizás no sea muy aventurado creer que los dos amigos descubrieron en una época las posibilidades expresivas del encabalgamiento. Si en sus últimos años, sin embargo, Meléndez, aun conservando algunos encabalgamientos atrevidos, parece estar evitando esta construcción y eliminando algunos casos ya publicados, ello podría relacionarse con el deseo de orden y de equilibrio que de modo creciente se manifiesta en el poeta. Este sigue reconociendo el valor expresivo del encabalgamiento, pero en muchos casos prefiere otras soluciones que

conserven la integridad sintáctica de versos y cuartetos.

Estructura

Un aspecto de la estructura de las anacreónticas, la identidad de sus interlocutores, ya lo comentamos más arriba (pp. 36 ss.). Ahora examinaremos lo que podríamos llamar la arquitectura de algunas de ellas, es decir, la disposición de sus partes para formar un todo. Para ello identificaremos varios tipos estructurales.

Ya hemos visto que las anacreónticas anteriores a 1778, y sobre todo los veinte poemas no incluidos en las ediciones (N.os 61-80), tienden a ser breves. Con frecuencia consisten en un imperativo o en una sencilla alocución o interrogación. En algunos de estos poemas domina una estructura determinada por consideraciones lógicas o gramaticales más que por las estéticas. Tal es el caso del N.º 61, cuyos ocho primeros versos («Si es, Cinaris, forzoso / morir...») son, en efecto, la prótasis de una oración condicional cuya apódosis la constituyen los cuatro versos restantes («ahora que vivimos, / gocemos...»). Construcción semejante, pero al revés, aparece en el N.º 62: los versos 1-8 son ahora la apódosis, en forma de una serie de imperativos («tégeme una guirnalda... tráeme... la copa... y la lira...»), y la prótasis ocupa los cuatro últimos versos («si quieres que... repose / ...»).

En las odas más extensas, el poeta emplea a menudo los primeros versos y los últimos para formar un marco dentro del cual se desarrolla el tema. Así, por ejemplo, en la Oda XLVI, Del mejor vino, la primera cuarteta reza: «Preciados son los vinos / que en pródigo regalo / dio a su feliz España, / Dorila, el padre Baco». Con estos versos se nos presenta el tema en el contexto de un diálogo entre el poeta y su amada. Este tema se desarrolla en los 28 versos siguientes, para terminar con una cuarteta final que nos recuerda el contexto conversacional: «...aquél [vino] que tú libas / y humedece tus labios, / aquél es a los míos / el más sabroso y sano». Con esta conclusión galante el tema principal parece de pronto accesorio, subordinado al amoroso; pero no cabe duda de que es, en efecto, el principal, ya que en la edición de 1820 añade el poeta nada menos que dieciséis versos dedicados al vino en general y a varios vinos españoles (versos 9-24).

Algo semejante pasa en la Oda XLVII, De la nieve, que empieza con la cuarteta: «Dame, Dorila, el vaso / lleno de dulce vino, / que sólo en ver la nieve / temblando estoy de frío». En los versos que siguen, se nos hace una descripción de escenas invernales; pero con el verso 45 reaparecen Dorila y el vino, para concluir el poema con la exhortación: «Bebamos y cantemos, / que ya el abril florido / vendrá en las blandas alas / del céfiro benigno». En este caso, la circularidad que produce el empleo de este marco temático se asocia con el motivo del ciclo del año, introducido en la última cuarteta.

En la Oda XXIX, Mis ilusiones, la primera cuarteta declara el tema que se desarrolla en las siguientes y que se repite, modulado, en la última:

Primera cuarteta

¡Cuán grata la memoria
las horas fugitivas
renueva embelesada
de mi niñez florida!

Última cuarteta

¡Feliz yo, cuantas veces
me ofrece compasivas
las sombras mi memoria
de mis pasadas dichas!

La misma estructura la encontramos en la Oda XXVII, De las ciencias: cuatro cuartetas declaran que el poeta prefiere a las ciencias el vino, los versos y los juegos; cinco cuartetas nos hablan de varias ciencias inútiles; y las cuatro últimas cuartetas repiten, modificados, los motivos de las cuatro primeras. En un poema temprano, el mismo efecto se logra mediante la repetición de versos: con «Por más, Belisa mía, / por más que me desdeñes» comienza la Oda LXXV, y con los mismos versos acaba. Finalmente, también la sintaxis y el lenguaje figurado pueden producir el efecto circular, o de marco. La Oda XXXVII, Al viento, es un ruego expresado en doce cuartetas. Cada una de las tres primeras empieza con el imperativo Ven. Las seis siguientes desarrollan varios motivos primaverales relacionados con el favonio. Las tres últimas comienzan con «Así el abril te ría / contino» y siguen con otras posibles recompensas para el viento cumplidor, introducidas por otros tres así, anáfora que refleja la del comienzo. En este caso, más que de un marco dentro del cual se desarrolla el poema, se trata de una estructura circular lograda por la simetría de las partes del poema y la repetición de una figura de dicción. En cuanto a la fórmula así..., nos recuerda a varios poetas latinos, entre

ellos Catulo (xvii.5 ss.), Virgilio (Ecl. IX, 30 ss.) y sobre todo Horacio, cuya oda «Sic te diva potens Cypri» (I.iii) comienza con un doble sic.

La tendencia hacia la simetría que acabamos de notar puede considerarse en sí misma como una característica estructural de varias odas. Las aves, por ejemplo, empieza con una alocución a la amada: «Dorila esquiva, tente, / y escucha los suspiros / que da la tortolilla / llorando a su querido» (37.1-4). A esta cuarteta inicial siguen cinco que describen la tortolilla, tres que son un apóstrofe dirigido a la tortolilla, otras cinco que describen la alegría de las demás aves, en contraste con la tristeza de la tórtola, y tres cuartetas dirigidas a estas otras aves. Las dos últimas cuartetas se dirigen de nuevo a Dorila y la animan a que imite los pájaros felices. Como en *Del mejor vino*, el tema descriptivo queda aquí formalmente subordinado al amoroso que constituye el marco del poema. El final del poema vuelve a los motivos del comienzo, aunque emplea para ello dos cuartetas en vez de una; en cambio, el desarrollo de los motivos de las aves es perfectamente equilibrado: ocho cuartetas para la triste, ocho para las felices, y en cada caso, cinco de descripción y tres de apóstrofe.

La oda que acabamos de comentar es del grupo cronológico IV (-1797), pero la tendencia que la caracteriza se ve de modo especial en los poemas de la última época. El pecho constante (N.º 45) dedica siete cuartetas a la descripción de la encina y siete a la del escollo, acabando con tres que explican el simbolismo de estas imágenes. En *A la esperanza* (N.º 23), dos cuartetas introducen el motivo de la tormenta; cuatro describen la tormenta; cuatro presentan la transición desde la tormenta hasta la nueva salida del sol; cuatro describen el mundo renovado después del mal tiempo; y por fin cuatro más hacen la aplicación metafórica de todo lo descrito y narrado a la situación personal del poeta. Si bien hay cierta desigualdad entre el comienzo y el fin, las partes puramente descriptivas del poema quedan perfectamente equilibradas. Esta tendencia se ve también en las versiones sucesivas de algunas odas. De *los labios de Dorila* (N.º 13) consta, en su versión primitiva, de dos cuartetas: una que describe la rosa, y otra que la compara con la mejilla de la amada. Esta mejilla pronto se convierte en labios; pero desde el punto de vista que ahora nos ocupa, las etapas en la evolución del poema son sobre todo dos. En la edición de 1785, este consta de tres cuartetas: dos descriptivas de la rosa, y una que la compara con los labios de la amada. Esta asimetría se elimina con la versión de 1797, de cinco cuartetas: dos que describen la rosa, una que hace la comparación, y otras dos que vuelven a tratar de la rosa. El verbo *comparo* se coloca en el centro exacto del poema, al final del verso 10. La primera cuarteta caracteriza la rosa por medio de tres sustantivos en aposición; la segunda hace lo mismo con otros tres sustantivos. La cuarta habla del seno de la rosa; en la quinta se menciona el seno de la amada. Vemos, pues, que dentro de cada parte dedicada a la descripción de la rosa hay, a su vez, una división simétrica de elementos. La estructura sencilla de la versión primitiva ha quedado reemplazada por otra mucho más compleja, y cuidadosamente equilibrada. En la oda *A un pintor* (N.º 17) las versiones primitivas comienzan con dos cuartetas introductorias, seguidas de diecinueve descriptivas y una de conclusión.

En 1782 modifica el poeta la conclusión, desplegando el contenido de la última cuarteta en dos. El Amor fugitivo (N.º 42), imitado de Bernard, consta, en sus primeras versiones, de doce versos narrativos y ocho que hacen una aplicación galante de lo narrado. En la edición de 1820 se amplía esta segunda parte en cuatro versos. Otra vez se ha manifestado el deseo de lograr una estructura simétrica.

Examinemos, finalmente, el empleo estructural de la perspectiva en dos odas relativamente tardías. Una de estas, El tocador (N.º 81), parece ser de 1794; la otra, El espejo (N.º 20), aparece sólo en la edición de 1797. El tocador comienza con los versos siguientes: «Sentada ante el espejo / ornaba Galatea / de sus blondos cabellos / las delicadas hebras». En los versos que siguen, narrativos y descriptivos, el tiempo presente reemplaza el pretérito imperfecto del comienzo. Galatea se ve reflejada en el espejo, y sus acciones son reflexivas: se adorna, se mira, se admira, al adornarse se acaricia y se excita. Viéndose en el espejo, Galatea es espectadora de sí misma; acariciándose el seno, es amante de sí misma. El espejo dicta la dirección de las acciones. Pero en su excitación amorosa la muchacha nombra al poeta, y ahora se nos revela que este ha estado espiándola: «Yo de improviso salgo, / y con dulce sorpresa / pago en ardientes besos / su amor y su fineza» (81.61-64). La excitación de Galatea ha quedado reflejada en la correspondiente excitación del poeta, quien ha compartido con ella, sin que ella lo supiese, su observación de sí misma. Recordemos además que el espionaje del poeta tiene su reflejo en el del lector: lo que ha visto aquel, lo ha visto este. Al final, sin embargo, el poeta corre un velo: «Turbóse un tanto al verme; / mas bien presto halagüeña / me ofreció entre sus brazos / el perdón de mi ofensa». Con el cambio del tiempo presente al pretérito, los lectores dejamos de asistir directamente a la escena. En este poema, lo visual, y concretamente la visión reflejada por el espejo y duplicada por la duplicación de los observadores, corresponde a un movimiento paralelo de excitación erótica también reflejada y duplicada. El erotismo del poema es realzado por la clandestinidad de la observación, y en este aspecto nuestra oda puede compararse con el cuadro El columpio de Fragonard. La visión reflejada, indirecta, es también la base estructural de El espejo, que empieza con la exhortación: «Toma el luciente espejo / y en su veraz esfera / ve, Dorila, el encanto / de tu sin par belleza». Los versos 5-36 describen esta belleza tal como la verá la amada reflejada en el espejo, es decir, la describen de un modo ópticamente indirecto. En los versos 37-56 reaparecen varios motivos de los empleados antes para hacer la descripción, con lo cual produce el poeta un reflejo interior de su descripción. La nueva descripción es también indirecta, pero no de modo óptico, sino en su sintaxis: «¡Ay!, tú al espejo puedes pararte... formarte... ornar...», etc. Con la serie de infinitivos, regidos todos por puedes, se sugiere la hermosura de la amada, pero no se la presenta directamente. Hecha esta descripción, el poeta nos sorprende con un nuevo reflejo: «Yo, ¡triste! contemplarlo / no puedo sin que sienta / doblarse mis pesares...» (20.57 ss.). Al tú del verso 37 corresponde ahora el yo del 57; al puedes, el no puedo del verso 58; el ¡ay! reaparece en la exclamación ¡triste! Los versos así introducidos hablan de los sufrimientos amorosos del poeta, que ha buscado la imagen de Dorila en el

espejo «y en vez de ella / vi abatido mi rostro, / mis ojos sin viveza», etc. En el mismo espejo que antes permitió la descripción indirecta de la belleza de Dorila, vemos ahora, también de modo reflejado o indirecto, el aspecto del poeta, aspecto que es como un reflejo deformado de la belleza de la amada. Si los elementos de la descripción anterior dependían de puedes, los de esta dependen de vi. Pero hay más: el mismo reflejo deformado de la belleza de Dorila confirma el efecto de esta belleza en el plano sentimental, porque cuanto ve el poeta al mirarse en el espejo son «mil dolorosas huellas / de tu rigor injusto, / de mi infeliz terneza» (70-72). Notemos de paso que el reflejo y el paralelismo se extienden a la composición de los versos 71-72, rítmicamente paralelos pero expresivos de sentimientos contrarios por medio de una colocación en quiasmo de sustantivos y adjetivos. Este contraste se repite en la cuarteta siguiente, la última, que además recuerda la primera: «Así tú en el espejo / consultándolo encuentras / a Venus y sus Gracias, / yo un retrato de penas». Incluso se logra así una circularidad sugerida ya por el verso 2 (esfera). En esta oda, como en El tocador, el papel estructural de la perspectiva, concretamente representada por la imagen del espejo, se manifiesta en el juego de paralelismos y oposiciones físicas y sentimentales, y en la visión indirecta y la visión vuelta al revés que caracterizan la visión en el espejo.

La estructura circular y el empleo de lo que he llamado el marco se encuentran en odas de todas las épocas; en cambio, la tendencia hacia la simetría estructural y la innovación estructural como la que hemos estudiado en los N.os 20 y 81, parecen ser más características de la madurez artística del poeta.

Capítulo II

La paloma de Filis

La paloma de Filis es el título que dio Meléndez a una colección de hasta treinta y seis odas anacreónticas que aparecen como tal colección en las tres ediciones preparadas por el poeta, y que forman casi un compendio de los aspectos esenciales del gusto rococó. La crítica no se ha ocupado mucho de ellas; los estudiosos que las han comentado se han limitado, en general, a emitir un juicio global sin analizar a fondo ni el origen ni el desarrollo del grupo. Los comentarios, desde luego, distan mucho de ser unánimes. Antonio Rodríguez-Moñino habla de un «bellísimo conjunto»⁶⁰, y Rinaldo Froldi considera estas odas como «capolavori del genero galante» y «fra le cose migliori» de Batilo⁶¹. Juan Luis Alborg, aunque declara «muy importante» el conjunto, también parece acercarse a una valoración más bien negativa cuando escribe que estas odas «modulan hasta el agotamiento

los versos de Catulo *Al pájaro de Lesbia*»⁶². Para William E. Colford, la serie es «overextended» y «monotonous»⁶³, y con este juicio parece estar de acuerdo Emilio Palacios, quien habla de unos poemas «un poco premiosos y lánguidos, por la reiterada repetición del tenía»⁶⁴. Sin embargo, Palacios es uno de los pocos que han pasado por lo menos a los comienzos de un análisis de los poemas, cuando habla de «la paloma que sirve de elemento de relación» entre el yo y el tú de las odas, es decir, entre el poeta y la amada. No sólo es la paloma «modelo de actuar para la amada», sino que es también la «celestina ingenua» de estas relaciones (p. 21), frase feliz que recuerda precisamente aquella combinación de malicia e inocencia que caracteriza el rococó. Alborg se ha fijado en la modulación del tema (p. 463), especie de ejercicio estilístico y temático que ya señaló Colford con referencia a las odas de *La inconstancia* (p. 153). Por fin, Mario Di Pinto señala la «maliziosa inocenza» de Filis en sus relaciones con la paloma y caracteriza finamente el papel de esta:

La colombella, allusiva e casta a un tempo, è di volta in volta soggetto e oggetto di questa semiologia erotica, confine o tramite fra i due amanti, oggetto conteso o concesso. Né c'è bisogno di dire come essa in molti casi diventi metafora sessuale, senza tuttavia perdere del suo candore...⁶⁵.

En lo que están de acuerdo todos los que han hablado del asunto es en que estas odas son obras de la juventud de Meléndez y en el origen catuliano del tema tantas veces modulado por Batilo, si bien Palacios recuerda también, y muy oportunamente, a Anacreonte⁶⁶. Veamos ahora algo detenidamente cuáles podrían ser los orígenes, y cuál el desarrollo, de este conjunto de odas.

Los poemas que en la edición crítica de Meléndez quedan clasificados como pertenecientes a este conjunto son treinta y seis y llevan los números de orden 86-121. Veintiséis de ellos los clasificó así el poeta para la edición de 1820; otros siete forman parte de la colección *La paloma de Cloris*, conservada en el ms. H (BN ms. 3751); y otros tres (N.os 112, 113 y 121) se clasifican en dicha edición crítica a base de su evidente parentesco con los demás. ¿Son obras de la juventud del poeta todas estas odas? Si la crítica lo ha creído así, ha seguido la declaración inequívoca de Colford, para quien «the whole set is the product of Meléndez' youth» (p. 154); pero Colford no aduce más pruebas de esta opinión que una nota de Cueto: «Entre los papeles de don Martín Fernández de Navarrete existen estas odas, tales cuales las escribió el autor en su mocedad. Están dedicadas A la señora Condesa del Montijo. Filis se llamaba entonces Cloris» (BAE, LXIII, 111, n. 1). El manuscrito no identificado a que alude Cueto debe de haber sido uno semejante a nuestro ms. H, que lleva la misma dedicatoria y emplea el mismo nombre; pero nada nos autoriza a suponer que contenía todas «estas odas». Al contrario, según veremos, el ms. H contiene trece poesías, de las cuales Meléndez sólo publicó seis. Fechadas las odas en lo posible a base de los manuscritos y las ediciones en que aparecen, y distribuidas en los grupos cronológicos que ya hemos empleado en el Capítulo I, vemos la distribución siguiente:

Grupo I(no posterior a 1777):3odas

II(no posterior a 1782):13
 III(no posterior a 1789):11
 IV(no posterior a 1798):1
 V(no posterior a 1814):8

Más exactamente, tres de estas odas aparecen por primera vez en el ms. F (BR-M E-41-6883) y por lo tanto no son posteriores a 1777. Otras seis aparecen por primera vez en el ms. D (BN ms. 12.961-5), que fecho hacia 1778. Forman en él una serie de anacreónticas; y aunque dos de las odas incluidas en F reaparecen en D, no pertenecen a esta serie. El hecho de que ninguna de aquellas seis odas aparezca en el ms. F sugiere, aunque sin probarlo, por supuesto, que todas ellas se compusieron después de confeccionado aquel manuscrito, o sea, muy poco después de 1777. El ms. H, cuya letra es del siglo XIX pero cuyos textos pueden fecharse entre 1776 y 1781, repite siete de las odas incluidas en el ms. D y añade otras seis. El ms. J (BN ms. 12.961-19), que fecho 1780-82, ofrece el texto único del N.º 121, que clasifico con las odas de La paloma de Filis. Entre un manuscrito y otro, pues, los que acabo de mencionar nos permiten fechar un total de dieciséis de estos poemas en los años que van hasta aproximadamente 1781. Ya que ninguno de ellos aparece en el ms. A, algo anterior al F, parece posible fechar todas estas composiciones entre 1776 y 1781. Que dan, sin embargo, otras veinte odas de las que no hay constancia antes de 1784, es decir, antes de los treinta años del poeta. Once de ellas aparecen por primera vez en la edición de 1785, y es probable que se compusieran entre 1781 y septiembre de 1784, fecha en que se pidió la licencia para aquella edición. Una oda (N.º 107) aparece por primera vez en el ms. N (BN ms. 12.959-22), que considero algo anterior a la edición de 1797, tal vez de hacia 1795. Finalmente, ocho odas no pueden fecharse antes de la última época del poeta. Estas se imprimen por primera vez en la edición de 1820; y si bien para una, el N.º 110, existe un manuscrito anterior, es un manuscrito tardío, probablemente posterior a 1812. Estas ocho odas son más breves que el común de las otras obras del grupo cronológico V, lo cual podría apoyar la hipótesis de una fecha de composición más temprana; pero también es cierto que su extensión media es ligeramente superior a la de las odas del grupo III, y marcadamente superior a la de las odas del grupo II. Las cifras son las siguientes:

Cuadro 7

Odas de La paloma de Filis: longitud
 (Primeras versiones)

Grupo	Número de poemas	Media del número de versos	Mediana del número de versos
I	327	28	
II	1315	16	
III	1136	36	
IV	148		
V	840	538	

Es posible que aquellas ocho odas se compusieran bastante antes de los últimos años del poeta y que no los publicase en 1797 por interesarle más, en aquel entonces, la publicación de sus obras más «serias», como las Odas filosóficas y sagradas. Recordemos que algunas de estas poesías habían de salir en 1785, en el segundo tomo, abortado, de la primera edición, y que el Meléndez magistrado de 1797 podría querer no aumentar, o aumentar poco, el número de sus composiciones relativamente frívolas. El número de las odas anacreónticas sube de 24 en 1785 a 32 en 1797; el de las odas de La paloma de Filis, de 15 a 18. Pero si todo esto es posible, no pasa de ser conjetural. En el fondo, nada nos autoriza a negar que las ocho odas, casi la cuarta parte de la colección, sean productos de la última época del autor. Sin nuevas pruebas sería, pues, un error afirmar de modo tajante que todas las odas son obras de juventud.

La idea de agrupar estos poemas bajo el título de La paloma de Filis tampoco nace con las primeras odas de la colección. En efecto, este título no aparece antes de la edición de 1785, aunque el título análogo de La paloma de Cloris consta en el ms. H. En el ms. F, los N.os 95 y 96 aparecen como Anacreónticas IX y X, respectivamente; van juntas por la relación temática que veremos dentro de poco. El N.º 112, sin embargo, que clasifico con las demás, es en F la Anacreóntica XVIII. En el ms. D siguen juntos los N.os 95 y 96 como Anacreónticas XXI y XXII; otras seis de nuestras odas, dos de ellas publicadas después por el poeta, aparecen como las Anacreónticas III a VIII, formando así un pequeño conjunto dentro de la serie de anacreónticas que ofrece aquel manuscrito, pero todavía sin unirse con los N.os 95 y 96. Esta unión no llega hasta que se prepara el texto del ms. H, el cual, con una excepción, recoge las odas «columbinas» del D, incluso los N.os 95 y 96, y las integra con otras cinco nuevas y una dedicatoria. Desde este momento ya forman un conjunto que no volverá a deshacerse. En el proceso, el nombre de la amada ha cambiado: la que fue Doris en el ms. D pasa a ser Cloris en el H y por fin Filis en las versiones que siguen. En el N.º 112 aparece también Dorila, no modificada luego por no repetirse aquel la oda.

Las Odas X y XI de la colección (N.os 95 y 96), dos de las más antiguas por aparecer en el ms. F, forman una pareja cuyo común origen es el Soneto V, La paloma, que es a su vez una imitación de un soneto de Lope de Vega. Vale la pena fijarse en el texto de los dos sonetos, porque ilustran no sólo la práctica de la imitación, sino también el paso de la Arcadia renacentista al refinado mundo del rococó. En Lope leemos:

Suelta mi manso, mayoral extraño,
pues otro tienes de tu igual decoro;
deja la prenda que en el alma adoro,
perdida por tu bien y por mi daño.

Ponle su esquila de labrado estaño
y no le engañen tus collares de oro;
toma en albricias este blanco toro
que a las primeras yerbas cumple un año.

Si pides señas, tiene el vellocino pardo,
encrespado, y los ojuelos tiene
como durmiendo en regalado sueño.

Si piensas que no soy su dueño, Alcino,
suelta y verásle si a mi choza viene,
que aún tienen sal las manos de su dueños⁶⁷.

La primera redacción del soneto de Meléndez, o por lo menos la más antigua que tenemos, la primitiva del ms. F, reza:

Suelta mi palomita pequeñuela,
y déjamela libre, ladrón fiero;
suéltamela, pues ves cuánto la quiero
y mi dolor con ella se consuela.
Tú allá me la entretienes con cautela;
dos noches no ha venido, y yo la espero.
¡Ay! si ésta se detiene, cierto muero.
Suéltala, ingrato, y tú verás cuál vuela.
Si señas quieres, su color de nieve,
pardas son las alitas, y amorosa
la vista, y el arrullo soberano,
vistoso el cuello, y el piquillo breve...
Mas suéltala, y verásla bulliciosa
cuál viene y pica de mi palma el grano.

Salta a la vista el paralelismo estructural de los dos sonetos: imperativo inicial (Suelta), repetido en el primer cuarteto (deja en Lope, déjamela y suéltamela en Meléndez), con un eco final en el verso 13 (suelta, suéltala), después de las señas (Si pides señas, Si señas quieres). La sugerencia de la riqueza del rival (collares de oro) quizás reaparezca en «Tú allá me la entretienes con cautela», pero Meléndez ha eliminado el blanco toro que ha de sustituir al manso cautivo, ocupando aquellos versos en insistir sobre su dolor ante su pérdida. Las señas ocupan en Meléndez un verso más que en Lope. Reaparece el color pardo, mezclado ahora con el color de nieve, recuerdo tal vez del blanco toro; y reaparece la referencia a los ojuelos o la vista del animal perdido. La descripción de Meléndez es algo más amplia, sin embargo, más pormenorizada. El detalle final es el mismo en ambos sonetos: el manso lamerá la sal de la mano de su dueño, y la paloma picará el grano de su palma, motivo este que se había de repetir en varias odas de La paloma de Filis. Meléndez ha transformado todo el poema en miniatura: el manso se ha vuelto paloma, y por si fuera poco, «palomita pequeñuela», y se insiste en los diminutivos con alitas y piquillo. Se exagera deliberadamente la reacción sentimental ante la pérdida de objeto tan pequeño: ladrón fiero, cierto muero, ingrato. Tal vez este ambiente de miniatura explique también la necesidad de eliminar el toro. Si en los versos 3 y 4 de Lope hay quizás un eco de Garcilaso («Oh dulces prendas, por mi mal halladas»), en los que los

sustituyen en el soneto de Batilo parece haber un eco de Catulo («et solaciolum sui doloris», II, 7).

Colford (p. 170), recuerda a propósito del Soneto V la publicación en el Parnaso español de López de Sedano (IV, 265), que por razones que no se me alcanzan declara dedicado a Meléndez, de un soneto «inédito» de «incierto autor» que no es sino una versión ligeramente retocada del poema de Lope. Meléndez pudo en efecto haber visto este soneto, aparecido en 1770; pero no creo que su fuente sea esta. El soneto «inédito» habla de un «vellocino negro encrespado» donde el texto generalmente aceptado de Lope dice «vellocino pardo, encrespado» y donde Meléndez escribe «pardas son las alitas». Además, el primer verso del «inédito» reza «Suelta mi manso, pastorcillo extraño», con lo cual desaparece la aliteración de Lope («mi manso, mayoral») que recoge Meléndez («palomita pequeñuela»).

La imitación de Lope la veremos también en los primeros romances de nuestro Batilo, escritos más o menos por las mismas fechas que el Soneto V. Según nota en las ediciones de 1797 y 1820, este es uno de los sonetos dedicados a Jovellanos en 1776; pero se relaciona también con una joven a quien conocía Meléndez, según se desprende de su título en el ms. F: A Isabelita Vázquez, con alusión a una paloma. Este título nos recuerda el de la Elegía 11, N.º 311, escrita probablemente entre 1773 y 1775 y titulada, en los mss. A y O: Elegía a la muerte de doña Ana María Vázquez con el nombre de Filis. El nombre de Ana María Vázquez aparece en los manuscritos en la misma clave, resuelta por Antonio Rodríguez-Moñino, que empleó el poeta para el título del soneto en el ms. F. La identidad de Ana María Vázquez queda por averiguar, y no contribuye a aclarar el asunto el hecho de que Cadalso tomase la elegía como tributo a su propia Filis, que suponemos fuera la actriz María Ignacia Ibáñez⁶⁸. Lo cierto parece ser que en Salamanca o cerca de ella vivió y murió, no antes de 1773 ni, probablemente, después de 1775, una Ana María Vázquez. Tal vez fuera hermana menor suya la Isabelita Vázquez del soneto. Tampoco es inconcebible que haya alguna relación entre la familia Vázquez y aquella «familia distinguida» de Salamanca que llevó al poeta enfermo a recuperarse en una aldea de las cercanías en otoño de 1776 y a cuya hija cantó Meléndez bajo el nombre de Ciparis (v. Cueto, BAE, LXI, p. CXXXVII).

El mismo ms. F en que por primera vez encontramos el soneto imitado de Lope contiene también la próxima elaboración del tema, dos anacreónticas que pasan luego a ser las Odas X y XI de La paloma de Filis (N.os 95 y 96). El texto primitivo de estas odas, comparado con el del soneto, muestra a las claras que aquellas corresponden, una a los cuartetos, otra a los tercetos, del soneto. Los motivos del soneto reaparecen casi todos en las odas, ampliándose algunos, notablemente los de ausencia y dolor en el N.º 95 y varias notas descriptivas de la paloma en el N.º 96.

Oda (N.º 95) Soneto V

Suelta mi palomita, Suelta mi palomita
más no me la detengas; déjame libre²

Suélatamela, tirano, Suéltala, ingrato, y tú veras cual vuela.⁸
verás cuál a mí vuela

Dos noches ha que falta;

dos noches ha que quedados noches no ha venido⁶

desamparado y solo
mi palomar sin ella.
En tanto ni mis ojos
de lágrimas se secan,
ni el corazón de angustias,
ni el labio de ternezas.
Mil veces la he llamado,
pensando que viniera;
y he salido a buscarla
mil veces a la selva.
¿Mas cómo venir puede,
si tú con tus cautelas
allá por acabarme Tú allá me la entretienes con cautela⁵
la tienes prisionera?
Pues suéltala, tirano;
y a compasión te muevan
el llanto de mis ojos,
mis ansias y mis quejas.
Verás como volando Suéltala, ingrato, y tú verás cuál vela.⁸
se posa en mi cabeza,
y luego al hombro baja
y arrulla y me consuela. y mi dolor con ella se consuela⁴

Oda (N.º 96) Soneto V
Si las señas me pides Si señas quieres⁹
de la mi palomita,
bien puedes conocerla
por las que aquí te diga.
Es mansa y amorosa,
muy pequeñuela y viva, mi palomita pequeñuela¹
y en su color de nievesu color de nieve⁹
tiene dos negras pintas.
Las alas dilatadas, pardas son las alitas¹⁰
la cola es bien tendida;
y al cuello mil colores vistoso el cuello¹²
adornan y matizan.
Los ojos son de fuego,
de llama son las niñas,
que halagan amorosas, amorosa / la vista¹⁰⁻¹¹
que bullen encendidas.
Parece cuando arrulla el arrullo soberano¹¹
que dice mil caricias,
y luego cuando vuela
que manda que la sigan.
El pico es pequeñuelo y el piquillo breve¹²
y muestra bien unidas
la sangre con la nieve
en la nariz distintas.
¿Qué más? Pero si quieres

suéltamela, y festivaMas suéltala, y verásla bulliciosa
vendrás a la mi manocuál viene y pica de mi
do mil granillos pica.palma el grano13-14

Con posterioridad añadió el poeta una referencia al pecho de la paloma, «manchado todo el pecho» (96.7 H); y a partir de la edición de 1785 el N.º 96 cuenta con cuatro versos adicionales que insisten en el valor erótico de la paloma: «Los bellos pies de rosa / en su inquietud indican / y en las donosas vueltas / que ya el Amor la agita». También evoluciona la oda hacia una mayor precisión en las imágenes, según se ve en la transformación de «y al cuello mil colores / adornan y matizan» (96.11-12 DF) en K «y al cuello mil cambiantes / de oro y nácar matizan» (NYZ). Tanto en estas odas como en el soneto de donde se derivan falta el empleo de la paloma como intermediario erótico; pero esta función aparece en la Anacreóntica XVIII del mismo ms. F, poema no posterior a 1777 y que nunca publicó el poeta. Queda clasificado en la edición crítica como Oda XXVII de La paloma de Filis (N.º 112), según sugiere el tema; mas vemos por la numeración del ms. F que Meléndez no lo asoció con los N.os 95 y 96, que entonces llamó Anacreónticas IX y X. La oda es un diálogo entre el poeta y la paloma, mensajera de amor entre él y Dorila. Imita la oda XV de Anacreonte, donde la paloma, interrogada por un interlocutor anónimo, se dice mensajera de amor entre el poeta y su amado Batilo. Declara además que no quiere la libertad cuando puede comer el grano de la mano de Anacreonte. La Monóstrofe 10 del Anacreonte de Villegas es una versión de este poema; sus primeros versos son, evidentemente, el origen de los de Meléndez:

Villegas

Amada palomilla,
¿de dónde, di, u adónde
vienes con tanta priesa,
vas con tantos olores?

Meléndez

Amada palomita,
dime, ¿de dónde vienes?
¿qué llevas en el pico?
¿qué carta o qué presente?

La paloma de Villegas responde como la de Anacreonte, asegurando también que no quiere la libertad, aunque omite el detalle de comer de la mano de su dueño. El poema de Meléndez retiene la forma dialogada y la interrogación inicial, y también hace mensajera de amor a su paloma; pero esta pasa de ser interlocutora principal en Anacreonte y Villegas a pronunciar sólo cuatro versos que la identifican como mensajera: «Pues vengo de tu choza, / y el dueño que allá tienes / mandóme que estos versos / volando te trajese». Los otros veinte versos de la oda los habla Batilo, es decir, el amante-poeta, y no, como en los modelos, un interlocutor no identificado. Los sentimientos que se expresan no son, pues, los de la paloma, sino los del amante, quien primero se regocija con el mensaje que le trae la paloma y luego se declara rival de la mensajera: «Dile más... pero nada, / pues aun que mucho vuelas / habré yo ya llegado / primero que tú llegues».

A pesar de que E. Palacios asevera que «el asunto de la paloma aparece repetidas veces en Anacreonte» (p. 21), los mencionados poemas de Anacreonte y de Villegas son los únicos de aquellos autores donde lo he encontrado. Creo que podemos considerarlos como el origen principal de la paloma mensajera amorosa en las odas de Meléndez; pero conviene fijarse bien en cómo elimina nuestro poeta al interlocutor anónimo, concentrando la oda en el trinomio amante-paloma-amada, y cómo cambia el enfoque hacia la expresión subjetiva del amante.

La paloma mensajera amorosa aparece igualmente en una de las Odas anacreónticas, la LXVII (N.º 68), aunque sólo en una de las variantes. En este poemita de sólo ocho versos, el poeta le pide a un «pajarillo» que lleve sus versos a Lesbia, Dorisa o Dorila, según la versión que se lea, y que le traiga la respuesta de la amada. La oda parece ser anterior a 1776 y por lo mismo tal vez algo anterior a las que acabamos de examinar; sólo en el ms. D, que no es la versión primitiva ni la definitiva⁶⁹, cambia el poeta el indefinido «pajarillo» por «palomita».

El ms. D, que fecho hacia 1778, numera el N.º 68 como su Anacreóntica II, y reproduce también los N.os 95 y 96 como Anacreónticas XXI y XXII.

Contiene además, como Anacreónticas III-VIII, los poemas siguientes:

N.º 113«¡Qué mal, qué mal empleas» (Anacreóntica III en el ms. D, no publicada por el poeta, y Oda XXVIII de La paloma de Filis en la edición crítica).

N.º 108«Inquieta palomita» (Anacreóntica IV en el ms. D, publicada en 1797 como Oda XIV de La paloma de Filis, y Oda XXIII en la edición crítica).

N.º 115«Graciosa palomilla» (Anacreóntica V en el ms. D, no publicada por el poeta, y Oda XXX de La paloma de Filis en la edición crítica).

N.º 116«¡Ay, tierna palomita!» (Anacreóntica VI en el ms. D, no publicada por el poeta, y Oda XXXI de La paloma de Filis en la edición crítica).

N.º 90«Teniendo su paloma» (Anacreóntica VII en el ms. D, publicada en 1797 como Oda IV de La paloma de Filis, y Oda V en la edición

crítica).

N.º 114 «Graciosa palomita» (Anacreónica VIII en el ms. D, no publicada por el poeta, y Oda XXIX de La paloma de Filis en la edición crítica).

En el ms. D, cada una de estas seis odas consta de doce versos, con la excepción del N.º 116, que tiene dieciséis. El orden de los poemas me parece arbitrario, pero no así su agrupación dentro de la serie de anacreónicas del manuscrito, agrupación que refleja el parentesco temático. La relación con el N.º 68 (Anacreónica II en el ms. D) es también evidente, por lo cual esta oda pudo haberse incluido también entre las de La paloma de Filis si no fuera por haber el poeta abandonado la referencia explícita a la «palomita».

De estas seis odas que aparecen por primera vez en el ms. D, en cuatro el poeta se dirige a la paloma, en una (N.º 113) a la amada, Doris, y en una (N.º 90) al lector anónimo. La paloma es ahora más que mensajera entre el poeta y su amada; recibe las caricias de la amada que desea para sí el poeta. En algunos casos la sustitución es explícita:

¡Qué mal, qué mal empleas
con esa palomilla
tus regalados besos,
graciosa Doris mía!

Si arde en tus venas Venus,
¿qué placeres te guisa
que ella tu pecho pique,
donde el amor ya pica?

Así, ven a mis brazos:
gozarás mil delicias,
que aquí hallarás consuelo
si estás de Amor herida.

(N.º 113)

Los poemas se desarrollan mediante el empleo de motivos derivados de la naturaleza y con frecuencia aplicados metafóricamente a la amada: «su halda de azucenas (108.4), «las perlas de sus dientes, / de su boca la rosa, / de su cuello la nieve» (115.6-8). El vino aparece como aliado del amor (114). En lo que más insiste el poeta es en las caricias y los juegos que pasan entre Doris y la paloma. Doris tiene a la paloma sobre su «halda» (90.1-2, 113.3), palabra que Meléndez usa en sentido algo semejante al de seno, que puede referirse tanto al regazo como al pecho; la paloma recibe los besos de Doris (113.3, 114.4) y sus «regalos» (114.4), es decir, caricias no especificadas. A su vez, la paloma pica el pecho de Doris (113.7); y el poeta la anima a que le pique dientes, boca, cuello, «y pícala en el pecho / y aun pica... pero advierte / que allí do se

quejare, / allí es donde le duele» (115). Aquí parece identificarse el poeta con la paloma y utilizarla como medio de acceso imaginario a los encantos de la amada, como ocurre también en el N.º 108, donde declara el poeta que de tener «la dulce dicha» que goza la paloma, hallaría descanso en el seno de la amada, «y allí mi nido hiciera».

Algunos de estos motivos podrían haberse derivado del poema de Catulo que con frecuencia se ha mencionado en relación con La paloma de Filis:

Passer, deliciae meae puellae,
quicum ludere, quem in sinu tenere,
cui primum digitum dare appetenti
et acris solet incitare morsus,
cum desiderio meo nitenti
carum nescio quid lubet iocari,
et solaciolum sui doloris,
credo, ut tum gravis acquiescat ardor:
tecum ludere sicut ipsa possem
t tristis animi levare curas!

(II)

El passer o gorrión es un ave sagrada a Venus, como también lo es la paloma. Los juegos y caricias son semejantes: la amada tiene el ave en el seno, le prodiga «regalos» («quicum ludere... solet») y permite (en el caso del passer, incita) que la pique y muerda. El amor, si a él se refieren el dolor y ardor de Catulo, es igualmente penoso en los poemas de Meléndez: «si estás de Amor herida» (113.12), «allí es donde le duele» (115 .12). Sin embargo, al fijarnos en estos detalles debemos reconocer también que hay en Batilo un cambio radical en la situación del poeta ante el pájaro y ante la amada. Catulo envidia no al passer, sino a la puella: lo que desea es poder jugar con el pajarillo como lo hace ella y aliviar así sus tristezas. Podría, por supuesto, creerse que esta sustitución sugiere una indirecta relación erótica; pero la relación queda mucho más directa y más explícita en los poemas de Meléndez, donde a quien envidia el poeta es a la paloma, deseando reemplazarla en el favor, y los favores, de la amada.

Otra fuente latina del tema de la paloma, fuente a que apunta el mismo Meléndez, es el Praedium rusticum de Jacques Vanière, «pesadísimo poema latino» según Cueto (BAE, LXI, p. CLXVI, n. 1), pero obra por lo visto muy apreciada en el siglo XVIII, a juzgar por sus repetidas ediciones. Con una cita de Vanière encabezó Jovellanos el manuscrito de sus Entretenimientos juveniles de Jovino, y en el ejemplar del Praedium rusticum que antes de 1936 se conservaba en el Instituto de Jovellanos de Gijón, se leía esta nota firmada por D. Gaspar: «Se acabó de leer segunda vez en Madrid a 26 de marzo de 1779. ¡Decies repetita placebunt! Jobe Llanos» (Poesías, p. 66). No sé cuándo llegó Meléndez a conocer el poema de Vanière. El nombre

de este no consta en el catálogo de la biblioteca del poeta hecho en 1782 y publicado por Demerson (I, 119 ss.); pero las lecturas de Meléndez no se limitaron a lo que poseía en aquel año, y sabemos que de Jovellanos recibió otras sugerencias en cuanto a libros. No es, pues, inverosímil que si Jovellanos terminó su segunda lectura del *Praedium* en marzo del 79, y con ganas, pese al Marqués de Valmar, de hacer por lo menos ocho lecturas más, le recomendara ya este libro a su amigo. En el Libro XIII, *Columbae, Vanière*, después de dar los consejos oportunos sobre la cría de las palomas, cuenta la fábula de Pristera, reina de Chipre, náufraga y convertida en paloma para salvarla del ladrón, Milvus, que la persigue. Volviendo a su palacio, la paloma se esfuerza por comunicarse con su esposo e hijos mediante sus vuelos, llegando casi a hablar, «dulces tristici murmure miscens / blanditias».

Qua natos videt ire suos, plaudentibus alis
insequitur, tangi patiens, cavoque foveri
laeta sinu, et blandas iterans gemebunda querelas.

Vuela alrededor de su marido; y cuando este la acaricia o le ofrece migas en su mano, le besa suspirando las manos⁷⁰.

Los versos citados arriba, a partir de «plaudentibus alis», aparecen como epígrafe de *La paloma de Filis* desde la edición de 1785, pero faltan en los dos textos manuscritos que de la colección tenemos (mss. H y N). Podría, pues, tratarse de algo descubierto por el poeta después de comenzado este conjunto de odas; pero también es sugestiva la semejanza de ciertos motivos, señaladamente el comer de la mano (presente también en Lope y en Anacreonte, según hemos visto), las caricias y el descanso en el seno amado, si bien la situación afectiva de la paloma es muy otra en *Vanière* de lo que es en las odas de nuestro Batilo. Precisemos además que los versos citados faltan en la edición princeps del *Praedium rusticum* (1707) y que en las siguientes se lee *caroque... sinu*, como parece exigir el contexto, menos en la edición de Basilea, 1750, y en la bella edición de 1774, de la que cito. Cualquiera de estas bien pudo haberla visto Meléndez, cuyo epígrafe recoge la lección *cavoque*, errata tal vez, pero feliz para los fines eróticos de nuestro poeta.

Para el N.º 108, «Inquieta palomita», pueden señalarse fuentes en la poesía latina del Renacimiento. María Rosa Lida de Malkiel ha señalado la posible influencia del Epigrama VII de Juan Segundo, *In passerem Glyceres*⁷¹, donde se le reprocha al gorrión el no apreciar debidamente los cuidados que debe a su dueño. Este poema se reimprimió en un tomito publicado en Leyden en 1757, y que creo que utilizó Meléndez para su versión de *Los besos de Amor*. El mismo tomito contiene el *Basium* XI de Jean Bonnefons, *Exoptat se florem illum esse, quo uteretur amica*, en el cual se leen los versos siguientes, posible modelo de nuestro N.º 108:

O! si, floscule, mi tua liceret
ista sorte frui, et meae puellae

incubare sinu, atque desiderare
hos inter globulos papillarum
non sic lentus inersque conquiescam,
non sic insideam otiosus usque:
sed toto spatio inquietus errem
et feram sinui, feramque collo
mille basia, mille et huic et illi
impingam globulo osculationes⁷².

(Oh florecilla, si me fuera dado gozar de esa tu suerte y tenderme en el seno de mi bella y sentarme entre estos globos de su pecho, no descansaría tan inmóvil e inactivo, no me quedaría siempre tan en calma, sino que inquieto recorrería todo aquel espacio y llevaría mil besos al seno y al cuello, mil ósculos imprimiría en uno y otro globo.)

Meléndez, dirigiéndose a la «inquieta palomita», ha invertido el consejo de Bonnefons, aun conservando la estructura fundamental de los versos:

si yo la dulce dicha
que tú gozas tuviera,
no tanto revolara
ni fuera tan inquieta;
mas al pecho del halda
un solo vuelo diera,
y allí descanso hallara
y allí mi nido hiciera.

(ms. D)

Hay algunas semejanzas entre esta oda, y también los N.os 92, 103 y 104, y un poema de Bernard de Bonnard, *En donnant un serin*, citado por Javier Herrero como posible fuente del conjunto de *La paloma de Filis*⁷³. Esta influencia es, desde luego, posible, aunque no recuerdo ningún testimonio de que Meléndez conociese la obra de Bonnard; pero tampoco contribuyen los versos de este ningún motivo al desarrollo del tema de la paloma que no pueda explicarse por medio de las fuentes griega, latina y neolatinas ya citadas aquí, de las cuales nos consta que las conoció nuestro poeta. Fuera del conjunto de odas que ahora nos ocupa también encontramos, en la obra de Meléndez, el tema de la paloma. Buen ejemplo de él es la Oda XXXIX (N.º 374), probablemente de hacia 1775, y seguramente anterior a 1778. En ella, que estudiamos más en detalle en nuestro Capítulo IV, se complace Batilo en describir la pasión amorosa, los movimientos, los arrullos, etc., del «palomillo enamorado». El poema es una miniatura animada, aunque

el ave no tiene aquí relación alguna con amantes humanos. En otros poemas aparecen las palomas como modelos para los amantes. Tal es el caso del Romance LI (N.º 256), no posterior a 1777, donde leemos:

Oye en aquel verde tronco,
oye dos dulces palomas,
cómo entre blandos arrullos
su voz lasciva pregona
cuánto mejor es del prado
gozar la mullida alfombra,
que no del áspero monte
las veredas escabrosas.

En la Oda anacreóntica XV, De mis niñeces (N.º 16), la vista de dos tórtolas amantes inicia al poeta y a su amada en las dichas del Amor; pero ya vimos en el Capítulo I (p. 54) que este tema, de posible inspiración gessneriana, se añadió al poema entre 1782 y 1784, es decir, después de formado ya el conjunto de La paloma de Filis. Como Meléndez aún no conocía a Gessner en 1778, si bien deseaba verle (BAE, LXIII, 83), el suizo no pudo influir en las tres primeras odas de La paloma de Filis, lo cual no excluye la posibilidad de un reflejo suyo en tres odas posteriores (N.os 88 y 89, del grupo III, y N.º 106, del grupo V) que emplean el motivo del amor de las palomas como modelo e incitación del amor humano.

El llamarse paloma y pichón los amantes ocurre también en la Oda IV de Los besos de Amor, traducida entre 1776 y 1781, es decir, por las fechas en que empieza a formarse el conjunto de La paloma de Filis, de un epigrama de Marc Antoine Muret. Muret escribe: «Appellabo ego te meam columbam, / tu me, blandula, passerem vocabis»⁷⁴. Meléndez traduce: «Yo enamorado y ciego / te diré: "¡Palomita!" / y tú con voz blandita / me dirás: "Pichón mío"». El gorrión o passer evidentemente no le parecía a Meléndez oportuno en el contexto amoroso.

Algo de la preocupación de Batilo con el tema de la paloma y del ave mensajera de amor se ve también en dos poesías de su amigo Arcadio, o sea, Iglesias de la Casa. En la Anacreóntica XV, el «ruiseñor blando» ha de volar a Nise y contarle «las lágrimas que a Arcadio / llorar por ella viste» (Poesías póstumas, I, 111); y en la Letrilla XXXIII de La esposa aldeana, la paloma parece funcionar como representación metafórica y simbólica del mal de amores: «Una paloma blanca / como la nieve / me ha picado en el alma: / mucho me duele» (ibid., I, 35).

Con el ms. H (BN ms. 3751), que parece copiado a principios del siglo XIX pero cuyos textos pueden fecharse entre 1776 y 1781, entramos en una nueva etapa en la historia del conjunto de poemas que nos ocupa. El ms. H recoge, del D, las dos odas que este había tomado del ms. F (N.os 95 y 96), y cinco de las seis odas que forman la serie «columbina» en D. A estas poesías se añaden cinco nuevas sobre temas afines, y una dedicatoria en verso. Por primera vez se da un título al conjunto: La paloma de Cloris. Odas anacreónticas dedicadas a la Exma. Sra. Condesa de Montijo.

Meléndez parece haber conocido a esta señora hacia 1780/75; tomando en cuenta los datos que tenemos sobre el manuscrito, podemos asignar a estas nuevas composiciones y a la formación del conjunto la fecha aproximada de 1781. Ahora por primera vez precede a las demás odas una como introducción que declara el tema del conjunto:

Otros cantan de Marte
las lides y zozobras
o del cándido Baco
los festines y copas;
 la sien otros ceñida
de pámpanos y rosas
del Amor los ardores,
y de Venus las glorias.
 Pero yo sólo canto
con cítara sonora
de mi querida Cloris
la nevada paloma:
 su paloma, que bebe
mil gracias de su boca,
y en el hombro la arrulla,
y en su falda reposa.

(N.º 86, texto de H)

Tanto en su función como en algunas expresiones (cf. «duras lides», «laureado / de rosas y alélies», «sus glorias y festines» [de Baco y Cupido]) este poema se asemeja al N.º 1, A mis lectores, o Prólogo según el ms. L, que da comienzo a las Odas anacreónticas en el ms. L y las ediciones de 1785 y 1797, precediéndolas en la de 1820. La Dedicatoria (N.º 117), dirigida a la Condesa de Montijo, recuerda oportunamente la Oda XV de Anacreonte, diciendo de la paloma de Cloris «que no fue más sencilla / la que un tiempo a Anacreon / de nuncio le servía». Insiste también en los favores que pro diga Cloris a su paloma:

Mi Cloris cariñosa
con su boca la cría,
en su falda la duerme
y en su seno la anida...

Los demás poemas nuevos añaden otros detalles a estas caricias. Cloris hospeda a la paloma «al fuego de su pecho» (120.11), le habla (118) y le prodiga miradas cariñosas (119). La paloma sirve también para transmitir

de unos labios a otros un beso y con él el dolor amoroso:

Después que hubo gustado
de Cloris la paloma
los néctares que vierte
de sus labios de rosa,
la deja, y de un vuelito
al hombro se me posa,
y de allí me los echa
con su pico en mi boca.

Yo bebílos incauto,
mas ella, ¡ay mí!, traidora
me dio del Amor ciego
mezclada tal ponzoña
que arder el pecho siento
en llamas amorosas,
después que hubo gustado
de Cloris la paloma.

(N.º 102, texto de H)

Hasta este punto, este poema es el que más explícitamente convierte a la paloma en intermediaria del amor. Junto con el N.º 86, la oda programática del conjunto, logró los honores de la publicación en 1785, quedando inéditos los demás poemas añadidos en el ms. H.

He dicho que una de las odas del ms. D, el N.º 113, no se acoge en La paloma de Cloris; pero aun así, hay, de las mismas fechas, lo que parece ser una reelaboración de aquel poema. Se trata del N.º 121, que consta autógrafa en el ms. J (BN ms.12.961-19), de hacia 1780-1782. La comparación de los textos mostrará que no sólo el tema sino también la asonancia ha pasado de un poema al otro:

N.º 113

¡Qué mal, qué mal empleas
con esa palomilla
tus regalados besos,
graciosa Doris mía!
Si arde en tus venas Venus, 5
¿qué placeres te guisa
que ella tu pecho pique,

donde el amor ya pica?
Así, ven a mis brazos:
gozarás mil delicias, 10
que aquí hallarás consuelo
si estás de Amor herida.

N.º 121

¿Qué placer, Filis, hallas
con esa palomita?
¿Por qué con ella pierdes
tus besos y caricias?
¿Qué valen sus halagos; 5
qué vale que festiva
te pique y luego vuele,
la llames y te siga?
¿Sus ojos son tan vivos
cual los que ardiente anima 10
Amor? ¿Su ronco arrullo
igual a la voz mía?
Valiera más que tierna
premiaras mis fatigas
que las vivaces gracias 15
que en ella desperdicias.
A mí en sólo un halago
la gloria me darías,
Filis ingrata; ¡y ella
cien besos necia esquivaba! 20
¿Mas qué? ¿sabe el sabroso
néctar, la inmensa dicha,
el suave ardor que al alma
tus labios comunican?
¡Oh suerte incomparable 25
si tú, más cuerda un día,
besos y amor divides
conmigo y tuavecilla!

Vemos también que es precisamente el picar de la paloma lo que el poeta considera, en ambas odas, como remedio insatisfactorio del amor. Los

versos finales del N.º 121 reflejan la conclusión del ya citado Basium XI de Bonnefons, donde el poeta se queja de los favores que desperdicia su amada en una insensible flor:

At mi Pancharidis meae papillas
nec summo licet ore suaviari,
nec levi licet attigisse palma,
o! sorteen nimis asperam atque iniquam.
Tantillum illa negat mihi petenti
tantillum illa negat mihi scienti
quae tantum huic tribuit nec id petenti
quae tantum huic tribuit nec id scienti.

(pp. 128-129)

(Pero a mí no me es permitido besar los pechos de mi Pancaris con mis labios, ni tocarlos con leve palma -¡oh suerte demasiado dura e inicua! A mí que lo pido, a mí que tengo conciencia, niega tan poca cosa aquella misma que tanto regala a quien [la flor] ni lo desea ni puede conocerlo.)

Con la adaptación de estos versos y la elaboración de lo ya contenido en el N.º 113, el poema crece de 12 versos a 28 en la nueva versión. Tres o cuatro años después de formado el conjunto de La paloma de Cloris publica Meléndez la primera colección de sus versos. En la edición de 1785, para la cual se pidió licencia en septiembre de 1784, Filis ha sustituido a Cloris, de modo ya definitivo, como amada del poeta y dueña de la paloma. Son ahora quince odas las que forman el grupo. Dos de ellas -las dos de origen lopesco, N.os 95 y 96- proceden del ms. F; del ms. D no aparece en su forma original ninguna; de La paloma de Cloris (ms. H) se imprimen dos: la oda programática o de prólogo (N.º 86) y «Después que hubo gustado» (N.º 102), las dos con muy pocas enmiendas. Las demás once odas son al parecer nuevas, o por lo menos no nos consta ninguna versión anterior para la mayor parte de ellas. Esto no quiere decir, sin embargo, que el poeta no haya reelaborado algunas de las odas anteriores para producir estas nuevas. Un ejemplo de tal procedimiento parece ser el N.º 87, «Donosa palomita» (Oda II de La paloma de Filis), que repite tema y motivos del N.º 114, «Graciosa palomita», aparecido en los mss. D y H. Los dos poemas se dirigen a la paloma que goza la intimidad de la amada, preguntándole si esta ha sentido el poder del amor y del vino. Las versiones del ms. H y de la edición X (1785) son:

H (N.º 114)

Graciosa palomita
que en el pecho y los labios
de mi Cloris gustaste
mil besos y regalos,
tú que a solas la miras 5
y contigo jugando
su inocencia se alegra
sin velo ni recato:
¡ay! dime si su pecho
de Amor está tocado, 10
o su boca respira
el dulce olor de Baco;
que si a cualquiera de ellos
la niña se ha entregado,
no, no será difícil 15
rendirla a mis halagos.

X (N.º 87)

Donosa palomita,
así tu pichón bello
cada amoroso arrullo
te pague con un beso,
que me digas, pues moras 5
de Filis en el seno,
si entre su nieve sientes
de Amor el dulce fuego.
Dime, dime si gusta
del néctar de Lïeo 10
o si sus labios tocan
la copa con recelo.
Tú a sus blandos convites
asistes y a sus juegos,
en su seno te duermes 15
y respiras su aliento.
¿Se querella? ¿Suspira
turbada? ¿En el silencio
del valle con frecuencia
los ojos vuelve al cielo? 20

Cuando con blandas alas
 te enlazas a su cuello,
 ave feliz, di, ¿sientes
 su corazón inquieto?
 ¡Ay! dímelo, paloma, 25
 así tu pichón bello
 cada amoroso arrullo
 te pague con un beso.

Vemos que los motivos del N.º 114 se repiten elaborados en el N.º 87. La referencia no muy detallada al pecho (114.2-4) reaparece en el poema nuevo, pero este habla ya de morar y de dormirse en el seno de Filis (vv. 5, 15). Los labios de la amada (114.2) vienen reflejados en «respiras su aliento» (87.16). La herida amorosa en el pecho de la amada («si su pecho / de Amor está tocado») se repite con detalles más concretos: «si entre su nieve sientes / de Amor el dulce fuego», y «¿sientes / su corazón inquieto?». El olor del vino (114.12) ha sido sustituido por el gusto. El jugando (114.6) del poema anterior reaparece elaborado en los blandos convites y juegos de Filis (87.13-14) y en los casi abrazos que con sus alas le da la paloma, abrazos que también aparecen en un idilio de Gessner (Idyllen, p. 34), aunque allí son las dos palomas quienes se los dan. El premio amoroso o consumación del amor, que en el N.º 114 espera alcanzar el poeta, según se expresa en el último verso («rendirla a mis halagos», o en el ms. D, «que se entregue a mis brazos»), en el N.º 87 se ofrece, a manera de votos, a la paloma, con lo cual se logra una expresión más indirecta del elemento erótico. La estructura general del poema pasa de la linealidad del N.º 114 al equilibrio o circularidad del N.º 87. De las siete cuartetas de que consta esta oda, la central es puramente descriptiva; a cada lado de ella aparecen dos que hacen las preguntas que le interesan al poeta; y al principio como al fin se ofrece a la paloma el premio ya aludido.

Otra posible reelaboración es la que sufre el N.º 108, cuya relación con Bonnefons ya hemos estudiado, y cuyo tema reaparece en el N.º 92, «Simplecilla paloma» (Oda VII). El poema más antiguo, de doce versos, se dirige a la «inquieta palomita» para decirle que si «la inmensa dicha / que tú gozas tuviera» el poeta, no la arriesgaría saltando de un sitio a otro, sino que «desde el halda al pecho / un solo vuelo diera, / y allí descanso hallara, / y allí mi nido hiciera» (versión H). El N.º 92, de 24 versos, expresa la misma envidia de la paloma: «Simplecilla paloma, / si la dicha inefable / de que tú feliz gozas / con Fili yo gozase, / no, no tan bullicioso / vagara por los aires...». Se añade, sin embargo, el peligro de que la paloma pierda el cariño de Filis y se nos habla de las lágrimas que llora esta por la ausencia de su avecilla. La paloma debe escoger entre la compañía de sus semejantes y los favores de Filis, y el poeta subraya su dilema dividiendo sus preguntas mediante una serie de encabalgamientos:

¿Es más un falso arrullo
que Filis? ¿Alejarte
no temes? ¿Sus caricias
olvidas ya mudable?

El N.º 92 aparece por primera vez en la edición de 1785; pero el N.º 108, que parece ser anterior, también se publica a partir de la edición de 1797. En este caso, pues, la reelaboración del tema no supone la supresión definitiva del poema original.

El tema de la comparación entre la paloma y Filis aparece en el N.º 101, «No estés, simple paloma» (Oda XVI), después de haber sido tratado en el N.º 90, «Teniendo su paloma» (Oda V). Esta oda consta en cinco versiones manuscritas, de las cuales la inmediatamente anterior a la edición de 1785 parece ser la del ms. J (BN ms. 12.961-19, f. 1):

Teniendo su paloma
mi Fili sobre el halda,
miré a ver si sus pechos
en el candor la igualan;
y como ella es trigueña
y el avecilla blanca,
de su pluma la nieve
a su seno aventaja.
Empero yo con todo
cuantas palomas vagan
por los delgados vientos
por su seno dejara.

Esta oda, como el N.º 108, no entra en la edición de 1785, mas aparece en la de 1797, con una sola modificación de poca monta. Para la edición de 1820 cambió el poeta el seno del último verso en pomas y modificó la segunda cuarteta, que reza ahora:

y como están las rosas
con su nieve mezcladas,
el lampo de las plumas
al del seno aventaja.

El cambio principal, como se ve, es el de la descripción de la amada, que sube de tono poético con la introducción de las rosas, la aplicación de la nieve a Filis en vez de a su paloma, y la introducción del lampo, voz

poética según la Academia.

Mientras tanto, en la edición de 1785 apareció el N.º 101, dirigido a la paloma:

No estés, simple paloma,
con tu blancura ufana,
ni con tus ojos bellos,
si a Filis te comparas.

En este caso la comparación es desfavorable para la paloma, cuyo albor no puede igualarse «con esa tez süave, / cual rosa no tocada». Comparando luego otros aspectos, la oda pasa a ensalzar la blandura de Filis, su fragancia y la belleza de sus ojos, antes de concluir con una vuelta a la amonestación inicial:

¡Oh! de competir deja
con Fili, temeraria;
no acaso sus halagos
acaben en venganzas.

Tal estructura circular se da también en varias otras odas de este mismo período. Así, por ejemplo, en la III (N.º 88), la última quarteta vuelve al tema (comentado en las pp. 129-30) y las expresiones de la primera:

Filis, ingrata Filis,
tu paloma te enseña;
ejemplo en ella toma
de amor y de inocencia.
Su ejemplo, Filis, toma;
pero conmigo empieza,
y repitamos juntos
lo que a su lado aprendas.

En la Oda XVIII (N.º 103) vemos la misma repetición:

Graciosa palomita,
ya licenciada puedes
empezar con tus juegos
y picar libremente.
¡Oh felice paloma!
Pues Fili lo consiente

pica cuanto yo envidio
bulliciosa y alegre.

En esta oda el imperativo pica sirve para repasar los encantos de la amada: seno, cuello, labios, mejilla y ojos. Tanto la circularidad como el tema de las palomas modelos de amantes aparecen en la Oda IV (N.º 89):

No, no por inocente
te me disculpes, Fili,
que en los sencillos pechos
más bien amor se imprime.
Y tú, pues las palomas
con su candor se rinden,
no, no por inocentes
te me disculpes, Fili.

Tanto en esta oda como en la III, es el poeta quien señala a su amada el comportamiento amoroso de la paloma y se lo propone como modelo, mientras que en la oda anacreóntica De mis niñeces los dos amantes, inocentes ambos, se inspiran simultáneamente en las caricias de las palomas. En los detalles que de estas da, el N.º 89 nos recuerda la oda El palomillo, que aparece en la misma edición de 1785:

Mira cómo se besan,
cuál se dan y reciben
mil alegres picadas
en cariñosas lides.
El placer sus plumajes
encrespa; el suelo miden
con la cola; su cuello
mil cambiantes despide.
Ya con rápido vuelo
burlando se dividen;
ya a buscarse tornan,
ya partieron a unirse.

En todas estas odas aparecen los motivos que ya conocemos de las anteriores: la paloma que pica granos de la mano de Filis, que se cobija en la falda o en el seno de Filis, que incitada por Filis le pica el dedo como el passer de Catulo (94.3-8) o la abraza con sus alas, y cuyos juegos con Filis remedan las escaramuzas amorosas que asociamos con la poesía

erótica del rococó. El fuego amoroso aparece escondido entre la nieve del pecho de la amada: «¡Ay! guarte de ese fuego / que entre copos de nieve / tiene el Amor cubierto» (94.30-32 X). El tema anacreóntico de rechazar ciencias, puestos, fama y riquezas porque ya sin ellos goza el poeta «de cantares y vino» informa la Oda XXIV (N.º 109), que nos recuerda en este aspecto las anacreónticas De las ciencias (N.º 28), del mismo grupo cronológico III, y De mis deseos (N.º 36), del grupo I. En el N.º 109 el tema se combina con el de la envidia a la paloma. Nada de todo aquello es lo que envidia el poeta, sino sólo «de Fili / disfrutar los cariños, / y como tú quedarme / en su falda dormido». Como curiosidad cabe mencionar aquí que la versión de este poema que se publica en 1785 es, con sus 38 versos, el único romance o romancillo de Meléndez que no se divide en cuartetas, anormalidad que desaparece con la supresión de dos versos a partir del ms. N (BN ms. 12.959-22).

El apóstrofe -el hecho de dirigirse gran parte de las odas a la paloma misma- constituye en La paloma de Filis un elemento frecuente de personificación, apoyado por la atribución a la paloma de emociones y características humanas como la inocencia y el amor. En la Oda VI, «¡Oh, con qué gracia, Filis» (N.º 91), la gratitud del avecilla por los favores de Filis casi la lleva a hablar: «Parece en aquel punto / decir...» Esta gratitud sirve para encarecer la que sentiría el «corazón amante» del poeta si gozara igualmente los favores de la amada. Cuando la paloma parece alabar su «bien lograda / cadena», Meléndez combina el viejo motivo del esclavo feliz del amor con el rechazo de su libertad proclamado por la paloma mensajera de Anacreonte (véase p.123), rechazo que ahora se atribuye al avecilla sucedánea del poeta-amante. La modestia de la paloma («Tú cantas, y a los trinos / está como embebida; / si cesas, con su arrullo / parece que te imita») reaparece, ligeramente modificada, para formar el tema de una poesía posterior, la Oda VIII de Galatea (N.º 129, grupo V), en la cual un jilguero se lanza a cantar cuando Galatea toca el piano, pero al oír luego la voz de ella se calla, por envidia o por respeto.

También merece alguna mención la Oda XX, «Al baile de la aldea» (N.º 105), por ser entre las de este grupo la única plenamente narrativa. Los motivos que emplea son los de otras varias; pero no se combinan como exhortación ni para describir la belleza de la amada, sino que cuentan un caso que ejemplifica la «extraña ternura» y «peregrina fineza» del avecilla para con su dueño.

El conjunto de odas que forma La paloma de Filis en la edición de 1785 pasa íntegro a la de 1797, y en el mismo orden; pero se añaden ahora tres poesías no publicadas antes. Dos de ellas (N.os 90 y 108) ya las hemos comentado; son poesías que se encuentran en las colecciones de los mss. D y H, pero que no se publican hasta 1797. La tercera es la Oda XXII, «Pensando en tu paloma» (N.º 107), único poema del conjunto que clasifico en el grupo cronológico IV, el de las poesías no posteriores a 1798. Antes de imprimirse ya apareció esta oda en el ms. N, que creo algo anterior a 1797, tal vez de hacia 1795; pero la única variante que se encuentra en el manuscrito es un Filis en lugar de Fili. Tampoco se modificó este poema en la edición de 1820. Tres aspectos del N.º 107 pueden interesarnos aquí. Uno es su extensión: con 48 versos, es bastante más largo que la gran

mayoría de las poesías anteriores, de las cuales sólo dos, ambas del grupo III, llegan a igual número de versos.

Otro aspecto notable es que la función simbólica de la paloma, que en otras odas ha pasado de mensajera de amor a verdadero intermediario o sustituto en los amores del poeta y Filis, se hace aquí explícita:

Pensando en tu paloma
me dio el Amor un sueño.
Dormíme; atiende, Fili,
lo que fingió el deseo.
En su pichón trocado,
por mis ardientes ruegos
en ella, no sé cómo,
también te mudó el cielo.

Este sueño, explícitamente relacionado con «el deseo» que siente el poeta, es un artificio más realista que los apóstrofes que en otras odas se dirigen a la paloma. Dentro del sueño, que ocupa los cuarenta versos restantes de la oda, si bien se dan algunos detalles correspondientes al comportamiento de las palomas como aves, estas funcionan en términos esencialmente humanos: se cortejan, aman y fundan una familia. Se les atribuye un grado de conciencia más propio del hombre y hasta una «celestial ternura»; y son estos sentimientos lo que constituye el tercer aspecto notable del poema, porque en él el contenido erótico de otras odas se ha convertido en sentimental. Es cierto que se conservan algunos motivos del cortejo de las palomas, como los versos 13-16 («Ya la cola tendía; / ya con un blando vuelo / me alejaba, y con otro / luego torné más tierno»), motivos que nos recuerdan la oda El palomillo y algunas poesías anteriores de La paloma de Filis. Pero ha desaparecido toda referencia a los encantos de la amada; y si bien esta, convertida en paloma, ya no tendría falda, seno, ni labios, todavía quedaría amplia oportunidad para encarecer la blancura de sus alas, el fuego de sus ojos, el coral de su pico, etc., oportunidad no aprovechada en este caso. El énfasis aquí cae más bien sobre los sentimientos: el amoroso («de amor el fuego», «el dulce afán») y sobre todo el de familia. Más de la mitad del poema está dedicado a hablar del nido, de los huevos y de cómo cuida la pareja de sus polluelos. Es en este quehacer donde se despierta toda la potencia afectiva de las dos aves. La Filis-paloma cobija blanda los huevos; los polluelos despiertan solícito anhelo en los dos, que se turban ante la más ligera amenaza a su cría y vuelan furiosos a defenderla. La contemplación de los pequeños en que ellos mismos han renacido hace nacer en los padres «otro más dulce afecto» -más dulce que la pasión amorosa- y deja a uno y otra «en celestial ternura / trasportados sin seso». Este afecto familiar es el que también trata el poeta en algunos de los romances tardíos (V, El niño dormido; XI, A Filis recién casada; XX, El cariño paternal; XXXII, La ternura maternal); aquí diferencia la oda que nos ocupa de sus predecesoras por la eliminación casi total del elemento

erótico y su sustitución por los sentimientos más tiernos de amor paternal. En este sentido es instructiva la comparación con la Oda XXVI, «Si yo trocar pudiera» (N.º 111), que aparece por primera vez en la edición de 1785, y donde también la sustitución de la paloma por el amante se hace explícita dentro del marco del sueño o de la imaginación:

Si yo trocar pudiera
con mágicos hechizos
mi ser, o transformarme
según el gusto mío,
yo me mudara, oh Filis,
en tu paloma, y nido
hiciera donde mora
cautivo el albedrío.

Aquí se trata igualmente de una transformación, pero con dos diferencias importantes: el poeta se imagina transformado en la paloma, pero no se imagina ninguna transformación para Filis. Paloma y Filis siguen, pues, perteneciendo a especies distintas; la relación amante-amada no se transfiere entera al nivel de pichón-paloma. Además, la «ventura inefable» que se imagina el poeta es un repertorio de los motivos que hemos notado ya en otras odas: posarse en la falda o en el seno de la amada, picarle las mejillas, tomar de sus labios «la ambrosía más pura» y de su mano el trigo. Aunque la misma oda atribuye al amante-paloma suspiros y quejidos, sigue tratándose en el fondo de una fantasía más erótica que sentimental. En la edición definitiva de 1820, el número de odas que componen La paloma de Filis ha crecido a veintiséis. Vuelven a aparecer todos los poemas que formaban parte del conjunto en las ediciones anteriores, y, con dos excepciones, en el mismo orden. Los dos poemas que cambian de sitio son los N.os 89 y 91; pero no veo ninguna razón por la cual habrían de colocarse con preferencia en un lugar u otro. La colección se aumenta ahora con ocho odas (N.os 93, 97, 98, 99, 100, 104, 106, 110) que, según vimos antes, son en general más extensas que las al parecer anteriores. Su extensión media de 38 versos puede compararse con la de 36 para las odas del grupo III, 16 versos para las del grupo II, y 28 para las tres odas del primer grupo. Más notable aún es el hecho de que tanto la oda más larga del grupo como la más breve son marcadamente más extensas que las odas análogas de otros grupos: 56 versos cuenta la más larga (48 en el grupo III, 28 en el I y el II), y 32 la más breve (24 en los grupos I y III, y 12 en el II). De las ocho odas, seis son apóstrofes dirigidos a la paloma, y sólo dos se dirigen a la amada.

Ya vimos que el hecho de no ser posteriores a 1814 no prueba que estas odas se hayan compuesto en la última época del poeta, aunque a ello apuntan su mayor extensión e incluso alguna tendencia a un léxico más latinizante (impíos, turgentes pomas, lampo, hervores, cruda, fausto, albas pomas), si bien ambas características podrían ser fruto más de sucesivas reelaboraciones que de una fecha tardía de composición. Pero ni

entre las anacreónticas ni entre los romances faltan poesías amorosas al parecer compuestas después de 1798, y lo mismo podría decirse de algunas de las letrillas que mejor ejemplifican el gusto rococó, como El lunarcito (N.º 150). Sin poderlo probar, pues, me inclino a fechar estas al parecer últimas odas de La paloma de Filis entre 1800 y 1814, aproximadamente. Lo cierto es que abandonando la recién ensayada vena de los sentimientos familiares el poeta vuelve en estas odas sobre los motivos ya utilizados antes: la paloma mensajera de amor (N.os 99 y 100), la paloma que anida en el seno de la amada (N.º 93), el seno, la falda, los labios, la lengua, los ojos de esta, los arrullos, saltos y vuelitos de la paloma, el picar de la paloma y el mal empleo que de sus caricias hace Filis prodigándose las al avecilla. Como en otras odas anteriores, la paloma ha de servir de modelo a Filis, y como en otras odas se nos pintan los detalles del cortejo de las aves:

cuál en su blando arrullo
ya suspira amorosa,
ya a su pichón, cesando,
más penada provoca;
la gracia y señorío
con que marcha pomposa,
y ufanándose barre
la tierra con la cola;
cuál refleja su cuello
cuando Febo lo dora
mil cambiantes vistosos,
que de nuevo lo adornan

(106.9 ss.)

Pero todo esto, dice el poeta, es propio de la juventud pasajera de la paloma, lo cual le lleva al consejo a Filis, variante del collige virgo rosas:

Vendrá un día en que sólo,
muda, helada, llorosa,
de bien tanto le queden
las punzantes memorias.
De tu paloma, oh Filis,
lección en tiempo toma,
antes que al triste ocaso
tu claro sol trasponga.

En la Oda XIX, N.º 104, combina el poeta el tema de la envidia con el de la sustitución entre él y la paloma, presentándose él como poeta, y compensando la envidia que siente con la que atribuye a la paloma:

Parece, palomita,
según te miro atenta
de mi labio a los trinos,
de mi lira a las cuerdas,
que sus sonos envidias,
y que fácil quisieras
trocar tu alegre arrullo
por mis blandas querellas.
¡Oh si el Amor te oyese,
y yo en cambio tuviera
tu garganta y tu pico
de mi lira y mis letras!

(vv. 1-12)

Convertido en paloma daría el poeta «mil vueltas / por su seno turgente» e imitaría los besos que a Filis le da la paloma.

La Oda XXV (N.º 110) es la única de este último grupo para la cual tenemos una versión manuscrita, la de BR-M ms. E-39-6680, un fragmento que corresponde a los 45 primeros versos. Ahora el poeta se dirige a la paloma que le ha robado la rosa que pensaba regalar a su amada. Al principio exige la devolución de la flor, pero luego anima a la paloma a que la coloque en el seno de Filis, dando y recibiendo entretanto caricias. La paloma es aquí, pues, a la vez mensajera de amor y sustituta del amante; y estos temas se combinan con el motivo de la rosa, flor de amor que ya conocemos de las anacreónticas. Es precisamente en relación con la rosa que encontramos la variante de más importancia entre el manuscrito y la versión de 1820, porque donde aquel se contenta con preguntar: «¿Qué tienes tú,avecilla, / con esa flor, la gloria / del alegre verano, / las delicias de Flora?», la edición final añade otras dos cuartetas sobre el mismo motivo:

¿esa flor que Amor quiere
que sus Gracias la pongan
o en el seno nevado
donde él bulle y retoza,
o en un cabello de oro
y en galana corona
que a par orne y releve
de sus rizos la pompa?

La oda es también una de las más claramente sensualistas del conjunto. Preguntándole a la paloma para qué le ha robado la rosa, el poeta insiste en la apreciación sensorial de la flor: «¿Embebece tus ojos / el carmín de sus hojas, / o tu nariz regala / su delicado aroma?». Y al animar a la paloma a que coloque la flor en el seno de Filis, nos ofrece una imagen táctil y sugiere los procesos fisiológicos del amor:

Luego artera y festiva
sobre sus albas pomas
tus alitas batiendo
sus delicias provoca.

Si anhelante la vieres,
cariñosa me nombra;
quizá que en su embeleso
mi nombre mejor oiga
y mejor disfrazados
de tu arrullo a la sombra
mis finezas le suenen,
mis suspiros acoja.

El manuscrito, en vez de «quizá que en su embeleso», nos da un texto aun más claramente sensorial: «quizá que así inflamada».

En cuanto a los ritmos empleados por Meléndez en el conjunto de poesías que ahora nos ocupa, encontramos la misma variedad que en las odas anacreónticas, igualmente heptasilábicas. Ya al hablar de ellas, y basándome en el trabajo de Alonso Schökel, sugerí que las dos variedades fundamentales, y las más abundantes, son la que llamé tipo AB (oóo oóo) y la denominada BA (oóo oó), que corresponden, respectivamente, a lo que a veces se llaman versos trocaicos y versos dactílicos. Otros tipos que también pueden identificarse son el CA (ooo oó) y varias combinaciones de tres acentos (v. gr., oó oó oó). De todos estos tipos, el que para La paloma de Filis, como para las odas anacreónticas, interesa especialmente es el denominado BA, precisamente por la variación notable en su empleo. Esta variación se apreciará en el cuadro siguiente:

Cuadro 8

La paloma de Filis: composición rítmica

Grupo cronológico IIIIIIIVV

Número de poemas 3131118

Total de versos 8421240048324

Porcentaje de versos de tipo BA 419223569

Porcentaje de versos BA

en el poema que menos tiene 0433542

Porcentaje de versos BA

en el poema que más tiene 763643583

Mediana del porcentaje de versos BA 431173574

Número de poemas más de 50 % BA02107
Porcentaje de poemas más de 50 % BA0159088

Si dejamos aparte el grupo IV, anómalo por contener un sólo poema, vemos una progresión constante y notable en todos los índices, desde la escasez del tipo BA en el grupo I hasta su predominio en el grupo V. Si recordamos asimismo que las odas del grupo V son también más extensas que las de los otros grupos (de las ocho, cinco son más largas que el máximo de los grupos I-IV), me parece que los datos rítmicos nos permiten ver en nuestros grupos una auténtica progresión cronológica de fechas de composición, y no sólo unas diferencias debidas a la pérdida de versiones anteriores de algunos poemas. La reelaboración de algunos poemas en el sentido de aumentar la proporción de versos BA no creo que pueda explicar la gran desproporción que se ve en el cuadro; sería mucha coincidencia la pérdida de los textos anteriores precisamente para los poemas así reelaborados. Pero aun aceptando tal hipótesis, sigue atestada la preferencia creciente del poeta por el tipo BA, «dactílico». Esta tendencia, como en las odas anacreónticas, corre paralela con el empleo de un léxico más latinizante, indicio a su vez de una evolución hacia el clasicismo. Cómo se manifiesta esta preferencia en la práctica, y cómo sirve el ritmo para la expresión poética, es lo que veremos mediante el examen de algunos cambios en los poemas y de otros pasajes. En una de las odas más antiguas, N.º 95, los versos 13-16 en su redacción primitiva rezan:

Mil veces la he llamado,
pensando que viniera;
y he salido a buscarla
mil veces a la selva.

(DFH)

La edición de 1785 cambia el último verso de la cuarteta a «veces mil a la selva», con lo cual se pasa del ritmo AB al BA. Aquí el cambio le permite al poeta evitar la repetición exacta de «mil veces». Tal deseo de variar lo atestigua el cambio introducido en el primer verso a partir del ms. N (h. 1795): «Cien veces la he llamado».

En cambio, consideraciones puramente rítmicas parecen haber determinado las modificaciones del último verso de la misma oda. Este empieza, en las versiones DF, siendo del tipo AB: «y arrulla y me consuela». Con el ms. H, pasa al ritmo BA: «y me arrulla y consuela»; pero dentro de poco, con la edición de 1785, vuelve al ritmo anterior: «me arrulla y me consuela». Finalmente, la edición de 1820 restaura la versión primitiva. ¿Por qué experimentó el poeta con el ritmo más «dactílico» y abandonó luego el experimento? No sé cuál sería la respuesta a la primera parte de esta pregunta; en cuanto a la segunda, sugiero que el ritmo más ligero puede

haber parecido inapropiado en el contexto del final tranquilo, disminuyendo, de la oda:

Verás cómo volando
se posa en mi cabeza
y luego al hombro baja,
me arrulla y me consuela.

(X)

Notemos de paso que el verso «Verás cómo volando» (DFHX) se modifica, a partir del ms. N, en el sentido de una expresión menos coloquial: «Verás cuál revolando».

La cuarteta final de la Oda XXIII (N.º 108, grupo II), reza, en su versión primitiva (ms. D):

mas al pecho del halda
un solo vuelo diera,
y allí descanso hallara,
y allí mi nido hiciera. tipo BA
tres acentos, yámbico o trocaico
idem
idem

El primer verso, en el ms. H, pasa a «mas desde el halda al pecho» (oooó oóo), tipo CA, que se conserva en las versiones posteriores: «mas desde el halda al seno» (JNYZ). El verso segundo pierde, en las versiones JNYZ, uno de sus acentos y pertenece también al tipo CA: «sólo un vuelito diera». El verso tercero pierde igualmente uno de sus acentos, y pasa al tipo BA, aunque con un arranque algo cacofónico: «y allí hallara descanso». El último verso, en cambio, no se modifica. Los cambios en esta cuarteta han servido para aligerar los versos iniciales, dándoles a dos de ellos un movimiento más rápido con los dos acentos en vez de tres, y aumentando esta rapidez en algún caso mediante el empleo de la fórmula CA, con su serie inicial de tres sílabas átonas. Esta rapidez rítmica sirve, llegado el momento, para destacar el ritmo más pausado del verso final, con sus tres acentos que señalan el fin del movimiento del poema.

Igualmente del segundo grupo cronológico es la Oda XVII (N.º 102), cuyo verso 10 se modifica, a partir de 1785, en el mismo sentido que los que acabamos de ver: «mas ella ¡ay mí!, traidora» (H), «pero ¡ay! ella traidora» (NXYZ). El verso comienza con tres acentos (oó oó oóo, o bien, o óo óo óo), y acaba con dos (ooóo oóo, tipo BA).

La Oda II (N.º 87), del grupo cronológico III, cuenta con sólo cinco versos del tipo BA entre los 28 que la forman. De estos cinco versos, cuatro están concentrados en los versos 13-17:

Tú a sus gratos convites [blandos NXY]

asistes y a sus juegos,
en su seno te duermes
y respiras su aliento.
¿Se querella turbada?

Aquí la repetición del ritmo BA y la diferencia rítmica que se nota entre estos versos y los demás del poema destacan la intimidad de que goza la paloma con Filis. Podría también pensarse en un efecto algo mecedor de este ritmo dactílico. El efecto es, evidentemente, deliberado, ya que igualmente hubiera podido escribir el poeta «te duermes en su seno». A continuación de estos versos dos encabalgamientos destruyen la tranquilidad creada por la mecedora repetición rítmica y reflejan la inquietud de Filis y la del poeta:

¿Se querella? ¿Suspira
turbada? ¿En el silencio
del valle con frecuencia
los ojos vuelve al cielo?

(NXY)

La edición de 1820, de acuerdo con su tendencia regularizadora, que podríamos relacionar con la inclinación clasicista del poeta en aquella fase de su obra, elimina el encabalgamiento más violento: «¿Se querella turbada? / ¿Suspira? ¿En el...»

Contemporánea de esta oda es la Oda IV (N.º 89), que propone a Filis que imite los amores de su paloma. Nos interesa por el momento la descripción del cortejo de dos palomas en los versos 9-16:

Pues mira ya cuál oye
sus ansias apacible,
y en el ardiente arrullo
cómo con él compite.
Ya le llama si tarda;
ya si vuela le sigue,
ni sus tiernos halagos
desdeñosa resiste.

(vv. 9-16)

La segunda cuarteta, toda ella del tipo BA, contrasta con la anterior, en la cual no hay ni un verso de este tipo. El cambio de ritmo y la persistencia en el ritmo nuevo, tanto más notable por causa de la anáfora de los versos 13 y 14, contrapesada por la construcción quiástica de estos versos, acompaña y, de hecho, realiza, la representación de unas acciones repetidas, rituales, rítmicas. El efecto de variedad dentro de cierta uniformidad de acciones queda reflejado a nivel rítmico: la uniformidad acentual de la segunda cuarteta subyace la compleja variedad sintáctica (anáfora, quiasmo).

En las odas del último grupo cronológico, donde predomina el ritmo BA, la variación rítmica es igualmente notable, aunque ahora es el ritmo AB, o «trocaico», el que se destaca. La Oda VIII (N.º 93), por ejemplo, consta de un 58 por ciento de versos de tipo BA. Sus versos finales son los siguientes:

¡ah, simplecilla! entonces
ya te hubiera lanzado
mi amor en sus hervores
del halda que ora ocupas,
de un bien que no conoces.

Aquí, como en poesías anteriores, se manifiesta la tendencia al concluir el poema con un ritmo pausado, AB en los tres últimos versos citados. En la Oda XII (N.º 97), donde la proporción de versos del tipo BA se eleva al 83 por ciento, sólo encuentro seis versos que no lo sean. Cinco de estos seis versos están concentrados hacia el final de la oda, cuando el poeta, después de quejarse de que la amada prodigue sus cariños a la paloma y no a él, pasa del tono de la queja al de la amenaza:

25¡ Y yo, cruda, no alcanzoAB
que a mis tiernos suspiros
desarmados acaben
tus celosos desvíos!
Pues pierde en tu palomaAB
30por un ciego capricho
las gracias que no entiende,AB
los besos que yo envidio;AB
que Amor me hará justicia...AB, o de tres acentos
Pero no, dueño mío;
35yo venganzas no busco,
sino juegos y mimos.

El verso 25 podría leerse de dos maneras: BA, como todos los versos anteriores menos uno («Y yo, cruda, no alcanzo»), o AB («Y yó, cruda, no alcanzo»). A pesar de la uniformidad rítmica anterior que casi obliga a leer BA, creo preferible la lección AB porque el énfasis debe caer aquí en el yo, cuyo tratamiento se contrasta con el prodigado a la paloma según

las cuatro cuartetos anteriores. El cambio del foco de interés vendría así acompañado de un cambio rítmico. Este es innegable a partir del verso 29, con el cual el poeta pasa de las quejas a la amenaza. De los cinco versos que expresan esta amenaza, cuatro son del tipo AB (o, en el caso del verso 33, tal vez de tres acentos). Pero la amenaza se interrumpe, y la interrupción se señala mediante los puntos suspensivos, la conjunción Pero y un nuevo cambio rítmico. Con los tres últimos versos vuelve el poeta al ritmo BA, como también al tono mimoso, en vez del amenazante. Un caso parecido es el de la Oda XXV (N.º 110), igualmente del grupo V, donde el poeta le pregunta a la paloma por qué le ha robado la rosa destinada a ser regalo a la amada,

¿esa flor que Amor quiere
que sus Gracias la pongan
o en el seno nevado 15
donde él bulle y retoza,
o en un cabello de oro
y en galana corona
que a par orne y releve
de sus rizos la pompa? 20
Cesa, pues, en tu juego;
cesa, dulce paloma;
y el don dame que guardo
para mi Fili hermosa.
¡Pero oyendo su nombre, 25
con amable zozobra
te conmueves y gimes
y más hueca te entonas...

Para los juegos de la paloma emplea el poeta el ligero ritmo BA, que domina en el poema (68 %); pero el intento de parar estos juegos lo expresa mediante una cuarteta rítmicamente distinta tanto de las que la preceden como de la que la sigue:

Cesa, pues, en tu juego;
(óoo ooóo, ritmo poco común en estos versos y que da énfasis al imperativo haciendo caer un acento ya en la primera sílaba)

cesa, dulce paloma;
(óo ooóo, ritmo mixto de tres acentos que repite, con el imperativo, la acentuación en la primera sílaba)

y el don dame que guardo
(oóo ooóo, ritmo AB)

para mi Fili hermosa
(ooo ooóo, ritmo CA, que resalta el nombre de la amada con la postergación del primer acento).

El cambio rítmico como reflejo y expresión del cambio en el discurso se puede observar también en la cuarteta final de la Oda XIX (N.º 104). El poeta se ha imaginado gozando de los privilegios de la paloma, pero concluye:

Pero amor ve ilusiones;
y tú, oh paloma bella,
jamás trocarás simple
por tus dichas mis penas.

Los sentimientos del poeta asoman en los versos primero y cuarto, que emplean el ritmo BA, el cual domina en la oda con un 80 por ciento del total; para los versos segundo y tercero, alusivos a los sentimientos de la paloma, emplea el poeta otros ritmos: el yámbico de tres acentos en el verso segundo, y el ritmo AB en el tercero.

En la conclusión de la Oda XXI (N.º 106) el poeta señala la lección que Filis ha de sacar de la observación de su paloma:

Vendrá un día en que sólo,
muda, helada, llorosa,
de bien tanto le queden
las punzantes memorias.
De tu paloma, oh Filis,
lección en tiempo toma,
antes que al triste ocaso
tu claro sol trasponga.

(vv. 32-40)

Los versos del tipo rítmico BA constituyen el 63 por ciento de los de esta oda, pero la cuarteta final lo evita del todo y recalca su moraleja mediante la alternación equilibrada de versos de tipo CA con otros de tres acentos, yámbicos.

En las odas del último grupo cronológico, pues, el poeta no sólo prefiere un determinado ritmo, el denominado BA, sino que su conciencia rítmica parece llevarle a un empleo más deliberada y cuidadosamente matizado de los contrastes rítmicos. En cambio, el encabalgamiento como instrumento expresivo, aunque sigue interesando al poeta, se ve en conflicto ahora con un evidente deseo de regularizar la expresión, adecuando en lo posible los segmentos sintácticos a los métricos. La eliminación del encabalgamiento la vemos, por ejemplo, en la Oda XVI:

Lo muelle de tu pluma,
¿qué sirve con su grata
blandura, o tus olores...

(101.9-11 NXY)

Lo muelle de tu pluma
con su blandura grata,
¿qué vale, o tus olores...

(101.9-11 Z)

Aquí el encabalgamiento no tenía la función expresiva que señalamos para el N.º 87 (v. pp. 146-47). Otros encabalgamientos, de expresividad más marcada, se conservan:

¿Qué es esto? ¿Tocar puede
tu boca peregrina
mi pico? ¡Oh bien lograda
cadena! ¡Oh dulce vida!

(91.29-32)

Ella entonces, ¡oh extraña
ternura! ¡oh peregrina
fineza! echando menos...

(105.5-7)

Entonces ¡oh ventura
inefable! ¡oh destino
de tu paloma! ¡oh suerte
que mil veces envidio!

(111.13-16)

¡Oh dicha imponderable!
¡Oh paloma! ¡Oh cariño
mal gastado! ¡Quién fuera
lo que necio imagino!

(111.45-48)

Todos estos poemas son del grupo cronológico III, y en todos ellos el encabalgamiento se ha conservado en la versión definitiva de 1820. También vemos que en todos ellos el desajuste entre metro y sintaxis que es el encabalgamiento acompaña, y en realidad efectúa, la expresión acentuada, exclamatoria, de los sentimientos, como si al desbordarse estos desbordara también su expresión los límites del verso.

En la Oda VII, también del grupo III, dirige el poeta esta cuarteta a la paloma, que abandona a su ama por el amor de sus semejantes:

¿Es más un falso arrullo
que Filis? ¿Alejarte
no temes? ¿Sus caricias
olvidas ya mudable?

(92.13-16)

Aquí lo que el poeta denuncia como el desorden moral -la paloma no debiera despreciar la dicha de que goza con Filis- se refleja en el desorden métrico-sintáctico. Incluso, en el verso 15, podría verse la insinuación de la peligrosidad de las caricias de Filis y del amor avasallador, ya que los encabalgamientos crean aquí cierta ambigüedad, dejando asomar un posible verso «¿No temes sus caricias?».

La conservación de estos que podríamos llamar encabalgamientos expresivos señala los límites del afán regularizador que lleva a la eliminación de otros encabalgamientos. Sus fechas nos sugieren también que la atención del poeta se centraba en este medio expresivo más a principios de los años 80, de la misma manera que los contrastes rítmicos parecen haberle interesado más en su época última.

Si queremos enfocar ahora, en vez de los pormenores estilísticos de La paloma de Filis, la totalidad de esta colección de poemas, vemos que en ella se dedica el poeta a la creación de un mundo poético deliberada y extremadamente limitado, compuesto, en lo esencial, sólo de la amada, de la paloma y del poeta mismo. A estos personajes fundamentales se añaden, en alguna oda, otras palomas, y en los N.os 95 y 96, el robador de la paloma. Estas últimas odas son precisamente aquellas que se diferencian temáticamente de las demás, como también en su fuente lopesca; en ellas falta el elemento amoroso, ya que falta o la amada o, si los versos se atribuyen a ella, la figura del poeta. El mundo del conjunto es, pues, un mundo privado, íntimo, donde todo sucede a escala reducida. Su esencia es el amor; y la paloma, como bien dice Di Pinto, «allusiva e casta a un tempo, è di volta in volta soggetto e oggetto di questa semiologia erotica, confine o tramite fra i due amanti, oggetto conteso o concesso» (p. 194). Quizás pudiéramos vacilar ante la identificación de la paloma como «metáfora sexual», que sigue a lo citado, porque las sugerencias eróticas que desempeña la paloma son a la vez más evidentes y también más indirectas de lo que pudiera justificar tal término; pero en lo demás, el hispanista italiano ha acertado plenamente en caracterizar la función de la avecita en las odas. El amor que así se representa es un amor en tensión perpetua. De una parte, no se ve nunca satisfecho o consumado; de otra parte, tampoco llega el amante jamás a la desesperación ni al abandono de su pasión. Los amantes siguen en un perpetuo juego galante que hay que mantener en pie contra el doble peligro del enfriamiento y de la saciedad. La tensión es también de otro tipo, un delicado equilibrio entre la sensualidad y la pureza, que se extiende no sólo a la paloma, «allusiva e casta a un tempo», como dice Di Pinto, sino también a los sentimientos del amante. Se refleja también en el juego de motivos poéticos. En la enumeración de distintas partes del cuerpo de la amada, y en la repetida insistencia en picar ese cuerpo, suena la clara nota sensual, como contrapunto de la cual surgen motivos como la nieve y las azucenas, con sus sugerencias de frialdad y de pureza. La paloma misma, como animal, es inocente y pertenece al mundo de la naturaleza, inocente de por sí; pero es también un animal a quien se atribuye tradicionalmente cierta voluptuosidad, en cuyos juegos eróticos con sus semejantes se insiste repetidamente, y que es, al fin, una de las aves de Venus. Otra tensión podemos verla entre el erotismo y el sentimentalismo. Claramente eróticas, sensuales, son las repetidas referencias al seno de la amada y a sus pechos; pero el motivo del nido en el seno de la amada combina, otra vez en delicado equilibrio, lo erótico con lo puro y, diría yo, con lo sentimental. El arte de Meléndez en estas odas consiste, en parte, en mantener estas varias tensiones en un equilibrio perpetuo mediante una especie de acrobacia poética, como el pincel de Goya ha inmovilizado para siempre los pasos y ademanes de las parejas de su cartón El baile. Esta situación de los personajes, si así podemos llamar a amada, paloma y amante-poeta, es, como la de los personajes de las ficciones pastoriles, esencialmente estática, lírica más que narrativa, ya que todo cambio sólo sirve para producir una nueva modulación del equilibrio. Su ambiente, también como el pastoril, es natural, sencillo, idílico. Los motivos que lo sugieren son pocos: azucenas, rosas, nieve, perlas... Son motivos que

en general desempeñan una función metafórica, representando los encantos de Filis. Sugieren la belleza, pero también la pureza o, en el caso de las rosas, la pasión. Las imágenes sensoriales incluyen las táctiles (v. gr., picar), las auditivas (v. gr., los arrullos de la paloma) y sobre todo las visuales, cuyos colores son los característicos de la pintura y del decorado rococó: el blanco de la paloma y de la misma Filis, el rosado de los pies de la paloma, y el irisado de las perlas. Es instructivo a este respecto el cambio efectuado en la Oda XI, donde la versión poco definida de los primeros manuscritos, «y al cuello mil colores / adornan y matizan» (96.11-12), queda convertida a partir del ms. N (h. 1795) en «y al cuello mil cambiantes / de oro y nácar matizan». Este gusto por los dorados y los irisados se ve igualmente en una cuarteta de la última época: «cuál refleja su cuello / cuando Febo lo dora / mil cambiantes vistosos, / que de nuevo lo adornan» (106.17-20). Además de en la selección de colores (blanco, oro, nácar o irisado, rosado), conviene fijarse en el interés por los matices. Los colores de estos poemas son colores suaves, finos, delicadamente graduados, típicamente rococó. En el fondo de este ambiente, como las estatuas en ciertos cuadros de Watteau, aparecen las deidades familiares de la poesía anacreóntica: Venus, Amor y Baco. La pequeñez del mundo retratado en estos poemas refleja la intrascendencia fundamental de todo lo que ocurre en él, de su eterno juego galante; y esta intrascendencia, esta ligereza, se manifiesta igualmente en el empleo de los versos breves, en la musicalidad ligera de la asonancia y tal vez también en la evolución rítmica hacia los versos dactílicos, del tipo BA. Esta y las demás características del conjunto que venimos señalando lo constituyen en inmejorable ejemplo del gusto rococó en la poesía española, sobre todo si recordamos su constante juego combinatorio de inocencia y malicia y el hecho de que su erotismo es con frecuencia un erotismo indirecto. El poeta aisló estos poemas de sus demás anacreónticas, e hizo bien en aislarlos, porque parte de su encanto es precisamente la repetición, siempre familiar pero también siempre nueva, de los mismos temas y motivos, su modulación semejante a lo que hace un compositor de música en sus variaciones sobre un tema musical.

Capítulo III

Los romances

La edición de 1838

Como preámbulo a nuestro estudio de los romances de Meléndez, destaquemos un hecho curioso: los romances, más que ninguna otra obra del autor, y a diferencia de la mayor parte de las obras modernas, han sufrido una evolución póstuma. Me refiero a la edición de las Poesías de don Juan Meléndez Valdés. Edición completa con el prólogo y la vida del autor, publicada en Barcelona por la Imprenta de don Antonio Bergnes en 1838 como

tomo VI de la Sección 1.^a de su Biblioteca selecta y económica, dividida en dos Secciones: la 1.^a principalmente florida y halagüeña; y la 2.^a esencialmente instructiva, sólida y fundamental. El prólogo y demás materia introductoria de este tomo son los de la edición de 1820, sin que se explique, al estilo de hoy, la procedencia del texto; pero en un anuncio de la obra publicado por el mismo Bergnes se lee: «Este tomo comprende los 4 de la edición de París... Advertimos que, en cuanto a los Romances, se han seguido puntualmente las primeras ediciones; pues el Autor, como atinadamente advierte ya Quintana en su Vida, que va al principio, solía desmejorar sus versos con el extremado ahínco en retocarlos»⁷⁶. Efectivamente, la edición de 1838 está basada en la excelente preparada por Salvá y publicada en París en 1832. Las pocas y cuidadosas correcciones de Salvá han pasado íntegras a la edición de 1838. Pero lo que nos dice el anuncio en cuanto a seguir «puntualmente las primeras ediciones» de los romances no es cierto. Lo es que para muchos versos la edición de 1838 prefiere la lección de 1785 o la de 1797 a la de 1820, reproducida por Salvá; pero no lo hace en todos los casos donde hay variante, ni elimina un solo verso de los muchos que en numerosos romances añade la edición de 1820 a los textos anteriores. En otras palabras, la edición de 1838 no restaura sistemáticamente la versión de 1785 ni la de 1797, sino que imprime versiones híbridas. Es más: para muchos versos, el texto de 1838 se aparta no sólo de la edición de París (y por lo tanto de la de 1820), sino también de las de 1785 y 1797; y hasta se aparta del texto de 1820 en casos donde no hay edición anterior. ¿Proviene estos cambios de la consulta de manuscritos definitivos dejados por el poeta? En tal caso, ¿por qué no decirlo, en vez de hablar de «primeras ediciones» que para algunos romances son inexistentes? Hay, además, un caso límite: el del Romance XXIX, El naufrago (N.º 244). La composición de este romance puede fecharse exactamente en 1814, tres años antes de la muerte de Meléndez y sólo uno antes de «un fuerte accidente de parálisis que le dejó imposibilitado, y del que nunca convaleció enteramente»⁷⁷. Sin embargo, del poco tiempo que pudo trabajar el poeta este romance se conservan tres manuscritos autógrafos. De las ocho variantes que comparada con las ediciones de 1820 y 1832 ofrece la de 1838, ninguna coincide con la lección de estos manuscritos.

Lo dicho nos permite asegurar que el que preparó la edición de 1838 «corrigió» los versos de Meléndez por su cuenta y según mejor le parecía. Este enmendador anónimo y seudorrestaurador de «las primeras ediciones» fue, con toda probabilidad, el curioso aventurero de las letras, José Mor de Fuentes. Mor fue, en efecto, el asesor literario del editor Bergnes⁷⁸; y nos consta de su autobiografía que fue lector apasionado de Meléndez desde su juventud, cuando

[v]uelto a Aragón, estando en Zaragoza, entré en la librería de Monje, y tomando en la mano las poesías de Meléndez y habiéndome prendado de las primeras que vi, las compré, las aprendí de memoria y jamás se me han olvidado. Desde aquel punto, Meléndez ha sido para mí, a pesar de su notable desigualdad, el verdadero y casi único poeta castellano, mirando con mortal desabrimiento nuestros dieciseisenos y demás campeones del Parnaso español⁷⁹.

Estas poesías que tanto impresionaron al joven aragonés deben de haber sido las recogidas en la edición de 1785. La admiración que Mor sentía por Meléndez no le cegó a su «notable desigualdad» ni le intimidó al compararse con él: una vez hecho a la producción de versos, nos dice, «compongo ahora centenares, sin desatender ni el régimen gramatical ni los requisitos métricos; antes bien, ateniéndome a las observancias de la prosodia con más esmero que Meléndez y los demás versistas» (p. 67). Ya se ve que Mor no vacilaría en enmendarle la plana a su ídolo; lo cual no quitó que la edición de 1838 terminase con una poesía encomiadora de Meléndez y sobre todo de sus «Romances sobrehumanos», y firmada con las iniciales J. M. de F.

La autobiografía de Mor de Fuentes sugiere que este sintió un interés crítico precisamente por los romances de Meléndez, al comentar la traducción del «Romance de Rosaura [sic] y otros muchos» hecha por Juan Maury (pp. 188-189); y según vimos, el editor de 1838 llamó la atención especialmente sobre los romances, restaurados, según él, al texto de «las primeras ediciones». Comparada la edición de 1838 con la de Salvá (París, 1832), se ve que aquella acepta todas las enmiendas de esta, que se aparta de ella en 40 casos que podrían considerarse o erratas o «correcciones» relativamente sencillas, aunque no por eso legítimas, como el reemplazar respetoso con respetuoso, o encienso con incienso, y que además introduce 220 nuevas lecciones a todas luces distintas de las de Salvá. De estas, nada menos que 214, o sea, el 97 por ciento del total, aparecen en los 44 poemas que bajo la rúbrica de romances (incluidos los de Doña Elvira) imprimen las ediciones de 1820, 1832 y 1838. Se ve, pues, que al preparar su edición Mor se dedicó con especial ahínco a rehacer los romances de Meléndez, creando, en efecto, versiones espurias. Algunas veces prefiere el texto de una versión auténtica anterior; pero esta preferencia ni es sistemática ni le lleva, según ya dije, a eliminar los versos añadidos en la edición de 1820. Otras veces crea, sencillamente, versos nuevos. La tendencia de estas enmiendas es, según podríamos sospechar del autobombo hace poco citado, regularizadora, literal y prosaica. Un buen ejemplo es la modificación de un verso de Rosana en los fuegos (el «Romance de Rosaura» de Mor). La historia de los versos 9-10 de este poema es la siguiente, si nos fijamos sólo en las versiones impresas:

1785: Por doquiera que camina / lleva tras sí la mañana

1797 (1): La primavera florece / do la breve huella estampa

1797 (2): La primavera florece / do la huella breve estampa

1820 y 1832: La primavera florece / de gentil la huella estampa

1838: La primavera florece / donde las huellas estampa

El verso 10 de Mor es, desde luego, de una exactitud lingüística y científica intachable; pero, ¡a qué precio! Se ha perdido la sinécdoque, el arcaísmo de do, la matización elegante de huella (breve o gentil); y se ha ganado tan sólo la representación exacta de una marcha deliberada a campo traviesa, de un estampar una huella tras otra.

El lenguaje de Meléndez se regulariza bajo la pluma de su admirador: respetoso se vuelve respetuoso, transporte se cambia en transporte, «el industrioso china» se convierte en «el industrioso chino». El adjetivo

riente no es del agrado de Mor, y se reemplaza sistemáticamente por risueño. Tampoco le agrada fugaz, que sustituye por veloz, con lo cual se conserva el significado esencial, pero se pierde la connotación que tantas veces es el alma del lenguaje poético. Et sic de coeteris.

Todo lo cual sería de un interés puramente anecdótico si Leopoldo Augusto de Cueto no hubiese poseído, cuando empezó a preparar sus beneméritos tomos de Poetas líricos del siglo XVIII para la colección de Rivadeneyra, un ejemplar de la edición de 1838 y si no hubiese echado mano de ella como base para la suya, creyendo sin duda con buen criterio que debía basarse en la de 1820 y aceptando la de 1838 como lo que parece ser, una reimpresión de aquella⁸⁰. Por cierto, añadió algunas «enmiendas» de su propia cosecha, como era su costumbre y la del mundo erudito de su época. El tomo LXIII de la Biblioteca de Autores Españoles contiene, pues, un texto enmendado por Salvá, quien procedió con suma cautela y anotó todas sus correcciones, y por Mor de Fuentes y Cueto, quienes cambiaron según mejor les parecía y sin advertírselo a nadie. Pero si Mor engañó, en efecto, a Cueto dándole en tantos casos gato (Mor) por liebre (Meléndez), Cueto a su vez, y sin proponérselo, engañó a todos los editores siguientes. Estos, aun cuando, como Pedro Salinas, declaran que «hemos adoptado el texto de la edición de 1820 por ser el que fijó definitivamente el poeta»⁸¹, copian siempre del texto de Cueto, creyendo con toda buena fe que están siguiendo una sencilla reimpresión del de 1820. Este hecho puede comprobarse mirando el citado verso 10 de Rosana en los fuegos en cualquier edición o antología, donde no suele faltar este romance. Que yo sepa, antes de 1981 la única edición que en este verso sigue el texto de 1820 es la de Emilio Palacios (Madrid, 1979), la cual, sin embargo, se aparta de él en el caso de otros romances. Conviene, pues, que sobre todo en el estudio de los romances estemos sobre aviso y que no saquemos de las ediciones corrientes ninguna conclusión definitiva sobre el estilo de Meléndez.

Distribución de los romances

En la edición de 1820 precede a la sección de romances la siguiente Nota del autor:

Varias consideraciones, que ya han cesado, detuvieron hasta ahora la impresión de muchos de estos romances, compuestos en los primeros años del autor. Los publicados antes se han procurado poner íntegros, o corregir con más detención que lo estaban, dándoles a todos el tono y el gusto de esta composición verdaderamente nacional y en que tanto abundamos, tan conforme con la soltura y la facilidad del habla castellana como con nuestro genio y poesía.

Con estas palabras parece sugerir el poeta que habiendo cultivado el romance en todas las épocas de su vida, publica ahora muchas obras de su juventud. Esta impresión, sin embargo, no es exacta sino a medias.

Conocemos un total de 72 romances de Meléndez, si incluimos entre ellos los dos que componen la obra inconclusa Doña Elvira, las dos Alarmas escritas en ese metro en 1808, y además el Discurso I (N.º 473) y tres de las Odas filosóficas y sagradas (las II, N.º 425; XI, N.º 434; y XXIX, N.º 452), poesías que no clasificó Batilo como romances en la edición de 1820, pero que métricamente lo son. La distribución cronológica de estos poemas es la siguiente, según la agrupación que ya hemos empleado al hablar de las anacreónticas y que refleja ciertos hitos en la vida del poeta:

I(anterior a 1778):15 romances

II(anterior a 1783):17 romances

III(anterior a 1790):5 (4 romances y el Discurso I)

IV(anterior a 1799):7 (6 romances y 1 oda)

V(anterior a 1815):28 (22 romances, Doña Elvira, 2 Alarmas y 2 odas)

Es cierto que para la mayor parte de las poesías de Meléndez podemos establecer una fecha ante quam, pero no otra a qua; pero con esta salvedad sí podemos asegurar que para 28 de las que nos ocupan -el 39 por ciento de ellas- no hay ninguna indicación de que se hayan compuesto antes de 1799. Sólo 15 pueden fecharse antes de 1778, y otras 17 antes de 1783, año en que Meléndez cumplió los 29 y que sin exageración podría tomarse como límite extremo de «los primeros años del autor».

En la edición de 1820 a la que se refiere la citada Nota aparecen 48 romances: uno dedicatorio, 41 romances numerados, los dos de Doña Elvira, el Discurso y las tres odas. De estos 48 romances, uno, quizás dos, son del primer grupo cronológico y aparecen además en las ediciones anteriores. Si extendemos «los primeros años del autor» hasta 1782, podemos añadir a esta lista otros ocho romances, de los cuales seis se habían publicado igualmente en las ediciones de 1785 y 1797. Los romances inéditos que publica la edición de 1820 son 30; pero sólo cuatro, tal vez cinco, de estos pueden fecharse antes de 1799, y sólo dos, antes de 1783. Además, tres de estas fechas no pasan de ser conjeturas; y sólo para uno de estos romances antes inéditos (el N.º 233, Elisa envidiosa) hay prueba de que se haya compuesto antes de 1784, y probablemente hacia 1781. Para los demás 25 romances que se publican por primera vez en 1820, no hay ninguna prueba de que pertenezcan de veras a la primera juventud del poeta.

También podemos estudiar la suerte de los romances de Meléndez desde la perspectiva contraria, fijándonos en la evolución de sus seis colecciones. La pervivencia de algunas composiciones y la renovación de los grupos se verá en el siguiente cuadro.

Cuadro 9

Pervivencia de los romances

(Los números enmarcados representan la suma de los romances contenidos en el manuscrito o la edición.)

Si vemos en el N.º 247 el origen del N.º 206 (Rosana en los fuegos -cuestión que examinaremos dentro de poco-, de los diez romances que constituyen la colección más antigua (F), tres llegan a imprimirse, y sólo dos sobreviven hasta la edición definitiva del poeta, la de 1820. En el ms. E, que envió el poeta a su amigo Jovellanos en octubre de 1777, se

añadieron cinco romances, ninguno de los cuales publicó Meléndez. En cambio, se ve que el ms. I, fechable hacia 1781, sirvió de base a la edición de 1785. Diez de sus 17 romances llegaron a imprimirse en 1785, cuando también se publicó uno procedente del ms. F, de modo que en la edición de 1785 hay sólo dos romances nuevos (o por lo menos, que no conozcamos de otras colecciones anteriores), uno de los cuales es la dedicatoria. De los trece romances que aparecen por primera vez en el ms. I, ocho se imprimen, y seis sobreviven hasta la edición de 1820. Se ve, pues, que la actitud del poeta hacia sus romances cambia marcadamente hacia 1781. Desecha entonces la mayor parte de los compuestos con anterioridad, y conserva una gran proporción de los preparados para el ms. I.

Meléndez demuestra un fuerte interés por el romance precisamente en sus últimos años. Según vemos por el cuadro, el aumento en el número de romances es muy notable en la última edición; y también sube la proporción. En la edición de 1785, el 12 por ciento de los poemas son romances. Esta proporción baja al 10 por ciento en la edición de 1797, para subir al 16 por ciento en la última edición. Esta añade más de cien poesías a las publicadas en 1797, y la cuarta parte de las añadidas son romances. Hemos visto también que los romances del último grupo cronológico son más numerosos que los de ningún otro. En las páginas que siguen, me propongo estudiar las características de los romances de cada grupo y señalar las diferencias que hay entre un grupo y otro.

Romances del grupo I

Los quince romances del primer grupo (hasta 1777) son los N.os 221a y 247-260. Diez de ellos se conservan en el ms. F, preparado en el verano de 1777; ocho de estos, más otros cinco, forman el ms. E, titulado Romances a morosos por el zagal Batilo y enviado a Jovellanos con carta del 6 de octubre de 1777, en la que dice el poeta que «son fruto de mis primeros años y algunos tienen ya más de cinco o seis»⁸². En el romance dedicatorio (N.º 260) de E, el poeta, dirigiéndose a sus versos, que llama «fruto... de mis niñeces», los anima a que salgan si «no queréis guardar más años / aquel antiguo retiro / donde os echó mi escarmiento / y mi razón os previno». Por lo visto, se trata de dar la impresión de que los romances se compusieron mucho antes; pero haremos bien en no fiarnos demasiado de esta impresión. Ya vimos que al retocar la Oda anacreónica X (N.º 11), compuesta a los 23 años (en 1777) según su versión primitiva, Meléndez adelantó la fecha hasta 1773 con decir que habían «volado» diecinueve de sus «verdes años». Muy antiguo no pudo ser el retiro en que se guardaban aquellos romances. Para ninguno de ellos podemos demostrar una fecha de composición anterior a 1777; ninguno de ellos consta en el manuscrito más antiguo, A (BR-M E-41-6882), que es anterior a F y que provisoriamente fechamos hacia 1775. Después de la Carta de Jovino a sus amigos salmantinos -la Didáctica que Jovellanos les envió a estos en el segundo semestre de 1776- Meléndez puede haberse creído en el caso de «arrepentirse» de su «excesiva» dedicación al amor, para lo cual le habría

venido de perlas el achacar sus composiciones amorosas a una «niñez» ya remota, aumentando de paso su precocidad poética. Todo ello no quita la posibilidad de que fuesen muy recientes aquellos romances, ni que el estímulo para la dedicación del poeta a este género tal vez fuese la publicación, por Sancha y a partir de 1776, de las Obras sueltas de Lope de Vega. Según señala Georges Demerson, no nos consta que Meléndez poseyese ni un solo tomo de esta extensa colección (I, 149); pero esto no quita que pudo haberla leído, como indudablemente leyó otras muchas obras que no figuran en el inventario de su biblioteca en 1782 (v. Demerson, I, 119 ss.), además de lo cual pudo leer romances de Lope en otras ediciones si la de Sancha despertó su curiosidad. El hecho es, según veremos, que la influencia de Lope se nota precisamente en algunos de estos primeros romances, además de la de Góngora, de la que habla el mismo poeta en su citada carta a Jovellanos: «mi modelo fue Góngora, que en este género de poesía me parece excelente».

Me he referido a los romances del primer grupo como «composiciones amorosas» porque diez de ellos tienen tema netamente amoroso y otros tres se dedican a temas afines, como la hermosura femenina. Si añadimos el romance dedicatorio a Jovellanos, que evidentemente no puede ser amoroso, sólo queda uno más (N.º 258), el que trata de la enfermedad de la zagala Arnarda, y no de tema amoroso. Este romance es uno de los enviados a Jovellanos, quien por aquellos años cortejaba a una dama conocida sólo por el seudónimo Enarda. No hay ninguna referencia en las obras de Jovino a una enfermedad de esta zagala; pero no es imposible que la Arnarda de Batilo fuese la Enarda de su amigo, y que este romance fuese, pues, un tributo de la amistad⁸³. De todos modos, se ve que la prevalencia del tema amoroso es casi total. En ocho de estos romances, el poeta, como personaje que habla en su poema, se dirige a su amada; en uno más nos presenta a un personaje, Batilo, que habla a su amada. En sólo tres de estos romances se dirige el poeta a un supuesto y anónimo lector. Los modos más frecuentes en los romances tempranos son el imperativo (cinco poemas) y el descriptivo (cuatro poemas). En todos estos aspectos, los romances de la primera época se parecen a las anacreónticas tempranas. De los quince romances, doce sitúan su acción o su diálogo en un ambiente rústico, pastoril, cuyos personajes son zagales, zagalas y pastores. Dentro del tema amoroso, los romances nos presentan una variedad de peripecias -enamoramientos, celos, quejas- y se dirigen ya a Belisa, ya a Amarilis, ya a Galatea. Ver en ellos una historia de amor, o historias de amor, sería aventurado e inútil.

El tipo de romance que en esta su primera época cultiva Meléndez apenas se encuentra en otros poetas de su siglo. Entre los tempranos -Lobo, Luzán, Torrepalma- el romance sirve sobre todo para las composiciones familiares y festivas⁸⁴. Eugenio Gerardo Lobo es autor de algunos romances amorosos, pero no encuentro relación entre ellos y los de Meléndez. Más adelante en el siglo, Nicolás de Moratín se destaca por sus romances moriscos e históricos, Jovellanos escribe romances satíricos y Cadalso tiene uno humorístico. De Fray Diego Tadeo González tenemos un romance, más galante que amoroso («Si un caminante penara»). En efecto, los únicos que, además de Meléndez, parecen haber escrito romances amorosos pastoriles son Vicente García de la Huerta y José Iglesias de la Casa. Huerta, además de

algunas composiciones moriscas, las tiene también en el mismo género que Batilo, aunque no me consta ninguna relación entre los dos poetas. El caso de Iglesias es distinto, ya que él y Meléndez solían escribir sobre los mismos temas y corregirse recíprocamente los versos. Efectivamente cultivaron los dos el romance amoroso pastoril; y hasta tal punto quedaron mezclados sus intereses y sus obras que los albaceas literarios de Arcadio publicaron como suyo un romance de Batilo que habrán encontrado entre sus papeles, «Venid, venid, zagalejos», Romance IV en las Poesías póstumas de Iglesias, y el N.º 252 en la edición crítica de Meléndez.

Si para el tipo de romance que cultivó antes de 1778 mal pudo inspirarse Meléndez en los poetas de su siglo, otro es el caso con respecto a los clásicos españoles de los siglos XVI y XVII. Tres son los nombres que recordamos en esta conexión: Garcilaso, quien, aunque no fue autor de romances, gozó de una enorme popularidad entre los poetas del último tercio del XVIII como modelo del género pastoril; Góngora, tan admirado por sus romances como execrado por sus Soledades; y Lope de Vega, cuya ingente producción poética, nunca olvidada, cobró nueva actualidad con la publicación, por Antonio de Sancha y a partir de 1776, de sus Obras sueltas. Los primeros romances de Meléndez reavivan la tradición poética de los Siglos de Oro representada por estas grandes figuras. Veamos algunos ejemplos de estos esfuerzos primerizos de nuestro poeta. El Romance XLIV (N.º 249) empieza con versos que podemos comparar con los primeros de un romance de Lope⁸⁵:

Lope de Vega

Zagala, así Dios te guarde,
que me digas si me quieres,
que aunque no pienso olvidarte
impórtame no perderme.
A tus ojos me subiste,
en ellos vi cómo llueven
cuando quieren perlas vivas
y rayos cuando aborrecen.

Meléndez, N.º 249

Zagala del alma mía,
así en verdor floreciente
el cielo tu vida guarde
y tu belleza conserve,
 que acabes ya de decirme
si mis cariños te ofenden,
o si gustosa los oyes
en medio de tus desdenes,
 porque yo estoy tan confuso
(perdona si lo dijere)
que de miedo de enojarte
no acierto bien a quererte.
 En tus ojos, si me miras,
miro mi vida y mi muerte:
mi muerte, si están airados;
mi vida, si están alegres...

Vemos que los dos romances comienzan con la invocación de la amada, seguida de una optación («así...») y que a continuación ruegan que se aclaren los sentimientos de la amada hacia el poeta, confuso por los indicios contradictorios que emiten los ojos de ella. El primer verso de Meléndez es idéntico al verso 50 de Lope. Después de los versos citados, ambos poetas siguen con la expresión de sus dudas amorosas y vuelven a insistir en la necesidad de una aclaración:

Lope

O me quieres o me olvidas;
si me olvidas, ¿cómo vuelves?
Y si me quieres, zagala,
¿cómo gustas de mi muerte?

Meléndez

Por eso tú, zagaleja,
dime, por Dios, claramente
si me quieres o me olvidas,
sin ficciones ni desdenes.

Aunque las conclusiones de los dos romances son algo distintas -la de Meléndez repite en sus versos finales los versos 2 a 4- creo que la semejanza basta para poder hablar de imitación lopesca. También se parecen los dos poemas en su tendencia hacia las abstracciones y en la relativa escasez de imágenes sensoriales. Notemos, para concluir, que el romance de Lope proviene de La Dorotea, que forma el tomo VII de las Obras sueltas, publicado por Sancha precisamente en 1777 como segundo de los diez tomos publicados ese año. Si Meléndez no conocía ya la obra de Lope, bien pudo conocerla por esta edición para el verano de 1777, fecha límite de la composición de su propio romance.

El Romance XLVIII (N.º 253) empieza con describir una escena que nos recuerda versos de Garcilaso y de Góngora:

Donde el celebrado Tormes
la orilla arenosa argenta
del nácar con que benigno
salpica la verde hierba,
mirándose en sus cristales
y sentado en una peña
que opuesta al ligero curso,
si no le rompe, le enfrena...

La situación es semejante a las descritas por Garcilaso, cuyo Salicio canta «por donde una agua clara con sonido / atravesaba el fresco y verde prado» (Eg. I), cuyo Albanio se sitúa ante una «clara fuente» (Eg. II) y quien trata de cuatro ninfas «cerca del Tajo, en soledad amena» (Eg. III). Sin embargo, los versos 1-8 de Meléndez tienen algo de barrocos, sobre todo en el verso 8, con su formulación alternativa típicamente gongorina. Este efecto lo ha buscado el poeta, según se ve al comparar las sucesivas versiones del poema. Para el verso 5 Meléndez empezó escribiendo «mirándose en la corriente» (EF1), enmendando después a «sus cristales» (FI). Los versos 7-8 rezan, en un principio: «que luchando con las ondas, / o las rompe o las enfrena» (EF1), para acabar en la formulación más antitética que citamos arriba. El adjetivo celebrado del verso 1 se convierte, en el texto incompleto del ms. I, en cristalino. A continuación de los versos citados se nos presenta al zagal a quien se atribuyen los versos restantes:

llorando el triste Batilo

entre míseras endechas
así hablaba a su zagala,
cual si delante estuviera...

Es inevitable la comparación con lo que dice Garcilaso de Salicio:

se quejaba tan dulce y blandamente
como si no estuviera de allí ausente
la que de su dolor culpa tenía,
y así como presente,
razonando con ella, le decía...86

El lamento del zagal, sin embargo, vuelve a caracterizarse por su culteranismo. Según él, la gentileza de su pastora es «emulación de las deas» y envidia de Citerea, aunque «la púrpura de tus labios / se ha vuelto en pálida cera, / y en nacarados jazmines / las que eran rosas pangeas».

Las mismas influencias se ven en el Romance XLIX (N.º 254), que empieza:

Sobre la menuda arena,
debajo de un fresco aliso
que argenta de blando aljófár
un arroyo cristalino,
mientras sus blancas ovejas
paciendo van sin peligro
sazonada hierba al prado
y al valle tierno tomillo,
tendido está lamentando,
desdichado cuanto fino,
los rigores de una ausencia
el infelice Batilo.
Pasando a la dulce lira
el arco, cuyo sonido
amansó un tiempo las fieras
y enfrenar pudo los ríos...

-versos que nos recuerdan no sólo las églogas de Garcilaso, sino también, en la última cuarteta citada, el comienzo de la Canción V Ad florem Gnidi. Dirigiéndose «al monte vecino», el «infelice Batilo» le dice:

¡Ay!, si mi peregrino

amor y mi dolor, ¡ay me!, supieras,
tu nativa dureza enternecieras.

Estos versos imitan los de Garcilaso: «Con mi llorar las piedras enternecen / su natural dureza y la quebrantan» (Eg. I, 197-198); y la relación queda aun más patente si leemos la redacción primitiva del lamento de Batilo: «¡Ay!, si mi peregrino, / mi tierno amor supieras, / tu natural dureza enternecieras» (F1). La repetición de estos versos como estribillo no octosilábico en un romance es, en cambio, típico de los romances de Góngora; entre los de Meléndez, sólo se encuentra en las composiciones tempranas. Después del lamento de Batilo sigue el poeta:

Las parleras avecillas
dejan los sonoros trinos,
trocándolos lastimadas
por tristísimos quejidos;
las fieras desde sus grutas
en lamentos compasivos,
por acompañar sus quejas,
mudan también los aullidos...

Otra vez podemos comprobar la imitación de la Égloga I de Garcilaso:

las aves que me escuchan, cuando cantan,
con diferente voz se condolecen
y mi morir cantando me adivinan;
las fieras que reclinan
su cuerpo fatigado
dejan el sosegado
sueño por escuchar mi llanto triste...

(200 ss.)

El eco repite las «querellas» de Batilo y «el valle resuena todo», en lo cual el romance vuelve a seguir a Garcilaso: «queriendo el monte al grave sentimiento / de aquel dolor en algo ser propicio, / con la pesada voz retumba y suena» (Eg. I, 228 ss.).

Para la reacción de la naturaleza ante los sentimientos humanos el lugar clásico, en la poesía española, es, por supuesto, la Primera Égloga de Garcilaso, y hemos visto que Meléndez se aprovecha de ella en más de un

romance. En otro caso, el del Romance LIII (N.º 258), sin embargo, esta influencia parece llegar a los versos de Meléndez a través de un poema de su amigo Cadalso. Comparemos los doce primeros versos del romance con la anacreónica de Dalmiro A la peligrosa enfermedad de Filis:

Cadalso

Si el cielo está sin luces,
el campo está sin flores,
los pájaros no cantan,
los arroyos no corren,
no saltan los corderos, 5
no bailan los pastores,
los troncos no dan frutos,
los ecos no responden...
es que enfermó mi Filis
y está suspenso el orbe.87 10

Meléndez

Enfermó en nuestra ribera
la más hermosa aldeana,
y el sol eclipsó sus luces
y el cielo negó sus aguas;
en medio la primavera 5
viose la tierra agostada,
y atónitos los jilgueros
no saludaron al alba;
de dolor enmudecieron
los pastores y zagalas, 10
y cesaron en las chozas
los bailes y las lumbradas.

Vemos que Cadalso nos hace, de modo muy sistemático, una lista de ocho

fenómenos naturales -si en la naturaleza nos es lícito incluir a los pastores- explicables por la enfermedad de su amada. Cuatro de estos fenómenos aparecen, con correspondencia muy exacta de vocabulario, en los versos de Meléndez, según he indicado arriba con el empleo de la letra cursiva; y un quinto aparece con ligera modificación: «los arroyos no corren» en Cadalso, «el cielo negó sus aguas» en Meléndez. El poema de Cadalso se publicó en 1773, mientras que el romance de Meléndez se envió a Jovellanos en 1777. Detrás del poema de Cadalso vemos el contexto de Garcilaso: el amor tratado en el ambiente pastoril, la pérdida de la amada -en el caso de Cadalso, sólo el peligro de perderla- y los efectos de esta pérdida en la naturaleza, para los cuales el mejor ejemplo es el lamento de Nemoroso en la estrofa 22 de la Égloga I. Russell P. Sebold ha estudiado la influencia de Garcilaso en la poesía de Cadalso y el papel de este en fomentar la devoción garcilasista de los poetas salmantinos (Cadalso, Cap. IV). Enviando un ejemplar de Garcilaso junto con unos versos propios, dijo Cadalso que enviaba «con prendas de mi amor, reglas del arte» (BAE, LXI, 256). Sebold cree -y me parece que con razón- que el «poeta joven» a quien se enviaron estos regalos fue Meléndez (p. 45); y la relación que para Cadalso existía, o debía existir, entre nuestro poeta y Garcilaso aparece también en la consolatoria de Dalmiro a las Musas: «Meléndez nacerá, si murió Laso» (BAE, LXI, 263). No hemos de sorprendernos, pues, si Batilo, además de imitar a Garcilaso, imita precisamente unos versos garcilasianos de su amigo.

Los poemas estudiados hasta aquí nos muestran que Garcilaso, Lope y Góngora tuvieron un papel importante en la concepción de los primeros romances de Meléndez. Examinemos ahora aquellos romances, entre los quince del primer grupo cronológico, que merecieron la publicación a manos del poeta. Veremos que se caracterizan por combinar en alto grado el tema amoroso con motivos de la naturaleza, generalmente presentados por medio de imágenes sensoriales relativamente desarrolladas. Como primer ejemplo, tomemos el Romance XLIII, La cita del amor (N.º 248), que aparece en los manuscritos E, F e I y en las ediciones de 1785 (X) y 1797 (Y), quedando eliminado en la de 1820; y veamos la versión más antigua de este romance, la primitiva del ms. F (F1), y la última, la de la segunda edición de 1797 (Y2).

N.º 248 (F1)

Asomaba el sol, dorando
de un alto monte la cima,
cuando de su rica choza
mi zagaleja salía.

Más luces va dando al campo 5
que da el sol al claro día,
más fresco aljófár que el alba

y más que la Aurora risa.

Las rosas sus tiernas hojas
abren doquiera que mira; 10
do pone el pie nacen flores,
do la mano clavellinas;
con delicioso concierto
cantando las avecillas
en los árboles pomposos 15
con su sombra la convidan;
mas ella no hace caso,
que apresurada camina
do su humilde zagalejo
la está esperando, ¡qué dicha! 20

Llegó, y tan absortos quedan
de aquella primera vista,
que uno en otro trasformado,
ninguno a hablar se atrevía.

Sólo del zagal los ojos 25
la saludan por sus niñas-
los ojos, porque la lengua
ni aun hacer esto podía.

Ella cortés le responde,
que siempre la cortesía, 30
no la rustiquez grosera,
fue de la belleza hija;
y luego ya algo cobrados
se juran una fe misma,
fomentando esta esperanza 35
con recíprocas caricias.

¡Qué de cosas se prometen!
¡qué gustos se facilitan
para cuando en el agosto
vaya a la aldea la ninfa! 40

Allí tramarán conciertos,
y allí entre dulces delicias
lecho les dará algún valle,
sombra alguna verde encina,
do el venturoso garzón 45
acabe tantas conquistas
y entre regalados lazos
gozar pueda de la ninfa.

Con esto ambos se separan
y cuanto han dicho confirman 50
con un dulcísimo beso
que se dan en la mejilla.

N.º 248 (Y2)

Asomaba el sol, dorando
de un alto monte la cima,
cuando de su humilde choza
la bella Fili salía.

Más luces va dando al valle 5
que el sol al cándido día,
más fresco aljófara que el mayo,
y que el alba alegre risa.

Su tierno cáliz las flores
abren doquiera que mira; 10
do imprime el pie rosas nacen,
do la mano clavellinas.

Con mil trinos delicados
las alegres avecillas
en los árboles pomposos 15
con su sombra la convidan;
mas ella, sin atenderlas,
herida de amor camina,
donde su fiel zagalejo
la está esperando, ¡qué dicha! 20

Llega en fin; y tales quedan
en su cariñosa vista,
que uno en otro transportado,
ninguno a hablar se atrevía.

Sólo del zagal los ojos 25
le dieron la bienvenida:
los ojos, que mudo el labio
ni aun hacer esto podía.

Ella cortés le responde,
que siempre la cortesía, 30
no la rustiquez grosera,
fue de la beldad amiga;

y luego más bien cobrados
se juran una fe misma,
regalando su esperanza 35
con mil sencillas caricias.

¡Qué de amores se prometen!
¡qué glorias se facilitan
cuando en el ardiente agosto
torne a la aldea la niña! 40

Allí tramarán conciertos;
allí en plácidas delicias
lecho les dará algún valle,
sombra alguna verde encina,

donde el zagal venturoso 45
halle el fin de sus fatigas
y goce entre mil suspiros
su amorosa tortolita.

Así alegres se entretienen;
y para acallar la envidia, 50
las manos se dan de esposos
y su dulce amor confirman.

El romance consiste en dos partes; los versos 1-16, descriptivos, y los versos 17-52, narrativos, recalando la transición un cambio rítmico. La segunda parte, aunque más extensa, tiene relativamente menos interés para nosotros. Tiende hacia las expresiones abstractas (cortesía, fe, esperanza, delicias). Conviene, sin embargo, fijarnos en lo que podríamos llamar un proceso de deserotización, proceso que hemos notado también en algunas anacreónticas, v. gr., la XV (N.º 16; véase supra, pp. 50 ss.). En el verso 36, las «recíprocas caricias» de EF11 pasan a ser «mil sabrosas caricias» en I2, y hasta «mil ardientes caricias» en IX, para acabar en «mil sencillas caricias» en Y. En el verso 46 los manuscritos y la edición de 1785 hablan de acabar «tantas conquistas», mientras que la edición de 1797 vela lo que será lo mismo con la expresión «el fin de sus fatigas». En los versos 47-48, el zagal, según las versiones más antiguas, gozará de su ninfa; pero pronto sustituye a esta ninfa «su amorosa tortolilla» o «tortolita», la cual, si bien es puramente metafórica, no deja de sugerir una transferencia del erotismo al nivel instintivo y por consiguiente inocente de los animales. En los versos finales, el poeta, no contento con el casto beso en la mejilla de las versiones EF1, introduce pronto la promesa de un futuro matrimonio, que cohonesta aún más las inocentes caricias de sus personajes. Con la edición de 1785 esta promesa adquiere forma concreta al darse la mano los futuros esposos. La primera parte de este romance describe una escena que tendremos ocasión de comentar más extensamente dentro de poco, porque con algunos cambios se repite en otros poemas y se incorpora en el romance más célebre de Meléndez. Se nos presenta la salida de la amada, semejante a la salida del sol y causa de efectos extraordinarios en la naturaleza, entre los cuales está el que del contacto de su pie o su mano nazcan flores (9-12)⁸⁸. En los dieciséis versos de esta primera parte del romance encontramos motivos que nos recuerdan las anacreónticas de Batilo: la primavera, a partir de 1785 (7), las flores, los pájaros. Si añadimos a estos motivos los que nos ofrece la segunda parte -la tórtola, reflejo de las más genéricasavecillas (14), la niñez (40, a partir de la segunda versión) y la inocencia, acentuada en el proceso deserotizador- nos encontramos en un mundo poético idéntico al de las anacreónticas. Aunque una palabra como clavellinas (12) no hace sino sugerir del modo más escueto una sensación, hay en estos versos varias imágenes relativamente desarrolladas y precisas: la escena de los dos versos primeros; las tiernas hojas de las rosas (9 F1); los trinos de lasavecillas entre las sombras de los árboles pomposos (13-16). Notemos

también que se trata de imágenes de varios campos sensoriales: visual la primera; más bien táctil la segunda; auditiva, táctil y visual la tercera. Juntas nos expresan estas imágenes el júbilo de la naturaleza ante la aparición de la amada, aparición que aquí, como en otros romances de nuestro autor, adquiere proporciones de verdadera teofanía.

La combinación del tema amoroso con el de la naturaleza de tipo pastoril ocurre también en el romance XVI, El convite, N.º 221/221a, único romance que haya sobrevivido más o menos intacto desde la colección más antigua, el ms. F, hasta la edición de 1820. El texto se conserva en dos manuscritos tempranos (EF) y dos tardíos y en las tres ediciones. Empieza constanding de 56 versos, crece muy pronto a 60 y los conserva todavía en la edición de 1797, pasa luego a 100 en el ms. O y acaba con 108 versos en la edición de 1820. Estos versos se agrupan así: la descripción de un arroyuelo, versos 1-20 en las versiones antiguas; la descripción de árboles, avejillas y abejas, versos 21-40 en las versiones antiguas; y una tercera parte, de 16 versos en el principio y muy pronto también de veinte, que introduce el tema del amor, describe el álamo a cuya sombra se reúnen los amantes y convida a la amada a que venga allí. La disposición simétrica de estas partes se remata con la recapitulación, en los versos finales y a partir de la tercera versión, de motivos tratados antes. La descripción de la naturaleza acierta con su vivacidad desde la primera cuarteta. Veamos los versos 1-12 en la versión más primitiva y en la de la segunda edición de 1797 (Y2), omitiendo las intermedias y dejando var a más adelante el texto de 1820:

N.º 221a (EF1)

Por entre la verde hierba
baja un arroyuelo al prado,
manchando de blanca espuma
las flores que va topando;
precipitado descende,
haciendo entre los guijarros
un delicioso sonido
con el curso atropellado.

La arena bulle en sus ondas,
la arena que entre sus granos
oculta el oro más puro
que da el celebrado Tajo.

N.º 221a (Y2)

Por entre la verde hierba
baja un arroyuelo al prado,
manchando de espuma y nácar
las flores que encuentra al paso.

Con mil vueltas se desliza:
ora va apacible y manso;
y ora hace un blando susurro,
las guijas atropellando.

La arena en sus ondas bulle,
la arena que entre sus granos
esconde un oro más puro
que el del celebrado Tajo.

En pocos versos tenemos aquí una gran densidad y variedad de imágenes. Vemos el color verde y el blanco, y luego también el del nácar. Se nos presenta con gran exactitud una imagen auditiva. También cabe hablar del dinamismo de estos versos y de la imagen cinética que forman todos ellos. Estas primeras cuartetas tal vez imitan el comienzo de un romance de Lope, intensificando su dinamismo. Los versos de Lope son los siguientes:

Corría un manso arroyuelo
entre dos valles al alba,
que sobre prendas de aljófar
le prestaban esmeraldas.
Las blancas y rojas flores
que por las márgenes baña
dos veces eran narcisos
en el espejo del agua.

(Poesías líricas, II, 125)

El motivo del reflejo, que aparece en los versos 7-8 de Lope, aparece también en nuestro 221a: «Los árboles de la orilla, / en el fondo retratados, / dos veces la vista alegran / con la pompa de sus ramos» (21-24). En su desarrollo posterior no hay contacto entre los dos poemas. Si comparamos este romance, publicado por el poeta y único en aparecer tanto en su primera colección como en su última, con uno de los romances que aparecen en un solo texto temprano, el romance LI, «No con tan ligera

planta» (N.º 256), de cuarenta versos, podremos tal vez sacar algunas consecuencias sobre los factores que determinaron la selección del poeta. La proporción de sustantivos y verbos es aproximadamente la misma en los dos romances; pero la naturaleza de los verbos es distinta. En el N.º 256 aparecen unos tres verbos abstractos para cada dos concretos; en el N.º 221a, la proporción es la inversa. La adjetivación es más intensa en el N.º 256: un adjetivo o un complemento determinativo acompaña el 75 por ciento de los sustantivos, mientras que en el N.º 221a esta proporción se reduce al 40 por ciento. Pero esta abundancia de adjetivos no significa en el 256 mayor exactitud de imágenes, porque abundan en este romance los epítetos trillados: áspero monte, dorada mies, León fogoso, llamas abrasadoras, lascivos Cupidos, voz sonora, verde tronco, mullida alfombra. Las imágenes del 221a, en cambio, son más específicas y más animadas, como es más dinámico todo el poema. Estas son algunas de las cualidades que habrá apreciado el poeta en su obra para que se decidiese a publicarla, desechando la otra. Por supuesto pasa el romance por numerosas enmiendas, que sirven, de acuerdo con lo que ya vimos en el caso de otros poemas, para suavizar tanto el elemento rústico como el erótico. Así, por ejemplo, entre los pajarillos encontramos, al principio, el ruiseñor, la tórtola y el gorrión (32 EF1), pero a esta ave vulgar la reemplaza pronto el colorín. En el tronco del álamo ha tallado un testimonio de su amor la mano del zagal poeta, inculta en la primera versión (46 F1), luego tosca (EFX) y por fin fiel (Y), para quedar eliminada del todo en la edición de 1820. En los manuscritos EF la amada se llama Belisa (43), nombre de resonancia lopesca que desaparece en las ediciones. La suavización del erotismo se ve en los versos finales:

F1

Pues, ¿en qué nos detenemos?
Ven, Belisa, que acostados
gozaremos en su sombra
lo que ha tanto deseamos,
y entrambos adormecidos
en ósculos y en abrazos
¡ay! lo que allí gozaremos;
¡ay! no te detengas, vamos.

Y

Pues, ¡ay! ¿qué nos detenemos?
Ven a su umbroso descanso,
que ya del sol y tus ojos
no puedo llevar los rayos.
Ven y a mis ruegos te inclina;
dame, adorada, la mano,
que bien este don merece
quien su corazón te ha dado.
Celebrarán nuestra gloria
lasavecillas cantando,
murmurando el arroyuelo
y balando los ganados.

Ya no se habla de besos y abrazos ni de acostarse ni adormecerse, sino de cambiar una mano por un corazón.

La etapa foral en la evolución de este romance, la de la edición de 1820 (Z), consta de 108 versos, casi el doble de los 56 primitivos. Conserva la división en tres partes, aumentándolas pero abandonando la simetría absoluta de las ediciones anteriores. Este aumento consiste en general en desarrollar motivos ya existentes en las versiones tempranas. La descripción del arroyuelo crece de cinco cuartetas a nueve. En la primera introduce el poeta, consciente de su acierto, un solo cambio: reemplaza manchando con orlando. De acuerdo con la tendencia hacia imágenes más exactas y detalladas y un énfasis mayor en la percepción sensorial, tendencia que ya notamos en las anacreónticas, Meléndez amplía su descripción del arroyuelo con estas cuartetas:

Limpísimos sus raudales
semejan al aire vano,
que transparente nos muestra
los términos más lejanos.
La arena en el fondo bulle,
como la del rico Tajo
rodando el oro más puro
entre sus móviles granos;
y resbalándose en ondas
cual las que de grado en grado
forman las fáciles aguas,
remeda su curso vago.

La segunda de estas cuartetas es una adaptación de lo que viene diciendo

el poeta desde los primeros manuscritos; pero traslada la arena de las ondas, lo cual es cierto en un sentido amplio y metafórico, al fondo del arroyuelo, lo cual es más exacto. La primera cuarteta, nueva, se fija de modo consciente en los efectos ópticos. La última, fruto de una observación minuciosa del arroyuelo más allá de los tópicos de murmullos y cristales, describe con exactitud la reproducción en la arena del aspecto ondulado del agua.

La segunda parte del romance pasa, en la última versión, de cinco cuartetas a ocho, desarrollando el motivo de las aves e introduciendo dos elementos nuevos: una evocación de los rebaños, sugerida tal vez por la mención de ganados al final del poema, y una recapitulación de la escena descrita, relacionada con el tema amoroso que surgirá en los versos inmediatamente siguientes de la tercera parte del romance. Estas adiciones ocupan dos cuartetas:

mientras en la opuesta ladera,
satisfechos ya del pasto,
al frescor de su enramada
se reposan los rebaños,
y el valle en delicias arde,
y en ventura y gozo tanto
sólo amor el pecho siente
y de amor suspira el labio.

(61-68)

La última parte del romance pasa de cinco cuartetas a diez, dedicadas las nuevas al tema del amor, que se convierte en esta versión en deseo mutuo. Como en algunas anacreónticas, se introduce ahora un nuevo elemento erótico en la observación de los efectos fisiológicos de la pasión: «¡Oh! ¡cuál tus miradas brillan! / ¡cuán lánguidos son tus pasos! / y en tu acento y en ti toda / ¡qué nuevas delicias hallo!» (97-100). La versión final del romance (221) es, pues, una ampliación de las anteriores (221a), con pocos motivos del todo nuevos, pero con imágenes más detalladas, más exactas y más deliberadamente alusivas a la percepción sensorial.

La combinación del tema amoroso con el de la naturaleza y la presentación de esta por medio de imágenes de una cierta precisión y complejidad -factores que caracterizan los dos romances publicados que acabamos de estudiar- tienen también su papel en la suerte del romance XLII, «¡Ay, bellísima Amarilis!» (N.º 247), cuyo caso es algo distinto de los demás y merecerá nuestra atención especial cuando llegemos a estudiar el romance más célebre de Meléndez, Rosana en los fuegos (N.º 206).

Si hasta aquí nos hemos fijado en las características de los romances más duraderos de entre las composiciones primerizas de nuestro poeta, miremos ahora brevemente algunos de los desechados. De los quince romances del primer grupo cronológico, seis aparecen una sola vez. Dos de estos no

pasan ni del ms. F al ms. E. Son también romances que se distinguen de la gran mayoría por no ser pastoriles, en lo cual los acompaña sólo un romance más, el dedicatorio del ms. E; y son además de tendencia marcadamente abstracta. Los romances a los que me refiero son los XLV y XLVI (N.os 250 y 251). Veamos algunos versos de muestra:

Como mi culpa conozco,
no quiero, mi bien, pedirte
que mi ignorancia perdones
y tus agravios olvides.

(250.1-4)

Ni una imagen en estos versos, cuyo carácter puramente abstracto puede contrastarse con los primeros versos de «Por entre la verde hierba». No basta la personificación para infundir un elemento sensorial en los versos siguientes:

¿Qué me quieres, pensamiento?
Memoria mía, ¿qué quieres?
Si acordándome estos males
me privas de tantos bienes,
mejor es que en ellos viva
sin que recelos me alteren.

(251.1-6)89

Meléndez se dio cuenta del carácter abstracto de este romance y buscó expresiones más concretas, como en el verso 27, que enmendó de «cuando el bien se solicita» a «cuando tras el bien se corre», o el verso 46, donde «un fino querer» se cambia en «un ciego querer». Tales esfuerzos, sin embargo, eran poco para remediar la naturaleza cerebral, insubstancial de estos poemas.

La eliminación de estos romances abstractos, en cierto sentido petrarquistas, es la contrapartida de la preferencia del poeta, manifestada en sucesivas reelaboraciones y su publicación, por aquellos romances que combinan el tema amoroso con motivos de la naturaleza presentados por medio de una relativa abundancia de imágenes sensoriales cada vez más exactas y desarrolladas.

Romances del grupo II

El segundo grupo cronológico de romances lo forman los compuestos antes de 1783 y probablemente después de 1777. Catorce de ellos aparecen en el ms. I, que fecho entre 1778 y 1784, o hacia 1781. Otros dos fragmentos escritos en los márgenes del ms. F pueden atribuirse a los mismos años; y un romance más, preservado en un manuscrito suelto, creo que puede fecharse hacia 1780. De estos 17 romances, seis, entre ellos los dos fragmentos, no los publicó el poeta. Dos aparecen en la edición de 1785, pero no en las siguientes. Siete aparecen en todas las ediciones preparadas por Meléndez, y dos, aunque compuestos en estas fechas tempranas, sólo se publicaron en la edición de 1820.

En su temática poco se distinguen estos romances de los anteriores: todos se relacionan, de un modo u otro, con el amor. Los que no expresan directamente un sentimiento amoroso, presentan casos o episodios amorosos, se dirigen a la amada, o dan algún consejo relacionado con el amor y el matrimonio. En cuanto a los interlocutores que aparecen en ellos, tampoco se diferencian mayormente estos romances de los anteriores. En trece de ellos habla el poeta, asumiendo muchas veces el papel de aldeano o zagal; en los otros cuatro habla un personaje ficticio identificado por su nombre. Once de los romances se dirigen a la amada del poeta o del personaje. Cinco de los romances pueden clasificarse como expresivos de sentimientos, otros cinco como descriptivos, y cuatro como imperativos por mandar o pedir que se haga algo. Estos son también los modos más frecuentes en el grupo I; pero ha aumentado la importancia relativa de los romances expresivos y disminuido la de los imperativos.

El ambiente que nos sugieren estos romances sigue siendo con preferencia el rústico, aunque los indicios consisten sobre todo en algunas palabras aisladas como valle, aldea, pastora, zagaleja. Doce de los romances son, en mayor o menor grado, rústicos o bucólicos; cuatro no lo son; y un fragmento no puede clasificarse. De los doce romances publicados por el poeta, nueve son rústicos; de los cinco no publicados, sólo lo son dos. La influencia de los poetas del Siglo de Oro es ahora menos evidente que en el grupo I. Es más difícil encontrar relaciones directas con determinados poemas de Garcilaso, Lope o Góngora; no hay ni un romance con estribillo, aunque seguimos encontrando dos formas de romance populares en el Siglo de Oro: el lamento u otra expresión amorosa puesta en boca de un personaje y que constituye, en efecto, una extensa cita de lo cantado por ese personaje; y el romance que desemboca en el lirismo de una letrilla.

Entre los romances no publicados por Meléndez se cuentan, lógicamente, los dos borradores fragmentarios. Uno (Romance LXII, N.º 267) son quince versos muy abstractos que forman la contrapartida del N.º 251, comentado antes. En este poema («¿Qué me quieres, pensamiento?») el poeta rechaza toda desconfianza y quiere seguir esperando; en el N.º 267 («¿De qué sirve, pensamiento») rechaza toda esperanza. Los seis versos del otro fragmento (N.º 268) se dirigen a Rosana e introducen la relación, nunca hecha, de los sueños del poeta. En el romance LXI («No culpes, bella aldeana», N.º 266), versos de ocasión, se disculpa el poeta de su tardanza en felicitar a la amada en sus días. De paso, y como si tratase de recuperar con halagos lo perdido con su falta, retrata a la bella aldeana

en términos convencionales, por no decir trillados: ojos como el sol, labios que son claveles, cuello de marfil, etcétera. Son imágenes sin desarrollo, menos la de los versos 70-72: «muy más bella que el alegre / prado tras lluvias tempranas / cuando el céfiro le mece». Pocas son también las imágenes que se encuentran en los otros romances no publicados: LVII («Ahogado entre mil suspiros», N.º 262), LVIII («Cuando el claro sol se pone», N.º 263), LX («Ten lástima, Galatea», N.º 265). La mención del viento hostil y del frío en el N.º 262 es la única atención que se presta a la naturaleza. Los tres romances son de forma tradicional; dos de ellos, como también el N.º 266, terminan con letrilla o tonada; y el tercero, el N.º 263, como también el N.º 265, es la cita extensa del canto de un personaje. El N.º 265 guarda relación temática con el N.º 206 (Rosana en los fuegos): un zagal enamorado canta a su amada, que lleva al Amor en sus ojos y es como el fuego y el sol, y cuya gracia conquista a todos. Entre las enmiendas hechas por el poeta en la versión primitiva de este romance (II) nos interesa poner de realce la eliminación de la palabra zagaleja en los versos 1 y 21 («Ten lástima, zagaleja» pasa a «Ten lástima, Galatea») y la introducción en la versión final (I) de un motivo menos característico de los amores rústicos que del sentimentalismo elegante: ante una mirada tierna, el zagal enloquece y «me precipito a tus plantas / a de mil besos ardientes / y mil lágrimas bañarlas» (26-28). Veremos que este motivo forma parte del clima sentimental en el N.º 238. El Romance LVIII (N.º 263) desarrolla, sin referirse a ningún elemento rústico, el concepto sugerido por sus primeros versos: «Cuando el claro sol se pone, / otro sol para mí sale». Este sol es, por supuesto, la amada, cuya ausencia se compara a la oscuridad y en cuyo resplandor desea abrasarse el triste a quien cita el poema. El Romance LVI, Rosana de azul (N.º 261), publicado en la edición de 1785 pero no en las siguientes, se relaciona evidentemente con Rosana en los fuegos, no sólo por el nombre de la amada, sino por referirnos cómo la alaban otros comparándola al sol, al ébano, a claveles y perlas, etc., y por terminar, como el poema más célebre, con letrilla. La base estructural de este romance es un concepto: el poeta se queja de que su amada se haya vestido de azul, color que simboliza los celos; pero recordando que este color es el del cielo, lo aprueba. El mismo concepto, aplicado a unos ojos, aparece en el soneto «Marcio, yo amé y arrepentíme amando», de Lope:

Azules son, sin duda son dos cielos
que han hecho lo que un cielo no podía;
vida me da su luz, su color celos⁹⁰

Quizás la eliminación de este romance en las ediciones subsiguientes se deba al mismo hecho de basarse de modo tan exclusivo en este juego de ingenio.

El otro romance publicado sólo en la edición de 1785 es un lamento por un amor perdido que, a diferencia del N.º 261, carece de todo elemento rústico. Se trata del Romance LIX, En un despecho (N.º 264), que tiene

varios puntos de contacto con dos de los romances no publicados:

264 (versión I)

Desdichado corazón,
¿dónde hallarás a tus males
remedio, cuando aun te niegan
el alivio de quejarte?

(1-4)

263

que si en mis penas no tengo
el consuelo aun de quejarme,
antes que el remedio llegue
temo que el dolor me acabe

(25-28)

264 (versión I)

Un tiempo, ¡ay, pasado tiempo!,
me vieron estos umbrales,
que ahora mis lágrimas bañan,
puesto en los brazos de un ángel.

(13-16)

262

Ahogado entre mil suspiros
al umbral de Roselana,
que con tristes labios sella
y ardientes lágrimas baña

(1-4)

263

Así se quejaba un triste
a los balcones de un ángel

(37-38)

Entre los romances de estos años, este es uno de los pocos que desarrollan imágenes de la naturaleza:

No así la vid amorosa
con mil lascivos enlaces
al olmo prende y rodea,
y es la hermosura del valle.

La Luna desde los cielos,
envidiosa de mirarme,
su nevada luz cubría

entre pálidos celajes.
Los rutilantes luceros
parábanse a contemplarme,
y naturaleza muda
me tributaba homenaje.

(17-28)

Bien es cierto que estas imágenes son poco originales y que se dedican sobre todo a personificar a la naturaleza atribuyéndole simpatías con el poeta. Al publicar este romance en 1785 (edición X) el poeta no le añadió ningún verso; pero los cambios efectuados desde el ms. I obedecen a la misma tendencia culta y arcaizante que ya notamos en algunas anacreónticas:

- v. 1: «Desdichado corazón» (I), «Cuitado corazón mío» (X)
- v. 12: «Un tiempo, ¡ay, pasado tiempo!» (I), «Un tiempo, ¡oh fugaces horas!»
- v. 15: «ahora» (I), «ora» (X) (elimina la combinación de sinalefa con sinéresis «que-ahora»)
- v. 25: «Las amorosas estrellas» (I), «Los rutilantes luceros» (X)
- v. 37: «feliz» (I), «felice» (X) (en posición final y por lo tanto sin efecto métrico)

Los romances probablemente compuestos entre 1778 y 1782 e incluidos en las tres ediciones preparadas por Meléndez son los siete siguientes:

- I, Rosana en los fuegos, N.º 206
- II, En unas bodas desgraciadas, N.º 207
- IV, La declaración, N.º 209
- VI, El amante crédulo, N.º 211
- X, De las dichas del Amor, N.º 215
- XIII, La zagala desdeñosa, N.º 218
- XXX, De una ausencia, N.º 235

Estos son, por lo visto, entre los romances de este grupo cronológico, los que le merecieron el juicio más favorable a su autor. Su estudio nos permite algunas generalizaciones. Sólo dos de los siete (N.os 218 y 235) emplean lo que podríamos llamar un marco, es decir, ponen la mayor parte del romance en boca de un personaje (Belardo, Batilo, un triste, etc.) a quien se le presenta de modo sumario en la primera cuarteta o la última. Sólo dos de los siete (N.os 206 y 211) terminan con una letra o tonada. Ya hemos notado la ausencia en todos los romances de estos años de los estribillos que se encuentran en varios de los más antiguos. Todos estos rasgos estilísticos y estructurales pueden interpretarse como pasos hacia una valorización del romance como vehículo de poesía lírica. Es como si el romance, tradicionalmente narrativo y con frecuencia burlesco y satírico, introdujese casi de contrabando un elemento lírico por medio de

estribillos, lamentos puestos en boca de personajes dramáticos y canciones cantadas por estos personajes. La paulatina eliminación de estos recursos permite que el romance exprese de modo directo y ya abiertamente lírico los sentimientos que se atribuyen al poeta, en su propia persona o bajo el disfraz pastoril.

También sólo dos de los siete romances que comentamos mantienen desde su primera versión hasta la última el mismo número de versos. Los otros cinco sufren un aumento que va desde el 35 por ciento (N.º 206, que empieza con 104 versos y acaba con 140) hasta el 100 por ciento (N.º 218a, que empieza con 48 versos y, con el nuevo número de 218, acaba con 96 versos). El crecimiento medio de los cinco romances es del orden de 69 por ciento. Aunque las primeras ediciones introducen numerosas enmiendas en los romances, casi todo el aumento del número de versos ocurre entre las ediciones de 1797 y la de 1820; pero no parece ser cierto lo que escribe Meléndez en su Nota de la última edición, alegando que los romances «publicados antes se han procurado poner íntegros». Estas palabras parecen insinuar que cuando se publicaban los romances en 1785 y en 1797 el poeta suprimió algunos versos; pero los manuscritos conservados en la Biblioteca de Rodríguez-Moñino (BR-M E-39-6679), en general tardíos, dan testimonio de la continua ampliación de los poemas después de 1797, mientras que el ms. I apenas se diferencia, en cuanto a número de versos para cada romance, de las primeras ediciones. Una vez más vemos aquí la tendencia de nuestro poeta a exagerar un poco la edad de sus versos.

El Romance I, Rosana en los fuegos, es el romance más conocido, y tal vez la poesía más conocida, de Meléndez. En su formación el poeta utilizó no sólo temas y motivos derivados del Siglo de Oro, sino también uno de sus propios romances del primer grupo, el N.º 247. Comparemos la versión final de este poema, la del ms. F, con la versión más primitiva (ms. I) de Rosana en los fuegos (N.º 206):

N.º 247 (F)

¡Ay, bellísima Amarilis!,
que el corazón me robaste
con tus divinos ojuelos
cuando te vide ayer tarde:
¡qué bizarra que saliste, 5
soberanamente afable,
rindiendo los corazones
con tu gracia y tus donaires!
Al atravesar la plaza
por medio de los zagales, 10
matando de tan hermosa,
rindiendo de tan amable,
tu airosa desenvoltura,

tus donosas libertades,
te dieron tantos cautivos 15
cuantos lograron mirarte.

Mil esclavos te hiciste
sólo en aquel breve instante,
pero como yo ninguno
(perdona que he de alabarme), 20
pues aunque todos conocen
de tu beldad los quilates,
yo en idolatrar los venzo
tus divinas calidades.

Por esto fui más dichoso 25
y logré, llegando a hablarte,
ofrecerte en sola un hora
mil siglos de voluntades.

Piadosa las recibiste;
Dios quiera que mis verdades 30
tan eternas en ti sean
como yo seré en amarte.

Lo que Amor me martiriza
desde aquel feliz instante,
porque no se lo agradezcas 35
quiere mi fe recatarte;

sólo diré en breve suma
porque el corazón descansa
del infierno de no verte,
de la gloria de adorarte, 40
que al mirar embebecido
la gracia de tu semblante
y el valor de tu hermosura
y lo airoso de tu talle,

dije, viéndome rendido 45
de hechizos tan celestiales:
«¡Ay, bellísima Amarilis,
que el corazón me robaste!».

N.º 206, versión primitiva (II)

Del sol llevaba la lumbre
y la alegría del alba
en sus celestiales ojos
la hermosísima Rosana,

una noche que salió 5
a los fuegos de la pascua
y a abrasar todo el valle
en mil amorosas ansias.

Las sombras la desconocen,
la noche la rinde parias, 10
viendo dos de sus luceros
en el cielo de su cara.

Por doquiera que ella va
lleva tras sí la mañana;
doquiera se vuelve rinde 15
la libertad de mil almas.

El céfiro la acaricia
y mansamente la halaga;
los Cupidos la rodean
y las Gracias la acompañan, 20

así como en el valle
descolla la altiva palma
que sus hermosos pimpollos
hasta las nubes levanta,

o cual vid de fruto llena, 25
que con el olmo se abraza
y sus vástagos extiende
al arbitrio de sus ramas,

así entre sus compañeras
el nevado cuello alza, 30
sobresaliendo entre todas
bien como rosa entre zarzas.

Todos los ojos se lleva
tras sí y todo lo avasalla:
de amor mata a los pastores, 35
y de envidia las zagalas.

Ni las músicas se atienden,
ni se gozan las lumbradas,
que todos corren por verla,
y al verla todos se abrasan. 40

¡Qué de suspiros se escuchan!
¡qué de vivas y de salvas!
No hay zagal que no la admire
y no se esmere en loarla.

Cual absorto la contempla 45
y a la Aurora la compara
cuando más alegre sale
y el cielo de un albor baña;

cual al fresco y verde aliso
que crece al margen del agua 50
cuando más pomposo en hojas
en el cristal se retrata;

cual a la luna si muestra
llena su esfera de plata

y asoma por los collados 55
de luceros coronada.

Otros pasmados la miran
y mudamente la alaban;
y mientras más la contemplan,
muy más hermosa la hallan, 60
que es como el cielo su rostro
cuando en la noche callada
con todas sus luces brilla
y los ojos embaraza.

¡Ay! ¡qué de envidias se encienden! 65
¡ay! ¡qué de celos que causa
en las serranas del Tormes
su perfección soberana!

Las más hermosas la temen,
mas sin osar murmurarla, 70
porque su hermosura es sol
que no consiente una mancha.

«¡Bien haya tu gentileza,
y una y mil veces bien haya;
y abrase la envidia al pueblo, 75
hermosísima aldeana!

Toda, toda eres perfecta,
celestiales son tus gracias;
el Amor vive en tus ojos,
y la gloria está en tu cara. 80

La libertad me has robado;
yo la doy por bien robada;
recibe benigna el don
que mi humildad te consagra».

Esto un zagal le decía 85
con razones mal formadas,
que salió libre a los fuegos
y volvió su esclavo a casa
y desde entonces perdido
la Aurora a su puerta lo halla; 90
ayer le cantó esta letra
echándole la alborada:

Zagaleja bella
de cuerpo gentil,
muérome de amores 95
desde que te vi.

Tu gala y aseo,
tu talle y donaire,
no tienen, zagala,
igual en el valle. 100

Del cielo son ellos,
y tú un serafín;
muérome de amores
desde que te vi.

A primera vista notamos la semejanza entre los dos poemas. Ambos tratan el tema del amor y hacen una declaración amorosa, que en el N.º 247 constituye todo el romance y en el 206 empieza con el verso 73. En los últimos versos del N.º 247 el zagal-poeta se cita a sí mismo; el N.º 206 acaba con la cita de una letrilla que cantó el zagal-personaje. Ambos poemas describen la salida de la amada e insisten en su superioridad sobre todos y todo, superioridad que se ve en el pasmo de los zagales, al que se añade en el 206 la envidia de las zagalas, y en el amor de un zagal -el supuesto poeta en el N.º 247, un personaje ficticio dentro del poema en el N.º 206.

Además de esta semejanza general, abundan las correspondencias de detalle. En ambos poemas sale la amada (v. 5 en el N.º 247, v. 5 también en el N.º 206). En ambos se menciona la hora de esta salida: la tarde en el 247 (4), la noche en el 206 (5), que aprovecha el contraste de sombra y luces. Ambos hablan de los ojos de la amada (3; 3); ambos le adscriben calidades divinas y celestiales (24 y 46; 3, 78 y 102), alaban su gracia, donaire o gentileza (8, 13, 14, 42-44; 73, 94 ss.). La vista de la amada embebece o pasma a quien la contempla (41; 57); mata y rinde por su belleza (11-12; 15, 35), convirtiendo a los espectadores en cautivos y esclavos suyos (15,17;15-16, 81, 88). La amada es soberana (6; 68). Roba el corazón o la libertad (2, 48; 81); pero su amante, aunque se queja de las penas del amor (33, 39; 95), ofrece dedicarse a su servicio amoroso (27-28; 83-84). Hay, sin embargo, una diferencia importante entre los dos romances. El N.º 247 habla del amor, pero no de la naturaleza. Faltan en él las imágenes sensoriales; abundan, en cambio, los términos abstractos: gracia, hermosa, amable, airosa, desenvoltura, libertades, calidades, voluntades, verdades, fe, valor, hechizos, etc. El N.º 206 añade a las líneas generales de desarrollo del N.º 247 y a los numerosos puntos de contacto que acabamos de notar los motivos de la naturaleza, que sirven para ensalzar la belleza soberana de la amada. No sólo los zagales y las zagalas, sino la misma naturaleza rinde tributo a Rosana:

Las sombras la desconocen,
la noche la rinde parias,
viendo dos de sus luceros
en el cielo de su cara.

Por doquiera que ella va
lleva tras sí la mañana;
doquiera se vuelve rinde
la libertad de mil almas.

El céfiro la acaricia
y mansamente la halaga;
los Cupidos la rodean
y las Gracias la acompañan.

Se introduce aquí un elemento mitológico; pero lo que más nos interesa es la naturaleza, que sirve también para las alabanzas que de Rosana hacen los espectadores, comparándola a la palma, la vid, la rosa, la Aurora, el aliso, la luna y el cielo estrellado.

El N.º 247 es el Romance I en los mss. E y F, después de las cuales no vuelve a aparecer. La versión primitiva de F se copió en el verano de 1777, y la de E en octubre del mismo año. Las enmiendas de F, que dan su forma definitiva al poema, son posteriores, sin que se pueda precisar su fecha exacta. El ms. I, en el cual aparece por primera vez el N.º 206, se copió entre 1777 y 1784, conjeturo que hacia 1781. El N.º 206 es el romance I en este manuscrito y también en todas las ediciones que preparó el poeta. Sospecho que en su composición Meléndez aprovechó el romance anterior, el N.º 247, reelaborándolo e incorporándole los elementos de la naturaleza con los cuales acaba pareciéndose, en su combinación de temas y motivos, a los N.os 248 y 221, los otros romances del primer grupo que decidió publicar el poeta. Si no me equivoco en esta sospecha, se hace cronológicamente defensible la conjetura de R. G. Havard, de que Rosana en los fuegos se haya escrito en 1776, mientras que Meléndez se recuperaba de una enfermedad, episodio que supongo que se refiere a la estancia del poeta en la casa de la llamada Ciparis⁹¹. Sin embargo, no se trataría del N.º 206 tal como lo conocemos, sino del 247, considerado como origen suyo, y por consiguiente faltaría, en aquellas fechas, la combinación de la mujer con la naturaleza que para el citado crítico es un aspecto notable del poema (ibid.).

Si Meléndez aprovechó el N.º 247 para la creación de Rosana en los fuegos, ello no excluye la posibilidad de que se haya inspirado también en obras del Siglo de Oro. El romance de Lope, «Si tuvieras, aldeana» (Poesías líricas, II, 139), contiene varios motivos que aparecen en los dos que venimos comentando: la manifestación de la amada, su brío (cf. donaire, gentileza) y la envidia de las demás zagalas, además de las «breves estampas» de sus pies, que podrían relacionarse, según veremos, con el desarrollo posterior del N.º 206. Otro romance que según José F. Montesinos es «sin duda de Lope»⁹² también puede haber contribuido a la formación del N.º 206; su comienzo («Por la tarde sale Ynés / a la feria de Medina, / tan hermosa, que la gente / pensaba que amanecía») debe compararse con las alusiones a la mañana en las cuartetas iniciales de la primera versión del N.º 206. Sigue la descripción de la hermosura de Ynés y la de su vestido; y el romance termina, como el N.º 206, con una letrilla. Finalmente, el mismo tema de la manifestación asombrosa de una zagala aparece en dos romances anónimos de la Primavera y flor de los mejores romances, «Todos los ojos se lleva» y «A festejar un disanto» (pp. 236, 237).

Como tantos otros poemas de Meléndez, Rosana en los fuegos siguió creciendo. De 104 versos en el ms. I pasó a 108 en las ediciones de 1785 y 1797, a 136 versos en el ms. O y finalmente a 140 en el ms. P y la edición de 1820. En todas estas versiones el poema mantiene su estructura y sus características principales. Se amplía la letrilla final a partir de 1797.

Se añaden nuevas comparaciones entre la amada y la naturaleza: es como una

perla (29 ss., añadidos en la última versión) y como el sol (69 ss., añadidos en la penúltima). También se acrece, después de 1797, un nuevo elemento mitológico:

No el don por pobre desdeñes,
que aun las deidades más altas
a zagales cual yo humildes
un tiempo acogieron gratas;
y mezclando sus ternezas
con sus rústicas palabras,
no, aunque diosas, esquivaron
sus amorosas demandas.

(101-108 Z)

Estos motivos ya los había tratado Meléndez en su traducción de *El vaquero* (Idilio IX, N.º 170), antiguamente atribuido a Teócrito. En aquel poema, el vaquero se queja de que las ciudadanas le rechacen por rústico, a pesar del ejemplo de Venus, Diana y otras deidades.

En la evolución del N.º 206 se introduce también un elemento que ya hemos notado con respecto al N.º 248: el milagroso efecto de la amada en la naturaleza. Examinemos la historia de los versos 9 y 10 (13 y 14 en el ms. I). La redacción primitiva es: «Por doquiera que ella va / lleva tras sí la mañana», lo cual contrasta con la escena nocturna descrita en la cuarteta anterior, la tercera del ms. I. El mismo manuscrito I enmienda los versos citados a «Por dondequier que ella va / lleva tras sí la mañana». En la edición de 1785 se elimina la cuarteta alusiva a la noche, y para los que ahora son los versos 9 y 10 leemos: «Por doquiera que camina / lleva tras sí la mañana». Con la primera edición de 1797 (Y1) el poeta abandona este motivo, reemplazándolo con «La primavera florece / do la breve huella estampa». El primero de estos versos se mantiene ya de modo definitivo, pero el segundo se modifica dos veces: «do la huella breve estampa» en la segunda edición de 1797 (Y2) y en los mss. O y P; «do gentil la huella estampa» en la edición final de 1820. La virtud florígera del pie de Rosana se le atribuye por primera vez, pues, entre 1785 y 1797; pero ya vimos la misma virtud atribuida a Filis en el N.º 248, y además también en la cuarteta tercera. Las sucesivas versiones de esta cuarteta son:

Las rosas sus tiernas hojas
abren doquiera que mira;
do pone el pie nacen flores,
do la mano clavellinas.

(EFI1)

Las flores sus tiernas hojas
abren doquiera que mira;
do pone el pie rosas nacen,
do la mano clavellinas.

(IX)

Y finalmente, con mayor exactitud, ya que se trata de pétalos más que de hojas;

Su tierno cáliz las flores
abren doquiera que mira;
do imprime el pie rosas nacen,
do la mano clavellinas.

(Y)

El verso 9 del N.º 206, en las versiones del ms.I y de la edición de 1785 («Por doquiera que ella va», «Por dondequier que ella va», «Por doquiera que camina») nos recuerdan la formulación del verso 10 del N.º 248 («abren doquiera que mira»); el verbo estampa, que aparece en 206.10 a partir de 1797, nos recuerda el imprime que, también en 1797, aparece en 248.11. El N.º 248, según vimos antes, llega hasta las ediciones de 1797, pero se elimina en la de 1820. También surge el mismo motivo en otro romance temprano, el N.º 252, cuyo comienzo nos recuerda los que acabamos de estudiar:

Venid, venid, zagalejos,
que al campo sale Amarilis,
si es que a media tarde el alba
ver alguna vez quisisteis. [El énfasis es mío.]

Este poema, que ocurre sólo en los mss. E y F y por lo tanto se escribió para 1777 -y probablemente en ese mismo año-, es un himno a la belleza de la amada, manifestada en sus efectos milagrosos en los hombres y la

naturaleza, entre los cuales se menciona el hecho de «que nacen azucenas / do su breve planta imprime» (11-12). En una versión probablemente anterior de este romance, publicada erróneamente como obra de José Iglesias de la Casa en las Obras póstumas de este amigo de Meléndez (I, 71), el verso 12 reza: «donde la sandalia imprime». Por las mismas fechas emplea el poeta un motivo semejante en la Oda anacreóntica XVI: «con una vestidura / de púrpura esplendente, / las puntas arrastrando / que el campo reflorcen» (17.77-80 DF).

Este motivo también tiene sus antecedentes en los poetas del Siglo de Oro: «porque como no los [campos] pise, / ni brotan flores al alba / ni de colores se visten»⁹³; «dando flores bajó al valle»⁹⁴; «Si la verde selva pisa, / ¡cuántas le queda a deber / clavellinas a su mano / y jazmines a su pie!»⁹⁵. En los romances de Góngora aparece varias veces: «Minguilla la siempre bella, / la que bailando en el corro, / al blanco fecundo pie / suceden claveles rojos» (O.c., p. 231); «y el mismo monte se agravia / de que tus pies no le pisen, / por el rastro que dejaban / de rosas y de jazmines» (p. 64); «flores las abejas más / deberán a su coturno / que al novillo celestial» (pp. 234-235). En el romance gongorino que empieza «Al campo salió el estío / un serafín labrador» -y notemos de paso la semejanza con las referencias de Meléndez a la salida de la amada y al carácter celestial de aquella a quien incluso llama serafín (206.102 I)- se lee: «¿qué no puede una beldad, / si la tierra dos a dos / émulos lilijs aborta / del pie que los engendró?» (p. 196).

Estos versos gongorinos, y tal vez otros semejantes, sirven a su vez de modelo a José de León y Mansilla, en cuya Soledad tercera leemos que una joven, «milagro de gracias tan divino, / que hermosa perla vive / en la dulce mansión de aquel collado», sale «toda vestida / ya de fuego, o de ardores, que a sus ojos / número agreste de cabreros daba / el parabién», y «las estrellas / coturno forman a su pie divino, / y tocada la hierba de su planta, / luces se alienta, flores se adelanta»⁹⁶. Puede tratarse de una casualidad, ya que León y Mansilla no parece haber gozado de ningún prestigio entre los salmantinos de los años 70; pero no deja de haber varias semejanzas entre estos versos y el comienzo de Rosana en los fuegos.

Entre los amigos de nuestro poeta también encontramos el motivo que ahora nos interesa. En La fina satisfacción, romance al parecer auténtico de Iglesias, leemos: «tus plantas producen rosas» (I, 73); y en la Oda I de Jovellanos, En la muerte de Doña Engracia Olavide, de fines de 1775 o principios de 1776, se encuentra la estrofa siguiente:

Donde estampaba con airoso impulso
la breve huella su fecunda planta,
allí a porfía mil galanas flores
luego brotaban.

La formulación de Jovellanos corresponde muy exactamente al verso 10 de Rosana en los fuegos en las ediciones de 1797 y 1820, aunque es anterior en veinte años y probablemente anterior a los demás romances de Batilo que estamos examinando. Por su parecido con el verso 252.12 (v. supra, p. 188) es muy posible que sea el modelo según el cual componía Meléndez. En resumen, el Romance I de Meléndez sigue creciendo hasta sus últimas versiones y se enriquece con un motivo y una imagen concreta -la del pie productor de flores- que sobrevive de los romances más tempranos de nuestro poeta y que tiene sus raíces en poetas del Siglo de Oro. Eficazmente contribuye esta imagen a dar forma plástica a la relación entre el amor y la naturaleza, relación que bien resume Havard cuando escribe, aludiendo a Rosana en los fuegos: «Woman and nature become one in the concept of fertility and procreation» (p.115). ¿Cabe mejor ilustración de este concepto que el hacer que florezca la primavera al contacto de la amada?

Dejando aparte por el momento el N.º 235, veamos ahora cómo desarrolla Meléndez los otros cinco romances que estudiamos. De las dichas del Amor, dirigido a una «bella aldeana» pero en lo demás nada bucólico, describe el templo del Amor como un «celestial alcázar» y refiere los placeres y las actividades de los escogidos para morar en él. Las enmiendas de este poema sirven sobre todo para aumentar el elemento mitológico y para dar, en una última cuarteta, una aplicación personal, algo tardía, a lo contado. Los romances II, IV, VI y XIII presentan cuatro casos o episodios del amor rústico. La declaración se relaciona con el ciclo de Rosana; el poeta dice amar desde «la noche de los fuegos» (34) y pide que la amada no desdeñe su amor «por la humildad del sujeto», súplica que recuerda los versos 101-112 de Rosana, añadidos en la última edición. La amante desdeñosa es un sermoncillo contra el desdén y la vanidad, puesto en boca de Belardo o, en la versión primitiva, Batilo:

Esto Batilo cantaba
de una zagala a las puertas;
y ella enojada se asoma
y que se calle le ordena.

(218a.45-48 II)

Tema y estructura se parecen a los del Romance VII de Iglesias de la Casa, La reprensión, donde leemos:

Así cantaba Lisardo
a los umbrales de Fenis,
que cansada de escucharle,
como quien se agravia, duerme.

El amante crédulo (N.º 211) es un romance narrado en tercera persona, una escena costumbrista o de género, semejante a las escenas rústicas que para diversión de los palaciegos pintó Goya en algunos de sus cartones. Esta semejanza puede precisarse más en el caso del N.º 207, En unas bodas desgraciadas, donde el amante rechazado lamenta el casamiento de su amada con un ganadero rico pero necio, el mismo tema inmortalizado por Goya en La boda (1791-92). Los cambios introducidos por el poeta en estos romances sirven, entre otras cosas, para despopularizar la expresión. Así, por ejemplo, los servidores del Amor en 1781 (215.36 11) pasan pronto a ser prisioneros (IXY) para acabar en adeptos (OPZ), palabra que no recoge el Diccionario de Autoridades y que ofendió lo suficiente a Mor de Fuentes para que lo cambiara en ahijados. Lo nevado del pecho de 1781 y 1785 (207.20 IX), conservado esencialmente en el lleno, nevado pecho de 1797 (Y), se latiniza a el albo turgente pecho (O) y acaba en el albo turgente seno (Z). El verbo roba (207.23 I) es sustituido por el más culto cautiva (OPXYZ). El verso «cuando el interés lo ha puesto» (207.68 O; el verso falta en IXY) se latiniza mediante la omisión del artículo y el hipérbaton: «si interés lo anuda ciego» (PZ). La sencilla declaración de 1781, «tú serás mi amor, señora» (209.3 I), conservada en 1785 («tú serás mi amor, querida»), se hace más metafórica, con un eco de los «Classiques» franceses, en las ediciones de 1797 y 1820: «tú serás mi eterna llama». Ya hemos notado la ampliación del elemento mitológico en el N.º 215. En el Romance XIII, el mal ejemplo de la vanidosa Celia, sólo mencionado en la versión más antigua, se desarrolla en tres cuartetas de la última, donde también se dedican tres cuartetas a dar ejemplos de la bondad sencilla sólo aludida antes («afable cortesía», 218a.37).

Un caso algo distinto es el del Romance XXX, De una ausencia (N.º 235), en cuyos versos se lamenta «un triste, / a quien desdichas trajeron / desde el Tormes al Eresma / y de la gloria a un infierno» (81-84 I). La queja va dirigida a una «zagala hermosa del Tormes» (3) que no es otra que Rosana, según se ve por el verso 80 y por la redacción primitiva del 13. El elemento bucólico del romance es mínimo; consiste sobre todo en llamar zagala a la amada y en hablar del Tormes y del Eresma en vez de mencionar las ciudades de Salamanca y Segovia. La novedad aquí es el aspecto autobiográfico del romance. Es cierto que otros muchos romances pueden haber expresado sentimientos del poeta o servido a sus fines personales, como también es cierto que todo poema, por autobiográfico que sea, se convierte, en cierto sentido, en ficción al constituirse como tal poema, arte y no vida. Pero todo esto no quita que algunos poemas reflejen de modo más directo que otros las circunstancias y el mundo específico en que vivía el Juan Meléndez Valdés de carne y hueso. En nuestro N.º 235 hay dos de estas circunstancias: la residencia habitual en Salamanca (el Tormes) y la ausencia en Segovia (el Eresma), donde vivía y en 1777 murió el hermano del poeta, Esteban. A partir de la edición de 1785 Meléndez cambió los

versos finales, que acaban hablando de «un triste, / a quien del Tormes trajeron / al Eresma desterrado / la envidia, el odio y los celos». Sin embargo, la versión del ms. I no habla de ningún destierro, ni especifica envidia, odio, celos ni otro tipo de desdichas. En efecto, aquellas desdichas no tienen por qué ser necesariamente amorosas, y podrían muy bien haber sido la enfermedad y muerte del hermano en junio de 1777. El poeta habla también de «estas noches tristes / de luto y dolor eterno / en que a solas me consumo / y maldigo mis deseos» (49-52). Podemos ver aquí la hipérbole de un amante ausente de su amada; pero no queda muy claro que sea la ausencia la causa de esta tristeza, contrastada con el recuerdo de otras noches, tampoco mayormente placenteras, cuando el amante cantaba en vano ante la casa de su zagala. Veamos además cómo se queja el poeta en la Elegía VI, La muerte de mi hermano D. Esteban: «¡Oh noche infelicísima y de sombras / y eterno dolor llena!» (317.23-24); «Tú, noche, triste noche...» (317.58). Estos versos se escribieron en 1777 ó 1778. La semejanza de expresión entre ellos y los citados del Romance XXX sugiere para este una fecha de composición próxima a 1778 y me inclina también a creer que la enfermedad del hermano y su muerte, uno de los sucesos más catastróficos de la juventud de Meléndez, según lo demuestran sus cartas a Jovellanos, fueron las desdichas que llevaron «desde el Tormes al Eresma» al cantor de Rosana. Al preparar su romance para la publicación siete años después del fallecimiento de Esteban, estas desdichas, comprensibles antaño en un contexto privado, ya no se entenderían en público; y si se hubieran entendido, habrían desentonado con el mundo artificial de los amores bucólicos. Creo que por esto las cambió el poeta en «la envidia, el odio y los celos», los cuales, si bien tampoco dan una explicación muy precisa de la ausencia, sugieren dificultades amorosas.

Al publicar el Romance XXX también le incorporó Meléndez la cita de su propio Romance XXI (N.º 226) que leemos ahora en sus versos 77-80. Con esto crece el poema de los 52 versos que contaba en el ms. I a 56 (ediciones de 1785 y 1797); pero la edición de 1820 le añade otros 22 versos dedicados sobre todo a introducir imágenes y dar un aspecto algo más concreto a lo que hasta entonces había sido un poema bastante abstracto. Por esto se añaden símiles indicadores de la fidelidad del amante (17-20) y se evocan escenas felices de sus amores (53-72) que contrastan con la tristeza de su tiempo presente.

El carácter más personal, más autobiográfico, que hemos notado en el Romance XXX lo ostenta también uno de los dos romances que creo compuestos entre 1778 y 1782, pero que no se publicaron hasta la edición de 1820. Se trata del Romance XXXIII, Ausente de Clori, su amor solo es mi estudio (N.º 238). Respecto a este poema y algunos más ha escrito Georges

Demerson:

Existe, efectivamente, en la obra poética de Batilo un conjunto de poemas de amor, muy distintos por su tono de las otras composiciones amorosas, anacreónticas o églogas. Estas obras ponen de manifiesto una sensibilidad y a veces una sensualidad hasta entonces desconocidas, y mantienen entre ellas algunas relaciones fáciles de resaltar; son como fragmentos dispersos de una sola y única historia de amor, que, de buena gana, llamaríamos el ciclo melendeciano de la Nueva Eloísa.

(II, 226)

Entre estas composiciones incluye Demerson la Letrilla XIV, La despedida (N.º 151), la Elegía III, La partida (N.º 314), la Elegía IV, El retrato (N.º 315), nuestro Romance XXXIII y algunas más. El romance que nos ocupa se publicó, como acabamos de ver, por primera vez en 1820. Se conocen de él cuatro manuscritos sueltos, cuya fecha exacta no puede precisarse, pero que parecen ser tardíos. Sin embargo, creo que la fecha de composición puede fijarse hacia 1780 a causa de ciertas semejanzas, aludidas en parte por Demerson, entre el romance y las Elegías III y IV. En las tres obras se trata de una separación entre amantes -tema que en sí, por cierto, no es novedoso. Tanto en el romance como en la Elegía IV, el amante se proyecta en la imaginación hacia la presencia de la amada. El romance, como las elegías, emplea a veces un lenguaje entrecortado, imitando los balbuceos de la emoción:

Y ahincada tus manos tiendes,
tus manos que de mil besos
inundo yo; tú suspiras,
y el placer... sobre tu seno...
embriagadas, confundidas
las almas... Yo te sostengo
desfallecida en mis brazos...
y en los tuyos desfallezco...

(238.97-104)

Con frenética sed me precipito
sobre tu imagen muda... irresistible
la mágica virtud de tu presencia
me arrastra... desfallecen mis rodillas...
cubren mil sombras mis llorosos ojos...
un ardor... un ardor...

(315.131-136)

Imaginándose en viaje hacia Madrid y hacia la reunión con la amada, el poeta, en el romance, escribe:

Primera versión (O2)

grita el mayoral, el coche
se precipita ligero,
suena el látigo, y el tiro
de polvo y sudor cubierto
entra en fin por la ancha calle
a quien la imperial Toledo
dio nombre

Versión definitiva

aguijo el correr, la rueda
gime en su rápido vuelo,
grita el mayoral, y el tiro
de polvo y sudor cubierto
entra en fin por la ancha calle
a quien la imperial Toledo
da nombre

(238.81-87)

El tratamiento aquí del tema de la diligencia nos recuerda versos análogos de la Elegía III:

Habré partido yo; y el rechinido
del eje, el grito del zagal, el bronco
confuso son de las volantes ruedas,
a herir tu oído y afligir tu pecho
de un tardío pesar irán agudos...
...El coche se oye;
y del sonante látigo el chasquido,
el ronco estruendo, el retiñir agudo

viene a colmar la turbación horrible
de mi agitado corazón...

(314.46-50, 136-140)

Estos versos, a su vez, imitan la Epístola III de Jovellanos, Epístola heroica de Jovino a sus amigos de Sevilla (1778):

...y en tanto el enojoso
sonar de las discordes campanillas,
del látigo el chasquido, del blasfemo
zagal el ronco amenazante grito,
y el confuso tropel con que las ruedas
sobre el carril pendiente y pedregoso
raudas el eje rechinante vuelven,
mi oído a un tiempo y corazón destrozan.

(p. 149)

Cabe la posibilidad de que el imitador fuera Jovellanos; pero la creo remota, en vista de la fecha y de haber tocado Jovino motivos semejantes ya en su elegía A la ausencia de Marina, que Caso cree de hacia 1770⁹⁷. Como la Epístola de Jovellanos es de 1778, la Elegía III de Meléndez debe de haberse compuesto hacia la misma fecha, como también la Elegía IV, temáticamente relacionada con la III. El parecido más exacto entre el Romance XXXIII y las elegías -el tema del coche- falta en la redacción primitiva (O1) de aquel, pero se añade ya en el margen de ese mismo manuscrito (versión O2). No parece, pues, muy aventurado el considerar el romance un poema de hacia 1780.

Fijémonos también en el aumento que sufre este poema: 48 versos en la versión primitiva (O1), 52 con la añadidura del tema del coche (O), 64 en el ms. P, 96 en el Q y al parecer también en el ms. R, manuscrito fragmentario que parece acordar en todo con el Q, y 120 versos cuando por fin se publica en la edición de 1820. El ms. 12.961-13 de la Biblioteca Nacional de Madrid, un inventario autógrafo de poemas para la edición de 1820, atribuye 170 versos a este romance, pero puede tratarse de una equivocación. Aun con 120, el poema ha aumentado en 150 por ciento sobre su versión primitiva, un aumento mayor que el de ningún otro romance de este grupo cronológico. Sabemos que para muchos poemas los aumentos son más notables después de 1797, es decir, en la última época del poeta; y también es cierto que todos los manuscritos citados son tardíos, de modo que no puede probarse una fecha temprana para las primeras versiones del

romance. A pesar de ello, me parece poco probable que un poema compuesto en la última época haya sufrido tan pronto un aumento tan extraordinario. Finalmente, y aunque no tenemos ninguna garantía de que el romance sea autobiográfico, en el grado en que lo es, su título y primeros versos apoyan también una fecha de composición temprana:

Ausente de Clori, su amor solo es mi estudio

¿Qué me aprovechan los libros!
¿de qué en mi triste aposento
morar como en cárcel dura
aherrojado siempre entre ellos!
Mis ojos sus líneas corren,
y en oficioso desvelo
el labio terco repite
sus verdades y preceptos...

Estos versos cuadrarían muy bien al joven Batilo cuando estudiaba derecho, antes de licenciarse en 1782. Una vez que abandonó el claustro universitario por la magistratura en 1789, Meléndez iba a quejarse de sus ocupaciones jurídicas, no de sus libros. En nuestro Romance XXXIII ve Georges Demerson (II, 229-230) la influencia de la Carta XXVI de la Primera Parte de la Nouvelle Héloïse y cita como ejemplo la cuarteta primera de las siguientes:

en el solitario bosque
ora a tu lado me encuentro
de aquel jardín, confidente
de nuestros dulces secretos
donde huyendo veces tantas
con inocente misterio
de la calumnia los tiros,
los ojos de un vulgo necio,
emboscados, como solos
en medio del universo
nos cogió, expirando el día,
Clori, envidioso el lucero...

Escena muy semejante la pinta el poeta en la Elegía III:

¿Te has olvidado de la selva hojosa,
do huyendo veces tantas del bullicio,
en sus oscuras solitarias calles
buscamos un asilo misterioso
do alentar libres de mordaz censura?
¿Qué sitio no oyó allí nuestras ternezas,
no ardió con nuestra llama?...

(314.114 ss.)

Efectivamente, versos como los citados pueden recordar el jardín secreto o bosquet de Julie y Saint-Preux; pero faltan del todo en la versión primitiva del romance, como faltan también las referencias a lecturas francesas y concretamente a «la amable Julia». Veamos cuál es esa versión primitiva, la O1:

Ausente de Fany, su amor solo es mi estudio

¿Qué me aprovechan los libros?
¿de qué en mi triste aposento
morar como en cárcel dura
aherrojado siempre entre ellos?

Mis ojos sus líneas corren; 5
y en oficioso desvelo
el labio terco repite
sus verdades y preceptos,
mientras la mente, embebida,
bien mío, en mil devaneos, 10
burla mi conato y vuela
a buscar más dulce objeto.

Traspaso los altos montes
que, alzada la frente al cielo,
hasta el paso cerrar quieren 15
a mis ardientes deseos.

Desde su enriscada cumbre
como que avisto de lejos
la corte ya; el ansia crece,

y dejando atrás el viento, 20
 entro en fin por la ancha calle
 a quien la imperial Toledo
 dió nombre, a tu casa corro,
 el callado umbral penetro;
 llego a tu dichosa estancia, 25
 encuéntrote sola, y ciego
 a tus pies me precipito
 y los baño en llanto tierno.
 Tú la cariñosa mano
 me tiendes; de ardientes besos 30
 la inundo yo; tú suspiras,
 y el placer... sobre tu seno...
 embriagadas, confundidas
 las almas... Yo te sostengo
 desfallecida en mis brazos... 35
 y en los tuyos desfallezco...
 Fany, la mente delira;
 yo en fijarla en lo que leo
 me afano, su error acuso,
 y al libro obstinado vuelvo, 40
 empero todo es en vano;
 y por más que atarla quiero,
 sin saber cómo, ocupada
 siempre en ti al cabo la encuentro.
 Ríñola, pero replica 45
 que tú sola eres su empleo;
 y así en tu amor y mis penas
 continuo que estudiar tengo.

Demerson cita, como otro paso de Rousseau imitado por Meléndez, la descripción del «observatorio» de Saint-Preux en Meillerie: «Parmi les rochers de cette côte, j'ai trouvé dans un abri solitaire, une petite esplanade de d'où l'on découvre à plein la ville heureuse où vous habitez» (Parte I, Carta XXVI). Pero, ¿proceden de aquí los versos 17-19 de la versión O1, o de la versión final: «Desde su enriscada cumbre / vislumbrar en sombras creo / la corte ya...» (77-79)? Puede ser; pero recordemos que en el romance de Meléndez no se trata, como en la novela de Rousseau, de espionar la casa de la amada sin acercarse a ella, sino de ver, en la imaginación, la ciudad en que vive y lanzarse hacia ella hasta entrar en «la ancha calle / a quien la imperial Toledo / dio nombre». Como no vayamos a sugerir que todos los casos de amantes separados derivan de la Nouvelle Héloïse, nos quedamos sin ningún indicio seguro de una influencia de Rousseau en la primitiva composición de nuestro romance, bien que haya influido en su elaboración posterior -el bosque, las lecturas de los dos amantes- tanto directamente como a través de las Elegías III y IV. Lo que ahora nos interesa no son, sin embargo, las fuentes del Romance

XXXIII, sino otros aspectos. Uno de ellos es la total ausencia del elemento rústico o bucólico. Al contrario: el personaje que habla es estudiante, y su amada vive en la corte. La versión de 1820 se aleja aún más del mundo de los zagales: el estudiante es también poeta (40); él y su amada se han dedicado a lecturas francesas (Racine, Voltaire, Rousseau -versos 45 ss.); ella se había despedido de él «en el sofá desmayad» (59), y no recostada en algún verde prado. Encontramos además en este romance, no un mundo ideal o idealizado, sino reflejos del mundo concreto en que vivía el poeta, elementos que bien podríamos llamar realistas. Además de los ya citados, recordemos «los altos montes» que efectivamente hay que cruzar para llegar desde Salamanca hasta la corte y la precisión de la calle que lleva a la «dichosa estancia» de la amada, aun cuando Meléndez no puede allanarse a decir «la calle de Toledo» sin perífrasis altisonante. El coche, con sus ruidos, gritos, polvo y sudor, es otro elemento de la realidad cotidiana directamente observado, aunque en vías de convertirse en tópico literario; y lo mismo puede decirse del lenguaje entrecortado que rompe las leyes sintácticas para reflejar mejor las pasiones del corazón, tópico también a principios del siglo XIX, según nos indica un comentario del Príncipe de Ligne sobre sus cartas a las mujeres: «D'ailleurs, il n'y a pas de ces brûlures de papier, de ces exagérations de points... de messieurs les amants; il n'y a pas d' "ô cruelle! ô superbe femme! ô malheur extrême!"»⁹⁸.

En efecto, el realismo de nuestro romance va acompañado de un violento sentimentalismo. Los amantes se habían encontrado «solos / en medio del universo» (29-30). La lectura de las tragedias de Racine y Voltaire los hizo temblar (45); leyendo la novela de Rousseau confundieron los «derretidos conceptos» de «la amable Julia» con los suyos propios (49-52). Llegado el momento de separarse, ella se desmaya en el sofá, él queda a sus pies «en silencio» (59-60). Reunido en su imaginación con la amada, el poeta se ve que «ciego / a tus pies me precipito / y los baño en llanto tierno» (90-92) -escena que nos recuerda el N.º 265 (cf. supra, p. 179) después de lo cual se suceden gritos, abrazos, balbuceos, besos, desfallecimientos... La realidad y la imaginación, la poesía y la vida, se funden en un amalgama romántico, característico de una literatura que, como el lenguaje balbuciente de algunos versos, quiere expresar directamente las vivencias. La literatura de tradición clásica, en cambio, suele mantener la distinción entre vida y arte, aceptando un arte deliberadamente artificial y sujeto al control métrico y sintáctico. Finalmente nos interesa en este romance su elemento autobiográfico.

Meléndez, hacia 1780, fue estudiante de derecho, frecuentaba la corte y vivía separado de ella por montañas. ¿Vivía en la Calle de Toledo, o cerca de ella, una amada suya? Concretamente, la Fany de las primeras versiones del romance, conservada aún en el título tal como lo da el poeta en su lista de 1814 (BN ms.12.961-13, f. 7v), ¿es la Condesa del Montijo, María Francisca Portocarrero, amiga, y según algunos más que amiga, de nuestro poeta?⁹⁹. Desde luego, la relación que expresa el romance no es de simple amistad; y la Condesa vivió en la Calle del Duque de Alba, cerca de la de Toledo. Pero sólo se instaló en esa calle en 1792, cuando era viuda, y antes de su segundo matrimonio, con Estanislao de Lugo, en 1795. En estas fechas Meléndez estaba casado y ya no era estudiante, sino Oidor de la

Chancillería de Valladolid. En 1792-93 pasó bastante tiempo en Ávila¹⁰⁰, pero tanto allí como en Valladolid, si bien trabajaba con papeles, no era cuestión de estudiarlos para repetir «sus verdades y preceptos» (v. 8). En otras palabras, durante los tres años en que los pocos datos del romance podrían aplicarse a la Condesa, no cuadran a la biografía del poeta. En cambio, cuando este era estudiante, la Condesa vivía en la Plazuela de los Afligidos, hoy de Cristino Martos; y quien venga a la corte desde Salamanca -o Ávila o Valladolid- y desee llegar a esa plazuela no tiene por qué pasar por «la anche calle / a quien la imperial Toledo / dio nombre». Podemos concluir, por consiguiente, que si el romance es autobiográfico, como parece serlo, la amada del poeta fue madrileña, pero no fue la Condesa del Montijo. La versión final del poema sugiere también cierta elevación de clase -lecturas extranjeras, sofá-, mas estos indicios no constan en la versión primitiva.

Las sucesivas versiones del Romance XXXIII añaden la mención del coche (O2), la del bosque donde solían reunirse los amantes, tal vez inspirado por la Nouvelle Héloïse (Q), la evocación de la separación (Q) y las referencias a la novela de Rousseau (Q) y a las tragedias de Racine y Voltaire (edición de 1820). Así un poema que en un principio se proyecta hacia una reunión futura se convierte en poema que también evoca el pasado, contrastando el presente infeliz del sujeto con la felicidad recordada y la esperada. También se aparta cada vez más del ambiente rústico y popular de muchos de los romances.

¿Por qué no se publicó este romance antes de 1820, cuando las Elegías III y IV aparecen ya en 1797? Si bien puede haber en los tres poemas un fondo autobiográfico, este se especifica más en el romance. Si efectivamente se compuso hacia 1780 y es autobiográfico, su publicación puede haber parecido imprudente en 1785, sea por la dama, sea por el reciente matrimonio del poeta. No sé si las mismas razones valdrían todavía en 1797, aunque lo cierto es que en esa edición Meléndez se interesó relativamente menos por los romances. Lo que puede asegurarse es que con el Romance XXXIII, como con el XXX (De una ausencia), Meléndez emplea el romance para expresar sus propios sentimientos o por lo menos sentimientos que con toda verosimilitud pueden adscribirsele. Además, el Romance XXXIII rompe por completo con la tradición bucólico-pastoril que domina los primeros ensayos romancísticos de Batilo, y rompe también con el tipo de poesía cerebral que se dirige a una abstracción como el pensamiento o la memoria.

El otro romance compuesto entre 1778 y 1782, pero publicado por primera vez en 1820, es el XXVIII, Elisa envidiosa (N.º 233). En este caso podemos estar seguros de la fecha temprana de composición por constar el poema en el ms. I. Con este poema volvemos al ambiente rústico para escuchar el consejo que da el poeta a Elisa, resumido en la primera cuarteta-

Si tan niña te casaron,
¿por qué murmuras, Elisa,
que las solteras se lleven
los galanes de la villa?

(texto de 1820)

y en la última:

que si él [tu marido] es grato a tus ojos
cuanto tú a los suyos linda,
por más que anhelar no tienes,
lastimada casadilla.

(texto de 1820)

No sabemos quién da este consejo; sólo sabemos que no hay relación de ninguna clase entre esta persona y Elisa. El poema es uno más en la serie de romances que tratan aspectos del amor rústico, o casos amorosos. Como también el Romance XXXIII, sufre un aumento muy notable desde su primera versión (N.º 233a, ms. I, 32 versos) hasta las sucesivas versiones manuscritas (O, 76 versos; P1Q, 96 versos) y la impresa de 1820 (108 versos, un aumento de 238 %). Las versiones ampliadas describen las escaramuzas amorosas de los aldeanos y añaden imágenes (joyas, flores, etc.) referidas a las solteras. También se desarrolla el papel de Elisa. De simple aldeana pasa a ser dueña de «largos bienes» (87); y a sus obligaciones de casada, mencionadas ya en el ms. I, se añaden las de madre. El aumento considerable en la descripción detallada y vivaz obedece a la tendencia hacia una mayor precisión de imágenes, la cual ya notamos antes. En cambio, el aumento de la predicación moral se relaciona con la preocupación de los Ilustrados por la familia como base de una sociedad estable y próspera. En este respecto es curioso observar la evolución de la última cuarteta del romance, que en la versión primitiva (I1) reza:

que si a él parecieras bien
y eres a sus ojos linda,
más que codiciar no tienes,
lastimada casadilla.

El primer verso de esta cuarteta pasa a continuación por las redacciones siguientes:

que como agradarle aciertes (I2) que como agradarle sepas (I3) que si bien él te parece (I) que si es gentil a tus ojos (O) que si él es grato a tus ojos (PQZ)

Con la versión de I se asoma por primera vez cierta mutualidad de los gustos y las obligaciones de los casados, si bien, como es lógico en un poema dirigido a la esposa, se hace más hincapié en las obligaciones de esta.

No sé por qué no se publicó este romance hasta la edición de 1820. Sin embargo, sí sabemos que la versión publicada es mucho más extensa que la primitiva, motivo más para dudar de la afirmación del poeta, de que algunos de los romances «publicados antes se han procurado poner íntegros» en la edición de 1820. Creo que en cada edición que preparó Meléndez publicó los romances incluidos en ella en el estado en que entonces los tenía, y que los aumentos que se notan entre una edición y otra no son versos que había preferido no publicar, sino versos nuevos.

Como grupo, los romances compuestos entre 1778 y 1782 se caracterizan por representar casos o escenas amorosas semejantes, en su género, a los cartones goyescos de la vida aldeana; por su tendencia moralizadora (N.os 218, 233); por su mayor subjetividad autobiográfica (N.os 235, 238); por la relativamente poca atención que se presta, con excepción del Romance I, a la naturaleza; por la eliminación de los estribillos y la paulatina emancipación de los modelos del Siglo de Oro, tanto de Garcilaso como de Lope y Góngora. En algunos casos, al seguir el desarrollo posterior de estos romances también puede hablarse de una progresiva despolarización que se manifiesta en los personajes y con la introducción de cultismos y arcaísmos, en el léxico y en las construcciones.

Romances del grupo III

Nuestro tercer grupo cronológico, el de las poesías anteriores a 1790 y cuya composición no puede fijarse antes de 1783, contiene, además del Discurso I, La despedida del anciano (N.º 473), que comentaré aparte más adelante, sólo cuatro romances, todos ellos conservados en la edición de 1820: la Dedicatoria a una señora (N.º 205), el Romance XXI, De la noche de los fuegos (N.º 226), el XXIX, La mañana (N.º 234), y el XXXVIII, Las vendimias (N.º 243). Sólo uno de estos romances, el N.º 226, es, propiamente hablando, un poema amoroso. La Dedicatoria habla de los amores juveniles del poeta en relación con sus versos; pero no expresa ningún sentimiento amoroso hacia la señora, que bien podría ser la Condesa del Montijo. El N.º 234, que estudiaremos más detenidamente dentro de poco, trata de la naturaleza; y Las vendimias es un cuadro de la vida rústica, comparable a algunos cartones que por las mismas fechas pintaba Goya e inspirado también por fuentes literarias. Este romance parece contener también un fondo autobiográfico. En los cuatro romances de este grupo el que habla es el poeta mismo -es decir, un personaje que habla en primera persona. Sólo uno de los cuatro romances va dirigido a la amada del personaje que habla; y sólo uno (Las vendimias, donde el poeta se cita extensamente a sí mismo) utiliza la presentación en marco que hemos notado en varios de los anteriores. Ninguno de ellos emplea ni estribillo ni letrilla o tonada final. Tampoco puede decirse ya que sean romances

pastoriles, aunque así denomina Meléndez sus romances en las ediciones de 1785 y 1797. La Dedicatoria habla, en efecto, del campo, pero lo hace desde la perspectiva de quien ha dejado de formar parte de ese mundo:

Oye, señora, benigna
los inocentes cantares
que del Tormes en la vega
dicta Amor a sus zagales,
los cantares que algún día
envueltos en tiernos ayes
tal vez las serranas bellas
oyeron con rostro afable.
En la primavera alegre
de mis años con süave
caramillo y blandos tonos
los canté por estos valles,
cuando el bozo delicado
aun no empezaba a apuntarme,
ni el ánimo me afligían
los sabios con sus verdades.

(205, 1-16)

Más adelante menciona el poeta su vuelta a «la paz de las cabañas» (59), pero este es un verso añadido en la edición de 1820. Sin pertenecer, pues, al mundo rústico y pastoril, este romance sirve para introducir los otros doce que le siguen en la edición de 1785. Entre ellos se recogen los «inocentes cantares» alusivos a varias peripecias del amor rústico, como En unas bodas desgraciadas, La declaración y El amante crédulo, y otros que forman lo que podemos llamar el ciclo de Rosana, poemas que presentan distintos momentos de una sola relación amorosa: Rosana en los fuegos, De una ausencia, y Rosana de azul.

A este mismo ciclo de Rosana pertenece De la noche de los fuegos (N.º 226), romance no publicado hasta 1797, pero citado ya en unos versos de la edición de 1785 (235.77-80) y por lo tanto atribuible a este grupo cronológico. Este poema es otro testimonio del proceso de despopularización y desbucolización que hemos observado antes. Falta en él toda referencia al mundo rústico, con la excepción de un zagala que leemos en el verso 61 del ms. O, pero que eliminan las versiones siguientes.

Otras enmiendas siguen la misma dirección: «que si la esperanza falta» (9 O), de sintaxis idiomática, se convierte, con omisión del artículo, en un verso de sabor más culto, más latino: «que amor, si esperanza falta»; el «huerto» de O2 (22) se convierte, ya en la versión definitiva del ms. O, en «vergel». Para el verso 17, en O1 leemos «bien así como en la nube», lo que en seguida se cambia a «bien como son en la nube», y que en la edición de 1820 se enmienda a «cual son en la hórrida nube». La última edición

también añade nueve cuartetas a este romance, entre ellas las cinco finales, cuyo lenguaje dista del mundo rústico:

Cede, adorada, a este yugo [de Amor],
que sustenta el universo
y a que dóciles un día
los númenes se rindieron.
Verás cómo siempre vivo
un purísimo venero
de delicias inefables
sacia tu labio sediento,
cuán fino tu seno hierve
en regalados afectos,
tu boca en cantos y risas,
el alma en dichas y anhelos;
y en el fuego de sus aras
más y más sin fin ardemos,
para gozar y adorarnos
sólo felices viviendo.
Así sin duelos ni afaes,
bajo su glorioso cetro
triunfaremos, vida mía,
de la fortuna y el tiempo.

(226.69-88)

El Romance XXXVIII, Las vendimias (N.º 243), no se publicó hasta 1820; pero varios factores inducen a fecharlo, con las reservas del caso, hacia 1786: por estos años solía visitar Meléndez, junto con otros poetas y artistas, la finca La Cera, propiedad de la Duquesa de Alba en Piedrahita, donde en 1786 pintó Goya el cartón La vendimia; en 1786 o antes compuso Meléndez la Oda XXVIII, Al otoño (N.º 363), que coincide con nuestro romance en algunos temas y algunas fuentes¹⁰¹. Varias de estas las ha señalado Georges Demerson (II, 200 ss.): la descripción que de la vendimia en Clarens hace Saint-Preux en la Carta VII de la Quinta Parte de la Nouvelle Héloïse; L'Automne en Les Saisons de Saint-Lambert (en la edición de Amsterdam, 1769, pp. 104 ss.); y Les Mois de Roucher. Añadamos L'Autunno del abate Carlo Innocenzo Frugoni, que pudo leer Meléndez en sus Poesie scelte, IV (Brescia, 1783), 6-8. La vendimia, como una de tantas escenas de la vida campestre, parece también haber sido tema casi obligatorio de la pintura y poesía descriptivas de la época. Hasta Thomson le dedica algunos versos, si bien para ello tiene que abandonar el campo inglés. El romance de Meléndez es largo -208 versos- y, aunque utiliza varias fuentes, no se deriva exclusivamente de ellas. Incluso cuando las emplea, nuestro poeta las transforma en algo nuevo. Se parece a Saint Preux en su participación en las tareas campestres desde una posición de

superioridad social:

Dadme una cesta, muchachas,
que quiero en tanta alegría
compañero ser dichoso
de vuestra dulce fatiga...

(29-32)

El personaje de Rousseau describe la familiaridad con que trabajan juntos campesinos y amos, familiaridad que agrada a aquellos de modo que, «vogant qu'on veut bien sortir pour eux de sa place, ils s'en tiennent d'autant plus volontiers dans la leur»¹⁰². Pero mientras que en Clarens todo es sencillez, toda virtud y pureza de costumbres, Meléndez celebra los placeres sensuales. El contraste se ve muy claro precisamente en la confrontación de unos versos con su posible fuente: «La plupart de ces chansons sont de vicilles romances dont les airs ne sont pas piquants; mais ils ont je ne sais quoi d'antique et doux qui touche à la longue», escribe Saint-Preux (II, 243); «¡Oh , cómo a la par por todos / vuelan el gozo y la risa, / y las picantes tonadas / nos entretienen y animan!» (41-44), canta Batilo.

Si bien todos estos romances valen un estudio más amplio, el que más nos interesa ahora es el XXIX, La mañana (N.º 234). Con 76 versos se publicó en la edición de 1785 y con el mismo número volvió a imprimirse en 1797, pasando luego por tres versiones manuscritas, una de ellas fragmentaria, antes de alcanzar los 136 versos en la edición de 1820. Para comprender bien el significado de este romance, veamos la versión más antigua, la de 1785:

Dejad el nido, avecillas,
y con mil cantos alegres
saludad al nuevo día,
que asoma por el oriente.
¡Oh, qué arreboles tan bellos! 5
¡Oh, cuán galán amanece,
de cándida luz dorando
de los montes la alta frente!
A la Aurora el manto rico
los céfiros desenvuelven, 10
mezclando en el horizonte
la púrpura con la nieve;
y luego inquietos vagando
entre las flores se pierden,
el rocío les sacuden 15
y sus frescas hojas mecen.
Ellas fragantes perfumes

por oblación reverente
tributan al sol, que a darles
la vida con su luz vuelve. 20
¡Oh, qué bálsamo, qué olores!
¡Oh, qué gozo el alma siente!
Al respirarlos del pecho
salirse absorta parece.

La vista vaga perdida: 25
aquí una flor la entretiene
que mil visos de luz hace
con sus perlas transparentes.

Allí el plácido arroyuelo,
cuyas claras linfas mueve 30
el viento sin alterarlas,
apenas correr se advierte.

Más allá el undoso río
por la llanura se tiende
con majestad sosegada 35
y cual cristal resplandece.

El bosque umbroso a lo lejos
la vista inquieta detiene
y entre nieblas delicadas
cual humo se desvanece. 40

El verde esmalte del campo,
este cielo que se extiende
sereno y puro, estos rayos
de luz, el tranquilo ambiente,

este tumulto, este gozo 45
universal, con que quieren
entonar el himno al día
la turba de los vivientes,

¡oh, cómo me encanta! ¡oh, cómo
mi pecho late y se enciende 50
y en la común alegría
regocijado enloquece!

La mensajera del alba,
la alondra, mil parabienes
le rinde y tan alto vuela 55
que ya los ojos la pierden.

Tras sus nevados corderos
el pastor cantando viene
sus amores por el valle
y al rayo del sol se vuelve. 60

El labrador cuidadoso
unce en el yugo sus bueyes,
con blanda oficiosa mano
limpiándoles la ancha frente.

El humo en las caserías 65
en inquietas ondas crece
y a par que en el aire sube,

se deshace en sombras leves.

¡Cuán hermosa es, dulce Silvia,
la mañana! ¡cuánto tiene 70
que admirar! En sus primores,
¡cómo el alma se conmueve!

Deja el lecho, y sal al campo,
que humilde a tu seno ofrece
sus nuevas flores, y juntos 75
gocemos tantos placeres.

Varios aspectos de este romance nos llaman la atención. Se destaca en seguida de la mayor parte de los romances del Siglo de Oro, y de los antiguos, en no ser narrativo. No sólo es puramente descriptivo, sino que describe la naturaleza, tema rarísimo para los romances que pudo haber leído nuestro poeta. Entre los ciento doce romances que con más o menos seguridad atribuye a Góngora la edición Millé, sólo encuentro dos que remotamente pueden compararse con este. Uno de ellos, *Del palacio de la primavera* (p. 167), rehúye la descripción directa de la naturaleza presentándola ya humorísticamente, ya disfrazando las flores de personajes cortesanos. El otro, «atribuible» a Góngora, es «Desátanse de las cumbres» (p. 281). En esta breve descripción faltan algunos rasgos que, según veremos, son importantes en *La mañana*. Entre los romances de Lope y los del propio siglo XVIII no recuerdo haber leído nada semejante a *La mañana*. Este romance se distingue además no sólo por describir la naturaleza, sino por no tratarla como fondo para temas amorosos, según hace Garcilaso y según también había hecho el mismo Meléndez (véase, por ejemplo, *El convite*, N.º 221), ni como alegoría o motivo para una lección moral. Su naturaleza tiene puntos de contacto con la del género pastoril, pero rebasa el mundo de la égloga. El pastor que aparece en estos versos está visto desde fuera, es una parte más del panorama, no el centro sentimental del poeta. Es cierto que canta «sus amores», pero el tema del romance no es el amor; y en esto también se diferencia de la mayor parte de los compuestos antes por Batilo. Finalmente, este romance nos da lo que no nos dan los anteriores, y menos los de Góngora: una escena panorámica percibida sensorialmente por un observador consciente.

Al estudiar las anacreónticas de Meléndez vimos que «a partir de 1780 ó 1782, las imágenes de nuestro poeta llegan a ser más abundantes, más detalladas y más complejas, y se presentan con más frecuencia en relación con un personaje receptor de sensaciones» (p. 92). No es que falten antes las imágenes sensoriales; lo que se añade por aquellos años es el énfasis explícito en la imagen como percepción, recibida por una sensibilidad en la cual fomenta procesos psicológicos y fisiológicos. Vimos que esta manera de describir, que refleja la filosofía de Locke, se relaciona, en cuanto a la poesía, con escritores como Thomson, quien apostrofa así lo que Meléndez llama «el bosque umbroso»:

Cool, thro' the Nerves, your pleasing

Comfort glides; The Heart beats glad; the fresh-expanded eye
And Ear resume their watch; the sinews knit;
And Life shoots swift thro all the lighten'd Limbs.

(p. 61)

Vimos también la relación de tales descripciones con la poesía de Saint Lambert, imitador a su vez de Thomson. Ya en el discurso preliminar a *Les Saisons*, discurso admirado por Batilo, el poeta francés había insistido en la necesidad de pintar la naturaleza «*toujours dans ses rapports avec les êtres sensibles*» (p. xvi) .

Es cierto que nuestro Romance XXIX personifica a veces de acuerdo con la visión mitológica de la naturaleza; así sucede con la Aurora, con los céfiros, con las flores que dan tributo al sol y con la alondra que rinde parabienes al Alba (v. 54). También encontramos tropos tradicionales, como la metáfora de perlas por rocío (28) y el símil de cristal por agua (36). Son tropos ascendentes, en término de Dámaso Alonso, además de lugares comunes, y nos hacen sospechar que el poeta aún siente la perla como algo más bello, más «poético», que el rocío. Pero fijémonos también en las innovaciones de este poema. Notemos la abundancia de imágenes sensoriales y la variedad de campos nocionales a que pertenecen -imágenes visuales, auditivas, olfativas y cinéticas (v. gr., 50). Notemos también la matización de la imagen, su presentación en términos específicos de las condiciones visuales (por ejemplo): «aquí una flor la entretiene / que mil visos de luz hace / con sus perlas transparentes» (26-28). Además, las imágenes se nos presentan explícitamente como resultados de la actividad de los sentidos: «La vista vaga perdida» (25), «al respirarlos del pecho / salirse absorta parece» (23-24). La escena, o mejor dicho, el panorama, que se nos presenta es tridimensional: la vista oscila entre cielo y tierra, nos lleva aquí (26), allí (29), más allá (33) y a lo lejos (37). Como en un cuadro, hay un primer plano y hay un fondo, o mejor, varios planos de fondo. Análogo a esta profundidad espacial es el dinamismo que se manifiesta en la dimensión temporal del poema. El panorama no sólo es animado; percibimos su transformación:

El humo en las caserías
en inquietas ondas crece
y a par que en el aire sube,
se deshace en sombras leves.

(65-68)

Esto y más lo percibimos en compañía del poeta colocado como observador ante su panorama; y nuestra atención se dirige no sólo hacia lo que percibimos con -y a través de- él, sino también hacia su reacción ante lo percibido, hacia los efectos sentimentales que producen en él los efectos sensoriales:

¡Oh, qué bálsamo, qué olores!
¡Oh, qué gozo el alma siente!
Al respirarlos del pecho
salirse absorta parece.

(21-24)

...En sus primores,
¡cómo el alma se conmueve!

(71-72)

El verde esmalte del campo,
este cielo que se extiende
sereno y puro, estos rayos
de luz, el tranquilo ambiente,
este tumulto, este gozo
universal, con que quieren
entonar el himno al día
la turba de los vivientes,
¡oh, cómo me encanta! ¡oh, cómo
mi pecho late y se enciende
y en la común alegría
regocijado enloquece!

(41-52)

Sobre todo las últimas cuartetas citadas, tan emocionadas ante el espectáculo de la naturaleza que en sus exclamaciones se atropellan los encabalgamientos, ¿no nos recuerdan versos de Jorge Guillén (v. Salinas, Romancismo, p. 10)? Aquí la naturaleza se nos presenta, efectivamente, en relación con un être sensible, proyectándose el poeta dentro de su poema y

no quedándose, sensible forzosamente pero invisible, fuera de sus versos, como ocurre, por ejemplo, en el «Desátanse de las cumbres» de Góngora, o de quien sea. Además, la conmoción ante la naturaleza, explícita en el personaje del poeta, se extiende potencialmente hacia otro être sensible, Silvia. ¿Hay relación amorosa entre el poeta y Silvia? El poema nada nos dice sobre el asunto. ¿Se oculta bajo este nombre la Duquesa de Alba, como en el Romance XII, Los días de Silvia (N.º 217), y tal vez también en Las vendimias? Tampoco podemos saberlo, ni nos importa. El papel de Silvia no es el de la amada de otros poemas; es un ser amigo, emocionalmente afín al poeta, y el gozo ante la contemplación del panorama aumentará cuando se comparta: «y juntos / gocemos tantos placeres» (75-76).

La mañana es, pues, un romance pura y exclusivamente lírico, la primera descripción lírica de la naturaleza que en este género nos ofrece Meléndez, y si no la primera del romancero castellano, seguramente una de las primeras. Dentro de la trayectoria de los romances de Batilo representa lo que significa De la noche entre las anacreónticas. Entre estas falta el tema de la naturaleza como tema principal en las poesías del primer grupo cronológico. Tímidamente aparece en el grupo segundo con la Oda XLVII, De la nieve, donde pueden encontrarse reflejos de Thomson y alguno de Saint-Lambert. Cuando llegamos a los poemas de 1783-1789 aproximadamente, escasean las anacreónticas, lo mismo que los romances: sólo cinco odas contamos, pero dos de ellas tratan el tema de la naturaleza: la XXXVII, Al viento, y la que más nos interesa, la XLIII, De la noche, donde leemos:

Ya extático los ojos
alzando, el alto cielo
mi espíritu arrebató
en pos de sus luceros;
ya en el vecino bosque
los fijo y con un tierno
pavor sus negros chopos
en formas mil contemplo;
ya me distraigo al silbo
con que entre blando juego
los más flexibles ramos
agita manso el viento.

(44.17-28)

Como el romance que comentamos, la anacreóntica nos ofrece un panorama espacial animado con cierto dinamismo temporal y presentado por medio de abundantes imágenes correspondientes a una variedad de sentidos. Como el romance, la oda aparece por primera vez en la edición de 1785, y es de suponer que se haya compuesto poco antes de aquella fecha.

A los mismos años pertenece también la Epístola V de Jovellanos, dirigida

precisamente A Batilo (pp. 194 ss). José Caso González la fecha como anterior a 1789, y probablemente del año 1782. Los endecasílabos de Jovino dan a su amigo una visión panorámica del paisaje leonés y añaden consideraciones filosóficas, religiosas, históricas y patrióticas surgidas de esta contemplación. Tales elementos no entran en el romance de Batilo, más ligero; pero no faltan semejanzas entre las dos composiciones, a pesar de la diferencia de metro y género. En ambos se coloca el poeta dentro de sus versos como observador del panorama. Jovellanos, como Meléndez en la oda que acabamos de citar y en el romance (véanse los versos 25 y ss., y especialmente el 38), insiste en el acto sensorial de ver:

¡Cuán alegres mis ojos se derraman
sobre tanta hermosura! ¡Cuán inquietos,
cruzando entre las plantas y las flores,
ya van, ya vienen por el verde soto
que al lejano horizonte dilatado
en su extensión y amenidad se pierde!

Ora siguen las ondas transparentes
del ancho río, que huye murmurando
por entre las sonoras piedrezuelas;
ora de presto impulso arrebatados
se lanzan por las bóvedas sombrías
que a lo largo del soto entretejiendo
sus copas forman los erguidos olmos,
y mientras van acá y allá vagando,
la dulce soledad y alto silencio
que reina aquí, y apenas interrumpen
el aire blando y las canoras aves,
de paz mi pecho y de alegría inundan.

(7-24)

En el romance, «la vista vaga perdida» aquí, allí, más allá, y el bosque detiene «la vista inquieta». En la epístola, los ojos inquietos «ya van, ya vienen» y «van acá y allá vagando». Son evidentes también las semejanzas entre los dos panoramas, v. gr., el bosque o soto que se difuma en el horizonte.

El poema de Jovellanos es sobre todo visual; pero dentro de lo visual nos da, como el romance de Meléndez, un panorama también tridimensional y con otra dimensión temporal, en este caso histórica, producida por las evocaciones del pasado heroico. Ante este panorama Jovino se conmueve:

...¡Ah, cuánto gozo, cuánto
a vuestra vista siente el alma mía!
¡Cuán alegres mis ojos se derraman
sobre tanta hermosura!...

Compárense estos versos, y la conclusión del trozo citado antes, con los versos 41-52 del romance. En la naturaleza encuentra Jovellanos la dicha que en vano buscan los hombres en otros sitios, y para compartirla llama a su amigo:

¡Ah! ¿dónde estás, dulcísimo Batilo,
que no la vienes a gozar conmigo
en esta soledad?...

(36-38),

invitación repetida al final de la epístola, y que podemos comparar con la del propio Batilo a Silvia, exhortándola a que «juntos / gocemos tantos placeres». La contemplación despierta en Jovino un sentimiento religioso hacia el Creador, sentimiento que también quiere compartir con el amigo:

Ven, pues, Batilo, y a su santo nombre
juntos cantemos incesantes himnos
en esta soledad.

(69-71)

En el romance, es «la turba de los vivientes» quien entona «el himno al día» (47-48). Notemos, finalmente, que ambos poemas son apóstrofes múltiples: Jovellanos empieza dirigiéndose a los campos, la vega, los prados y los chopos; luego habla brevemente a Natura y a los «miseros mortales», y pasa a dirigirse ya al amigo ausente, no sin entremezclar nuevos apóstrofes a Pelayo y a los «valientes astures». El romance empieza dirigiéndose a las avecillas y no cambia de interlocutor hasta el final, cuando el poeta habla a la amiga ausente, Silvia. Hay, pues, una semejanza retórica entre los dos poemas, además de las otras ya señaladas. Por lo visto, Jovellanos y Meléndez se lanzan, por las mismas fechas, a la poesía panorámica, descriptiva, quizás, como sucedió en otros géneros también, con alguna prioridad para Jovino. Los dos representan -Jovellanos mejor que Meléndez- la introducción en la poesía española de algo semejante a la poesía topográfica inglesa. Varias características de esta se encuentran en los poemas que acabamos de comentar, sobre todo en el de Jovino: la creación de un espacio tridimensional, la proyección en el

tiempo, la función directora de una visión moral¹⁰³. No creo que quepa duda de que tanto Jovellanos como Meléndez reflejan en esta nueva tendencia sus lecturas extranjeras, no sólo en la dirección general de sus versos, sino también en algunos motivos concretos. En el *Summer* de Thomson, por ejemplo, leemos:

But yonder comes the powerful King of Day,
Rejoicing in the East. The lessening Cloud,
The kindling Azure, and the Mountain's Brow
Illum'd with fluid gold, his near approach
Betoken glad.

(p. 48)

La segunda cuarteta de Meléndez, enmendada y ampliada en la versión final de 1820, describe así la salida del sol:

¡Oh, qué celajes y albores!
¡Qué de ráfagas fulgentes
con sus rayos los alumbran
y de oro los enriquecen!
Él como en triunfo glorioso
su rápida marcha emprende,
de animada luz dorando
de los montes la alta frente...

(234.13-20 Z)

Si estos versos reflejan los de Thomson, el desarrollo subsiguiente del tema en *The Seasons* no parece haber encontrado eco directo en el romance de Batilo, como tampoco lo encontraron los versos que a la mañana dedica Saint-Lambert en su *Printemps* (pp. 20 ss.). Es, desde luego, uno de los temas casi obligatorios de las artes de la época, que se fijan con cierta insistencia en los ciclos de las horas, los meses y las estaciones.

Pensemos en Vivaldi, en Haydn y en los cartones *Las floreras*, *La era*, *La vendimia* y *La nevada* que en 1786-87 pintó Goya.

En el desarrollo que después de su versión inicial sufre *La mañana* se amplían los motivos del sol, de la luz y del júbilo de la naturaleza; pero no se cambian los aspectos fundamentales del poema. Lo que sí ocurre es una tendencia, observada ya en otras composiciones, hacia un lenguaje más «selecto». No es que la versión de 1785 sea popular: encontramos en ella palabras como *cándida*, *oblación*, *plácido*, *linfas*, *undoso*, *umbroso*, que con

una excepción se conservan en la edición de 1820. Pero en esta leemos además: fúlgido, fulgentes, lóbregos, riente, copia (que reemplaza profusión, del ms. O), luciente, delirio, cánticos fervientes, hervor, inefable, volubles (donde en 1785 se dice inquietas), atmósfera, fausto (en vez de humilde). Tres de estas palabras enmiendan la versión original; las demás aparecen en versos añadidos después de 1797. Este no es, claro está, el vocabulario de ningún zagalejo; en cambio, nos recuerda nuestras observaciones sobre el creciente latinismo de las anacreónticas.

En resumen, pues, vemos que los romances que con cierta probabilidad pueden adscribirse a los años 1783-1789, los años del Meléndez catedrático y recién casado, son contadísimos, pero muy significativos. Señalan la ruptura con el romance del Siglo de Oro, la conversión de este género a fines puramente líricos y concretamente descriptivos, y su incorporación a las nuevas tendencias poéticas del siglo XVIII, manifestadas ya antes en Francia e Inglaterra¹⁰⁴.

Durante estos años también usó el poeta el metro del romance para una de sus poquísimas composiciones satíricas, el Discurso I, La despedida del anciano (N.º 473). Esta obra, publicada en El Censor el 24 de mayo de 1787, es una diatriba extensa, de nada menos que 412 versos, contra la corrupción de la España moderna, a la que se condena por haber sacrificado al interés y a la prosperidad material el antiguo pudor de sus mujeres y el recio valor de sus hombres. Salen a relucir los tópicos de la época: la frivolidad, tan agudamente satirizada también por Cadalso en las Cartas marruecas, la crianza de los hijos en pechos mercenarios y el nuevo concepto que la razón ha formado de la nobleza, ya que

Sólo es noble ante sus ojos
el que es útil y trabaja
y en el sudor de su frente
su honroso sustento gana.

(200-204)

Temáticamente se relaciona este romance no sólo con las Cartas marruecas sino también con las Epístolas VI y VII del propio Batilo, que tratan, como él, de la situación del labrador cruelmente explotado por señores y mayordomos; y sobre todo refleja las dos sátiras contra la nobleza que en el mismo Censor publicó Jovellanos. La Sátira I había salido el 6 de abril de 1786; y la II, cuyo texto corrigió el propio Meléndez, había de aparecer una semana después del romance, el 31 de mayo de 1787¹⁰⁵. A través de Jovellanos, y tal vez directamente, asoma también la influencia de Juvenal, sobre todo de sus Sátiras I, VI, VIII y XIV.

La sátira de Meléndez se pone en boca de «un anciano venerable» (v. 5) que aparece al principio y al final del romance caminando -se supone, de acuerdo con el título, hacia el destierro. Volvemos, pues, a la construcción en marco, la cual nos recuerda algunos de los romances

anteriores y también la Sátira III de Juvenal, cuya crítica de las condiciones en Roma se pone en boca de un personaje que se va, aunque voluntariamente, de la ciudad. El poema de Meléndez es una serie de apóstrofes dirigidos por el anciano a su patria y a sus paisanos. No hay aquí imágenes desarrolladas. La crítica del poeta se mantiene sobre todo en un plano abstracto, donde, de una parte, vemos los males de la patria, como «el ciego interés», «la opulencia atroz», la calumnia, la desidia, el vicio, la codicia y la astucia, y de otra parte, lo que caracterizaba a los castellanos en su época de esplendor: la verdad, el honor, la virtud, el saber, el candor, la parsimonia, la fe, el pudor, «la paz alma» y, también entre los elementos positivos, el entusiasmo (145), palabra que para el Diccionario de Autoridades sólo significa «furor poético, fantasía o idea expresada con dichos y voces extraordinarias y en cierto modo preternaturales», y que en muchos autores anteriores a nuestro poeta tiene el valor más bien negativo de fanatismo o locura¹⁰⁶. Los elementos concretos que aparecen en el poema funcionan sobre todo metonímicamente: cadenas, lanza, espada, aras, espiga, esteva, yugo y oro representan varias actividades humanas, como también representan distintas clases sociales el «alto alcázar» y la choza. Aun cuando temáticamente se acerca a las sátiras de Jovellanos, el romance de Meléndez sigue alejado del realismo a veces brutal de Jovino. Así, por ejemplo, la mujer corrompida, que «hoy del adúltero al lado / sin seso calles y plazas / corre impudente, y abona / las más viles cortesanas» (113-116), no se nos presenta con el lujo de detalles concretos del asturiano:

Entra barriendo con la undosa falda
la alfombra; aquí y allí cintas y plumas
del enorme tocado siembra, y sigue
con débil paso soñolienta y mustia,
yendo aún Fabio de su mano asido,
hasta la alcoba, donde a pierna suelta
ronca el cornudo y sueña que es dichoso.
Ni el sudor frío, ni el hedor, ni el rancio
eructo le perturban.

(p. 237)

El Discurso de Meléndez está, pues, como las Sátiras de Jovellanos, al servicio de las ideas Ilustradas; pero su léxico, sus imágenes y sus recursos retóricos son, poéticamente hablando, menos innovadores que aquellos modelos o que obras como *La mañana y Ausente de Clori...*, del propio Batilo.

Romances del grupo IV

Los años desde 1790 hasta 1798 son los de la magistratura de Meléndez. Terminan con su desgracia, envuelta en la de los demás Ilustrados y del principal entre ellos, Jovellanos. En estos años también se preparan y se publican las dos ediciones de Valladolid, 1797. Los romances cuya composición parece pertenecer a estos años son siete, si incluimos entre ellos la Oda XI de las Filosóficas y sagradas (La tempestad, N.º 434). En conjunto, confirman varias tendencias en la obra de Batilo. Incluso en su versión primitiva, tal como la conocemos, son bastante más extensos (un promedio de 82 versos) que los del primer grupo cronológico (promedio de 50 versos). Todos ellos sufren una ampliación, llegando en la última versión conocida a un promedio de 111 versos, frente a los 54 de los romances del primer grupo. Sólo dos de los siete poemas tratan temas amorosos. Uno más es una obra de circunstancias, sin interés especial, dirigida a la Duquesa de Alba bajo el nombre de Silvia (Romance XII, N.º 217). Los demás tratan de la naturaleza, si bajo esta rúbrica podemos incluir El árbol caído, en que la naturaleza se emplea con fines simbólicos.

El tema del amor es aún menos importante si reconocemos la posibilidad de que ambos romances amorosos, que pertenecen al «ciclo de Rosana», se hayan compuesto con bastante anterioridad. Uno de estos, el Romance XXIII, La zagala pensativa (N.º 228), aparece por primera vez como borrador escrito en el margen del Romance XLVIII, «Donde el celebrado Tormes» (N.º 253), poema del primer grupo cronológico. Aunque el N.º 228 no es refundición del N.º 253, sí trata un tema semejante y aprovecha algunos versos del poema más antiguo. Por ejemplo, en el verso 17 del romance nuevo leemos: «¿Qué niebla a tu luz se opone?» o, en la redacción primitiva (F1), «¿Qué densa nube se opone / a tu luz?». En el romance más antiguo leemos: «¿o qué tristeza / tan torpemente oscurece / tu luz con infame niebla?» (22-24) y «¿Qué densa nube te ofusca?» (53). En el N.º 253, Batilo pregunta a su pastora cuál es la causa de su tristeza. En la versión final del N.º 228, el poeta, sin nombrarse, hace la misma pregunta a su serrana; pero en el borrador quien hace la pregunta se llama Batilo, y la preguntada es Rosana.

A su vez, el Romance XXXVI, El zagal apasionado (N.º 241), tiene relación temática con el Romance LVII, «Ahogado entre mil suspiros» (N.º 262), poema del segundo grupo cronológico (anterior a 1783). También pueden señalarse correspondencias textuales entre los dos romances, y entre el XXXVI y el Romance I, Rosana en los fuegos. Es cierto que en el verso 64 se lee «de mi Clori no se exhale»; pero ya sabemos que el nombre de la amada es uno de los elementos más inestables de la poesía de Meléndez, y nos cuesta poco imaginar una versión primitiva «de Rosana no se exhale». Pertenecan o no a los años 90, los dos romances amorosos continúan temas y tipos de imágenes viejos ya en la obra de nuestro poeta. No es este el caso de los romances que tratan de la naturaleza. Uno de ellos, el Romance XXXIV, La tarde (N.º 239), ha sido estudiado por Havard (pp. 119-124). Se trata de un poema que sigue en la misma línea que el romance La mañana y que es, en efecto, la contrapartida de ese romance anterior. Los dos son poemas descriptivos que dan una visión panorámica, menos estructurada en La tarde que en La mañana, pero en ambos casos iniciada por la descripción

de los efectos de la luz y desarrollada luego con cierta tridimensionalidad. Incluso cuando imita versos ajenos insiste Meléndez en la profundidad creada por sucesivos planos de lejanía, según podemos apreciar en una cuarteta de *La tarde* si la comparamos con la que parece ser su fuente virgiliana:

et iam summa procul villarum culmina fumant,
maioresque cadunt altis de montibus umbrae.

(Ecl. I, 82-83)

Lejos las chozas humean;
y los montes más distantes
con las sombras se confunden
que sus altas cimas hacen...

(69-72)

Tanto en *La tarde* como en *La mañana* se trata de una naturaleza que ya no se ve a través del prisma mitológico, a menos que nos fijemos en contadísimas alusiones que aún sobreviven, como la referencia a las alas del viento (239.91). En ambos romances se nos presenta una variedad considerable de imágenes, aunque predominan las visuales. Las de *La tarde* quizás sean algo menos matizadas que las de *La mañana*, aunque también las encontramos precisas y dinámicas como esta:

El verde oscuro del prado,
la niebla que undosa a alzarse
empieza del hondo río,
los árboles de su margen...

(85-88)

Estos versos, dicho sea de paso, constituyen uno de tantos casos en que Mor de Fuentes, en su edición de 1838, «corrige» estropeando el texto. Por lo visto no le agradaba el adjetivo undosa, sobre todo aplicado a la niebla; y por esto reemplaza los versos 86-87 con «la niebla que en ondas se abre / allá sobre el hondo río». Aparte el efecto discutible de

ondas-hondo, se ve que el sentido de los versos ha cambiado: Meléndez no dijo que la niebla se abre, es decir, se disipa, sino al contrario, que se va formando.

Tanto en *La tarde* como en *La mañana* el observador de la naturaleza aparece en el poema y nos refiere sus percepciones, el placer que le proporcionan y la conmoción que causan en él, llevándole a expresarse en exclamaciones. Como dice Havard, «the engagement of poet and landscape is thus dependent upon immediate sensory faculties» (p. 122).

Entre los versos que en un romance aparecen como el eco del otro, señalemos los siguientes:

La mañana

Dejad el nido, avecillas

(1)

La tarde

Del nido al caliente abrigo
vuelan al punto las aves

(53-54)

¡Oh, qué celajes y albores!
¡Qué de ráfagas fulgentes
con sus rayos los alumbran
y de oro los enriquecen!

(13-16)

¡Oh, qué visos! ¡qué colores!
¡qué ráfagas tan brillantes
mis ojos embebecidos
registran de todas partes!

(29-32)

mientras que los hondos valles
muy más lobregos se ofrecen,
cual si otra noche en sus sombras
de nuevo los envolviese

(21-24)

[faltan XY]

Las sombras que le acompañan
se apoderan de los valles,
y sobre la mustia hierba
su fresco rocío esparcen.

(9-12)

[La Aurora] libra al céfiro su manto
que fugaz lo desenvuelve

(29-30)

y el manto la noche tiende

(135)

el rocío les sacude,
y sus frescas hojas mece

(35-36)

y sobre la mustia hierba
su fresco rocío esparcen

(11-12)

Más allá el undoso río
por la ancha vega se tiende
con majestad sosegada
y cual cristal resplandece.
El bosque umbroso a lo lejos
la vista inquieta detiene,
y entre nieblas delicadas
cual un humo desaparece

(73-80)

El verde oscuro del prado,
la niebla que undosa a alzarse
empieza del hondo río,
los árboles de su margen

(85-88)

y los montes más distantes con las sombras se confunden que

sus altas cimas hacen

(70-72)

Tras sus nevados corderos
el pastor cantando viene
su tierno amor por el valle,
y al rayo del sol se vuelve.

El labrador cuidadoso
unce en el yugo sus bueyes

(113-118)

Suelta el arador sus bueyes,
y entre sencillos afanes
para el redil los ganados
volviendo van los zagales.

(61-64)

El humo en las caserías
en volubles ondas crece

(121-122)

Lejos las chozas humean

(69)

Si La tarde repite y a veces modula los motivos de La mañana, también es

la contrapartida sentimental del romance anterior. Ya vimos que en *La mañana* la contemplación de la naturaleza produce en el poeta un gozo que desea ser compartido. En *La tarde*, en cambio, el poeta aparece solitario, privado incluso del contacto retórico que en el otro romance crean los apóstrofes dirigidos a las aves y a Silvia. Después de describir el panorama empieza a interpretarlo, con perspectiva cada vez más subjetiva:

El universo parece
que de su acción incesante
cansado, el reposo anhela
y al sueño va a abandonarse.
Todo es paz, silencio todo;
todo en estas soledades
me conmueve y hace dulce
la memoria de mis males.

(77-84)

La subjetivación se inicia con el verbo *parece* y pronto lleva a la conmoción sentimental, que aún no impide el disfrute sensorial:

Liberal naturaleza,
porque mi pecho se sacie,
me brinda con mil placeres
en su copa inagotable.
Yo me abandono a su impulso:
dudosos los pies no saben
do se vuelven, do caminan,
do se apresuran, do paren.

(97-104)

La escena parece una ilustración de los versos de Thomson, «as thro the falling Gloom / Pensive / stray...» (p. 52). Pero en las cuartetas que siguen nos encontramos de repente con una serie de palabras que lo transforman todo: pavor, lóbregas, amenazan, oscuros, en la edición de 1797, a las cuales la de 1820 añade inquietud anhelante, se precipitan, gigantescas, aterrarle, riscos salvajes, horror, sombras, ronco fragoso embate, profundo, grave, azorados y medroso. El paisaje, que hace un momento era «paz, silencio todo, se ha vuelto opresivo y ominoso. La percepción de la naturaleza transformada produce efectos fisiológicos en el poeta, cuyo pecho late «lleno de pavor» (120 Y; «más pavoroso» en Z), y

quien, en la edición de 1820, cruza la vega «con inquietud anhelante» (106). La duda que con la pérdida de la claridad del día se apodera del poeta («dudosos los pies no saben / do se vuelven...») se transfiere también a la naturaleza misma: «la luz dudosa» (133). Perdidas las imágenes claras que hacía posible la luz del sol, todo ha quedado deformado. La creciente oscuridad ha influido en el ánimo del poeta; pero también el nuevo estado de este ánimo influye en las percepciones del poeta, convirtiendo la «deleitosa frescura» de la margen del río (89) en «lóbregas calles» (118), y la paz y silencio de todo (81) en rocas amenazadoras (121). Se trata de un efecto recíproco en que el yo, sensible ante la naturaleza, se proyecta a su vez sobre ella. En la edición de 1820 el poeta insiste aún más en esta transformación, introduciendo «el ronco fragoso embate / de las aguas» (126-127) e intensificando su sensibilidad hasta el punto de serle dolorosa y hacerle desear, como mucho más tarde deseará Bécquer en su Rima LII, la inconsciencia:

Mis pasos se precipitan;
mas nada en mi alivio vale,
que aun gigantescas las sombras
me siguen para aterrarle [a mi espíritu].
Trepo, huyéndolas, la cima,
y al ver sus riscos salvajes,
«¡Ay!», exclamo, «¡quién cual ellos
insensible se tornase!»

(109-116)

Yo no veo aquí, como R. M. Cox, un ambiente rococó, en que el poeta no puede entrar directamente y que le ofrece un refugio a la vez que acentúa su melancolía y su aislamiento. Para Cox, la escena es comparable a ciertos cuadros de Watteau, donde las figuras humanas se mantienen fuera del fondo agreste y romántico del paisaje (p. 85). Pero en el romance de Meléndez, el observador es precisamente la figura humana que se enfrenta con la naturaleza y se comunica con nosotros, mientras que en Watteau los personajes quedan física y emocionalmente lejos del espectador; y el paisaje, en el romance, se ha vuelto, más que agreste, agresivo. Más acertado me parece el juicio de Havard, para quien «the intimate and atmospheric presentation of nature is far removed from the pastoral and is a clear anticipation of the Romantic spirit» (p.124). A conclusión parecida llega, en un trabajo todavía inédito, Alan Kenwood, quien, después de señalar las deudas del romance para con los poetas descriptivos extranjeros, sobre todo Thomson y, en menor grado, Saint-Lambert, escribe:

Although the poem may be derivative in part, it is clear that Meléndez's treatment of the theme is very different from that of the descriptive poets. The poem begins with a generalized description of evening but then develops into an intensely emotional reaction to

nature which reveals the latent Romantic sensibility of the poet¹⁰⁷.

La observación de la naturaleza y el contacto emocional con ella caracterizan también el Romance VIII, La lluvia (N.º 213), poema en que se nota la influencia del Printemps de Saint-Lambert y también de la fuente de este, la Spring de Thomson. Meléndez, al apostrofar la lluvia, recalca, más que sus predecesores, la relación subjetiva del observador con la naturaleza. En la descripción de esta falta toda referencia mitológica, si exceptuamos otra vez «las alas / del vago viento» (29-30). En cambio abundan las imágenes, de las cuales las más finamente matizadas son, una auditiva y la otra visual:

...¡oh cómo al oído
encanta el ruido süave
que entre las trémulas hojas
cayendo las gotas hacen!
Las que al río undosas corren,
agitando sus cristales
en sueltos círculos, turban
de los árboles la imagen,
que en su caudal retratados
más lozano su follaje
y erguidos ven sus cogollos
y su verde más brillante.

(33-44)

La primera de estas cuartetas se deriva de Saint-Lambert («À peine l'en tend-on dans le bois solitaire / Tomber de feuille en feuille et couler sur la terre», p. 13) o de la fuente de este, Thomson («The stealing Shower is scarce to patter heard, / By such as wander thro the Forest-Walks, / Beneath th'umbrageous Multitude of Leaves», p. 9). Las otras, si se apoyan en un texto literario, podrían verse como un desarrollo de Thomson («The Clouds... softly shaking on the dimpled Pool / Prelusive Drops...», p. 9). La tercera cuarteta la añadió el poeta en la edición de 1820, recalcando los efectos visuales de la lluvia. La misma matización de los efectos sensoriales la vemos también en

El pastor el vellón mira
del corderillo escarcharse
de aljófares que al moverse
invisibles se deshacen...

En todos estos versos lo que nos interesa es la precisión con que se nos transmiten las imágenes sensoriales. A través de ellas, la lluvia se nos presenta en relación con las flores y las aves, pero también con el labrador y el pastor; es decir, la naturaleza de este poema es un locus amoenus al modo de la poesía pastoril, pero también el campo cultivado por la agricultura, el campo útil tan caro a los Ilustrados.

Finalmente, a los años 90 pertenece el Romance III, El árbol caído (N.º 208). Su tema -lo precario de la existencia, simbolizado en el árbol- ha sido tratado por muchos poetas, empezando, como señala Gregorio Salvador, por el autor del libro bíblico de Daniel (cap. IV)¹⁰⁸. De ahí lo toma Fernando de Herrera en su canción Por la pérdida del Rey Don Sebastián; lo trató Quevedo en su silva A un ramo que se desgajó con el peso de su fruta; y lo utilizó William Cowper en The Poplar Field, cuyo parecido con el romance de Batilo ha señalado I. L. McClelland¹⁰⁹. El poema de Cowper se publicó en 1785, por lo cual bien pudo influir en la obra de Meléndez, ya que no hay ninguna prueba de que esta sea, como cree McClelland, «one of his early pieces»; pero esta influencia no debe buscarse en el tema, tan generalizado ya, ni en el detalle del pájaro que ha huido del árbol donde solía cantar, porque este detalle se encuentra igualmente en la Biblia. En cambio, sí hay una semejanza notable entre la primera cuarteta de Meléndez y los dos primeros versos de Cowper, sobre todo en su forma latina: «Populeae cecidit gratissima copia silvae, / Conticuere susurri, omnisque evanuit umbra»¹¹⁰.

Meléndez, colocado ante el espectáculo del árbol caído, evoca simultáneamente su pasado glorioso y su presente triste. Uno de los aciertos del romance es precisamente el logro de esta simultaneidad, logro que empieza con los primeros versos:

Álamo hermoso, tu pompa,
¿dónde está? ¿dó de tus ramas
la grata sombra, el susurro
de tus hojas plateadas?

Estamos, como nos recuerda Salvador, ante el clásico ubi sunt (p. 14). Las preguntas retóricas indican desde el principio la ausencia de aquello que van evocando; y en los versos que siguen, de toda la primera mitad del poema, los tiempos verbales nos señalan el fin del antiguo esplendor del álamo en el acto mismo de describirlo: «se alzó tu corona», «las aves / sus blandos nidos labraran», «llamaban», «fuiste», etc. La segunda mitad del romance empieza recordando la destrucción del árbol: «La llama / del rayo te hirió; y ejemplo / yaces de su ardiente saña» (50-52 Y). Toda la belleza del álamo «en un punto acabara» (64), a partir de lo cual pasa el poema a emplear el tiempo presente de los verbos para describir el estado

actual del álamo.

No se trata en este romance de un árbol caduco, víctima del tiempo, sino de un árbol lozano, destruido por la casualidad, por la violencia a la cual, según exclama el poeta al final, vivimos expuestos todos, y que es una de las contingencias inevitables de toda vida. Por consiguiente acierta el poeta cuando coloca precisamente en el centro de su poema lo que es también su centro temático, la destrucción inesperada del árbol por el rayo en lo mejor de su existencia. No es aquí cuestión de que «se sacrifique el orden poético al orden lógico y que se prescindiera de anteponer la imagen del álamo caído a toda otra consideración», como cree Salvador (p. 23), ni hay, propiamente hablando, orden lógico. Hay, sí, un orden que podríamos llamar histórico, según el cual el árbol crece primero y luego muere, y otro orden experiencial, según el cual el poeta observador ve primero el árbol caído y pasa a recordar el árbol de antes. El orden poético que adopta Meléndez, sin embargo, no es ninguno de estos, sino la simultaneidad de pasado y presente. Algo parecido es lo que intenta crear Quevedo en los primeros versos de su silva:

De tu peso vencido,
verde honor del verano,
yaces en este llano
del tronco antiguo y noble desasido 111.

Aquí el pasado se evoca en el segundo verso, mientras que el primero y el tercero se refieren al presente. Característicamente, el comienzo del poema quevediano es más abstracto que el de nuestro romance. En el poema de Meléndez, la conjugación de pasado y presente lleva en la cuarteta final a una interrogación que apunta al futuro:

mientras al pecho palpitante
parece que una voz clama
de tu tronco: «¿Qué es la vida,
si los árboles acaban!»

(93-96)

La primera parte del poema evocó el esplendor pasado del álamo y su relación con la vida de los hombres; ahora pregunta el poeta qué es la vida del hombre si de repente puede acabar aun la vida del árbol a cuya sombra vive.

En el estudio ya citado, Salvador desarrolla sus juicios sobre el poema, basados, a fin de cuentas, en el criterio de la verosimilitud. Según Salvador, Meléndez «tendría que haber empezado» con el verso 65, que

describe el árbol derribado (p. 21). Ya sugerí que uno de los aciertos del romance es precisamente la superación de este orden experiencial y su incorporación en un orden poético. También se queja el crítico de los versos 73-76:

Tu encuentro el ganado evita;
sobre ti las aves pasan
azoradas; los pastores
huyen con medrosa planta...

«Esto -nos dice- ya se sale totalmente de la realidad» (p. 22). Creo, sin embargo, que cualquiera podrá observar, sin salir de la realidad, cómo todo cambio notable en su ambiente acostumbrado hace recelar a los animales, tanto domésticos como selváticos. Así, por lo menos, lo entendieron no sólo Meléndez, sino también Cowper y el mismísimo Quevedo, quien le dice a su ramo:

Cualquier pájaro amante
desiertos dejará tus brazos duros,
y vengo a poner duda
sí, para que te habite en llanto tierno,
a la tórtola basta el ser viuda.

Más tarde reaparecerá este motivo en el Romance X de El moro expósito, en versos para los cuales el Duque de Rivas parece haberse aprovechado de los de Meléndez¹¹².

También se burla Salvador (p. 22) del epifonema de los versos 95-96, citados arriba. Es cierto que el tema es trilladísimo, como lo son casi todos los temas tratados por los poetas. Cabe preguntarse, sin embargo, si forzosamente acertará la originalidad, como la de los versos finales de la ya citada silva de Quevedo:

Y porque tengo miedo que el invierno
pondrá necesidad a algún villano,
tal, que se atreva con ingrata mano
a encomendarte al fuego,
yo te quiero llevar a mi cabaña,
por lo que mi cansancio, estando ciego,
a tu sombra le debe.
Descansarás el báculo de caña
con que mi vida tristes años mueve;
y ojalá que yo fuera
rey, como soy pastor de la ribera,
que cetro, antes que báculo cansado,

no canas sustentaras, sino estado.

Aquí, según Salvador, expresa Quevedo «la soberbia afirmación de su íntimo valer y de su alta categoría humana» (p. 17). Quizás. Aunque también nos deja perplejos sobre la identidad de su personaje: el «pastor de la ribera», ¿no es igualmente villano? ¿Y por qué es ingrata la mano del villano, de quien no nos consta ninguna deuda hacia el ramo, como nos consta para el pastor no-villano? Pero ya se ve que este pastor quiere dejar de serlo; que quiere ser nada menos que rey, para convertir el ramo caído en cetro que sustente el estado. Bien está el agradecimiento; pero con esta hipérbole se lleva al nivel de la desproporción ridícula, y me atrevería a sugerir que ningún pastor de ninguna ribera, sin salir «totalmente de la realidad», ha albergado jamás pensamiento semejante. ¿En qué consiste, pues, la «alta categoría humana»?

Finalmente, Salvador critica «la forma de la expresión», fijándose especialmente en el verso 65, en la versión de 1820: «y hollado, horroroso, yerto». Yerto, dice, deja ver con demasiada que el poeta no piensa en un árbol, sino en un cadáver. Porque, «¿Cómo estaba el álamo cuando no estaba yerto?» (p. 25). Pues, según nos dicen los versos inmediatamente anteriores, sus ramas formaban «voluble pirámide», sus hojas bullían y su corteza ostentaba «verdor tierno». Es decir, el álamo vivo se movía flexible, mientras que el álamo muerto está «tieso, derecho, e inflexible, o áspero» (Dicc. Aut., s.v. yerto). Esta distinción, que es una de las más evidentes no sólo en los hombres sino también en las plantas, la hace igualmente Quevedo cuando a su ramo le vaticina: «Cualquier pájaro amante / desiertos dejará tus brazos duros» (28-29). ¿Cómo estaban los brazos cuando no estaban duros? Se supone que flexibles, vivos, lo mismo que el álamo de Batilo, sin esa dureza que al árbol o al ramo le da la muerte. Es verdad que yerto se aplica con frecuencia al cadáver humano y que por lo tanto en el verso de Meléndez puede traslucir la muerte humana junto a la del árbol (aun que no por eso necesariamente en vez de la del árbol); como también es cierto que esa misma muerte humana asoma en el verso de Quevedo, no tanto en el adjetivo duros como en el sustantivo brazos.

Si comparo aquí el romance de Meléndez con el poema de Quevedo, es porque el mismo Salvador ha sacado a colación esta Silva XIII, «en la que la crítica no se ha detenido hasta ahora demasiado» (p.17). Este poema no deja de tener sus aciertos, aunque juzgado por los criterios de Salvador, verosimilitud y coherencia, queda tan por los suelos como el desgraciado ramo a que va dirigido. Quevedo fue, desde luego, un maestro de la concisión; pero no cabe verla, como la quiere ver Salvador (p.18), en los versos según los cuales la hermosura del ramo «ocupa en la ribera / el lugar que ocupó [su] propia sombra», porque luego dedica el poeta por lo menos diez versos, de los 45 de que consta la silva, a hablar del provecho que de esa sombra sacaban «la parlera fuente» y su propio cansancio:

¿Y [qué hará] la parlera fuente,

que aun ignorante de prisión de pelo,
exenta de la sed del sol corría?
Sin duda llorará con su corriente
la licencia que has dado en ella al día.
Tendrá un retrato menos
Pisuerga que mostrar al caminante
en sus cristales puros.

Aquí, una vez que ha surgido la «parlera fuente», la concisión de Quevedo no ha sabido evitar toda una retahíla de tópicos, vengan o no al caso, tengan o no coherencia entre sí. Porque, ¿qué tiene que ver la prisión de yelo? Si la parlera fuente ha de llorar con su corriente, se supone que no se secará; pero para que el tópico caminante se pierda un retrato hay que suponer que sí se secará.

Dejemos el «verde honor» de Quevedo, sus «liquidadas iras», y la absurda consolación económica de que «Menos gastos tendrá la primavera / en vestir este valle / después que faltas a su verde alfombra [sic]». Fijémonos sólo un momento en cómo Quevedo «individualiza la sustancia: la caducidad es la de la propia juventud y esplendor del poeta, arrastrados por su misma madurez» (Salvador, p. 17). Para comprender bien esta individualización, hay que recordar, sin embargo, que se trata no del poeta, sino de su personaje, viejo este, mientras que aquel, si compuso la silva en 1603, tenía sólo 23 años. En efecto, el poema abandona el ramo para fijarse en el personaje que habla, aunque no logra fijar la identidad de este. ¿Es villano? ¿Es pastor sin ser villano? ¿Es aspirante a rey? ¿Queda tan agradecido al ramo que quisiera ser rey para poderlo convertir en cetro? Esto no sólo «se sale totalmente de la realidad», sino que se sale también de la lógica interna, estructural, del poema, que empieza en un plano heroico-sentimental para acabar en otro sentimental-ridículo. Baste lo dicho para aquilatar el éxito de Meléndez donde tropezó quien fue, al fin y al cabo, un poeta de primer orden.

En diciembre de 1794 envió Meléndez a su amigo Eugenio Llaguno y Amírola la Oda XI de las Filosóficas y sagradas, La tempestad (N.º 434), escrita en forma de romance. Este poema se publicó en 1797 y volvió a parecer, con poquísimas variantes, en la edición de 1820. Como otros romances de este grupo cronológico, trata un tema de la naturaleza en relación con el hombre; en este caso, en relación tanto con el labrador que sufre los efectos de la tormenta como con el poeta que se coloca en la escena. Colford (p. 207) ha señalado el paralelo entre los primeros versos de la oda y los de L'Hiver de Saint-Lambert; pero Meléndez se aprovecha también de otra descripción de una tempestad en L'Été del mismo poeta¹³. Al hacerlo, intensifica la participación del poeta-observador en la escena e introduce elementos descriptivos concretos. Así, por ejemplo, el comienzo del romance,

¿Oyes, oyes el ruido
del aquilón que en la selva

entre los alzados robles
con rápidas alas vuela?
¡Oh! ¡cuál silba! ¡cómo agita
las ramas! Sus hojas tiernas
en torbellinos violentos
desparce con rabia fiera,

es un claro reflejo del comienzo de L'Hiver,

Quel bruit s'est élevé des forêts ébranlées,
Du rivage des mers, et du fond des vallées?
Pourquoi ces sons affreux, ces longs rugissements,
Ce tumulte confus, ce choc des éléments?

Pero mientras que Saint-Lambert generaliza el ruido y lo sitúa en todas partes, con lo cual no se sitúa a sí mismo en ninguna, Meléndez se limita a un sitio específico, la selva, concretando además que es una selva de «alza dos robles» («copados pinos» en el manuscrito enviado a Llaguno) y que el viento agita las ramas y desparte las hojas de estos árboles. Las cuartetos siguientes del romance,

Una nube le acompaña
de negro polvo; la niebla
se lanza en un mar undoso
del cóncavo de las peñas,
y cubre el cielo. La llama
del sol desaparece envuelta
en caliginosas nubes,
y la noche a reinar entra,

desarrollan versos de L'Été: «Il [el viento] roule un sable noir qu'il pousse en tourbillons. / Ce nuage nouveau, ce torrent de poussière, / Dérobe à la campagne un reste de lumière». Ambos poetas pasan a describir la destrucción causada por la tempestad, y ambos se ven llevados a pensar en Dios; pero otra vez la formulación de Meléndez es más específica y más personal. En Saint-Lambert leemos: «À travers ce cahos [sic], dans ce désordre extrême, / Mon coeur épouvanté cherchait l'Être suprême». Una vez que «La nature imposa le calme aux éléments» (naturaleza reemplazada por «L'Éternel» en la edición de 1823), el poeta observador, calmado «le trouble de mon coeur», ve en la tempestad y en «ces tristes hivern» la manifestación del orden del universo, la renovación de la fertilidad de la

tierra. La posición del poeta es, pues, la de un filósofo situado fuera de los fenómenos descritos, un observador cuyas emociones se mantienen en general desligadas de la escena. En cambio, Meléndez fija con mayor precisión el punto desde el cual observa la tempestad, acercándose a ella físicamente; y lo mismo ocurre con su posición espiritual:

¡Señor! ¡Señor! compasivo
mi albergue mira: tu diestra
no lo aniquile; perdona
a un ser que te adora y tiembla.
Tú eres, Señor; te descubro
entre el manto de tinieblas
con que misterioso al mundo
tu faz y tu gloria velas.

(29-36)

Aquí el poeta mismo es una víctima posible de la tempestad, no sólo un contemplador de los sufrimientos ajenos; y no se trata de buscar el Ser Supremo, sino de verle manifestado directamente en su obra. En efecto, su carácter religioso, bíblico, es uno de los rasgos que diferencian la oda de Meléndez de las escenas pertinentes del poema francés. Este carácter se nota, por ejemplo, en la eliminación de la mitología pagana, que subsiste en «les combats de Neptune et d'Éole» en Saint-Lambert, y en la insistencia en el valor religioso del arco iris. Compárese la alusión del poeta francés, limitada al fenómeno natural, con ribetes mitológicos («De Pécharpe d'Iris l'é clatant météore, / Y trace dans les airs les couleurs de l'aurore»), con la de Meléndez, con ecos claros del Génesis:

Ya, Padre, ya nos indultas;
y el iris de paz nos muestras
en señal de la alianza
que has jurado con la tierra.

(125-128)

En otras palabras, la tormenta, que para Saint-Lambert es un fenómeno natural, parte del gran sistema del universo, es para Meléndez una manifestación personal de Dios. En esto se acerca nuestro poeta a otra posible fuente suya, Fray Luis de León, en cuya Oda X A Felipe Ruiz leemos:

Y entre las nubes mueve
su carro Dios, ligero y reluciente,
horrible son conmueve,
relumbra fuego ardiente,
treme la tierra, humillase la gente.

La lluvia baña el techo,
invían largos ríos los collados:
su trabajo deshecho,
los campos anegados
miran los labradores espantados

(36-50),

versos que podemos comparar con estos de Meléndez:

...de tu carro
retumba la ronca rueda.
Tu carro es de fuego. El trueno,
el trueno otra vez: se acerca
el Señor; su trono en medio
de la tempestad asienta.

(39-44)

Estos motivos tienen varios antecedentes, tanto clásicos como bíblicos¹¹⁴. Todos ellos los habrá conocido nuestro poeta, pero sus versos se emparentan sobre todo con los de Fray Luis, reflejados tal vez también en la referencia al labrador «que inmóvil / de espanto la obra contempla / de tu poder» (77-79).

Al enviar su oda a Llaguno, Meléndez la acompañó de una carta según la cual aquella «describe una tempestad en mi entender de un modo nuevo en nuestra poesía»¹¹⁵. ¿En qué consiste esa novedad? Creo que en combinar la descripción concreta y exacta con el sentimiento religioso despertado por los fenómenos descritos. Se trata, en efecto, de una manifestación del «sublime natural», tal como lo había descubierto el siglo XVIII en la inmensidad y la misma violencia de la naturaleza:

In a morally and spiritually harmonious world, mountains and seas are images of God's being constantly before human eyes. They serve a purpose of the utmost importance; the awe, the very terror which they arouse, evokes emotions a kin to those which the Supreme Existence itself should cause; their immensity evokes the concept of Immensity itself; and their horror and grandeur are immediate

evidence -not merely symbols- of the existence and irresistible power of the merciful Creator.

(Tuveson, pp. 68-69)

Lo que he recalcado en esta explicación, ¿no puede aplicarse muy directamente a La tempestad de nuestro poeta? La importancia de este aspecto religioso de su poema la señala el mismo Meléndez cuando en la edición de 1820 dedica una cuarteta, la única añadida en todo el poema, a desarrollar el «miedo y horror» del libertino y del ateo ante la tormenta que manifiesta la presencia del Señor. Y este significado religioso de la tempestad determina la descripción concreta: cuanto más fuerte e inmediato el impacto sensorial, más fuerte también el espiritual.

Vemos, pues, que en los romances de estos años 90, los clasificados como tales y también la oda escrita en forma de romance, predominan los temas de la naturaleza. Esta naturaleza la ve el poeta en relación con el hombre, sea como símbolo de la transitoriedad de su vida (El árbol caído), como manifestación de Dios (La tempestad), como productora de fertilidad y utilidad (La lluvia) o como fuente y reflejo de emociones (La tarde)¹¹⁶. En todos estos romances abundan los elementos descriptivos concretos y cuidadosamente matizados, observados a veces por la figura del poeta, despojada de su antiguo disfraz pastoril y colocada en medio del paisaje. En cambio, se elimina casi del todo el prisma mitológico a través del cual apareció la naturaleza en algunas composiciones anteriores de Meléndez.

Romances del grupo V

El último grupo de los romances de nuestro poeta también es el más numeroso, con 28 poemas, o sea, el 39 por ciento de su producción en este metro. Veintidós de estas poesías se publican por primera vez en la edición de 1820, en la sección de Romances del tomo II; otras dos, tituladas Doña Elvira, y dos Odas filosóficas y sagradas, también se publican por primera vez en esa edición, aunque no entre los otros romances; y dos Alarmas españolas en metro de romance se imprimieron en 1808, sin que el poeta las incluyese luego en la edición de sus obras. De estos 28 romances, podemos asegurar que cinco se compusieron después de la desgracia política de Meléndez en 1798. Es posible que algunos de los demás, aunque inéditos hasta 1820, sean efectivamente producto de «los primeros años del autor», como lo asegura este; pero para la mayor parte son improbables tales fechas, y desde luego no pueden demostrarse para ningún romance de este grupo.

Los romances que ahora nos interesan son más extensos que los anteriores. El más breve de ellos consta de 64 versos; el más largo, de 292. Su extensión media es de 167 versos, número bastante mayor que el correspondiente al grupo IV (111 versos) y tres veces el correspondiente a los romances más antiguos, los del grupo I (54 versos). Su clasificación

temática es más difícil que la de muchos romances anteriores por mezclarse en ellos temas distintos. A primera vista predominan los romances amorosos: doce de los 28 romances podrían clasificarse así, constituyendo, no la casi totalidad, como en los grupos I y II, pero sí casi la mitad del total. Otros seis romances se dedican a varios sentimientos que no son el amor; cinco, a temas de la naturaleza, con modificaciones que veremos en su momento; dos pueden decirse autobiográficos; uno, filosófico; y otros dos, de tema patriótico.

Entre los romances amorosos, El velo (Romance XVII, N.º 222) es uno de los relativamente pocos donde encontramos de nuevo unas leves trazas bucólicas, ya que la Clori de este poema es «la delicia y el contento» de «estos valles» (51). El tratamiento del tema amoroso cae aquí dentro de la modalidad rococó, a partir de la primera cuarteta:

«Quita, quita, Clori mía,
quítate ese odioso velo
que los rayos oscurece
de tus ojos hechiceros».

El velo, como el abanico, permite una visión indirecta, a medias, de los encantos eróticos de la amada, como en el magnífico retrato de su esposa que pintó Roslin. Este juego erótico y galante desemboca en un bonito concepto expresivo del sentimentalismo inocente, o seudoinocente, del rococó, cuando Clori accede a la petición de su amante:

y «Ya tus gustos cumplidos
tienes, mi querido dueño»,
dijo. «Gózate en mis ojos,
que mi alma toda está en ellos.
Velos, y hallarás tu imagen,
que del corazón saliendo,
fiel sabe y contarte puede
sus más íntimos secretos».

(97-104)

También vemos el gusto rococó en el Romance VII, La gruta de Amor (N.º 212). La gruta ha sido escenario de los amores de Clori y del poeta, y

Así célebre de entonces
del hecho el nombre tomando,
la Gruta de Amor se llama
por naturales y extraños.

(153-156)

Esta pseudoetimología recuerda los seudomitos tan del gusto rococó, como el de El Amor mariposa. Los amores que nos cuenta el romance son castos («¡Cómo inflexible el recato / le disputó a la ternura / aun el favor más escaso!» 26-28), pero no dejan de producir efectos fisiológicos: «...tu seno turgente, / bullendo más concitado, / parecía en sus latidos / decirme: "En delicias ardo"». (109-112). El amor se desarrolla en un ambiente rústico y en medio de la agitación amorosa de toda la naturaleza:

Ve hervir todo cuanto existe
de amor en el fuego santo:
las plantas arder; heridos
gemir de su presto dardo
brutos y aves, halagarse
rendidos, fáciles, mansos;
y unión, unión en mil gritos
sonar por el aire vago.

(65-72)

El amor de Clori y su zagal recibe el «canoro aplauso» de las aves (120) y la aprobación del «céfiro blando» que bate sus alas (118); y las ninfas cantan Himeneo desde el bosque (141-144). La gruta, por fin, se convierte en «un templo de Amor» (151). Amor sensual y a la vez inocente, una naturaleza que armoniza con él y lo cobija, unos leves recuerdos decorativos de la mitología -todo esto reproduce en verso lo que un pintor rococó como Fragonard nos ha legado en sus lienzos.

Como contraste con la modalidad rococó puede mencionarse el Romance XXV, La visita de mi amiga (N.º 230), poema que dentro de un marco narrativo que elimina al poeta como personaje de su obra, nos reproduce un largo discurso sentimental que dirige el amante a su amada y que resulta en la reconciliación de los dos. La diferencia salta a la vista en la siguiente cuarteta:

¡Tú en mi casa! ¡tú en mi cuarto!
¡y entretenida y afable
gozando en él los primores
del buril y de las artes!

(17-20)

El escenario, que en el N.º 212 era la naturaleza, es ahora la casa del amante. Han desaparecido las rosas y el «céfiro blando», reemplazándolos las obras de arte. Concretamente, lo que admira aquí Filis son grabados que representan a Angélica con Medoro y a Heloísa rezando, es decir, obras de un arte derivado de la literatura, arte narrativo y sentimental. Si el N.º 212 nos recordaba los cuadros de Fragonard, este N.º 230 recuerda las efusiones sentimentales de la Nouvelle Héloïse, si bien Demerson no ha señalado ninguna influencia directa de Rousseau en este romance. De tipo sentimental son también los Romances XIV, XVIII, XXII y XXVI (N.os 219, 223, 227 y 231), los dos últimos adecuados al amor entre esposos y tal vez expresivos de los sentimientos del mismo poeta.

Los demás romances dedicados a temas amorosos son más objetivos que los que hemos examinado hasta ahora. En el XXXI, El consejo de Jacinta (N.º 236), se nos presenta, en términos muy abstractos, un caso de amor aldeano que nos recuerda los romances de años anteriores, como también nos los recuerdan la letrilla final y la relativa brevedad del poema: sólo 56 versos octosílabos, más los veinte hexasílabos de la letrilla. Este podría, pues, ser efectivamente un romance, si no de «los primeros años del autor», por lo menos bastante anterior a su última época; pero no conozco ningún manuscrito del poema ni otra prueba de tal antigüedad. Semejante a El consejo de Jacinta en su intención costumbrista es el Romance IX, La mañana de San Juan (N.º 214), que comienza:

Mañanita de San Juan
por el prado de la aldea
a celebrarla se salen
pastores y zagalejas.

El primer verso, que como el tema procede del romance antiguo de la Misa de Amor, ha sido torpemente estropeado por Mor de Fuentes, en cuya versión, copiada por Cueto, se lee: «Madrugada de San Juan». El romance de Meléndez no expresa los sentimientos del poeta como personaje de su obra, sino que presenta una escena de costumbres, la celebración del amor en medio de la naturaleza. La descripción de esta nos recuerda las descripciones sensualistas de algunos romances anteriores:

Todo encanta los sentidos:
por una llanada inmensa
vaga la vista; las aves
con sus trinos embelesan;
entre el grato cefirillo
el labio aromas alienta,

el tacto en delicias nada,
y el pecho inflamado anhela,
 gratamente así corriendo
por las agitadas venas
del placer la suave llama,
que a todos arrastra y ciega.

(81-92)

Notemos además que las últimas dos cuartetas de las citadas no aparecen en el manuscrito más antiguo de este romance, es decir, que el poeta se dedicó a desarrollar precisamente este aspecto descriptivo sensualista al preparar su versión definitiva del poema. Como los romances de las primeras épocas de Batilo, este termina con una letra, cantada aquí por un pastor que se queja del olvido de Filis, creando así un contraste sentimental con el tono regocijado de la parte principal del romance. En esta encontramos una multitud de figurillas animadas como las siguientes:

 Cual saltando se adelanta,
 cual burlando atrás se queda,
 y cual en medio de todas
 repica la pandereta.

(21-24)

 Aquél deshojando rosas
 en el seno se las echa,
 y aquél en el suyo guarda
 las que a su nariz acercan.
 Cuales alzando los ramos
 en triunfo de amor las llevan,
 y cuales porque los pisen
 de ellos el camino siembran.

(41-48)

 Quién rendido se declara,
 quién tierno la mano premia

de su amada, y quién le roba
un beso al dar una vuelta...

(101-104)

Las imágenes son precisas pero poco desarrolladas; juntas forman una escena comparable con La pradera de San Isidro de Goya. Recordemos de paso que el mismo tema lo trató Iglesias en su Romance I, El ramo de la mañana de San Juan, cuyo comienzo se parece al de nuestro N.º 214, si bien luego el desarrollo es muy distinto:

La mañana de San Juan,
cuando a los alegres campos
a coger verbena y flores
salen los enamorados...

(I, 63)

Otros tres romances amorosos podríamos denominarlos también amoroso-morales. Se dedican a exaltar el amor conyugal, y más particularmente la sujeción -la de la mujer, se entiende- en el matrimonio. Se emparejan, aunque el mismo poeta dispuso que no se imprimiesen seguidos, los Romances XIX, El colorín de Filis (N.º 224), y XXIV, La vuelta del colorín (N.º 229). En ellos, Filis, viendo que su colorín no es feliz a pesar de los mimos que le prodiga, y considerándose ella misma prisionera en el matrimonio, lo suelta. Cuando el pájaro vuelve voluntariamente a la jaula, Filis se da cuenta de su error. Su moraleja aparte, estos romances se destacan por la descripción vivaz del colorín, a quien vemos

morder el sonoro arambre,
y de alto en bajo correrle,
pugnando su débil pico
si los hilos doblar puede,
sacudirlo enardecido,
de un lado y otro volverse,
y avanzar cabeza y cuello
por la abertura más leve,
descansar luego un instante,
y con ímpetu más fuerte
saltar, volar, agitarse,
y hacia sí airado atraerle,

tal que en su empeño y delirio
con uña y pico inclementes
batiendo la jaula entera,
a su esfuerzo la estremece.

(224.13-28)

A la animación de estos detalles corresponden los pormenores sentimentales con que Filis habla de sus caricias para con el pajarillo (224.45-52). El colorín representa aquí lo íntimo y pequeño, característico del gusto rococó y análogo a la paloma de La paloma de Filis y al perrillo faldero de un cuadro como El quitasol de Goya. Pero a la vez que es el foco de los sentimientos de su ama, también simboliza a la misma casada, no sólo para el lector, sino para la propia Filis. Lo mismo ella que el colorín buscarán de ahora en adelante la felicidad en la sujeción, a la jaula para él, al «yugo» del matrimonio para ella.

El mismo tema aparece en el Romance XI, A Filis recién casada (N.º 216). Este romance, y los dos del colorín, no se limitan a presentar lo que he llamado casos amorosos o escenas del amor aldeano, sino que se dedican a darnos lecciones de moral. Recordemos que estos romances son aproximadamente contemporáneos de las comedias de Leandro de Moratín, y que tanto en unos como en otras se manifiesta la preocupación de los Ilustrados con la estabilidad de la familia¹⁷. Vemos, pues, que los romances del último grupo cronológico que podemos llamar más o menos amorosos se dedican, en general, más que a expresar los sentimientos amorosos, sean reales o ficticios, a tratar el amor desde fuera, incluso en su «justificación» social, la conversión de las zagalas en esposas y madres y partes integrantes, por lo tanto, del orden social. Hay en ellos una fuerte dosis filosófica y didáctica, ausente en general de los romances de las primeras épocas; en cambio, el papel de la naturaleza queda reducido, si lo hay, al de fondo convencional. Como si deseara aumentar de algún modo el dramatismo de sus poemas y compensar así su tendencia didáctica, el poeta echa mano de nuevo de recursos característicos de su primera época: las letrillas finales y el marco narrativo o descriptivo.

Tendencia semejante a la que acabamos de notar en los romances amorosos se manifiesta también en los dedicados a otros sentimientos. En este respecto nos llaman la atención tres romances: el V, El niño dormido (N.º 210); el XX, El cariño paternal (N.º 225); y el XXXII, La ternura maternal (N.º 237). El tema de los tres es nuevo para Meléndez, y tal vez hasta para el romance en general; pero no lo es para la pintura, que lo ha tratado en innumerables Sagradas Familias. Meléndez utiliza, laicizadas, las tres figuras fundamentales del tema. Su voz nos describe al niño dormido en términos visuales y hasta diré pictóricos, como si estuviera describiendo o encargando un cuadro:

la faz graciosa inclinada
del un lado, las mejillas
bien cual dos rosas fragantes
por el calor encendidas,
como bañada la boca
en una grata sonrisa,
y sobre su lácteo pecho
dobladas las manecitas.

(210.9-16)

En cambio, la descripción puesta en boca de la madre tiende más hacia la abstracción, y se expresa en términos más sentimentales que pictóricos, como es de esperar:

El alhelí más florido,
la más fresca clavellina,
la más hermosa azucena,
la rosa que ámbar espira,
nada son con nuestro amado:
mayor es su lozanía,
sus gracias más acabadas,
más su belleza divina.
Su rostro es la misma gloria;
la paz, el gozo, la risa,
la candidez, la inocencia
se unen en él a porfía.

(210.49-60)

Estos romances abundan en reacciones sentimentales ante las escenas de ternura familiar, de las que no pudo faltar la de la madre que da el pecho a su hijo (225.81 ss., 237.4); y a este sentimentalismo va mezclada una fuerte dosis de moralidad. Quizás quepa ver aquí un ejemplo de la influencia difusa de los idilios de Gessner, cuya «visión de la naturaleza como lugar de perfección para el hombre... y la ternura de los afectos familiares... flotaba en el ambiente, sobre todo a partir de los años noventa»¹¹⁸.

El tema de la familia aparece también en el Romance XL, Los suspiros de un proscrito (N.º 245), que con sus 292 versos es el más largo de los romances clasificados como tales. Es posible relacionar este poema con la desgracia de Meléndez que empieza en 1798, cuando cae del ministerio su

amigo Jovellanos y se persigue a todos los elementos más reformadores y más jansenistas entre los Ilustrados¹¹⁹. Sin embargo, tal autobiografismo no puede ser absoluto, y señaladamente no lo es respecto a la separación del proscrito de su esposa e hija. El motivo de la hija se desarrolla en términos que recuerdan El cariño paternal en estos versos, que faltan en la redacción primitiva del romance:

no gozar de su semblante
la sencillez expresiva,
ni una gracia, un solo halago
de cuantos loco le oía,
ya si entre amables gorjeos
tendidas las manecitas,
que en mis brazos la tomase
solicitaba festiva,
ya si en mis tiernos cariños
las bulliciosas pupilas
de sus ojuelos de gloria
se gozaban en mí fijas,
o si de su hermosa madre
en el seno adormecida,
aun en su feliz reposo
a nuestro amor sonreía.

(245.49-64; cf. 225.105 ss.)

También merece nuestra atención el ambiente en que se lamenta el proscrito:

Era la noche, y la luna
su carro al cenit subía,
el adormecido mundo
bañando en su luz benigna.
Todo sin acción callaba:
su ala apenas fugitiva
batía el blando favonio,
bullendo en la selva umbría;
o algún ave solitaria,
gritando despavorida,
el imperio de las sombras
más melancólico hacía,
del fúnebre aciago canto
las cláusulas repetidas
en la voz del eco triste
por las opuestas colinas...

(1-16)

En La tarde vimos una acción recíproca entre el yo observador y el ambiente; pero aquí, aunque el ambiente es también amenazador, no se trata de eso, sino de presentar el fondo ante el cual se lamentará el personaje, mediante una progresión desde la tranquilidad de la escena nocturna (que se deriva de Horacio, Epod. XV, 1) hacia la insistencia en la soledad medrosa.

Afines en varios aspectos a los romances que acabamos de examinar son dos poemas publicados en 1820 con el título Doña Elvira, que en el único manuscrito que se conserva reza: Doña Elvira de Guzmán. Aventura trágica. Según nota de los editores de 1820 se perdió un tercer romance que contenía el desenlace de la aventura. Los dos que sobreviven son precursores de los romances históricos publicados en la época romántica por Zorrilla y el Duque de Rivas. No se trata en ellos de imitar los romances moriscos del Siglo de Oro, cosa que ya habían hecho García de la Huerta y Nicolás de Moratín, sino de explotar la temática medieval aprovechando sus aspectos pintorescos y sentimentales. Al leerlos nos encontramos con los que iban a ser lugares comunes del romanticismo, señaladamente de la novela histórica de la época romántica. Doña Elvira teme los peligros a que está expuesto su hijo Fernando en el cerco de Granada, donde está al servicio de la Reina Doña Isabel. En sus desmayos, doña Elvira está asistida por su esclava Zaida, noble granadina enamorada de Fernando. Don Sancho, padre de doña Elvira, llega con la funesta noticia de la muerte de Fernando. Los nombres, según vemos, ya no pertenecen a la tradición pastoril de abolengo grecolatino, sino que son precisamente los nombres «medievales» que habían de favorecer también los románticos de los años de 1830. No falta el elemento exótico de la esclava mora, ni el de la cautiva enamorada, utilizado luego por Espronceda en la Zoraida de su Sancho Saldaña.

El centro temático de estos dos romances es la angustia de la madre, y en esto se relacionan con los tres romances que tratan el tema de la familia; pero ahora el sentimiento maternal se complica con el espíritu caballeresco, también explotado luego por los escritores decimonónicos. Pensando en cómo tal vez hubiera podido evitar la partida de su hijo, doña Elvira exclama:

Sobre el umbral de rodillas,
una madre... Lejos, lejos
mengua tal, oprobio tanto
de una Guzmán y Pacheco,
lejos de la sangre clara
que al moro el puñal sangriento
tiró contra el hijo amado
de Tarifa en el asedio.
¡Cuál se hablaría en la corte

de Isabel! ¡y qué denuestos
los ricoshombres no harían
al hijo y la madre a un tiempo!

(271.174-184)

Característico también del romanticismo, y ajeno al romance viejo, es el ambiente, que nos recuerda el de Los suspiros de un proscrito, pero que esta vez se nos presenta percibido por la protagonista:

No sé qué grave desdicha
me pronostican los cielos,
que desplomados parecen
de sus quiciales eternos.
Ensangrentada la luna
no alumbra, amedrenta el suelo,
si las tinieblas no ahogan
sus desmayados reflejos.
En guerra horrible combaten
embravecidos los vientos,
llenando su agudo silbo
de pavor mi helado seno.
Atruenan el hojoso bosque;
y parece que allá lejos
llevados sobre las nubes
gimen mil lúgubres genios.
Hados, ¿qué queréis decirme?
¿o qué amenaza este estruendo,
este confuso desorden
que en naturaleza veo?

(271.1-20)

Cox ha señalado la «creation of ambience» en estos versos y los ha relacionado con la predilección de los románticos decimonónicos por una naturaleza ominosa y destructora (p. 76); y Havard escribe: «The violence, the exaggeration, the hint of supernatural forces, and the sense of a staged as opposed to a realistic scenic environment, are all clear indications of a Romantic attitude» (p. 125). Notemos además que es el personaje mismo quien nos interpreta su ambiente, exacerbados sus sentimientos por la naturaleza ominosa, y afectada a su vez su percepción de esta naturaleza por sus temores. La influencia del ánimo de la

protagonista en sus percepciones se ve también en los versos siguientes:

¿Pero qué estrépito se oye?
No hay dudarlo... Pasos siento:
la marcha de algún jinete
repite sonoro el eco.
¡Cuán silencioso camina!
Percibir apenas puedo
el batir del duro casco
sobre el pedregoso suelo.
¿Si será que así a deshoras
venga alguno de mis deudos
a anunciarme las desdichas
que contino estoy temiendo?

(271.133-144)

El sonido que primero percibe Elvira como estrépito y que despierta un eco sonoro, casi en el mismo momento resulta ser silencioso y apenas perceptible. ¿Es ampliación subjetiva de algún ruido de veras percibido por ella? ¿o es ilusión, tal vez premonitoria, tal vez sólo fruto de sus temores? Lo cierto es que no llega ningún jinete hasta el día siguiente, según se nos cuenta en el segundo de los dos romances. Sin embargo, la percepción de un ambiente amenazador no se limita a la protagonista, sino que la comparte el mismo poeta narrador:

Súbito un ave nocturna
lanzando un grito funesto
se oyó, y batiendo las alas
voló en ominoso agüero
y una gigantesca sombra
cual un pavoroso espectro
cruzó delante sus ojos,
de horror y lágrimas llenos.
Elvira, la triste Elvira
aterrada y sin aliento
cayó sobre su almohada,
gritando: «¡Yo desfallezco!»

(271.201-212)

Funesto y ominoso son aquí juicios del poeta, no de su protagonista. Esta

aparece con los ojos «de horror y lágrimas llenos», con lo cual se nos expresa su conmoción interior y también se señala de modo simbólico la turbación que afecta sus percepciones del mundo exterior.

La novedad en estos romances de Doña Elvira no es, claro está, el hecho de ser narrativos, sino el empleo de temas y motivos como el espíritu caballeresco, la noche, el ave de mal agüero, la oscuridad, etc., para crear, tanto en la protagonista como en el lector, un clima emocional, clima que produce ese delicioso espeluzno tan buscado luego por los románticos.

La misma tendencia hacia la predicación moral que hemos notado en los romances amorosos y sentimentales puede observarse en los que de un modo u otro tratan de la naturaleza: XV, Los segadores (N.º 220); XXXV, Los aradores (N.º 240); XXVII, El otoño de la vida (N.º 232); y XXXVII, La libertad (N.º 242). Falta en estos romances la descripción panorámica consciente y deliberada. Tratan la naturaleza, o algún aspecto de la naturaleza, en relación con consideraciones de orden moral. En La libertad, el ruiseñor que ha recobrado la libertad es comparado con el poeta libre de «el yugo de Amor indigno» (242.100). El empleo metafórico de la naturaleza para fines morales queda evidente en el título mismo de El otoño de la vida. Los segadores y Los aradores nos ofrecen escenas de la vida rústica, dentro de esa tendencia sistemáticamente descriptiva que se manifiesta en todas las artes de la época y que ya hemos notado en ciertos romances amorosos de nuestro poeta. Hay en ellos alguna influencia de Thomson y de Saint-Lambert¹²⁰, y tal vez también del Praedium rusticum de Jacques Vanière, a quien a su vez imitó Saint-Lambert. Los poemas que ahora nos ocupan contienen descripciones de la naturaleza, pero de una naturaleza útil, cultivada por el hombre. Representan una actitud que por los mismos años, en su cautiverio mallorquín, expresaba Jovellanos ante el paisaje balear:

Pero ¿qué es la primavera ni qué sería de la naturaleza toda, si muda y solitaria no oyese la voz ni sintiese la mano del hombre encargado de educarla y dirigirla?... Así es como en esta escena la presencia del hombre y su morada y su continua industria pone el colmo a tantas bellezas¹²¹.

Nuestro mejor ejemplo de la descripción de la naturaleza acompañada de la visión moral del campo es el romance Los aradores, cuyo comienzo nos recuerda los Campos de Soria de Antonio Machado:

¡Oh, qué bien ante mis ojos
por la ladera pendiente
sobre la esteva encorvadas
los aradores parecen!
¡Cómo la luciente reja
se imprime profundamente
cuando en prolongados surcos
el tendido campo hienden!
Con lentitud fatigosa
los animales pacientes,

la dura cerviz alzada,
tiran del arado fuerte.

La fina matización de las imágenes se ve en descripciones como estas escenas invernales:

Aun agrada con la vista
por sus abismos [los del campo nevado] perderse,
yerta [!] la naturaleza
y en un silencio elocuente,
 sin que halle el mayor cuidado
ni el lindero de la suerte,
ni sus desiguales surcos,
ni la mies que oculta crece.

De los árboles las ramas
al peso encorvadas ceden,
y a la tierra fuerzas piden
para poder sostenerse.

(37-48)

Crece el diluvio: anegadas
las llanuras desaparecen,
y árboles y chozas tiemblan
del viento el furor vehemente,
 que arrebatando las nubes
cual sierras de niebla leve
de aquí allá en rápido soplo,
en formas mil las revuelve;
 y el imperio de las sombras,
y los vendavales crecen,
y el hombre atónito y mudo
a horror tanto tiembla y teme.

(69-80)

Cubiertos de blanca escarcha,
como de marfil parecen
los árboles ateridos,

y de alabastro la fuente.
Sonoro y rígido el prado
la planta hollado repele;
y doquier el dios del hielo
su ominoso mando ejerce...

(85-92)

Este «trastorno aparente» (110) del invierno es para el poeta el orden cíclico de la naturaleza, gracias al cual el grano sembrado ahora ha de producir también el pan futuro:

Ved cuál fecunda la tierra
sus gérmenes desenvuelve
para abrimos sus tesoros
otro día en faz riente.
Ved cómo ya pululando
la rompe la hojilla débil,
y con el rojo sombrío
cuán bien contrasta su verde:
verde que el tostado julio
en oro convertir debe,
y en una selva de espigas
esos cogollos nacientes.

(133-144)

El labrador vive en medio de la naturaleza y en armonía con su proceso cíclico, hombre sencillo y virtuoso rodeado de su familia. Así describe Meléndez la reunión del padre y sus «pequeñuelos hijos» al volver aquel a su «hogar humilde»:

Llegas, y en torno apiñados
halagándote enloquecen;
la mano el uno te toma,
de tu cuello el otro pende;
tu amada al paternal beso
desde sus brazos te ofrece
el que entre su seno abriga
y alimenta con su leche,
que en fiestas y gorjeos
pagarte ahincado parece

del pan que ya le preparas,
de los surcos donde vienes.

(185-196)

El romance concluye alabando la existencia del labrador y expresando la aspiración del poeta a llevar una vida semejante:

¡Vida ignorada y dichosa!
que ni alcanza ni merece
quien de las ciegas pasiones
el odioso imperio siente.

¡Vida angelical y pura!
en que con su Dios se entiende
sencillo el mortal, y le halla
doquier pródigo y presente;
a quien el poder perdona;
que los mentirosos bienes
de la ambición tiene en nada,
cuanto ignora sus reveses.

Vida de fácil llaneza,
de libertad inocente,
en que dueño de sí el hombre
sin orgullo se ennoblece;
en que la salud abunda,
en que el trabajo divierte,
el tedio se desconoce,
y entrada el vicio no tiene;
y en que un día y otro día
pacíficos se suceden,
cual aguas de un manso río
siempre iguales y rientes.

¡Oh, quién gozarte alcanzara!
¡Oh, quién tras tantos vaivenes
de la inclemente fortuna
un pobre arador viviese!,
uno cual éstos que veo,
que ni codician, ni temen,
ni esclavitud los humilla,
ni la vanidad los pierde,
lejos de la envidia torpe
y de la calumnia aleve,
hasta que a mi aliento frágil
cortase el hilo la muerte.

Meléndez sabía, por supuesto, que la realidad de la vida rústica distaba mucho de los tintes rosados con que aquí la pinta, y nos ha dejado constancia de ese conocimiento en algunas de sus epístolas. El labrador del romance es una figura ideal, de función análoga a la del pastor en toda la tradición pastoril, incluso las obras pastoriles de Meléndez. También la aspiración a llevar vida de labrador es puramente ideal; bien le dice el poeta a Godoy, en la Epístola VII, «Sed en el alma labrador» (412.165).

Al comparar el único manuscrito de este romance con el texto publicado en 1820 vemos que la ampliación del poema trae consigo un aumento en el número de las imágenes. De las siete imágenes más notables, v. gr., las contenidas en los versos 21 y ss. y 85 y ss., cuatro no constan en la versión primitiva del romance. Meléndez tiende también a regularizar la métrica y la sintaxis del poema, según se ve, por ejemplo, en el verso 98: «a pena el sol por oriente / asoma» en la versión primitiva (O1), cambiado a «no asoma el sol por oriente» (OZ). Entre las numerosas variantes vemos esfuerzos por hacer la expresión más exacta y concreta. Tal el verso 97: «El día rápido vuela» (O), «El día rápido anhela» (Z); o el verso 120, «que hoy el ánimo conmueven» (O1), cuyo verbo es sustituido por estremecen en OZ. «Mi frágil vida» (251 O) pasa, de modo semejante, a «mi aliento frágil» (Z).

En Los aradores tenemos, pues, un romance que combina imágenes precisas y bastante desarrolladas y un lenguaje que se caracteriza por su empleo frecuente de términos técnicos (v. gr., esteva, reja, aijada, hoces, bieldo, parva, gavillas), con la temática de la naturaleza vista al servicio del hombre y como escenario de una vida rústica apetecible¹²². El poema refleja los ideales de los Ilustrados, tal vez algo ingenuos y sentimentales como tantos otros reformadores, ideales que en su sobrio Informe en el expediente de ley agraria expresó Jovellanos en los términos siguientes:

Sí, Señor: una inmensa población rústica derramada sobre los campos, no sólo promete al estado un pueblo laborioso y rico, sino también sencillo y virtuoso. El colono situado sobre su suerte, y libre del choque de pasiones que agitan a los hombres reunidos en pueblos, estará más distante de aquel fermento de corrupción que el lujo infunde siempre en ellos con más o menos actividad. Reconcentrado con su familia en la esfera de su trabajo, si por una parte puede seguir sin distracción el único objeto de su interés, por otra se sentirá más vivamente conducido a él por los sentimientos de amor y ternura que son tan naturales al hombre en la sociedad doméstica. Entonces no sólo se podrá esperar de los labradores la aplicación, la frugalidad y la abundancia hija de entrambas, sino que también reinarán en sus familias el amor conyugal, paterno, filial y fraternal; reinarán la concordia, la caridad y la hospitalidad, y nuestros colonos poseerán aquellas virtudes sociales y domésticas

que constituyen la felicidad de las familias y la verdadera gloria de los estados¹²³.

Esta visión de un futuro posible se hace presente ideal en los versos de Meléndez, expresivos no sólo de la aspiración de todos los Ilustrados sino también de la personal del poeta, de su anhelo de paz y de sencillez en medio de sus tribulaciones.

Como ejemplo de lo que Joaquín Arce ha llamado «poesía astral»¹²⁴ debemos mencionar aquí la II de las Odas filosóficas y sagradas, A un lucero (N.º 425). Este romance se distingue por su forma discursiva, que imita, no el producto de un proceso mental, sino el proceso mismo. Comienza con un apóstrofe que sitúa al poeta en un lugar determinado ante la naturaleza:

¡Con qué placer te contemplo
desde mi estancia tranquila,
oh hermosísimo lucero
que sobre mi frente brillas!

Desde aquí los versos siguen la meditación del poeta, «ejercicio de la mente / y ocupación de la vista» (15-16), sobre la belleza de los cielos y las maravillas de la ciencia que ha alcanzado a estudiarlos, meditación interrumpida al final:

Pero mi lucero hermoso,
¿dónde está? ¿De su encendida
vivaz llama qué se hiciera?
¿Quién ¡ay! de mi amor me priva?
Mientras yo el feudo a sol tanto
de admiración le rendía,
de sus celestiales huellas
toda el alma suspendida,
él se hundió en las negras sombras
y fue a brillar a otros climas,
hasta que en su manto envuelto
lo torne la noche amiga.
Así las dichas del mundo,
leve un soplo las mancilla,
o sombra fugaz volaron,
crédulos corriendo a asirlas.

Aunque desentona la moraleja pegadiza de la última cuarteta, lo que nos interesa ahora es notar cómo insiste el poeta en la contemporaneidad de sus versos y de los pensamientos que expresan.

Meléndez rechaza en este poema la visión mitológica de la naturaleza, fruto de «la ignorancia o la mentira» (92), e intenta en cambio poetizar esa naturaleza según un procedimiento nuevo, combinando la ciencia con la religión. Los cielos son la obra de Dios (55-56); pero los campeones de la ciencia, Copérnico, «a un ángel semejante» (97), y «el divino Newton» (105), han elevado los conocimientos humanos a un nivel antes inconcebible. Lo poético o sublime consiste, pues, no en la fábula, sino en la verdad, sea la de la creación misma o la del Creador. Como Fray Luis en su Oda X A Felipe Ruiz, el poeta aspira a una plenitud de conocimientos:

¡Oh si con iguales alas
al ansia en que ora se agita,
sobre vosotras lograrse
alzarse mi mente altiva!
¡Con qué indecible embeleso
en vuestra luz embebida,
la sed en que se consume
saciar feliz lograría!

(129-136)

En cuanto al lenguaje de este romance, junto con los latinismos tan frecuentes en la última época del poeta (fulgor, laso, fausta, plagas eoas, etc.), se destacan los términos científicos que Meléndez introduce en su poesía: bóveda, órbitas, se eclipsan, esferas, la lente, éter, ascienden y declinan con referencia a las estrellas. Este lenguaje es comparable al empleo de términos técnicos de la agricultura en un poema como Los oradores y señala un concepto de la poesía más amplio y más moderno que el de la poesía pastoril de ribetes mitológicos.

La naturaleza como testimonio del Creador es también el tema de la XXIX de las Odas filosóficas y sagradas, La meditación (N.º 452). A pesar del título, sin embargo, no se trata en este romance de seguir el proceso mental al estilo de A un lucero, sino de una serie de apóstrofes dirigidos al «pensamiento mío», al «alma mía» y al «espíritu mío».

Los demás romances del último grupo cronológico son dos poemas abiertamente autobiográficos (el Romance XXXIX, El naufrago, N.º 244, y el XLI, Mis desengaños, N.º 246) y dos composiciones patrióticas, productos de los tumultos de 1808 (Alarma española, N.º 269, y Alarma segunda, N.º 270). En El naufrago, una de las últimas obras del poeta, fechable en 1814, se destaca el lenguaje que deliberadamente se aparta del habla idiomática, sea por el empleo de arcaísmos (v. gr., infelice, vide, faz, muy más), sea -y esto es lo más notable- por los numerosos latinismos (v. gr., caliginosa, férreo, vadosas, ponto, canoras, lares, ledó).

Las Alarmas, en cambio, son poesías de ocasión, violenta propaganda política que pinta a los franceses como autores de toda clase de ultrajes

contra lo más sagrado y más capaz de despertar el furor popular: la religión y las hijas y esposas de los españoles. Son poemas que hoy no pueden leerse sin una sonrisa irónica y cuya ironía tal vez apreciara el mismo Meléndez en sus últimos años, cuando ya iba aprendiendo lo que era «nuestro buen rey Fernando» (269.2) y cuánto valían su «bondad inocente» (269.5) y su «corazón honrado» (269.14). Retórica pura son, por supuesto, los alardes bélicos del poeta:

Vil el perezoso sea,
vil el que vuelva la espalda;
yo mismo animoso os sigo,
y opondré el pecho a las balas.

(270.149-152)

Como grupo, los romances de la última época del poeta son más largos que los anteriores y se destacan también por su tendencia moral y moralizadora. En ellos se combinan la observación de la naturaleza, aunque ya no como tema principal, el sentimentalismo, los ideales Ilustrados y los anhelos de paz y tranquilidad de un Meléndez cansado y desilusionado.

* * *

Si nos fijamos en la totalidad de los romances de Meléndez vemos, a través de unos cuarenta años de producción lírica, una evolución tanto temática como estilística. Con el tiempo llegan a ser menos importantes los temas amorosos, y hasta en los romances amorosos que quedan se trata, en muchos casos, de narrar o describir amores ajenos en vez de expresar sentimientos atribuidos, por lo menos, al poeta. En cambio van cobrando más importancia los temas relacionados con la naturaleza y, sobre todo en la última época de Meléndez, los temas morales, filosóficos y religiosos. En las poesías de los últimos veinte años también se acentúa el sentimentalismo. En cuanto al estilo, hemos visto que con el tiempo tiende el poeta a emplear más imágenes sensoriales y a desarrollarlas con más extensión y más matices, colocándose a veces en sus poemas como observador y receptor de sensaciones. En su vocabulario se va apartando de la expresión corriente y buscando la elevación mediante el latinismo léxico y a veces sintáctico; pero también abre su poesía al lenguaje especializado, sea de la agricultura, sea de la ciencia.

Esta evolución supone un paulatino alejamiento de los principales modelos de los primeros romances, es decir, de los poetas del Siglo de Oro, a la vez que aumenta la influencia de los escritores más modernos de la Ilustración, tanto españoles (Jovellanos) como extranjeros (Thomson, Saint-Lambert, Rousseau). También señala el nuevo concepto de la poesía que se iba formando Meléndez. De una parte, la poesía, incluso el para muchos vulgar y humilde romance, adquiere en manos de Batilo cierta elevación y seriedad, reflejada en el vocabulario selecto y la evolución temática, y de acuerdo con las ideas que sobre su misión poética explica

Meléndez en los prólogos a sus ediciones. De otra parte, o quizás precisamente a causa de esta elevación y seriedad, la poesía se va acercando más directamente a la realidad. El poeta se coloca a sí mismo en sus versos y se esfuerza por reproducir sus sensaciones en la precisión de sus imágenes. Lo poético lo busca, no ya en los adornos mitológicos ni en los disfraces pastoriles, sino en las cosas mismas, productoras de reacciones sentimentales cuando se trata de la sencilla vida humana, de arrobamiento religioso, a la manera Ilustrada, tratándose del vasto y complejo universo natural.

Capítulo IV Las primeras odas

El «corpus» de las odas

Entre las casi quinientas obras en verso de nuestro poeta, algo más de la mitad llevan, de un modo u otro, la designación de oda. Hemos examinado ya las ochenta (u ochenta y una) odas anacreónticas; a ellas, y también en metros menores, podemos añadir las cuatro odas de la serie titulada La inconstancia, las 36 de La paloma de Filis, las 16 de Galatea, o la ilusión del canto y las 23 de Los besos de Amor. Pero también produjo Meléndez casi cien poesías escritas por lo común en versos de siete y de once sílabas y denominadas por él Odas filosóficas y sagradas u Odas sin calificativo. Estos poemas, que se apartan tanto métrica como temáticamente de la aparente ligereza anacreóntica, constituyen más de la quinta parte de la totalidad de su obra, y cronológicamente se distribuyen entre los cinco grupos que hemos identificado, pasando desde los primeros años del poeta hasta sus últimos. La Oda XI puede fecharse en 1773; la LIV es de 1814. La distribución de todas ellas es la siguiente;

Cuadro 10

Distribución cronológica de las odas

IIIIIIIVV

Grupo cronológico hasta 1777 hasta 1782 hasta 1789 hasta 1798 hasta

1814/15 Total

Odas 242961354

Odas filosóficas y sagradas 097171144

Total 241116232498

Las más breves de estas composiciones constan de veinte versos; la más extensa -la XXXI de las Odas filosóficas y sagradas (La creación, o La obra de los seis días, N.º 454)- cuenta 530 versos. Entre estos dos extremos se halla la mayor variedad, aunque no, según veremos, sin

obedecer a algunas tendencias generales. También se caracterizan las odas por su gran variedad métrica. Para ellas ha empleado el poeta doce formas estróficas, y esto sin que contemos las variaciones de la estancia, que serán otras tantas. Entre los temas predominan los amorosos, los relacionados con otros sentimientos (v. gr., la amistad), los religiosos y los más o menos filosóficos. Estos dos últimos grupos temáticos predominan a partir de 1778; en cambio, las odas amorosas son, con una excepción posible, anteriores a aquella fecha, si bien sigue Meléndez escribiendo poesía amorosa en otros metros (v. gr., odas anacreónticas). El cambio de orientación resulta aún más notable cuando nos fijamos en el hecho de que ninguna de las 44 Odas filosóficas y sagradas puede fecharse antes de 1779, mientras que de las 54 Odas (sin calificación), sólo treinta podrían ser posteriores a 1777, y de estas treinta, unas diez son también de tema que podríamos llamar filosófico. Entre un grupo y otro, pues, a partir de 1778 se dedican a temas filosóficos y religiosos 54 odas, y a otros temas sólo veinte, una de ellas de autenticidad dudosa.

Los manuscritos más antiguos de nuestro poeta distinguen entre la oda y la canción. El ms. A, que fecho hacia 1775, contiene seis odas y cuatro canciones; el ms. F (1777), diez odas y nueve canciones. Los dos manuscritos coinciden en su clasificación de aquellos poemas que aparecen en ambos. El ms. C (h. 1778), que no emplea la denominación oda, contiene cinco canciones, de las cuales dos, sin embargo (N.os 346 y 374) son clasificadas como odas en los mss. A y F. Recordemos a este propósito que C y F son autógrafos, y que A se basa en autógrafos. En las ediciones hechas por Meléndez sólo sobrevive la designación oda, aunque se establece también la clase de odas filosóficas y sagradas, introducida en la edición de 1797 y probablemente proyectada ya para el abortado segundo tomo de la de 1785. Las cifras correspondientes a las tres ediciones son: 1785, 21 odas; 1797, 26 odas, más 23 odas filosóficas y sagradas; 1820, 34 odas, más 31 filosóficas y sagradas. Advirtamos aquí de paso que en la clasificación y numeración de las odas la edición de Cueto (BAE, LXIII) no coincide ni con la edición crítica ni con la de 1820.

En las páginas que siguen me propongo estudiar sólo las veinticuatro odas del primer grupo cronológico, ninguna de ellas posterior a 1777. Espero que mediante tal estudio podamos identificar los orígenes de las odas de Batilo, caracterizarlas y comprender su evolución.

Odas «renacentistas»

Fijémonos primero en un grupo de nueve odas:

Oda I, La visión de Amor (N.os 336 y 336a, 336b)

VII, De la voz de Filis (N.º 342)

XXXV, El desdén injusto: imitando a Garcilaso (N.º 370)

XXXVI, «Dulcísima señora» (N.º 371)

XXXVII, «¡Ay, Cloris!, si mi llanto» (N.º 372)

XLI, A los dichosísimos días de doña María Andrea de Coca (N.º 376)

XLIII, «Llorad, llorad, mis ojos» (N.º 378)

XLVI, «¡Y que tú, mi señora» (N.º 381)

XLVII, En una ausencia (N.º 382)

Seis de estas odas son de tema amoroso y dos de las otras (N.os 342 y 376) también pueden relacionarse con una mujer amada, aunque no sean precisamente poesía erótica. Sólo en el N.º 382 se queja el poeta de unos sufrimientos que según demuestran versos de la primera redacción, eliminados luego, no tienen causa amorosa. Por la fecha del poema y otros indicios conjeturo que se trata, como en el Romance XXX (v. arriba, pp. 191-192), de la enfermedad o muerte de Esteban Meléndez Valdés, hermano del poeta residente en Segovia. Las poesías amorosas repiten las quejas y ruegos que asociamos con este tipo de composición y a que nos tienen acostumbrados Garcilaso y Petrarca. En algunas el amor produce sufrimiento, pero precisamente en este sufrimiento consisten los méritos que alega el amante para ganar el amor de la amada. Versos como los que se citan a continuación, cuyos motivos petrarquistas tal vez fueran transmitidos por poetas como Garcilaso, nos llevan lejos del alegre mundo sensual de las anacreónticas:

Yo te miré, y rendido
prosigo en adorarte; por ti muero
y, nunca arrepentido
de mi querer primero,
cuanto más me atormentas, más te quiero.

(378.51-55)

¿Yo irme? ¿yo no verte? ¿yo olvidarte?
Mi bien, aun sufro poco,
aun no debo alcanzarte:
yo prometo servirte hasta obligarte.

(378.122-125)

Un sabor petrarquista lo tiene también la alegoría del N.º 336: el poeta (zagal) joven se encuentra en un prado con la musa Erato, quien le anima a dedicarse al amor y seguir a Cupido, «brazo con brazo a tu zagala asido». Para convencerle le muestra un locus amoenus donde la joven pareja pasa a seguir sus consejos. En su primera versión se tituló este poema Canción erótica pastoril (N.º 3366). No se publicó hasta 1797, y entonces apareció con muchos cambios (N.º 336a), pasando luego, con otros cambios y con una estrofa nueva, a la edición de 1820. Erato le promete al zagal que si entra en «las delicias del Parnaso» se encontrará con «muchachos asaz bellos, / cual Villegas, Cetina y Garcilaso» (3366.59-60). En las

versiones posteriores Tibulo reemplaza a Cetina; pero el nombre que directa o indirectamente domina este grupo de odas es el de Garcilaso. La inspiración garcilasiana se declara abiertamente en el título de la Oda XXXV, que es una imitación -muy libre, desde luego- de la Canción II del poeta toledano, imitación que queda patente ya en los primeros versos:

Garcilaso

La soledad siguiendo,
rendido a mi fortuna,
me voy por los caminos que se ofrecen...

Meléndez

Por la escabrosa vía
del olvido, señora, y la aspereza
camina el alma mía...

Más adelante se inspira nuestro poeta en otra obra de Garcilaso, la célebre Canción V, Ad florem Gnidi:

Garcilaso

No fuiste tú engendada
ni producida de la dura tierra;
no debe ser notada
que ingratamente yerra
quien todo el otro error de sí destierra.

(vv. 61-65)

Meléndez

Por Dios, señora mía,
que de hoy más no seáis desdeñosa,
que natura no os cría
tan linda y tan graciosa
para que vos seáis tan rigurosa.

(370.31-35 AF1)125

Los primeros versos de esa misma canción de Garcilaso encuentran por lo menos dos ecos en los comienzos de estas odas:

¡Ay!, si mi humilde lira
volviera el dulce y melodioso acento
que mi pecho le inspira

(376.1-3)

¡Ay Cloris!, si mi llanto
y el suspirar del ánimo encendido
pudieran en tí tanto

(372.1-3)

El arranque de otro poema nos recuerda el insistente «Salid sin duelo, lágrimas, corriendo» de Salicio en la Égloga I:

Llorad, llorad, mis ojos;
llorad, mis ojos, de sufrir cansados
tantas ansias y enojos,
y corred desatados
en arroyos de lágrimas turbados.

(378.1-5)

La tercera estrofa del mismo poema modifica el motivo tradicional de los poderes mágicos de Orfeo, reemplazando su música con las lágrimas del poeta y recordando el tratamiento del mismo motivo en la Canción V de Garcilaso:

Garcilaso

y en ásperas montañas
con el süave canto enterneciese
las fieras alimañas,
los árboles moviese
y al son confusamente los trujiese

(vv. 6-10)

Meléndez

¡Diera naturaleza,
oh diera nuevas aguas que llorase!
¡Diérame tal terneza
que fieras amansase
y pechos más que fieras ablandase!

En cinco de estas nueve odas es, pues, explícita la presencia de Garcilaso; pero se siente también en las demás. En cuanto a su versificación, notemos que de las nueve odas, nada menos que siete emplean la lira, y estancias de ocho y de once versos las otras dos.

William Atkinson afirma que ningún poeta español de la primera mitad del siglo XVIII empleó la lira y adscribe su popularidad entre los poetas de la segunda mitad del siglo a la influencia de Fray Luis de León, recordando oportunamente que después de una larga ausencia de las prensas españolas volvieron a editarse las poesías de Fray Luis en 1761, 1785 y 1790¹²⁶. Sin que deje de ser cierto todo esto, también lo es que en 1765 se imprimieron en Madrid, por primera vez desde hacía más de un siglo, las obras de Garcilaso de la Vega, y que esta edición debe de haber sido la que envió Cadalso «a un joven poeta» como «reglas del arte»¹²⁷. Estos versos de Cadalso no constan en sus *Ocios de mi juventud*, «cuya publicación se autorizó sólo tres meses antes que Dalmiro conociese a Meléndez» (Sebold, p. 90); el «joven poeta» a quien se dirige Cadalso bien podría ser, por lo tanto, nuestro Batilo, quien tenía diecinueve años al llegar Cadalso a Salamanca y a quien Dalmiro llama, precisamente, «un poeta joven» en el título que en 1773 y de su puño y letra puso a la Oda XI de su amigo en uno de sus manuscritos. En el mismo año pone Cadalso en boca de Apolo esta consolación a las Musas, en que nuestro poeta aparece como un nuevo Garcilaso: «Aliéntese el Parnaso; / Meléndez nacerá, si murió Laso» (BAE, LXI, 263b). No cabe duda de que en el ambiente salmantino, y aun sin que interviniese para nada Cadalso, Meléndez pudo muy bien familiarizarse con la poesía de Garcilaso, recién redescubierta; pero la afición especial que por Garcilaso sintió Cadalso, el gran amigo y guía de Meléndez por aquellos primeros años de la década de los 70, debe de haber contribuido también a llevar a este hacia la imitación de los metros, del lenguaje y de la temática garcilasianos.

Veamos ahora una de las odas típicas de este grupo, la XXXVII (N.º 372):

¡Ay Cloris, si mi llanto
y el suspirar del ánimo encendido
pudieran en ti tanto
que en mi dolor crecido
quisieras concederme atento oído, 5
y este crudo tormento
que el corazón me aqueja desdeñado
y el fiero mal que siento
te hubieran ya mudado
y esperara de ti ser escuchado, 10
también esperarí
que tú de tus rigores te ablandaras
y que de la fe mía
piadosa te agradaras
y que, cual yo te amo, al fin me amaras. 15
Porque ¿quién, ¡ay!, pudiera

mirarme en tantos males congojado
que no se enterneciera
y me hubiera sacado,
pudiendo hacerlo, de tan mal estado? 20

Las fieras sanguinosas
hubieran ablandado su crudeza
y fueran más piadosas
que tú con tal belleza,
pues, viéndolo, no dejas la aspereza. 25

Como la mayoría de las nueve odas que ahora nos interesan emplea nuestro N.º 372 la versificación en liras. En estas abundan las rimas fáciles: tres participios en -ado en la segunda estrofa, tres imperfectos de subjuntivo en -aras en la tercera, tres sustantivos abstractos en -eza en la quinta. En el mismo Garcilaso no faltan rimas semejantes: aspereza-terneza-torpeza-bajeza (Soneto XXVIII), animoso-furioso-presuroso-congojoso (Soneto XXIX), halladas-conjuradas-pasadas-representadas (Soneto X). Ya advertimos el eco garcilasiano de los versos 1-3; quizás pueda oírse otro en los 21-25 («las fieras que reclinan / su cuerpo fatigado / dejan el sosegado / sueño por escuchar mi llanto triste: / tú sola contra mí te endureciste...», Égloga I, vv. 203 ss.). El tema es sencillo; funciona y se desarrolla en un plano conceptual, donde logra una perfecta coherencia retórica -pero sólo retórica. No se desarrolla en un plano sensorial; el poema es pobre en imágenes, en figuras retóricas y en términos concretos. Entre los sustantivos de esta oda predominan palabras abstractas como ánimo, dolor, mal, fe, estado, aspereza. Corazón apenas puede considerarse ya como término concreto; de las «fieras sanguinosas» no se nos dice cuál es son -son todas las fieras, o cualesquiera, es decir, ninguna determinada. No las podemos ni ver ni oír, ya que nada se nos indica sobre su aspecto físico; sólo sabemos que son feroces (sanguinosas) y crueles (su crudeza). Entre los verbos del poema, frente a uno más bien concreto, como mirarme, y el metafórico ablandar, abundan los afectivos e imperfectivos: pudieran, quisieras, esperarí, se enterneciera, etc. En «sí mi llanto / y el suspirar del ánimo encendido» hay sugerencias sensoriales; pero la última palabra es tan fuertemente metafórica que casi ha perdido su valor literal sensorial. Quizás quepa decir lo mismo del verbo ablandar, empleado dos veces por el poeta. Tales expresiones son metáforas muertas, que no producen gran efecto en el poema, ni como metáforas ni como imágenes sensoriales. Aparte de ellas no encuentro más lenguaje figurado que «el fiero mal», donde se manifiesta una ligera tendencia hacia la personificación de lo abstracto.

La evolución de esta oda obedece a un deseo de aproximarse más a la poesía de Garcilaso. Lo que en el ms. A fue duro tormento pasa en el ms. F a ser crudo tormento; pero más notable es el último verso, donde extrañeza (A) pasa por fiereza (F1) y crudeza (F2) hasta quedar en aspereza (F), palabra que tiene numerosos antecedentes en Garcilaso: aspereza en los Sonetos II

y XXVIII, la Égloga III y las Canciones IV y V (dos veces en esta), además de áspera mudanza, áspera corteza, áspero camino, ásperos caminos, áspero caballo y ásperas montañas (estos dos últimos ejemplos de nuevo en la Canción V), etc.

En alguna de las nueve odas que nos ocupan, como la que acabamos de examinar, no puede hablarse de ningún ambiente; pero donde se nos presenta un ambiente, este suele ser de tipo pastoril. El poeta es pastor o zagal, su amada es zagala y reside en una choza; él la canta con el rabel entre «ninfas y zagalas y pastores» (376.15). En este último verso se manifiesta el otro elemento que a ratos acompaña el pastoril: las figuras mitológicas que comparten el paisaje rústico con los zagales y zagalas. En la versión primitiva de la Oda I aparecen Erato y Cupido; después se les juntan, primero Venus, y en la edición de 1820 también Apolo. En la Oda XLI el sol es «Febo en carro de oro», y «la citérea diosa» abraza y besa a la ninfa que es María Andrea de Coca. Este bucolismo pagano está, por supuesto, dentro de la mejor tradición renacentista. La excepción entre nuestras odas la constituye la VII, de la que hablaré más adelante, pero de la que podemos notar ya que se sitúa en un ambiente moderno y en cierto sentido realista, ya que refleja el mundo en que realmente vivía el poeta, y lo refleja en versos que se destacan precisamente por su lenguaje concreto y sus imágenes:

el brío y ligereza
con que los blancos dedos gobernaba
y la gentil destreza
con que el clave tocaba
y con su dulce voz le acompañaba

(342.11-15)

Cito estos versos de la redacción primitiva, donde ya vemos el clave, nota muy moderna y urbana entre tantos rabeles, liras y otros instrumentos del gusto de los pastores ficticios. Antes de publicar esta oda en 1785 cambió Meléndez la dulce voz en amable voz, efectuando una apenas perceptible pérdida sensorial, y los blancos dedos en albos dedos, conservando el color pero «elevando» el lenguaje.

Como el poema que hemos analizado más arriba, las demás odas de nuestro grupo tienden hacia un vocabulario abstracto: amores, gloria, dolor, esperanza (N.º 371), olvido, tristeza, crudeza, tino, ira, rigor, temores, desdén, llaneza, fe, contento (N.º 370). También se caracteriza este lenguaje por el intento de elevar el estilo mediante arcaísmos (muy más, 370; do, conocello, 371), cultismos (crudo, 371) y vocablos que, si bien no caen ni en una categoría ni en otra, evitan por lo menos las expresiones más corrientes e idiomáticas (tornéis, feneciendo, 370).

También podemos generalizar la escasez de imágenes que notamos en el N.º 372, aunque por supuesto no llega siempre al mismo grado. Ya mencionamos

la escena bucólico-anacreóntica que se nos presenta en la Oda I, compuesta sobre todo de lugares comunes pero donde no falta algún detalle exacto, como:

Mira las palomitas
cuál bullen amorosas,
y susurran gozosas
punzantes abejitas.

(336b.65-68)

Se nos sugiere el movimiento de las palomas, y con las abejas se asocian sensaciones auditivas y táctiles, aunque en ambos casos la imagen sensorial va acompañada de una personificación sentimental (amorosas, gozosas). Otra escena pastoril, más que presentársenos, se nos sugiere rápidamente, por medio de la mención de ríos, ganados y rabel (378.91 ss.). Ciertas imágenes aparecen con una función metafórica que domina y diluye su valor sensorial, como sucede con arroyos de lágrimas (378.5) y «dos amargos ríos» (también de lágrimas, 378.7). Lo mismo podría decirse de la imagen del camino, la senda y la vía que aparece en los N.os 370 y 381 y que con función también metafórica aparece igualmente en Garcilaso («el camino estrecho de segueros», Son. XXXVIII). En otras expresiones el poeta tiende hacia una adjetivación más afectiva que sensorial, o que en lo sensorial no pasa de sugerir lo más evidente, lo menos específico. ¿Qué contenido sensorial podemos hallar en «tu bello rostro regalado», «tus ojos celestiales», «tu rostro amoroso» (371), «el campo más hermoso», «una ninfa bella», «el cielo hermoso» (376)? Con «la canción sonora» (376) se nos sugiere, efectivamente, una impresión auditiva; pero no se especifica, ya que toda canción es, forzosamente, sonora; y con «las pintadas aves» (376) se nos indica que estas son (forzosamente) de algún color, o quizás de varios colores, pero no llegamos a saber de cuáles.

Las imágenes que más llaman nuestra atención en todas estas odas aparecen, de modo sorprendente, en medio de un extenso y algo cansado lamento en liras escrito en 1777 y probablemente relacionado con la enfermedad o con la muerte del hermano del poeta. Allí leemos, siguiendo la redacción primitiva:

Si al campo con la Aurora
salgo alguna mañana a recrearme,
las lágrimas que llora
sirven de recordarme
que en lágrimas también debo emplearme,
y así de nuevo lloro,
y lloro de manera que parece
que aumenta su tesoro
y en llanto el Alba crece

y de nuevo conmigo se entenece.
Luego no dulce canto
suena de pajarillos, mas ruido
y horrisono quebranto:
el cuervo da un aullido [!],
y el búho le responde con chillido.

(382.41-55)

En la edición de 1797, amén de otras modificaciones, las lágrimas de la Aurora pasan a ser aljófar; ya antes había corregido el poeta el desgraciado aullido del cuervo en un graznido. Pero lo que más nos interesa aquí es la fuerza de los sentimientos del poeta, que transforma y distorsiona sus sensaciones, de modo que «el dulce canto» de los pajarillos se percibe como «ruido / y horrisono quebranto». Esta transformación afectiva de la naturaleza tiene su semejanza con la estrofa 15 de la Égloga I de Garcilaso, pero se acerca tal vez más a unos versos de Cadalso, quien, desterrado en Aragón, escribe:

El cielo se muestra
airado y tremendo;
las yerbas sus verdes
matices perdieron;
las aves no forman
sus dulces conciertos,
como acostumbraban,
de armoniosos metros.
Del sueño no grato
cuando me despierto,
sólo oigo la ronca
voz del negro cuervo,
murciélago triste,
gavilán siniestro,
o de otros iguales
para mal agüero.

(BAE, LXI, 269b)

Aún más del caso son sus versos A la muerte de Filis:

En lúgubres cipreses
he visto convertidos

los pámpanos de Baco
y de Venus los mirtos;
cual ronca voz del cuervo
hiere mi triste oído
el siempre dulce tono
del tierno jilguerillo;
ni murmura el arroyo
con delicioso trino:
resuena cual peñasco
con olas combatido...

(BAE, LXI, 275a)128

Tanto en los versos de Meléndez como antes en los de Cadalso, las impresiones sensoriales son el nexo entre el yo del poeta y el mundo ambiente; y afectado el yo por el dolor, los sentidos parecen funcionar al revés, proyectando sobre el ambiente, y en forma sensible, las emociones del yo y transformando este ambiente hasta que refleja la tristeza o el tedio del observador. Es un proceso que, según explica Sebold en su artículo sobre «Enlightenment Philosophy...», va más allá que los versos aludidos de Garcilaso, porque se fija sobre todo en la conciencia (y yo diría que también en los mismos sentidos) del poeta, sonando así una nota romántica (¿prerromántica?) en un poema y un grupo de poemas de corte renacentista.

Nuestras nueve odas pasan, como tantos otros poemas de Meléndez, por un proceso de enmiendas, tan numerosas en algunos casos (v. gr., la Oda I) que crean lo que en efecto son poemas nuevos, más bien escasas en otros. Una constante de este proceso son los esfuerzos por elevar el estilo por medio de arcaísmos, de cultismos o de la eliminación deliberada de términos corrientes y vulgares. Así vemos en el N.º 378 que cual reemplaza como, fiero pasa a ser crudo, y crudeza sustituye a extrañeza. Un toscos rabel (336b.6) se convierte primero en dulce rabel (336a.6 Y) y finalmente en fácil rabel. La comparación más bien directa y sencilla de la primera versión de la Oda I, «más fresca que una rosa», pasa en la edición de 1797 a ser «cual purpurante rosa» (336a.14). Los mejores días que aparecen todavía en 1785 llegan a ser más claros días en 1797 (382.29). Igualmente pasan las secas mejillas a ser áridas mejillas (382.20) y, según vimos, las lágrimas a ser aljófar (382.43). En vez de muy segura la edición de 1797 imprime muy más segura (370.26); en vez de en morir, feneciendo (370.25). Es instructiva para el caso la evolución de cuatro versos ya citados de la Oda I:

Ms. O

Mira las palomitas
cuál bullen amorosas,
y susurran gozosas
punzantes abejitas

Ed. Y1

Ve cuál las palomitas
se arrullan amorosas,
y susurrar gozosas
punzantes abejitas

Ed. Z

Oye bullir sonantes
las melifluas abejas,
oye arrullar sus quejas
cien tórtolas amantes

La edición Y1 (1797) se diferencia relativamente poco del manuscrito, aun que sí reemplaza bullen con el más preciso, y quizá más propio, arrullan, y escribe Ve en vez del más coloquial Mira. La edición Y2 se diferencia de la Y1 sólo en el tercer verso, que reza «o susurrar gozosas». Tanto en O como en Y hay cierta impropiedad en hacer depender las sensaciones auditivas de un verbo de la vista. Esta impropiedad desaparece en Z. También desaparecen los diminutivos. El verbo susurrar es sustituido por el más culto bullir sonantes; las palomitas se convierten en tórtolas. Las abejas (antes abejitas) ya no son punzantes, sino melifluas. En vez de

ajustarse al orden de la rima (abba), la colocación de verbos y sustantivos hace ahora el contrapunto a este orden (rima abba, sintaxis verbo-sustantivo-verbo-sustantivo). Aunque se mantiene la personificación de las tórtolas, desaparece la de las abejas. En resumen, los versos se van apartando de la expresión directa, con visos de espontánea, hacia algo más exacto a la vez que más artificiosamente construido y más deliberadamente alejado del nivel coloquial. También añade la edición de 1820 toda una estrofa a la Oda I, estrofa descriptiva del templo de Venus. En las demás estrofas, aumentan, en comparación con las versiones anteriores, los latinismos, v. gr., célicas delicias, ara, estro, nudas.

En algunos casos podemos hablar también de una tendencia hacia la precisión. El duro desdén de los mss. AF pasa a ser en el ms. C y la edición X (1785) crudo desdén. En Y1 leemos injusto desdén; pero con Y2 vuelve el poeta a una expresión metafórica de cierto contenido sensorial, helado desdén (370.20). El verso «que de hoy más no seáis desdeñosa» (AF) acaba en Y como «que los ojos a mí tornéis piadosa» (370.32). «Mis labios sus colores han perdido» (F1), pasando por «y su color los labios han perdido» (X), llega en Y a una mayor precisión, «y su carmín los labios han perdido» (382.17). En todos estos casos vemos la evolución, entre 1785 y 1797, hacia la expresión de contenido concreto y exacto.

El proceso de eliminar o templar los elementos eróticos, que ya hemos visto en algunas poesías de metros cortos, también puede observarse en estas odas, señaladamente en la I. En ella se ven, en el ms. O, unas mesas «de sátiros servidas» que en Y son «de Cupidos servidas» y en Z «de amorcitos servidas». El paso del sátiro, encarnación de la sexualidad desenfundada, al amorcito, elemento juguetero de los decorados rococó, es instructivo. Algo semejante ocurre en la conclusión de la oda, que en O reza:

y a quién más pudo amar allí probamos,
juntando el alma, el corazón, el pecho;
y en ternuras deshecho
gocé de las delicias de Cupido,
brazo con brazo a mi zagala asido.

La versión de las ediciones (1797 y 1820) es:

y quién más pudo arder allí probamos,
y ella mi amor, y el suyo yo vencía.
Desde tan fausto día [*«y de tan f. d.»* en Y1]
sigo, siervo feliz, sigo a Cupido,
brazo con brazo a mi zagala asido.

No es muy atrevida la versión primitiva; pero la publicada, sin excluir toda posibilidad del amor físico (arder), lo vela con aún más cuidado. Ya no se juntan los pechos; y «gocé de las delicias de Cupido», expresión discreta pero que incluso por su referencia temporal específica (gocé) sugiere los placeres sensuales del amor, se convierte en «sigo a Cupido», frase más abstracta a pesar de la personificación del amor.

Entre nuestras nueve odas se destaca la VII, De la voz de Filis (N.º 342), por su tema, semejante al de la serie de odas Galatea, o La ilusión del canto, y por la relativa abundancia de sus imágenes, sobre todo, por supuesto, las auditivas, aun cuando se desarrollan poco. También, según ya notamos más arriba, se distingue por el ambiente ciudadano moderno, a pesar de identificarse el poeta, en el último verso, como zagal o pastor (AF). Con todo, esta oda emplea, como la mayor parte de las que ahora estudiamos, la versificación en liras; y contiene recuerdos no sólo de Garcilaso («Amable lira mía», v. 1) sino también de otros poetas del siglo XVI. El «son sabroso» (v. 27) de la voz de Filis recuerda el «cantar sabroso no aprendido» de las aves en la Vida retirada de Fray Luis de León; y los versos siguientes, por su tono exclamatorio y su anáfora, parecen ecos de una estrofa de San Juan de la Cruz:

¡Oh voz dulce y sabrosa!
¡voz que me tiene todo embelesado!
¡oh garganta lustrosa!
¡pecho tierno y nevado,
de do tono tan blando ha resonado!

(342.51-55 A)

En las ediciones la anáfora es aún más insistente, rezando el primer verso: «¡Oh voz! ¡oh voz graciosa!» El segundo verso acaba en YZ como «¡voz que todo me lleva enajenado!» En el tercer verso lustrosa es sustituido por armoniosa a partir de Y2. Los versos de San Juan son:

¡Oh noche, que guiaste,
oh noche amable más que el alborada,
oh noche que juntaste
Amado con Amada,
Amada en el Amado transformada!

(Noche oscura)

Vemos, pues, que a pesar de su desviación temática esta oda también tiene

sus raíces en la gran producción lírica del primer Siglo de Oro. La oda que hemos analizado como típica (N.º 372) lo es en varios aspectos, pero no en su extensión. Con sus 25 versos es una de las más breves del grupo; la más extensa consta de 145 versos en su primera versión, y la extensión media de las nueve odas, en su versión primitiva, es de 71 versos (extensión mediana, 75 versos). Dos de las odas existen en versión única; tres tienen el mismo número de versos en su versión primera y en las subsiguientes; una (la I) añade, en la edición Z, una estrofa, ya mencionada más arriba; y tres de las nueve odas sufren, después de su primera versión, una poda: de 145 versos a 125, de 75 a 70, y de 115 a 105. En vista de la tendencia ampliadora de Meléndez, sorprende la relativa frecuencia, en este grupo reducido, de los poemas cercenados. Entre las 31 odas anacreónticas de este mismo período, sólo son podadas dos, las XXXV y LXIV.

De las nueve odas, el poeta sólo publicó tres. En la edición de 1785 aparecieron *De la voz de Filis* y *El desdén injusto*, a las que añadió la edición de 1797 *La visión de Amor*; pero en la última selección que hizo Meléndez, la de la edición de 1820, queda eliminado *El desdén injusto*, cuyo subtítulo es precisamente imitando a Garcilaso, y sólo sobreviven las otras dos odas, la segunda de ellas muy cambiada en sucesivas redacciones.

Odas «latinas»

Frente al grupo de nueve odas renacentistas o garcilasianas podemos identificar otro, también de nueve odas, que yo llamaría latinas u horacianas. Se trata de las siguientes:

Oda IV, *Al Amor, confesándose rendido* (N.os 339, 339a)

V, *A don Salvador de Mena, en un infortunio* (N.º 340)

VIII, *A Lisi: que siempre se ha de amar* (N.º 343)

XI, *Al Capitán Don José Cadalso, de la dulzura de sus versos sáficos* (N.º 346)

XII, *La reconciliación* (N.os 347, 347a)

XVII, *Himno a Venus (traducido)* (N.º 352)

XXII, *Filis rendida* (N.os 357, 357a)

XXXVIII, «*Ya siento, alado niño, que me amparas*» (N.º 373)

XLIV, «*Cuando te peinas, Lálagas divina*» (N.º 379)

Como en el grupo anterior, dominan aquí los temas amorosos. Siete odas tratan tales temas; una (la XI) es un canto a Cadalso y a su arte; y una (la V) es una consolatoria estoica que desarrolla el tema indicado por el primer verso, «*Nada por siempre dura*». Aunque no se publicó hasta 1797, los manuscritos y los datos biográficos de que disponemos permiten fecharla hacia 1775-76.

Del mismo modo que en las odas que antes nos ocupaban encontrábamos repetidos recuerdos de los poetas del siglo XVI, y señaladamente de Garcilaso, en estas notamos la presencia de los poetas latinos, y sobre todo de Horacio. Colford (pp. 147-148) ha señalado el parentesco entre los *Amores* (I, ii) de Ovidio y la Oda IV:

En ego confiteor: tua sum nova praeda, Cupido;
porrigimus victas ad tua jura manus.
Nil opus est bello: veniam pacemque rogamus,
nec tibi laus armis victus inermis eros¹²⁹.

Citemos al lado de estos versos los primeros de la Oda IV, en su redacción primitiva:

¿Qué más quieres, Amor? Ya estoy rendido;
el corazón tus flechas me han llagado,
devoto invoco tu favor sagrado;
tu esclavo soy, si tu enemigo he sido
con furor obstinado.

(339a AF1)

La Oda VIII concluye con la exhortación, referida a los placeres del amor, «¡Ay! gózalos, Filena, ve tu engaño / y a la vejez no esperes» (343.24-25 F). El tema es el tratado por Garcilaso, Góngora, Ronsard, Marvell y tantos otros poetas, originado en el Idilio XIV de Ausonio: «Collige, virgo, rosas dum flos novus et nova pubes, / et memor esto aevum sic properare tuum». Las ediciones de la Oda VIII eliminan el nombre y cambian el verbo: disfrútalos en 1785, y cógelos a partir de 1797, verbo en el cual vemos un eco textual y hasta etimológico del collige latino.

La reconciliación es un canto amebico en líras, un diálogo entre Lidia y Fileno (Batilo en el ms. F), dos amantes que después de acusarse de infidelidad acaban reconciliándose. Tanto el fondo como la forma recuerdan la Oda IX del tercer libro de Horacio, «Donec gratus eram tibi», en la cual, también en estrofas alternadas, discuten Lidia y su amante (anónimo aquí), para terminar en una reconciliación. Tampoco falta el recuerdo textual, aunque sólo a partir de la edición de 1785, que cambia el verso 20 («y en regalados besos me besaste, F1) en «y en tus cándidos brazos me enredaste», verso donde oímos un eco del horaciano «nec quisquam potior bracchia candidae / cervici juvenis dabatm» («y ningún joven preferido rodeaba de sus brazos ese blanco cuello»). Ya se ve que la candidez ha pasado del cuello a los brazos; pero la comparación de cándidos brazos con *bracchia candidae* no deja lugar a dudas.

A primera vista se ve uno tentado a buscar fuente horaciana también para la oda «Cuando te peinas, Lálages divina» (N.º 379), ya que aparece una Lálage en la celeberrima oda I.xxii («Integer vitae»); pero no encuentro tal fuente¹³⁰. El tono y el estilo del poema me recuerdan los de algunos poetas neolatinos que por estos años traducía Meléndez (sus Besos de Amor se escribieron entre 1776 y 1781, y la Oda XLIV no es posterior a 1777);

pero tampoco he dado con ninguna fuente posible. La misma dificultad la presenta el Himno a Venus, «traducido» según la edición de 1820, aunque sin indicación del original. No aclaran el asunto las ediciones anteriores ni los dos manuscritos que de este poema se conservan, ya que en ninguno de estos textos se identifica como traducción. Alguna semejanza guarda con un himno a Venus, «Scendi propizia», de Metastasio (cf. «Desciende del Olimpo, alma Citeres», v. 1); pero no es lo que se llamaría traducción del poema metastasiano. Tampoco hay relación más que la superficial del primer verso entre nuestra oda y la III.iv de Horacio («Descende caelo et dic age tibia / regina longum Calliope menos»), que además no tiene que ver con Venus. La fuente del poema, sobre todo si de veras se trata de una traducción, es, pues, otra. Nuestra Oda V, A don Salvador de Mena, en un infortunio, aconseja la ecuanimidad y los consuelos de la amistad ante los vaivenes de la fortuna y la inestabilidad de todo lo terreno. Tiene alguna semejanza, según me ha señalado Alan Kenwood, con el comienzo de la Oda IX del tercer libro de Horacio; pero su espíritu horaciano parece filtrado por Fray Luis, a quien recuerda también la versificación en liras, sin que yo haya dado con ninguna fuente específica.

Vemos, pues, que si bien no puede señalarse fuente latina para cada oda de este grupo -o por lo menos no puedo señalarla yo-, sí surgen con cierta insistencia los textos latinos o las evocaciones de posibles textos latinos. Pero no se trata de buscar fuentes exactas, sino de definir un espíritu, una modalidad poética; y a ella contribuyen, tanto como las fuentes, o más, otros factores que hemos de estudiar. Uno de ellos es la versificación. Entre las nueve odas del grupo renacentista contamos sólo dos que no empleen la lira; con las nueve odas latinas nos encontramos con todo lo contrario: sólo dos de ellas están escritas en liras. El censo estrófico de este grupo es el siguiente:

LIRA: 2 odas (V, XII)

CUARTETO-LIRA: 3 odas (XI, XVII, XXII)

QUINTETO CON HEPTASÍLABO (ABBAb): 3 odas (IV, VIII, XXXVIII)

ESTROFA SÁFICA: 1 oda (XLIV)

El cuarteto-lira parece haberse originado en el Renacimiento; lo usa Fray Luis en algunas traducciones de los Salmos y de Horacio, y lo emplea también Francisco de la Torre¹³¹. Su uso se desarrolló sobre todo en el siglo XVIII, citándose a nuestro poeta como innovador notable en sus variaciones (Navarro, p. 294). El quinteto con heptasílabo, o «quintilla real with one heptasyllabic line», parece haber originado en el siglo XVIII, según Dorothy C. Clarke¹³². Mi distinguida maestra nos refiere a poesías de Cadalso y de Iglesias de la Casa (ibid), y Navarro menciona a los mismos, junto con Noroña y Meléndez. Cadalso emplea este quinteto en su Injuria el poeta al Amor. La estrofa sáfica se introduce en el Renacimiento a imitación de la versificación latina, y ya la emplea para traducir a Horacio el Brocense. Villegas, tan admirado de los líricos salmantinos, la utiliza en su oda Al céfiro; y la encontramos en casi todos los poetas de la segunda mitad del siglo XVIII, entre ellos Cadalso. Dos de las composiciones más célebres de Dalmiro -composiciones que además, según veremos, celebró especialmente nuestro Batilo- son sus Sáfico-adónicos a Cupido (Sobre los peligros de una nueva pasión) y otros sáficos A Venus (BAE, LXI, 266).

Lo que tienen en común estas estrofas (exceptuando ahora las liras) es su aproximación a la versificación latina. Ya Francisco de Medrano utilizó varias formas del cuarteto-lira para imitar el movimiento rítmico de distintas estrofas horacianas (Navarro, pp. 238-239). El propósito imitador de la estrofa sáfica no necesita comentario; en cuanto al quinteto con heptasílabo, no me parece muy atrevido ver en él una variante rítmica del patrón ya establecido en la estrofa sáfica y la de la Torre, siendo todas ellas adaptaciones de la estrofa sáfica empleada por Horacio en algunas de sus odas más conocidas. Vemos, pues, que de la misma manera que entre las otras nueve odas predominaba la lira de abolengo garcilasiano, en estas prevalecen las estrofas más o menos inspiradas por Horacio. Métricamente estamos lejos de la canción renacentista con sus complicadas estancias.

Entre las odas sáficas de Meléndez, la XLIV es la primera, y en ella el poeta titubea en cuanto a rimar sus versos. En principio, la estrofa sáfica consiste en versos sueltos; pero ya otros poetas, entre ellos Cadalso, habían introducido la rima. El poema de Meléndez consiste en cinco estrofas, de las cuales la primera asonanta los versos segundo y tercero; la segunda y la tercera asonantan los versos segundo y cuarto; y la cuarta asonanta los versos primero y tercero, y segundo y cuarto. En su primera redacción la estrofa quinta asonantaba los versos segundo y cuarto; pero el poeta la enmendó a cuatro versos sueltos. En otras palabras, Meléndez, aquí, parece estar francamente inseguro ante la estrofa sáfica, porque no hay manera de reducir a sistema lo que ha escrito.

Examinemos ahora una de estas odas latinas, que es además una de las más antiguas composiciones de nuestro poeta. Se trata de la Oda XI, Al Capitán Don José Cadalso, de la dulzura de sus versos sáficos, poema compuesto en 1773. Entre las poesías de Meléndez sólo hay una cuya anterioridad podemos asegurar, el Idilio sacro a Santo Tomás (N.º 168), escrito entre 1768 y 1770. Es probable que también sea anterior la Oda anacreóntica LX, «Si es, Cinaris, forzoso» (N.º 61), y posible que lo sea la Elegía II, En la muerte de Filis (N.º 311). Pero veamos nuestra oda, y veámosla en su versión más antigua, conservada en una copia de puño y letra de Cadalso, quien también le habrá puesto el título que nos permite fechar el poema. En el manuscrito leemos lo siguiente:

Canción de un poeta joven (don Juan Meléndez Valdés, de 19 años de edad) en alabanza de su amigo Dalmiro¹³³

Caro Dalmiro, cuando a Filis suena
tu armoniosa lira,
el río por oírte el curso enfrena
y el mar templá su ira.
Sacan las Ninfas la dorada frente 5

coronada de flores;
suelta Neptuno el húmido tridente
y escucha tus amores.

Los encontrados vientos se adormecen;
sopla Céfito blando; 10
y los marchitos prados reflorece,
cuando tú estás cantando.

Desde el Olimpo baja Citerea,
¡tanto tu voz le agrada!,
y con el dulce canto se recrea, 15
de su Marte olvidada.

Tus consonancias siguen arrullando
sus nevadas palomas;
sus cupidos continuo están tirando
sobre ti mil aromas. 20

Las vagorosas y parleras aves,
viendo a la cipriota dea,
modulan en cromáticas suaves
el canto que recrea.

Con trinos y tonos no aprendidos 25
le dan la bienvenida;
y oyendo de tu lira los sonidos
queda su voz vencida.

Tú en tanto reclinado estás cantando
sus lauros divinos, 30
y el favor de la Venus implorando
en mil sáficos hinos.

Todo, al oírte, calla: tu voz suena
con acento amoroso,
y el alma embebecida se enajena 35
en éxtasi glorioso.

Pues, no cese, poeta soberano
tu son dulce y subido,
don que Febo te dio con larga mano
y que tú has merecido. 40

El manuscrito A, basado en textos preparados por el mismo poeta, anota: «Esta oda la dirigí a mi apreciable amigo D. José Cadalso con motivo de haber éste compuesto dos delicadísimas odas en versos sáficos a Venus y Cupido». Estas son las ya mencionadas, «Niño temido por los dioses y hombres» y «Madre divina del alado niño» (BAE, LXI, 266). A pesar de esta inspiración, la oda de Batilo no emplea la estrofa sáfica, sino el cuarteto-lira con doble rima, AbAb. El poeta se ha propuesto ensalzar el talento poético de su amigo, y para ello se ha valido de un elemento importante de la leyenda de Orfeo: el poder mágico del canto, sus efectos sobre la naturaleza animada e inanimada. En este caso, el canto es, según identificación tradicional, la poesía: Dalmiro toca la lira y está

cantando, primero a Filis (en el contexto de los sáficos a Cupido se dirige Dalmiro a la «sombra de Filis») y luego a Venus; y le escuchan transformados por su canto la naturaleza inanimada (el río, los vientos, el mar), las plantas («los marchitos prados refloreceden»), las aves y los pobladores míticos de aquel paisaje: Neptuno con su séquito de ninfas, y Venus con el suyo de cupidos.

La comparación con Orfeo, implícita aquí, es explícita en otra oda que dirige Meléndez a Cadalso (la XXVI) y en las que el mismo Cadalso dirigió a Nicolás de Moratín (BAE, LXI, 264). Implícita está también en el comienzo de la Canción V de Garcilaso; y en efecto hay en la oda que nos ocupa ecos tanto de Garcilaso como tal vez de Fray Luis. Nuestra primera estrofa recuerda la de la oda Ad floreen Gnidi no sólo en el tema, sino hasta en la rima lira-ira. En «Sacan las Ninfas la dorada frente / coronada de flores» cabe ver una imitación de los versos 69-72 de la Égloga III de Garcilaso:

Peinando sus cabellos de oro fino,
una ninfa del agua do moraba
la cabeza sacó, y el prado ameno
vido de flores y de sombras lleno.

Los «trinados y tonos no aprendidos» de las aves recuerdan el «canto no aprendido» de las aves en la Égloga II (v. 68) y el «cantar sabroso no aprendido» que les atribuye Fray Luis (Vida retirada, v. 32). El verso 80 de la misma oda de Fray Luis, «tendido yo a la sombra esté cantando», queda reflejado en «Tú en tanto reclinado estás cantando»; y en las dos estrofas finales puede verse, según me sugiere Alan Kenwood, un eco de la conclusión de la Oda III de Fray Luis, A Francisco de Salinas. La inspiración clásica y el metro imitador de los metros clásicos se ven, pues, combinados aquí con reminiscencias de los poetas castellanos del siglo XVI.

Si en la Oda XXXVII predominaba un vocabulario abstracto, en la XI sucede todo lo contrario. Frente a contados substantivos abstractos como ira, amores, favor, éxtasi, abundan los concretos: lira, río, tridente, prados, palomas, trinados, voz, son, mano, etc. Lo concreto predomina también, aunque en proporción algo menor, entre los verbos. Si podemos considerar abstractos unos verbos como agrada, se recrea, se enajena y has merecido, más hay de contenido concreto: suena, enfrena, sacan, suelta, refloreceden, baja, están tirando, calla, dio. Los arcaísmos quedan limitados al poético contino; pero cuento tres latinismos: caro, que no aparece en el Diccionario de Autoridades con este significado de 'amado', húmido y dea («la cipria dea»).

Esta oda no se mueve, como la otra, en un plano sobre todo retórico, sino que se desarrolla mediante imágenes sensoriales relativamente abundantes y variadas. Predominan, como es lógico, las auditivas, referidas no sólo al canto de Dalmiro, sino también al de las aves; pero las hay también visuales (la «dorada frente» de las ninfas, «coronada de flores»; el

reflorece de «los marchitos prados»; las «nevadas palomas»); táctiles («el húmido tridente» y el soplo del céfiro); y hasta olfativa («mil aromas»). En general, son imágenes algo rudimentarias, rápidos apuntes más que cuadros muy elaborados. Frente a las notas exactas, pero tradicionales, de las «nevadas palomas» y del «húmido tridente» encontramos otras que no llegan a definir la sensación que al parecer quieren darnos: ¿qué flores son las que coronan la frente de las ninfas o que aparecen en los prados revivificados? ¿y qué tiran los cupidos sobre Dalmiro? Decir «mil aromas» es casi lo mismo que no decir ninguno; es sólo evocar la idea de aroma, sin darle ninguna consistencia sensorial en el poema. Sin embargo, las imágenes se combinan para crear un cuadro muy del gusto rococó: en un paisaje variado y ameno (río, mar, prados, flores, céfiro, pájaros) ocupan el primer plano la figura del poeta, Dalmiro, y la de Venus, esta con acompañamiento de palomas y putti, mientras que en el fondo se ve a Neptuno y su séquito de ninfas. El ambiente de este poema no es el pastoril ni el ciudadano, sino una naturaleza animada y compenetrada con el mundo mitológico. Este se nos presenta en figuras muy conocidas, pero en general hábilmente relacionadas con el tema: Venus es, en efecto, el personaje a quien se dirige una de las odas de Cadalso celebradas aquí; Apolo es, naturalmente, quien ha otorgado a Dalmiro el talento poético; y Marte, el amante de Venus, refleja también la profesión militar del poeta celebrado.

El lenguaje figurado de la oda está en parte implícito en el tema órfico, que supone la personificación o animación de la naturaleza («el mar templa su ira», «Los encontrados vientos se adormecen») y en la identificación tradicional de poesía con canto y con determinados instrumentos musicales (v. gr., la lira). El «dulce canto» es una metáfora casi muerta; más sugeridora es la de las «nevadas palomas», donde a la nota de color se añade la sugerencia de frialdad y pureza, que contrasta con la función de las palomas como aves de Venus. En «la dorada frente» de las ninfas vemos sinécdoque (frente por cabeza) y también la metáfora poco original que alude al cabello rubio. Hay, pues, en esta oda cierto elemento figurado, pero no es un poema de lenguaje intensamente figurado.

De la Oda XI se conservan cuatro versiones manuscritas además de las tres impresas, versiones que ofrecen muchas variantes. De 40 versos en el manuscrito de Utrecht y en el A, la oda pasa a 44 versos en los manuscritos C y F y en las ediciones de 1785 y 1797, acabando con 64 versos en la edición de 1820. La ampliación final añade imágenes, más precisas y más desarrolladas que las de la versión primitiva. Los cupidos, por ejemplo, además de tirar «mil aromas», «tan fino amar tiernos oyendo, / una guirnalda bella / de mirto y rosas y laurel tejiendo, / ornan su sien [la de Venus] con ella» (346.21-24). No callan todos los pájaros, sino que «Filomena sólo, que enardece / tan celestial encanto, / en blandos píos remedar parece / las gracias de tu canto» (33-36). También se insiste en la dulzura de los «sáficos himnos»,

bien que de Fili la llorosa historia
renuevan en el alma
y aquel brillar cual fósforo esplendente
que raudo cruza el cielo,

para hundirse en el lóbrego occidente,
dejando en luto el suelo.

(47-52)

Esta última imagen se parece a la empleada en la Oda anacreóntica XXVI (27.11-12), pero adquiere aquí un mayor desarrollo. En todas estas imágenes se aprecia un grado mayor de exactitud y de complejidad que en las de la versión primitiva. Aunque después de las primeras versiones se elimina el cultismo dea y se sustituye por diosa, en otros pasajes se acentúa la tendencia latinizante. El dulce canto se convierte en plácido canto en 1797 y en canoros trinos en la versión final. Marte llega a ser Mavorte a partir de 1797. Las nevadas palomas pasan a ser cándidas en 1785. Y la sintaxis sencilla de «Tú en tanto reclinado estás cantando / sus loores divinos», conservada en todos los manuscritos y las dos primeras ediciones, cede ante el hipérbaton en la edición final: «mientras que de Dione los loores / renovando divinos».

El entusiasmo que siente Batilo ante los versos de su amigo lo ha tratado de expresar mediante las reacciones de la naturaleza y de los personajes míticos que la habitan, pero también se ha valido de otros recursos que crean en nosotros la impresión de un canto animado. Uno de estos recursos es la alternación de los endecasílabos y de los rápidos heptasílabos. Otro es la acentuación en primera sílaba, que da a los versos afectados un arranque vigoroso. Véanse los versos 1, 5, 7, 10, 14, 22, 28 y 33 de la versión primitiva: casi todos ellos empiezan con un dáctilo vivaz. No creo que sea accidental esta acentuación, porque si bien la versión final elimina el acento inicial en dos de los versos citados, lo introduce en otros cuatro. «Tus consonancias siguen arrullando» se convierte en la edición de 1820 en «Siguen tus blandos ayes arrullando»; se introduce en la misma edición un verso nuevo, «ornan tu sien con ella»; y ya en algunos manuscritos, y en todas las ediciones, el verso penúltimo del manuscrito de Utrecht es enmendado para empezar con el imperativo «goza». La mayor parte de estos textos añaden también una estrofa final que recoge en su primer verso el mismo ritmo:

Gózale; y en mi oreja siempre suene
tu derretido acento,
que de ternura celestial me llene
y de inmortal contento.

(ed. de 1820)

Además, las ediciones, como para insistir más en el acento dactílico del primer verso, cambian «Caro Dalmiro» en «Dulce Dalmiro». La aliteración debe de haber compensado la pérdida del latinismo.

Buena parte de lo que hemos estudiado en la Oda XI puede también encontrarse en las demás del grupo en que la hemos incluido. Si en La reconciliación vuelve a aparecer el ambiente pastoril, en otras odas el ambiente o la situación retórica sugiere el mundo clásico. En las Odas IV, XXII y XXXVIII el poeta se dirige al Amor; la XVII es un himno a Venus. En Filis rendida la unión amorosa de dos pastores se presenta en términos mitológicos:

Con lazo delicioso
Amor por aumentarme los placeres
nos anudó gustoso
y su beso nos dio grata Citeres.
Las Gracias revolantes
en torno con mil coros nos cercaban
y con himnos amantes
«Ven, Himeneo, ven», dulces cantaban.

(357a29-36, en el ms. A, la versión más antigua)

Cuando el poeta quiere convencer a su amigo Mena de la vanidad de los dones de la Fortuna, recurre a comparaciones clásicas:

Fuera yo un César, fuera
el opulento Creso, ¿acaso iría
mayor si me midiera?

(340.36-38)

Tiende, pues, a tratarse en estas odas de un mundo poblado por los dioses y los héroes de la Antigüedad, aun cuando se ven a veces reducidos a la estatura «doméstica» que Joaquín Arce asocia con el gusto rococó. De la misma manera que aparece en estas odas, entre los bastidores clásicos, el mundo pastoril, así se insinúa también alguna forma lingüística que nos recuerda el lenguaje de Garcilaso. Por ejemplo, el infinitivo asimilado al complemento pronominal aparece llamado por la rima, y de allí se introduce, forzosamente y para ser consecuente, en posición no final:

Pues sigue, ¡oh niño!, en tu favor piadoso;

sigue y ablanda mi Fenisa bella
y haz que yo pueda con mi voz vencella,
porque llegue en gozalla a ser dichoso
tanto como en querella.

(373.16-20)

Esta oda es una de las no publicadas por el poeta. Si encontramos odas, como las IV y XXXVIII, cuyas imágenes se reducen a unas pocas menciones de las flechas, arpón, grillos y semejantes trebejos de Amor, empleados, por supuesto, en sentido metafórico, también hay en este grupo varias que nos ofrecen imágenes en relativa abundancia y con cierta organización. Este es el caso de la Oda VIII, A Lisi: que siempre se ha de amar, que copio aquí en la versión primitiva del ms. F, donde Lisi se llamaba Filena:

La alegre primavera con sus flores
y el céfiro agradable y bullicioso
y el canto de las aves sonoro
nos convidan, Filena, a mil amores
en lazo delicioso.

Viene el verano con fogosa llama,
marchitando su espíritu abrasado
árbol y planta y flor y hierba y prado.
Todos temen su ardor, y sólo el que ama
le mira sin cuidado.

Tras esto el seco otoño asoma luego,
de pámpanos y hiedra guarnecido,
alvíase el ardor que fuego ha sido,
mas no por eso Amor templó su fuego
dulce y apetecido;

y en el pálido invierno cuando brame
el soberbio aquilón tempestuoso,
entre lluvias y nieves muy gozoso
y en muy sabrosa paz vivirá el que ame,
sin serle trabajoso.

Porque todos los tiempos y del año
las estaciones todas la Citeres
llena, y el almo niño, de placeres.
¡Ay! gózalos, Filena, ve tu engaño
y a la vejez no esperes.

No hay aquí colores precisos; pero sí hay cierta coherencia de las

imágenes, impuesta por el ciclo de las estaciones, y hay por lo menos una imagen, la de la estrofa segunda, que llega a sostenerse durante tres versos. La estructura de imágenes es más ingeniosa en la Oda XLIV. Aquí la imagen básica es de luz, de la dorada lumbre que arroja el cabello de la amada y que ciega a su amante. De la imagen de luz se pasa a la de fuego, fuego amoroso que abrasa el pecho del amante, «cual en verano trigo que se prende / y arde sonando»; y el fuego evoca a su vez la imagen de las lágrimas tristes con que el amante intenta apagar el incendio de sus pasiones.

También en la Oda V, una consolatoria a su amigo Salvador de Mena, Meléndez emplea una serie de imágenes para dar expresión concreta al tema declarado en el primer verso, «Nada por siempre dura». Se alternan, dice el poeta, el día y la noche, el buen tiempo y la tempestad, y sobre todo, las estaciones del año -tema en sí muy favorecido por los poetas, pintores y músicos de la época y utilizado, según acabamos de ver, por el propio Batilo en la Oda VIII. Las imágenes que se emplean aquí llegan a un nivel considerable de desarrollo, especialmente en los versos dedicados a las estaciones, que cito de acuerdo con el texto más antiguo, dando entre corchetes las variantes de la edición de 1820:

Vuelve el árbol sus flores [Trueca]
para en otoño en frutos, ya temblando [para el otoño]
del cierzo los rigores
que inclemente volando [aterido]
vendrá tristeza y luto derramando;
y desnuda y helada
aun su cima los ojos desalienta,
la hoja en torno sembrada,
cuando al invierno ahuyenta
abril y nuevas galas le presenta.

(340.6-15)

Sin embargo, lo concreto aun de esta imagen tiene sus límites: ¿de qué árbol se trata? ¿de qué hoja (es significativo el empleo del singular, como sinécdoque, como abstracción de las hojas concretas y reales)? ¿qué galas trae abril? ¿qué significan, en términos concretos, tristeza y luto? Más sencillas, pero también más concretas, son las imágenes de los versos 2-3: «al blanco día [albo en las ediciones] / sigue la noche oscura», o de los versos 16-20: «Sale [Se alza en las ediciones] el sol con su pura / llama a dar vida y fecundar el suelo, / pero al punto la oscura / tempestad cubre el cielo / y de su luz nos priva y su consuelo». En general, pues, las imágenes de las odas latinas parecen ser más numerosas, relativamente, que las de las odas renacentistas, y estar en algunos casos más desarrolladas, aunque no logren por lo común un grado elevado de precisión.

En las variantes de estas odas vemos la misma evolución estilística que hemos observado antes: el deseo de elevar el lenguaje mediante un vocabulario más selecto y con frecuencia más culto o latino. Veamos algunos ejemplos: la tendencia latinizante se ve en el cambio de blanco día (340.2 HO) en albo día (YZ), de la mayor pobreza (340.30 BHO) en mísera pobreza (YZ), de nevadas aves (352.20 AF) en cándidas aves (XYZ), de celestial contento (352.35 AFX) en esperanza inmarcesible (YZ). Lo que en el ms. F fue ardor (343.13) llega en la edición de 1785 a ser, sencillamente, sol; pero en las ediciones de 1797 y de 1820 se convierte en luz febea. También la «sacra mansión del alto cielo» (352.25 AF) baja de tono en X a «pura mansión del alto cielo», para volver a subir en YZ con «mansiones del radiante cielo». El hipérbaton «a mi Cloris mudaste y sus rigores» (357.10 AF1) es sustituido por otro hipérbaton más convencional, «de mi Fili blandaste los rigores» (Y), para recobrar su fuerza en la edición final: «De mi Fili adorada / la timidez domaste y los rigores». En los cambios, ya notados, de vuelve en trueca y de Sale el sol en Se alza el sol vemos el mismo deseo de apartarse de la expresión corriente, aun si en estos casos no se trata del empleo de latinismos. Desde el principio, y hasta sus últimos altos, el poeta busca la elevación de lenguaje, búsqueda que si en la edición de 1785 vacila a veces, domina en las ediciones de 1797 y 1820. La progresiva eliminación o paliación de los elementos eróticos se manifiesta igualmente en estas nueve odas. Notable ejemplo de ella es La reconciliación (N.os 347, 347a), cuyas estrofas finales rezan así en la versión F1:

Pues ¡ay! amado mío,
 olvida esas querellas y aquí entremos
 en este bosque umbrío
 y el dulce amor gocemos
 y en placer anegados reposemos. 45
 Pues, ay, ven, mi pastora,
 so aquella fresca sombra a reclinarte,
 que el pastor que te adora
 sabrá desenojarte
 y entre raptos dulcísimos gozarte. 50

El erotismo de estos versos, que parecen ecos -a veces no tan lejanos- del Cántico espiritual y de la Noche oscura de San Juan, se amortigua en las sucesivas versiones F (enmiendas del ms. F), X (edición de 1785), Y (edición de 1797) y Z (edición de 1820). Al principio encontramos alusiones poco veladas al goce sensual: «el dulce amor gocemos», «en placer anegados», «sabrás desenojarte / y entre raptos dulcísimos gozarte». Pero el gocemos del verso 44 desaparece ya en FX («donde en paz descansamos»), y luego se elimina toda sugerencia física: «do quejas olvidemos» (Y), «do piques olvidemos» (Z). El reposo del placer (v. 45) se convierte en un inocente cantar: «y a par alegres nuestro amor cantemos»

(FXY), «y al dulce amor y nuestra unión cantemos» (Z). El verso 50, bastante explícito, se enmienda en F a «y entre mil zagalejas nombre darte». Las ediciones XY modifican toda la estrofa final:

Pues canta, mi pastora,
y aves y vientos párense a escucharte,
que el zagal que te adora
sabría fiel agradarte
y en todas estas vegas nombre darte.

El canto, con otra reminiscencia  rfica, reemplaza la expresión más directa de los sentimientos amorosos: la pastora ha de cantar en vez de reclinarsse, y el zagal, en vez de gozarla, la har  célebre -se supone que por sus versos. Se introduce además un elemento moral (fiel) donde antes predominaba lo sensual. En la edición Z los tres versos finales se enmiendan a

Ven, con tus brazos sella
la fe con que agradarte
y nombre anhelo entre las bellas darte.

Aquí, efectivamente, vuelve a introducirse un abrazo, aunque por su ambiente moral (fe, nombre) tiene un efecto más casto -digámoslo así- que el de las expresiones francamente hedonistas de la versión primitiva. En cambio, si los nuevos versos son menos sensuales, son, en otro respecto, más sensoriales: los brazos representan más que brazos, pero son también algo concreto, más específico que desenojarte o agradarte. Característico de la última etapa es también el hipérbaton de los nuevos versos, con su colocación anormal del verbo anhelo.

Algo más complicada es la situación de Filis rendida (N.os 357, 357a), aunque en esta oda se observa la misma tendencia «deserotizadora». A partir de la primera versión, y todavía en la edición Y, el poeta besa los labios y la mejilla de la amada. A estos besos a nadi  la versión F1 otros besos en los pechos, eliminados en las redacciones subsiguientes. Mejor suerte corrieron unos versos también a nadios en F1 y mantenidos, con ligeras modificaciones, en FXY: « Ay! después quién pudiera, / quién pudiera decir la gloria mía!». Si se nos insinúa algo en estos versos, la edición Z cuida de puntualizar su honestidad:

Después,  oh quién pudiera
fiel retratar mi celestial ventura,
las finezas que oyera,
mi ciego ardor, su virginal ternura!

La misma edición elimina también los besos en la mejilla, reemplazándolos con una mirada: «Su mejilla de rosa / miré inflamarse a mi feliz porfía». Como a contracorriente de esta tendencia deserotizadora, la edición Z introduce en el poema dos estrofas en que Venus guía a los amantes a un bosque

do nuestros finos pechos
en llama ardieron súbito más viva,
cual cera al sol deshechos,
ni yo cobarde, ni mi Fili esquiva.

En todas sus versiones la oda termina con una invocación a Himeneo, justificando y legalizando así las escenas más o menos abiertamente eróticas; pero aun así, el contenido sensual de estas va disminuyendo a través de los años, al paso que aumenta la insistencia en los factores morales.

Como «excepción que confirma la regla» en cuanto a este grupo de odas, recordemos los versos, citados ya, en que el poeta invoca a Amor «porque llegue en gozarla a ser dichoso / tanto como en querella» (373.19 20). Aquí, desde luego, el deseo sexual se manifiesta sin rodeos, y con separación clara de los sentimientos: gozarla no es lo mismo que quererla. Estos versos, que constan en los dos manuscritos del poema, no los enmendó el poeta; pero también es cierto que por razones tal vez ajenas a su contenido erótico no publicó la oda en que aparecen y que por consiguiente no siguió elaborándola.

Las odas latinas comparadas con las renacentistas

Hemos visto que las odas latinas se parecen a las antes denominadas renacentistas en su tendencia hacia la elevación del lenguaje mediante cultismos, arcaísmos y otras desviaciones de la dicción corriente, en su preferencia por los temas amorosos, y en su progresiva reducción del elemento erótico, pero que se diferencian de ellas en el mayor empleo que hacen de las imágenes sensoriales, en el ambiente clásico y mitológico en que se desarrollan y en sus preferencias estróficas. Hay también otros contrastes. Uno de ellos consiste en la respectiva extensión de las odas:

Cuadro 11

Longitud de las primeras odas

9 odas renacentistas 9 odas latinas

Mínima 25 versos 20 versos

Máxima (1.^a versión) 14555

Media7134
Mediana7536

Las odas latinas son, evidentemente, más compactas, lo cual se refleja en la mayor coherencia de sus sistemas de imágenes, comentada más arriba. Vimos que de las odas renacentistas, dos existen en versión única, tres conservan en distintas versiones el mismo número de versos, una crece y tres sufren poda, caso muy poco frecuente en la obra de Meléndez. En cambio, de las odas latinas, una existe en versión única, cinco conservan el mismo número de versos en redacciones distintas, y tres sufren aumento. Esto es decir que el poeta reelaboró algo más las odas latinas, pero sin sentir la necesidad de desechar partes de lo ya escrito. De ello podría deducirse un mayor grado de satisfacción con los poemas de este grupo. Vimos que de las nueve odas renacentistas, el poeta sólo publicó tres, y sólo dos de estas aparecen en la edición definitiva de 1820. La situación de las odas latinas es netamente la contraria: de estas odas, también en número de nueve, sólo dos («Ya siento, alado niño, que me amparas», N.º 373, y «Cuando te peinas, Lálagas divina», N.º 379) quedaron sin publicar. Otras seis aparecieron en la edición de 1785 y volvieron a incluirse en las ediciones de 1797 y 1820. Una -la V, A don Salvador de Mena, en un infortunio, N.º 340- no se publica hasta 1797, pasando luego también a la edición de 1820. En resumen, en su edición definitiva el poeta incluye siete de las odas latinas y sólo dos de las renacentistas; en cambio, seis de estas no le parecían merecedoras de la imprenta, juicio que atañe a sólo dos de las odas latinas. No creo que pueda quedar expresada con mayor claridad la preferencia de Meléndez.

Un dato más apoya nuestra división de las odas. Todas ellas se clasifican como tales en las ediciones; pero según indiqué más arriba, hay dos manuscritos de gran autoridad (F, autógrafo, y A, copiado de autógrafos y por iniciativa del poeta, según demuestra el empleo de una clave suya) que distinguen entre odas y canciones. De los dieciocho poemas que hemos comentado, dieciséis aparecen en el ms. F: ocho de cada grupo que hemos identificado. De las ocho odas latinas, siete vienen clasificadas como odas en el ms. F; de las ocho renacentistas, siete aparecen como canciones. El ms. A está de acuerdo con esta clasificación para todos los poemas que comparten los dos manuscritos. Un poema que he clasificado como renacentista, el N.º 381 («Y que tú, mi señora»), aparece como oda en el ms. F, su texto único. Una oda latina, La reconciliación (N.º 347), es canción en el ms. F. ¿Cómo explicar estas dos excepciones? Ambos poemas están escritos en liras; el N.º 347, a pesar de su filiación horaciana, se desarrolla en un ambiente pastoril; es, además, diálogo. Estos dos factores pudieron influir en su clasificación como canción. En el N.º 381, en cambio, falta todo elemento pastoril -lo cual, sin embargo, puede decirse igualmente de otros poemas del mismo grupo. Concluye con una promesa que, paradójicamente, vimos hace poco que también se introduce en las versiones posteriores del N.º 347: «y haré que con cantarte / tengas claro renombre / y se adore en el mundo tu alto nombre». No puedo determinar las razones de estas dos clasificaciones hechas por el poeta, ni me arrepiento de la que hice yo. Lo cierto es que las categorías de oda y canción son, para Meléndez, emparentadas y en parte intercambiables. El

N.º 346, oda en los mss. A y F, aparece como canción en el ms. C, autógrafo, donde no hay odas. Además, ya hemos notado que al publicarse pasan a ser odas todos estos poemas. En cuanto a los dos poemas que hemos tratado y que no aparecen en el ms. F, uno de ellos, el N.º 336, que clasifico como renacentista, se titula Canción erótica pastoril en su versión más antigua, el manuscrito autógrafo 12.958-46 de la Biblioteca Nacional de Madrid. El otro, el N.º 340, que llamo latino, se titula oda en sus tres versiones manuscritas; pero ninguno de estos manuscritos es autógrafo, y sólo uno de ellos distingue entre odas y canciones.

En fin, la división entre odas y canciones no puede considerarse hecha con gran rigor «científico», pero sí indica que el mismo poeta discriminaba entre un grupo de poemas y otro, discriminación que corresponde con algunas de las características que hemos notado. Las odas latinas son más breves que las renacentistas a la vez que más ricas en imágenes sensoriales. En estas predomina la influencia de Garcilaso; en aquellas, la de Horacio. Estas prefieren la lira; aquellas, estrofas calcadas sobre las grecolatinas. El ambiente es pastoril en unas, bucólico y mitológico en otras. Finalmente, el poeta sigue trabajando en las odas latinas y las publica casi todas; en cambio, las renacentistas, algo menos reelaboradas, quedaron casi todas inéditas. La preferencia de Meléndez está, pues, clara. De las odas renacentistas que aparecen en la edición de 1820, una ocupa el primer lugar, como Oda I (La visión de Amor); y podría argüirse que debe su sobrevivencia y su posición precisamente a su carácter programático, a su «explicación» y definición de Batilo como poeta amoroso, comparable en esto, y hasta en varios motivos, con la Oda anacreónica I, De mis cantares. En cuanto a la otra oda que sobrevive, De la voz de Filis (Oda VII), es posible que la haya salvado el interés del poeta por el tema de la música, tratado en términos parecidos en las odas de Galatea, que en general no podemos fechar con precisión antes de 1814. Podría también haber razones de índole puramente familiar, si en Filis queremos ver a la esposa de Meléndez; pero con esto estamos entrando en el campo de las conjeturas más o menos gratuitas. Lo cierto es que las odas latinas de la primera época suelen sobrevivir en las ediciones, y las odas renacentistas, no.

Estos dos grupos de odas, sin embargo, no constituyen la totalidad de la producción de Meléndez en este género durante su primera época. Quedan otros seis poemas, tres de ellos clasificables como odas pindáricas, y otros tres que, según explicaré más adelante, son, cada uno, sui generis.

Odas pindáricas

Las tres odas pindáricas de Meléndez son:

Oda XXVI, Al Capitán Don José Cadalso, de la sublimidad de sus dos odas a Moratín (N.º 361)

XL, Respuesta a la Vida de Jovino por el zagal Batilo, con alguna noticia de la suya (N.º 375)

XLII, A Ciparis en el día de sus años. Canción (N.º 377)

Ninguno de estos poemas trata, propiamente hablando, tema amoroso; el que

más se acerca a ello es el N.º 377, que celebra la belleza y la virtud de «mi señora» Ciparis. Los demás, motivados por el sentimiento de amistad, tratan, uno del arte del amigo, otro, de temas biográficos y autobiográficos. Los tres acusan, además de fuentes clásicas, la inspiración de dos modelos modernos, Cadalso y Nicolás de Moratín. Los tres consisten en estancias de versos heptasílabos y endecasílabos, de doce versos para la oda a Cadalso, de diez, aunque no según el mismo esquema, para cada una de las otras. Veamos como ejemplo la oda a Ciparis, que cito según el manuscrito autógrafo C (BN 12.951-6), donde aparece como canción. Oda pindárica la llama el manuscrito B (BN 3804), cuya versión, algo más temprana, se diferencia muy poco de la de C, si bien su texto es menos correcto. Ciparis, según L. A. de Cueto, es un nombre aplicado por Meléndez a una «señorita de Salamanca, perteneciente a una familia distinguida» (BAE, LXI, cxxxvii). Fray Diego González le escribe a Jovellanos que ella y su padre habían llevado a Batilo a una aldea, de donde volvió el 19 de octubre de 1776 (carta citada *ibid.*). La oda alude en sus versos 37-38 a la huida del invierno y podría haberse compuesto, por lo tanto, a principios de la primavera de 1776 ó 1777. A ella se refiere Jovellanos en su *Idilio III* (Poesías, p. 136), que no pudo escribirse antes de la primavera de 1776, cuando comenzó la amistad entre Jovino y Batilo; y es lógico suponer que la alusión es a una producción reciente del amigo. En cuanto al nombre mismo, que algunos editores han querido convertir en Ciparis, cito en apoyo de la acentuación llana dos versos de quienes por su relación con el poeta debieron de estar bien informados. En *El digamos* de Fray Diego González, amigo y mentor salmantino de Meléndez, leemos «de Batilo en Ciparis», lo que no sería, evidentemente, heptasílabo si el nombre fuera esdrújulo (BAE, LXI, 202). Según Cueto, este poema se publica «siguiendo, en parte, el manuscrito que envió el mismo Fray Diego a Jovellanos». No es este el sitio para comentar las libertades que el Marqués de Valmar se tomaba con los textos que publicaba, y es cierto que en las Poesías de González el verso reza «de Batilo en Filena»¹³⁴; pero el texto que imprime Cueto queda reflejado en el ya aludido *Idilio III* de Jovellanos, donde leemos: «Mientras Batilo canta / con alto y dulce acento / los años de Ciparis...». No tratemos, pues, de enmendarles la plana a estos dos amigos de nuestro poeta, quedémonos con la acentuación llana, y veamos lo que a esta señorita le canta Batilo:

A Ciparis en el día de sus años

Don grande es la alta fama;
y así como a la luna
obscurece del sol la ardiente llama,
así a par de Ciparis la fortuna
la hermosura abatió; mas si a quien ama 5

la Venus Dionea
donó lira sonora,
oh musa, ora la emplea
en cantar de este día; la alma aurora
de nieve y oro el yermo cielo dora, 10
 merced al verso aonio y al concento
de docta poesía
cuando Apolo cantando calma el viento,
quedando a la dulcísima armonía
de la divina lira y sacro acento 15
la natura admirada;
ni pudo ser cantado
por cítara dorada
otro objeto mayor que el que ha tocado
a humilde musa por favor sagrado. 20
 Suben al alto Olimpo los olores
de cínamo panqueo
y amáraco fragante y otras flores;
mas cumple, dulce musa, alto deseo
y olvida un poco a Amor y tus dolores. 25
Canta de este gran día;
a Eurídice la bella
dulcísima armonía
dictó el intonso dios y a la doncella
mudada en lauro por huir su huella. 30
 Cual deidad iba en nácar erictea
de la espuma engendada
que blandamente el aura la menea,
tal hoy Ciparis sale acompañada
del coro que cantando la rodea 35
de las Gracias y amores;
el invierno aterido
huye al verla, y mil flores
da el campo, y por do arrastra su vestido
vese de rosas mil enriquecido. 40
 ¿Qué es, pues, la hermosura si adornada
de honestidad no brilla?
Cual palma que a las nubes elevada
con su pompa los árboles humilla,
mi señora a la bóveda estrellada 45
se ensalza gloriosa;
desde el humilde suelo
la garza generosa
bate las alas y con raudo vuelo
la tierra olvida, remontada al cielo. 50
 Ni de mayor virtud enriquecida
hubo jamás doncella;
si habla, de entre sus labios desparcida
corre la miel; las Gracias tras la huella
de su planta veloz van de corrida, 55

y no tanta hermosura
 el iris refulgente
 muestra tras nube oscura
 por las doradas puertas del oriente,
 como su undosa túnica esplendente. 60
 Natura este gran día está admirada
 y en él se está placiendo.
 ¿Qué es del invierno triste? Aun más templada
 que en mayo el aura dulce va bullendo;
 seguid pues, oh avecillas; sea loada 65
 de vos mi alta señora.
 Tú, Venus, oye pía
 y el templo olvida ahora
 de Gnido, y del Olimpo la ambrosía:
 tu vista solemnice este gran día. 70
 De los años el curso arrebatado,
 que tanto la hermosura
 desaliña y ofende, tú has burlado.
 Así del sacro Líbano en la altura
 crece el eterno cedro al cielo alzado; 75
 el tiempo te enriquece
 y el cielo tu alma vida
 guarda y grato te ofrece
 don de belleza y juventud florida,
 y luego a sus mansiones te convida. 80
 Si a humano ser los dioses largamente
 de sus dones colmaron
 sobre mortal poder, ¡oh cuán fulgente
 sobre todos, señora, te elevaron!
 Mas ¿quién podrá cantarte, si en oriente 85
 el sol impera solo?
 Empero si inspirada
 mi voz fuese de Apolo,
 tú serás algún día al cieloalzada
 y en digno verso lírico cantada. 90

La intención pindárica del poeta queda indicada no sólo en el título del ms. B sino en el verso 11 del poema, con su alusión al «verso aonio», o sea pindárico, siendo Píndaro natural de Aonia. Pero no se queda Batilo en la intención, sino que produce un poema grandilocuo que reúne casi todos los rasgos de la típica oda de Píndaro¹³⁵. La oda celebra a Ciparis, cuya belleza y virtud equivalen, en la esfera femenina, a los triunfos atléticos de los héroes de Píndaro. La celebra, además, en un ambiente pagano, representado no sólo por las divinidades (Venus, Apolo, las Gracias) sino también por las alusiones a los mitos clásicos (Eurídice, Dafne). No falta la plegaria dirigida a una de las deidades (vv. 67-70), ni el vaticinio (71 ss.) característico de las odas pindáricas. En los

versos finales se presenta el poeta a sí mismo como propagador de la fama de la elogiada, de la misma manera que se presenta Píndaro en varias de sus odas. Las transiciones son, como en Píndaro, bruscas (v. gr., 26 ss., 46); y, como Píndaro, el poeta insiste en la elevación, desde el primer verso («alta fama») hasta los finales («al cielo alzada»). La Oda XLII es relativamente extensa; la extensión media de todas las odas de la primera época es de 62 versos, y esta, con sus noventa versos, excede de la media en casi el 50 %. Característica es también su relativa complejidad métrica: nueve estancias bimembres de diez versos (AbABA:cdcDD), con irregularidad en la primera estrofa, cuyo primer verso es sólo heptasílabo. Notemos de paso que el mismo verso encabeza también una obra posterior en diez años, la XVII de las Odas filosóficas y sagradas (N.º 440, 1787), de tema muy distinto.

El deseo de elevarse al nivel de «docta poesía» (v. 12) mediante un léxico deliberada y hasta violentamente culto se ve a cada paso. Junto con expresiones a las que ya estamos acostumbrados en la poesía de Batilo (fulgente, la alma aurora, sacro acento) encontramos otras más atrevidas: dulcisona armonía, natura, odores, cínamo panqueo, el intonso dios, mansiones, etc. En este respecto el autógrafo C va más allá que la versión anterior del ms. B: reemplaza prestó con donó (v. 7), latinismo de poco empleo fuera de un contexto forense; y elimina el arcaísmo agora (v. 68). El lenguaje de este poema se aparta del habla corriente no con la imitación del estilo de Garcilaso y el remedo de la dicción renacentista, sino con la adaptación de palabras y sintaxis latinas. Esta aparece no sólo en el hipébaton de los versos 31-32 («Cual deidad iba en nácar erictea / de la espuma engendrada»), sino también en el empleo de la preposición a como ablativo instrumental («quedando a la dulcisona armonía / de la divina lira y sacro acento / la natura admirada») y en la tendencia hacia las construcciones sin artículo: «la Venus Dionea / donó lira sonora», «mas cumple, dulce musa, alto deseo», «Cual deidad iba en nácar erictea». En cuanto a la proporción de términos concretos y términos abstractos, dominan con mucho aquellos. Los substantivos que se refieren a objetos específicos y concretos, sobre todo de la naturaleza (sol, aurora, nieve, cielo, cínamo, nácar, espuma, palma, garza, labios, cedro, etc.) son dos veces más numerosos que los abstractos (fama, fortuna, favor, virtud, poder, etc.).

Esta abundancia relativa de términos concretos produce un número también relativamente grande de imágenes sensoriales, en general breves y de poco desarrollo, pero precisas y pertenecientes a varios sentidos: «del sol la ardiente llama», «de nieve y oro el yermo cielo dora», «dulcisona armonía / de la divina lira», rosas, palma, «el iris refulgente / muestra tras nube oscura». La imagen más compleja y más desarrollada es la de los versos 47-50: «desde el humilde suelo / la garza generosa / bate las alas y con rauda vuelo / la tierra olvida, remontada al cielo». Comparada con las odas que hemos examinado antes, esta emplea más figuras retóricas. Es parca en el uso de la metáfora (no encuentro más que «las doradas puertas del oriente»); pero hay varios símiles (versos 2, 31, 43, y en menor grado, 74), hay personificación constante de la naturaleza («el invierno aterido / huye al verla», 37-38; cf. 16, 44, 61) y hay varias perífrasis, características del estilo pindárico, alusivas a personajes mitológicos:

Apolo es «el intonso dios», Dafne es «la doncella mudada en lauro», y Venus es la «deidad... erictea de la espuma engendrada». Todo ello contribuye a dar la nota de júbilo universal apropiada a la ocasión del cumpleaños de Ciparis: la naturaleza misma celebra ese día; las avejillas cantan en loor de la joven, «y mil flores / da el campo, y por do arrastra su vestido / vese de rosas mil enriquecido», motivo que nos recuerda el romance Rosana en los fuegos (206.9-10; véase pp. 187 ss.). Todo esto ocurre en un ambiente campestre, pero no rústico ni pastoril, sino animado y habitado por las deidades del panteón clásico. Estas figuras, la relativa riqueza de sugerencias sensoriales, y hasta los colores que se nos presentan (blanco y oro en el v. 10, nácar en el 31, irisado en el 57) nos acercan al arte rococó; en cambio, nos aparta de él la insistente búsqueda del tono intenso y exaltado, característico de la poesía pindárica. Desde el primer verso («Don grande es la alta fama») el poeta insiste en lo elevado, lo que asciende hacia esferas superiores: el sol, Venus, la aurora, Apolo, «la divina lira», la «cítara dorada», «Suben al alto Olimpo los olores», «este gran día». Ciparis no sólo hace nacer flores sino que «se ensalza gloriosa» como la palma entre los árboles más humildes o como la garza que se remonta al cielo. Su juventud y su belleza se conservan como «del sacro Líbano en la altura / crece el eterno cedro al cielo alzado»; y si la inspiración apolínea no le falta al poeta, Ciparis será «algún día al cielo alzada / y en digno verso lírico cantada», con cuya nota de elevación y exaltación acaba el poema. Ya he dicho que el estilo pindárico es cultivado por Cadalso y por Nicolás de Moratín. Es este quien inspira dos odas pindáricas de Cadalso (BAE, LXI, 264); y su influencia se ve también en los versos de Meléndez. Hay cierta semejanza entre la fórmula con que acaba la oda a Ciparis y la conclusión del poema más célebre de Flumisbo en este género, su oda a Pedro Romero. Pero la huella de Moratín queda aún más patente cuando comparamos el poema de Batilo con la «canción pindárica» de Flumisbo A un nuevo amor de Dalmiro, obra que se escribió estando Cadalso en Salamanca, en 1773 ó 1774¹³⁶. Nada más natural que el que Moratín, leídos los sáfico-adónicos de Cadalso Sobre los peligros de una nueva pasión (BAE, LXI, 266), que no constan en los Ocios de mi juventud (1773) y se habrán escrito en la ciudad del Tormes, le enviase su oda, y que Dalmiro se la mostrase a su nuevo amigo Batilo. También debe de haber visto este la oda de Moratín A don Ignacio Bernascone, famoso floretista¹³⁷, porque de ambas odas encontramos ecos en los versos de Batilo:

Moratín

cantar al son canoro
de cítara dorada
del diestro Bernascone la alta esgrima

(p. 19)

Meléndez

ni pudo ser cantado
por cítara dorada
otro objeto mayor...

Que Venus dionea
diera su amor por tan delicioso
verso!

(p. 25)

...mas si a quien ama
la Venus Dionea
donó lira sonora

que el verso aonio que enfrenó a Castalia
vence al Arquero y Venus Acidalia

(p. 26)

merced al verso aonio y al conento
de docta poesía
cuando Apolo cantando calma el viento

Con nuevo y dulce empleo,
esparciendo de casia olor sagrado,
y cínamo panqueo,
mi siempre humilde musa...

(p. 23)

Suben al alto Olimpo los odores
de cínamo panqueo
y amáraco fragante y otras flores;
mas cumple, dulce musa, alto deseo

Musas...
[...]
dad furor bastante,
que en digno verso lírico le cante.

(p. 21)

empero si inspirada
mi voz fuese de Apolo,
tú serás algún día al cielo alzada
y en digno verso lírico cantada.

Este estilo poético, tan distinto de las imitaciones más o menos felices de Garcilaso, lo cultivó poco nuestro Batilo; pero hemos señalado, en este primer período, dos ejemplos más, relacionados igualmente con los versos de Cadalso y de Moratín. La Oda XXVI, a Cadalso, puede fecharse entre 1773, comienzo de la amistad entre los dos poetas, y abril de 1777, cuando ascendió Dalmiro de capitán a comandante de escuadrón. Esta fecha ante quam la apoya el hecho de aparecer la oda en el manuscrito F. Se conserva este poema, total o parcialmente, en nada menos que cinco manuscritos, cuatro de ellos autógrafos; y es la única oda pindárica que publicó

Meléndez, incluyéndola en todas sus ediciones. Canción la llaman los mss. C y F; en los mss. B y P falta el comienzo y por lo tanto la clasificación del poema; y en el manuscrito más antiguo, el O, conservado en Utrecht, leemos sólo el encabezamiento Allá va lo que fuere al buen Dalmiro, «título» que parece aludir al carácter novedoso y experimental de semejante género para Meléndez. El manuscrito de Utrecht, autógrafo y rubricado, lleva correcciones marginales de la letra de Cadalso.

También esta oda es relativamente extensa: 108 versos en el manuscrito O, 102 en algunas versiones posteriores, y por fin 108 otra vez en la edición de 1820. Su versificación, en sextetos-lira, es relativamente poco compleja, aunque sí algo más que la lira de Garcilaso o los cuartetos-lira. Lo que más la acerca a la oda a Ciparis es la constante elevación e intensidad de lenguaje y tono. Comienza el poeta invocando a la musa: «De pompa, majestad y gloria llena / baja, sonora Clío». El primer verso es una cita de Cadalso, quien lo había utilizado para cantar a Moratín; ahora, en tributo a su amigo, Meléndez lo emplea para cantar la sublimidad de sus dos odas a Moratín. Los versos de Cadalso, nos dice Batilo, serán «arreatado[s] al esplendente cielo», mientras que en su propio pecho hierve un «furor sagrado» gracias al cual su voz «más robusta / al número del verso no se ajusta». Nos da una rápida visión de Cadalso soldado; pero no le cantará así, sino «hiriendo la cítara sonante» (49 BCFOXY). Cadalso ensalzó a Moratín sobre «Ercilla, Herrera, Horacio, Homero» (BAE, LXI, 264); ahora Meléndez ensalza a Cadalso sobre Orfeo, Anfión, Homero y Virgilio, sin olvidar «la cítara de Píndaro divino» (85), y acaba animándole a seguir cantando para que su «fama en el suelo / se extienda dignamente y toque al cielo» (BCFOX).

Ya hemos observado que Batilo empieza su oda con un verso de Cadalso, y la inspiración de este asoma en otros versos citados (cf. Cadalso, «la cítara de Píndaro sagrada», «la cítara de Píndaro sonante»). Otra vez, sin embargo, hay que acudir también al modelo de Moratín, quien en su oda A un nuevo amor de Dalmiro declara que canta a Dalmiro

no marcial como cuando
en la traciana orilla mueve¹³⁸
el bistonio Marte guerra brava,
blandiendo alta cuchilla,
o la terrible lanza, con violento
impulso...
...de esta arte
con la fulmínea espada hiriendo el viento
no aspiro yo a cantarte...
 con nuevo y dulce empleo,
esparciendo de casia olor sagrado,
y cínamo panqueo,
mi siempre humilde musa,
como alcarreña abeja al matizado
romeral, en confusa
selva appena libó moradas flores,
cantará los suavísimos amores...

(pp. 23-24)

Meléndez expresa la misma preferencia:

Así yo tiemblo y el furor que siento
me inspira que le cante,
no vestido de acero y de diamante
con la cruz del apóstol que ardimiento
da al corazón hispano
y afrentoso terror al africano,
no en el caballo que del dueño siente
el poderoso mando,
tascando espumas y relinchos dando,
y el pie sacude y gózase impaciente
cuando al son de las trompas
rige su escuadra entre marciales pompas,
mas sí hiriendo la cítara sonante
con el marfil agudo
que fieras y hombres amansarlas pudo,
o bien con pecho o corazón constante
a su Filis cantando
y el caso acerbo de su fin llorando...

(ms. O)

Pasando por tantas versiones, la Oda XXVI es un magnífico ejemplo de progresiva «clasificación», proceso que en general tiene lugar después de 1785 (X), y en buena parte sigue aún entre la edición de 1797 (Y) y la fin al (Z). Veamos unos pocos ejemplos, recordando que ya en la versión primitiva no faltan los cultismos (abundante, trípode, sonante, etc.) ni las perífrasis («del alto dios de Delo», «Las sabias moradoras de Pirene»):

alto soplo CFO, recio soplo X, fausto soplo YZ
sagradas mesas CFOX, fulgentes mesas Y, fúlgidas mesas Z
furor sagrado BCFOXY, sacro furor Z
alto dios de Delo BFO, sacro dios de Delo C, claro dios de Delo XYZ
o bien con pecho y corazón constante BCFOX, o con voz tierna y corazón constante Y, o cuando en ayes flébiles suspira Z
Cuál poeta, o cuál hombre BCFOPXY,Cuál claro vate Z
mares BCFOPXY, piélagos Z
el gran Virgilio BCFOX, el labio excelso P, el claro cisne YZ
no como solas canten BCFOX, no en blando y alto coro Y, no en acento

canoro P, no con labio canoro Z

Otra vez se trata no sólo del vocabulario, sino también de la sintaxis:
desamparan el néctar y ambrosía

F1O

abandonan el néctar y ambrosía

CFX

el néctar abandonan y ambrosía

YZ

La construcción ablativa se ve en el paso de «paraba con su acento» (BFO) a «calmó con blando acento» (PXY) y a «calmó a su blando acento» (Z). Cadalso, al parecer, fomentaba desde el principio esta tendencia latinizante: por «la cruz del apóstol» quiso enmendar a «la bélica insignia», sugerencia que Batilo aceptó sólo a medias, escribiendo «la roja insignia» (CFXY) antes de volver, paradójicamente, a una dicción más sencilla, «la roja cruz» (Z). Curiosa es también la transformación de la referencia a Moratín que aparece en el verso 21. La versión primitiva reza: «Moratín, el que a todos se adelanta» (F1O). Luego el poeta decidió hablar en términos más específicos: «Moratín, el que a Febo se adelanta» (CF2); pero pareciéndole tal vez un poco exagerado este elogio, lo modificó a «Moratín, el que a Píndaro se adelanta» (F), comparación que da en la clave del gusto poético tanto de Flumisbo Thermodonciaco como de estos conatos de Batilo. Notemos también que la edición de 1820, aunque intensifica en muchos versos el carácter culto y latinizante del poema, nos da igualmente una estrofa nueva, dirigida a la Filis de Cadalso y ejemplo de la vena romántica y sentimental que se encuentra en nuestro poeta:

al sordo cielo, que ordenado hubiera
que el vil suelo dejases,
y a su alto asiento exhalación volases,
planta fugaz de efímera carrera
que con el sol florece,
y con su ocaso lánguida fenece.

(361.55-60)139

Recordemos, por fin, el tercer esfuerzo de Meléndez en el género pindárico, su Respuesta a la vida de Jovino (N.º 375), que responde al Idilio II de Jovellanos, Historia de Jovino (Poesías, p. 108). El poema de Batilo acompañó la primera carta que este dirigió al asturiano el 30 de marzo de 1776. Aunque de interés sobre todo circunstancial y anecdótico, esta oda confirma nuestras observaciones en las otras dos. Es aún más extensa que ellas (120 versos, casi el doble de la media de las 24 odas de la primera época); emplea una estrofa relativamente compleja de endecasílabos y heptasílabos hábilmente entretreídos (aBaCBDCeeD); y utiliza un vocabulario que no vacilo en calificar de violentamente culto: aurífero verso, ardor Cimbreo, raudo giro, claros semideos, numen sacro. Ni falta, envuelta en latinizante hipérbaton, la alusión a Píndaro: «cual la dircea al firmamento / ave audaz se levanta» (57-58), siendo Píndaro, el «cisne tebano», el ave dircea o beocia. Clásica es también la geografía del poema, expresada con preferencia en perífrasis fluviales: Alcalá es «do el claro Henares / corre»; Salamanca es «esta ribera»; Extremadura es «do el ancho Guadiana sonoro / se despeña»; y Gijón es «do va el violento Pilas defendiendo / los que un tiempo reparos / fueron del moro audaz». Las ideas de Meléndez en materia de ríos son algo convencionales, y no siempre resisten la comparación con la realidad. Nada menos violento que el Piles, río de Gijón; pero en este caso la culpa es de Jovellanos, quien, llevado tal vez por el ejemplo de Horacio, le llamó «violento Pilas» en su idilio, cambiando luego el adjetivo en el más apropiado «sereno»¹⁴⁰. También en esta oda de Batilo encontramos el eco de Moratín. Los versos «Del Hidaspe niseo / tu nombre en raudo vuelo a la Sonora / intacta llevar veo, / Enarda» combinan dos pasajes de la oda de Moratín A un nuevo amor de Dalmiro: «los melifluos versos de Dalmiro / que el indio desde el más hondo retiro / de la intacta Sonora / atiende con plumeros»¹⁴¹ y «Feliz beldad vencida! / que del canto dalmírico en las alas / a Olimpo irás subida. / Del Hidaspe niseo / al áureo Tajo... / la fama llevar veo / ... / la ninfa hermosa que ensalzó Dalmiro»¹⁴². Las tres odas pindáricas abandonan el ambiente pastoril que caracteriza algunas odas renacentistas. Comparadas con las latinas, son de dicción aún más culta y de versificación más compleja. En las tres odas pindáricas se ve la influencia de Nicolás de Moratín, cuya elegía A la muerte de la reina madre Isabel de Farnesio imita Meléndez por los mismos años en su Elegía II, En la muerte de Filis (N.º 311). Ya hemos observado que las odas pindáricas son más extensas que las de los otros dos grupos -extensión media de 106 versos, mediana de 108, o sea, tres veces la extensión de las odas latinas y un 50 por ciento más que la de las renacentistas¹⁴³. Canciones las llama el poeta en los manuscritos, menos el N.º 375, que no tiene denominación genérica. Sólo una de ellas se publicó, la dedicada a Cadalso, que aparece en todas las ediciones preparadas por el poeta. Las otras dos se quedaron inéditas -la dirigida a Jovellanos, tal vez por su clara inferioridad frente a otras composiciones, incluso las dedicadas a este amigo; y la oda a Ciparis, quizás por consideraciones de índole personal, si su destinataria quedaba identificada de manera demasiado transparente con una señorita salmantina que no fuese María Andrea de Coca. Esto, sin embargo, no pasa de ser conjetura.

Oda XLV, «Ay, enemiga mía engañadora»

Nos quedan tres odas de la primera época que no pueden adscribirse a ninguno de los grupos que hemos identificado. Cada una de ellas es, a su manera, singular. Hablemos primero, y brevemente, de la Oda XLV, «Ay, enemiga mía engañadora» (N.º 380), inédita hasta que la publicó A. Rodríguez-Moñino en 1954. Como oda la clasifica el poeta en el manuscrito F; mas su versificación, en octavas reales, es única entre las odas de Batilo, y en efecto sólo aparece en una composición más de nuestro poeta, el poema épico *La caída de Luzbel* (1784). En las cinco octavas de la oda un amante reconviene a su amada, quien le ha abandonado por otro, y le amenaza con que regará «de la boda el día / tus pies indignos con la sangre mía». La situación es la de Basilio y Quiteria en el *Quijote* (II, xxi); y los términos que emplea el anónimo amante de la oda aparecen luego en los parlamentos de *Las bodas de Camacho*, único drama conservado de Meléndez. «¿En qué te ofendí yo, ni en qué mi pecho / fue jamás contra el tuyo, ni pudiera?», pregunta el amante de la oda a su enemiga engañadora; el Basilio de Meléndez exclama: «¿Qué te hizo tu Basilio? ¿qué en su triste / pecho en tu ofensa ¡ay enemiga! viste?» (*Las bodas de Camacho* el Rico, Acto III, Escena ii; versos 1465-66). Más adelante (V, iii) prorrumpe Basilio en reconvenciones semejantes. Sabido es que el plan de *Las bodas de Camacho* originó con Jovellanos, quien se lo envió a Meléndez en 1777, pensándose al parecer en que escribiría la comedia el P. Juan Fernández de Rojas (Liseno en el *parnaso salmantino*), aunque Batilo también iba a «dar alguna plumada en ella»¹⁴⁴. Por cierto, la tarea que poco antes le adjudicara Jovino a Liseno en su tantas veces citada *Didáctica* (Epístola I) es la tragedia (Poesías, pp. 126-127); pero Batilo y Delio (González) habían de ayudarle en ella, y se les permitía «bajar... también al zueco humilde, / y describir con gesto y voz picantes / las costumbres domésticas, sus vicios / y sus extravagancias». No habían de buscar sus modelos en las letras antiguas ni las francesas, licenciosas todas ellas; en cambio, «cabe el ancha vía hay una trocha, / hasta ahora no seguida, do las burlas / y el chiste nacional yacen en uno / con la modestia y el decoro aliados» (p. 127). ¿Es esta una alusión al *Quijote* como mina hispana de sales cómicas? Sea de ello como fuere, me parece que la Oda XLV es una de esas plumadas que para la obra de Liseno iba a dar Batilo, un parlamento pensado como una especie de aria para la comedia proyectada. El no haberla aprovechado en su integridad cuando pasó él mismo a ser el autor de las *Bodas* explica también la no publicación de la oda. Impresas las *Bodas* en 1784, no había por qué publicar en 1785 los versos de aquel primer esbozo. Así se explica también el que apenas haya retoques en el manuscrito de las octavas.

Oda XXXIX, El palomillo

La Oda XXXIX, «¡Ay! cómo el palomillo enamorado» (N.º 374), aparece como canción en el manuscrito autógrafo C, donde son canciones todas las odas, y como oda en los mss. A y F, que distinguen entre odas y canciones, y es la Oda XI en la edición de 1785, que no usa la designación canción. No aparece en las ediciones de 1797 y 1820. Después de casi un siglo Cueto volvió a publicarla como Silva I, declarando: «Esta silva no fue publicada en las obras de Meléndez. Se imprime ahora, tomando por original una copia que envió fray Diego González a fray Miguel de Mira, con estas palabras: "Creo que no dejará de gustar en Sevilla El Palomillo, el cual, si se limara y aseara un poco más, pudiera tal vez competir con El Pajarillo, de Villegas"» (BAE, LXIII, 167, n. 1). La versión que imprime Cueto parece ser la más antigua; el título que le da su editor (las demás versiones no llevan ninguno) parece proceder de la citada carta de Fray Diego. Efectivamente, según sugiere Delio, hay cierta semejanza entre este poema y la cantilena de Villegas, De un pajarillo («Yo vi sobre un tomillo» -Eróticas, pp. 129-131), poema que seguramente conocía nuestro Batilo, siendo Villegas uno de los santos de su devoción poética, y siendo esta misma cantilena objeto de una parodia de parte de su buen amigo Iglesias («Yo vi un picaronazo» -Poesías póstumas, II, 201-203). La relación temática es, sin embargo, más estrecha con las odas de La paloma de Filis y con alguna de las anacreónticas (v. gr., la XXI), tratándose en todos estos casos de la transferencia de las pasiones amorosas a la paloma (o al palomillo), bien como intermediario entre dos amantes humanos, bien como amante jure proprio. También aparece el tema en una estrofa de la Carta a Augusta de Cadalso, que Glendinning fecha en 1769:

¡Si vieras cuál corteja
el eficaz pichón a su consorte!
¡Qué fino la festeja!
No hay tan finos amantes en la corte.
Verás cómo ella paga su fineza
con gusto, con halago y con terneza¹⁴⁵.

En la oda de Meléndez que ahora nos ocupa, los amantes son los pájaros; y digo amantes porque se trata de una personificación constante de los dos animales que atribuye al palomillo y a su paloma sentimientos amorosos: «el palomillo enamorado», «prometiéndole de amor dulces delicias» (cito por la versión más antigua), «la paloma esquiva», «y de nuevo victoria se promete». El efecto de este procedimiento es elevar el instinto de los animales al nivel del amor humano, pero sugerir, conversamente, que el amor humano tiene algo de instintivo y natural. Lo vimos ya al comentar las anacreónticas y fijarnos en el papel que en las amorosas hace la naturaleza y concretamente el ejemplo de las aves; aquí tenemos la cruz de aquella misma moneda conceptual. La tendencia personificadora se acentúa en las sucesivas versiones del poema; el verso 42, por ejemplo, «a que apague aquel fuego» en la versión primitiva, reza sucesivamente «a que

apague su fuego», «a que temple amoroso el dulce fuego», «con un quejido dulce y amoroso», «con otro arrullo dulce y amoroso», y «con un suspiro ardiente y regalado». Vemos que el contenido sentimental va en aumento, y que la expresión de los sentimientos llega a ser característicamente humana (suspiro, ya no arrullo).

El poema nos representa un movimiento constante, una animación ininterrumpida, para expresar la cual ha sido un gran acierto el empleo de la silva, con su fluir rápido, nervioso, de heptasílabos y endecasílabos de rimas asistemáticas. En esto se parece nuestra oda a la cantilena de Villegas, una serie de heptasílabos libremente aconsonantados; y el parecido se nota también, según acertadamente señala Colford (p.172), en las anáforas que sugieren la acción insistente: «ya la sigue constante, / ya para suspendido, / ya torna a su quejido, / ya vuelve a las caricias...» (374.7 ss. U) en Meléndez, y en Villegas: «ya cansado callaba, / y al nuevo sentimiento / ya sonoro volvía; / ya circular volaba, / ya rastrero corría; / ya, pues, de rama en rama,...». Las imágenes de nuestra oda son visuales, auditivas y cinéticas, pero no suelen alcanzar un grado elevado de precisión: «las esplendentes plumas desenvueltas / del cuello luminoso y matizado» crea una imagen de luz, pero no indica los colores. En este sentido la edición de 1785 representa un paso hacia la mayor concreción cuando añade dos versos que nos dan imágenes exactas: «Sus blancas alas él contento agita, / su cuello se hincha, su pasión se irrita».

En las sucesivas reelaboraciones de esta oda Meléndez refuerza los efectos acústicos y sintácticos que representan la acción del poema. La violencia de la pasión se refleja en el cambio operado en el verso 19: «embístela de amor arrebatado» en las primeras versiones, «la arremete de amor arrebatado» en la foral, donde la insistencia en las rr acompaña la insistencia de la aliteración. La sugerencia de una acción continua por medio de la acumulación de verbos se ve en los versos 32-33: las primeras versiones rezan, en un solo verso, «ella el golpe en el pecho siente luego»; a continuación, el poeta comienza a experimentar con varias combinaciones verbales, decidiéndose al fin por «Él se queja y lamenta, / torna, vuela, la ronda, y más se alienta». Estos verbos, como los de todo el poema, están además en el tiempo presente, para aumentar la vivacidad y el carácter inmediato de la escena. Pero al paso que esta se hace más animada, temple el poeta el elemento erótico. En vez de «la ronda» había escrito antes «embiste» (F). Es instructiva también la comparación de los últimos versos en las redacciones primera y final:

Versión U (1.^a)

por los picos unidos
el tierno corazón quieren beberse,
y luego desprendidos

gozan con mil caricias
los gustos del amor y sus delicias.

Versión X (final)

por los picos unidos,
alternando los besos y gemidos,
el tierno corazón quieren beberse,
gozando en mil caricias
los premios del amor y sus delicias.

En la versión primitiva, las dos palomas unen los picos y luego disfrutan de los gustos del amor; en la versión publicada, se insiste en el carácter humano de la pasión (besos), y estos besos son ya parte principal de los premios del amor.

Si la insistencia en los besos nos eleva desde el nivel animal hacia el humano, un efecto semejante de humanización se opera con la eliminación del elemento mitológico. En la versión primitiva leemos, para los versos 30-31: «Cuando el Amor a la paloma tira / una encendida vira, / ella el golpe en el pecho siente luego». Cueto imprime «amor, con minúscula; pero es evidente que se trata del hijo de Venus, flechador de los corazones. Lección semejante se conserva en las demás versiones tempranas; pero en su reelaboración del ms. F el poeta comienza a experimentar con otras formulaciones, al principio «En esto ya ella empieza / a inclinarse benigna al blando fuego» (F4), y finalmente «En esto ya ella empieza / a escuchar amo rosa el blando ruego» (FX). La prosopopeya ha reemplazado la mitología: la paloma es amorosa, pero ya no aparece Amor como personaje. El depurado lenguaje de El palomillo evita tanto los coloquialismos como los arcaísmos y los latinismos vistosos, aunque sí se nota el gusto del poeta por las formaciones adjetivales en -ante, -iente: anhelante, susurrante, rutilantes, ardiente. También en este respecto, esta oda se mantiene algo apartada de los grupos identificados anteriormente. Sí comparte con ellos la progresiva disminución del erotismo y la tendencia hacia la intensificación de las imágenes sensoriales. En cantar el amor a nivel últimamente humano, aunque a través de dos animales, en situarlo a un nivel tanto sentimental como instintivo, se acerca a algunas de las anacreónticas. A juzgar por su publicación en 1785, Batilo debe de haber

compartido la opinión favorable emitida por Fray Diego González; y algunos de los cambios que hemos observado podrían tomarse como esfuerzos por limar y asear el poema, según había pedido el agustino. ¿Por qué, entonces, no entró esta oda en las ediciones de 1797 y 1820? Tal vez precisamente por el tema amoroso y su desarrollo a través de las dos aves, asunto que el poeta pudo considerar propio de composiciones más ligeras en metros cortos -v. gr., en La paloma de Filis- mas indigno de la elevación que ya en los años 80 parece estar buscando para el género de la oda.

Oda XXIV, A la mañana, en mi desamparo y orfandad

Llegamos ahora a la última oda de la primera época de nuestro poeta -la última, o una de las últimas, cronológicamente, y la que señala un cambio en la dirección de las odas de Batilo. Se trata de la Oda XXIV, A la mañana, en mi desamparo y orfandad (N.º 359). Este poema se conserva en el manuscrito 12.958-47 de la Biblioteca Nacional, un primoroso autógrafo con el título Canción de un infeliz que sin haber dormido toda una noche se queja del vecino día. Es poco probable que esta sea la versión primera, pero sí es la más antigua que poseemos, y no muy posterior a la fecha de composición, ya que el manuscrito parece ser de finales de los años 70 o principios de los 80. A este poema debe de referirse Meléndez cuando en carta dirigida a Jovellanos el 16 de enero de 1778 habla de «la canción a que dio motivo un desvelo mío de algunas noches mientras estuve en Segovia el verano pasado» (BAE, LXIII, 78). La ocasión de aquella estancia ya la hemos recordado antes, al hablar de la Oda XIII, En una ausencia; se trata de la enfermedad de Esteban Meléndez Valdés, hermano del poeta, y de su muerte, ocurrida en Segovia y en presencia de Juan el 4 de junio de 1777. A raíz de aquel triste suceso también compuso Batilo dos elegías (N.os 316 y 317), y según veremos, las coincidencias textuales entre una de ellas, el plan preparatorio de la otra, y nuestra Oda XXIV apoyan la fecha de 1777 para la composición de esta. Por el tono de los lamentos se sospecha que la Oda XXIV sea posterior a la XIII, habiéndose compuesto esta durante la enfermedad del hermano, y aquella durante su fase más grave, o después de ocurrida la muerte. Una vez revisada, y cambiados tanto el título como el primer verso, se publicó en la edición de 1797, desde la cual pasó a la de 1820.

Para estudiar este poema, leámoslo primero en la versión del manuscrito, la más antigua de que disponemos, versión publicada, con omisión de un verso, por Antonio Rodríguez-Moñino en 1954. Hela aquí:

Canción de un infeliz que, sin haber dormido toda una noche,
se queja del vecino día

Con curso acelerado la mañana,
de aljófares bordando el yermo suelo,
asoma por oriente,
las mejillas de grana,
de luz candente el trasparente velo,
y muy más alba que el jazmín la frente; 5
con su albor no consiente
que de la oscura noche el negro manto
ni su escuadra de estrellas y luceros
más tenga el mundo en ceguedad y espanto,
mas con pasos ligeros 10
la luz divina y pura dilatando,
al apartado mar los va arrojando.

Y en el diáfano cielo, coronada
de diadema de rayos, vencedora
se desliza corriendo; 15
luego, de regalada
lumbre que arroja, el bajo mundo dora,
a cada cosa su color volviendo;
el prado, recogiendo
el alegre rocío de las flores, 20
del hielo de la noche desmayadas,
tributa al santo cielo mil odores;
las aves acordadas
el cántico le entonan variado
que su eterno hacedor les ha enseñado. 25

En el egido el labrador en tanto
la torpeza del cuerpo sacudiendo,
a su afán se dispone
y entre sabroso canto
ora el ferrado trillo revolviendo 30
las granadas espigas descompone,
o el rubio trigo pone
en el grave montón, o en otra parte
con el bielgo lo arroja porque el viento
de la paja liviana el grano aparte, 35
con su suerte contento
mientras los engañados ciudadanos
libres se entregan a cuidados vanos.

Yo solo, miserable, a quien el cielo
tan gravemente aflige, con la Aurora 40
no siento ¡ay! alegría
sino más desconsuelo,
que en la callada noche al menos llora
sola su inmenso mal el alma mía,
escuchándome pía 45
la luna los gemidos lastimeros,
que a un mísero la luz siempre fue odiosa.
Vuelve, pues, rodeada de luceros,
oh noche perezosa,

que el mundo corrompido ¡ay! no merece 50
le diga un infeliz lo que padece.

Tú con tu negro manto recamado
de brillantes antorchas entretienes
los ojos coidadosos
y al mundo fatigado 55
en blando sueño silenciosa tienes.
Mientras velan los pechos amorosos,
los tristes, sólo ansiosos,
cual estoy yo, de lágrimas y quejas,
para mejor llorar te solicitan 60
y cuando en dulce soledad los dejas
sus ansias depositan
en ti, oh piadosa noche, y sus gemidos
de Dios tal vez merecen ser oídos.

Que tú sobre tus alas los levantas 65
y con clemente arrebatado vuelo
vas y en su solio santo
los pones a sus plantas,
de allá trayendo el celestial consuelo
que a templar basta el más amargo llanto, 70
aunque el fiero quebranto
que este mi tierno corazón devora,
por más que entre mil ansias te lo cuento,
por más cansadas lágrimas que él llora,
no afloja en el tormento, 75
ni yo puedo aflojar en el gemido,
huérfano, joven, solo y desvalido.

Mientras tú, amiga noche, a los mortales
regalas con el bálsamo precioso
de tu süave sueño, 80
yo paso de mis males
el cuento innumerable, y congojoso
de miseria en miseria me despeño,
como el que en triste ensueño
de risco en risco despeñado baja; 85
y así en mis secos párpados desiertos
tu amoroso rocío jamás cuaja,
siempre en mi daño abiertos.
Quiérote empero más, oh noche fría,
que la enojosa luz del triste día. 90

Notemos, de paso, que el título original le cuadra mucho mejor a este poema que el impuesto a partir de 1797; la oda es, en efecto, la queja de «un infeliz»; y si a algo, o alguien, se dirige, es a la noche, y no a la mañana. Los datos biográficos que poseemos nos permiten ver en ella el reflejo de un dolor genuino -en otras palabras, una poesía «sincera»- lo

que no quita que en su elaboración el poeta haya combinado con gran felicidad la forma y el fondo. Las tres primeras estrofas las dedica a la descripción de la mañana; las tres últimas, a la invocación de la noche; y la central, al asunto central del poema, su propia intimidad dolorosa. Esta estrofa central empieza con las palabras que en cierto sentido resumen todo el poema: «Yo solo, miserable», y acaban con esa magnífica expresión del dolor romántico -no cabe otra designación- que sesenta años más tarde hubiera podido brotar de la pluma de un Espronceda, pero que en 1777 ya condensa no sólo el sufrimiento exacerbado, sino también la barrera que este sufrimiento impone entre el yo y el universo, y la superioridad moral que en su aislamiento adquiere el que así sufre: «que el mundo corrompido ¡ay! no merece / le diga un infeliz lo que padece». Frente a aquel Yo de la estrofa central, las finales comienzan cada una con un tú, el único tú que en su aislamiento le queda al poeta, la noche. Las estrofas mismas vemos que no son ni las que predominan en las odas latinas, de imitación clásica, ni las liricas de Garcilaso, sino estancias de trece versos, número funesto que se repite en otras cinco poesías de Batilo, entre ellas La noche y la soledad (la más temprana de las Odas filosóficas y sagradas, N.º 431) y la oda a la muerte de Cadalso (XXV de las mismas, N.º 448). En las tres primeras estrofas del poema que ahora nos ocupa nos sitúa el poeta ante la escena matutina: el cielo en la primera estrofa, la tierra (flores, aves) que renace a la vida a la luz de la mañana, en la segunda estrofa; y en la tercera, el hombre del campo, en contraste con «los engañados ciudadanos». Son estrofas relativamente ricas en imágenes: visuales en la primera; mucho más variadas en la segunda. Además, por primera vez en estas odas encontramos la representación explícita de los efectos sensoriales: la mañana «el bajo mundo dora, / a cada cosa su color volviendo». Con la tercera estrofa nos encontramos ante una serie de pequeñas escenas de la vida campestre. No se trata de la convención pastoril, si no de un labrador que aparece en un lugar nada mítico, el egido, y se dispone a trabajar con instrumentos que se nombran directamente, el trillo y el bielgo, o bieldo. No faltan los elementos convencionales -el labrador tiene que estar «con su suerte contento» y quedar contrastado con la vida ociosa de los ciudadanos- mas parecemos estar ante un mundo contemporáneo y real y observado por el poeta. La transición a la estrofa cuarta es abrupta: dejando aquellas escenas idílicas nos encontramos de pronto con el «Yo solo, miserable» que llora su «inmenso mal» y huye de todo contacto con el mundo de los vivientes. Sin embargo, la progresión del poema no deja de tener su lógica: empezando con el cielo matutino pasamos al mundo de las plantas, luego al de los animales y a continuación al del hombre, para acabar en la estrofa cuarta en el mundo de un hombre, mundo que se cierra hacia todo lo que precede. Ya he sugerido el carácter romántico de esta estrofa. Se ve en la insistencia en el individuo único, separado del universo que le rodea -insistencia que volverá en uno de los poemas románticos más importantes de Batilo, la Elegía moral II, A Jovino: el melancólico, de 1794. En su aislamiento el yo del poeta goza por lo menos el consuelo sentimental de las lágrimas, consuelo solitario. Huye la luz, que según vimos en la estrofa segunda es la que en cierto modo crea, dándole color, el mundo circundante; y no sólo busca su propio aislamiento, sino que insiste en él

por razones morales: «un infeliz», purificado y elevado por el sufrimiento, es moralmente superior al «mundo corrompido», que no merece siquiera escuchar sus quejas. Russell P. Sebold ha notado la semejanza de tono entre este poema y las Noches lúgubres de Cadalso¹⁴⁶, semejanza que puede rastrearse a través de ambos textos. Compárese la progresión de nuestras cuatro primeras estrofas con este parlamento del héroe de Cadalso, Tediato («What's in a name?»):

Ya han saludado al Criador algunas campanas de los vecinos templos con el toque matutino. Sin duda lo habrán ya ejecutado los pájaros en los árboles con música más natural y más inocente y, por tanto, más digna. En fin, ya se habrá desvanecido la noche. Sólo mi corazón aún permanece cubierto de densas y espantosas tinieblas. Para mí nunca sale el sol. Las horas todas se pasan en igual oscuridad para mí¹⁴⁷.

Compárense nuestras estrofas cuarta y última con este monólogo de Tediato:

¡Con qué dolor han visto mis ojos la luz del astro a quien llaman benigno los que tienen el pecho menos oprimido que yo! El sol, la criatura que dicen menos imperfecta imagen del Criador, ha sido objeto de mi melancolía. El tiempo que ha tardado en llevar sus luces a otros climas me ha parecido tormento de duración eterna. ¡Triste de mí! ¡Soy el solo viviente a quien sus rayos no consuelen! Aun la noche, cuya tardanza me hacía tan insufrible la presencia del sol, es menos gustosa, porque en algo se parece al día. No está tan oscura como yo quisiera. ¡La Luna! ¡Ah Luna, escóndete! ¡No mires en este puesto al más infeliz mortal!

(pp. 37-38)

Tampoco falta en Tediato la convicción de su superioridad moral: «...¡ninguno me ha igualado en lo bueno! Por eso soy el más infeliz de los hombres» (p. 44). Por cierto, lo que nos dice Batilo es más bien lo contrario: por ser «el más infeliz de los hombres» se ha elevado por encima de «el mundo corrompido».

Colocando en el centro de su poema una estrofa intensamente subjetiva, el poeta refleja estructuralmente el intenso subjetivismo de todo el poema. No es casual el hecho de que una vez proclamado el dolor del yo desaparezcán las imágenes que en las estrofas anteriores recreaban el mundo exterior y nos quedemos en un mundo interior de lágrimas y congojas, un mundo de pesadilla donde «de miseria en miseria me despeño, / como el que en triste ensueño / de risco en risco despeñado baja». Ya no son los sentidos los que producen las imágenes en la mente del poeta, sino su propio sufrimiento. Siendo su único consuelo el llorar aislado (y convencido de su superioridad), rechaza, lógicamente, «la enojosa luz del triste día» que volverá a crear para él, «a cada cosa su color volviendo», aquella realidad exterior que no es fruto de su pena. Aun quejándose de su dolor, se aferra a él como última realidad de su universo subjetivo. ¿No

es esto el romanticismo?

El concepto del yo romántico queda cristalizado no sólo en los versos 51-52, sino también en el 78: «ni yo puedo aflojar en el gemido, / huérfano, joven, solo y desvalido». Sebold, quien recuerda a propósito de este verso la estatua de Condillac (*Traité des sensations*) «standing expectantly before the infinite universe», ve en él «en germen, ...la psicología del héroe rejuvenecido del Diabolo mundo»¹⁴⁸. Sensualismo, romanticismo, o las dos cosas a la vez -lo cierto es que el verso expresa muy exactamente la situación de Meléndez en el verano de 1777: huérfano de padre y madre; joven, de veintitrés años; solo, porque se encontraba lejos de sus amigos salmantinos, ni estos hubieran podido cambiar la soledad definitiva que impone el dolor; y desvalido, por quedar privado del hermano que había sido casi un padre para él, ni tener otro protector. Efectivamente, el verso a parece casi idéntico en la primera de las dos elegías que en 1777 empezó Batilo a La muerte de mi hermano D. Esteban:

Batiendo sobre mí sus negras alas,
¡la inexorable!, con infausto vuelo
la muerte en un instante me ha robado
mis padres y mi hermano, sumergido
con su falta dejándome en mil males,
huérfano, joven, desvalido y solo.

(316.1-6)¹⁴⁹

En junio de 1777 Jovellanos envió a Fray Diego González una consolatoria, al parecer en verso y hoy perdida, para que se la remitiera a Meléndez, a la sazón en Segovia¹⁵⁰. Batilo pensaba contestar, también en verso; y en carta de 2 de agosto de 1777 le dice a Jovino que apenas ha empezado su respuesta (BAE, LXIII, 77). No sabemos si llegó a escribirse este poema, pero tenemos su borrador en prosa, donde se lee -en 1777, y anticipando el tema del célebre Capricho goyesco-: «Ay, ay, después de algunos momentos de un reposo agitado yo vuelvo a despertar. ¡Qué de fantasmas cría mi imaginación! Mientras la razón duerme, por un campo inmenso de miserias me pasea entre mil desgracias imaginarias, huérfano, sin amparo, mozo. Ay, mi hermano me dej[ó] con su muerte en esta orfandad» (Obras en verso, I, 513). Por las mismas fechas debe de haberse compuesto el Plan de la elegía a la muerte de mi hermano, es decir, el plan de la segunda de las dos elegías. En él leemos: «En una noche perdí a mis padres, en otra a mi único hermano -mi padre, mi consuelo y mi amparo. ¡Oh, golpes crueles, bastantes a acabarme! Ellos me han dejado sumergido en mil males, huérfano, joven, desvalido y solo; pero, ¿a cuál he de llorar de los tres?» (ibid., I, 514). Ya en un plan anterior, mezcla desordenada de expresiones propias y citas en francés (de las cuales hablaré dentro de un momento) leemos: «Oh mi dulce hermano, si aún oyes allá las voces de tu triste hermano, considera bien las circunstancias todas de tu muerte y que

tanto más me la hacen sentir, joven, etc.» (I, 511), referencia, sin duda, al verso ya empleado en la primera de las dos elegías (lo cual prueba también, una vez más, la prioridad de la primera Elegía sobre los planes de la segunda, asunto nada claro en el estado actual de los manuscritos, y menos en su edición por Serrano y Sanz). Vemos, pues, que el poeta pensaba aprovechar en la segunda elegía ciertos motivos de su conato anterior, y -dicho sea de paso- con parecidas libertades en cuanto a la realidad histórica, ya que lejos de morir en «una noche» sus padres, o «en un instante» padres y hermano, como dice la elegía primera, la madre de Batilo murió en 1761, cuando él sólo tenía siete años, su padre falleció en 1774, y su hermano Esteban, según vimos, en 1777 (Demerson, I, 39, 48 ss.). Se trata, evidentemente, de hacer corresponder los datos biográficos al sentimiento abrumador de abandono y dolor tan bien condensado en el citado verso. Sin embargo, este verso no vuelve a aparecer en la segunda elegía, aun cuando esta sigue muy de cerca el Plan; pasa, en cambio, a la Oda XXIV.

Las invocaciones de Batilo a la noche, su horror a la luz del día, hacen pensar, por supuesto, en los *Night Thoughts* de Edward Young, obra que constituye parte de su ambiente literario, lo mismo que Horacio y que Garcilaso y Fray Luis. Para no ir más lejos, las mismas Noches lúgubres de Cadalso son, según su autor, una imitación del «estilo de las que escribió en inglés el doctor Young», según reza su propio título, aun cuando las dos obras se diferencian mucho en su espíritu. Tampoco era ajeno a este gusto Jovellanos. La noche y la soledad, «primera composición filosófica» de Meléndez, según la edición de 1820, enviada en 1780 ó 1779 y precisamente a Jovellanos, concluye exhortando al amigo:

y con Young silenciosos nos entremos
en blanda paz por estas soledades,
do en sus sublimes Noches meditemos
mil divinas verdades;
y a su voz lamentable enternecidos,
repitamos sus lúgubres gemidos.

(431.320 88.)151

Sin embargo, y como ocurre con tantas obras extranjeras leídas en la España del siglo XVIII, la influencia viene tamizada por una traducción francesa, como ha demostrado Georges Demerson (II, 191 ss.). Prueba de ello son las antes aludidas expresiones en francés que aparecen entre los papeles referidos a las elegías a la muerte de Esteban, y que Demerson ha identificado como procedentes, en su mayor parte, de la traducción, o mejor dicho, adaptación, francesa de Young hecha por Le Tourneur, libro que además sabemos que constaba entre los de Meléndez en noviembre de 1782 (Demerson, I, 139). Para entonces también poseía Batilo las obras de Young en inglés, como poseía en inglés las de Thomson, Milton, Addison y Adam

Ferguson; por lo tanto, sin negar el papel importantísimo de las versiones francesas en las lecturas «inglesas» de Meléndez, papel documentado por Demerson con la publicación del inventario de los libros de Batilo (I, 119 ss.) y con la identificación de las citas de Le Tourneur, cabe cierto escepticismo ante afirmaciones como la de Juan Tineo, citada por el mismo Demerson: «Meléndez no supo inglés»¹⁵². ¿Por qué Meléndez, a quien no le sobraban los fondos, iba a invertirlos en la compra de volúmenes que no pudo entender?

En la conclusión de la Oda XXIV, el poeta vuelve a insistir en su separación de los demás mortales:

Mientras tú, amiga noche, a los mortales
regalas con el bálsamo precioso
de tu süave sueño,
yo paso de mis males
el cuento innumerable...
y así en mis secos párpados desiertos
tu amoroso rocío jamás cuaja,
siempre en mi daño abiertos.

Aquí ve Demerson (II, 196) la influencia de Young-Le Tourneur: «Doux sommeil, toi dont le baume répare la nature épuisée», aunque igualmente podríamos citar el original de Young:

Tired Nature's sweet restorer, balmy Sleep!
He, like the world, his ready visit pays
Where Fortune smiles; the wretched he forsakes;
Swift on his downy pinion flies from woe,
And lights on lids unsullied with a tear.

(I, 1 ss.)

Los mismos versos nos llevan otra vez a la primera elegía por Esteban:

Blando sueño,
regalo dulce de la humana vida
y alivio de los míseros mortales
dado del Ser Supremo, si a envolverme
vienes ya entre tus sombras... los felices
bate allá en torno con tus blandas alas,
y mis ojos tu bálsamo no gocen.
Su bálsamo es el llanto; ¡ay, nunca pueden
llorar bastante, aunque contino lloren!

(316.40 ss.)

En ambos casos, Meléndez parece estar más cercano al texto inglés que a la versión francesa: párpados (Oda XXIV) corresponde a lids, donde Le Tourneur escribe yeux; y blandas alas, en la elegía, traduce downy pinions, pero no aïle rapide¹⁵³. Los encomios de la noche que encontramos en la estrofa quinta de nuestra oda también nos recuerdan el poema de Young (v. gr., IX, 550 ss.), sea en inglés, o en su versión francesa (II, 96, Nuit XX).

En la Oda XXIV apenas encontramos arcaísmos (muy más, cuidadosos, eliminado este en versiones posteriores); los términos cultos, en cambio, sin llegar ni a la cantidad ni a la audacia de las odas pindáricas, se encuentran en buen número: candente, alba, diadema, olores, inmenso, bálsamo, etc., junto con un hipébaton de corte latino (v. 25). Ya hemos notado la introducción de palabras referidas a las realidades cotidianas de la vida rústica: egido, trillo, bielgo. El poeta ha eliminado todo elemento abiertamente mitológico, pero quedan resabios en la personificación de la mañana, de la noche y de la luna, adjuntas a la cual aparecen algunas metáforas. Como ya supondríamos, en la evolución posterior de este poema se acentúa el carácter latino del lenguaje; aunque se eliminan algunos términos (v. gr., olores en vez de odores), se introducen, en el mismo número de versos, más nuevos: fúlgidos, rutilantes, fúnebre y ledó, entre otros. Alto sueño, con el valor latino del epíteto, reemplaza a blando sueño; y la mañana, en vez de lanzar la noche al apartado mar como en el manuscrito y en la edición de 1797, la consigna, en la edición final, al ocaso umbrífero, con adjetivo al parecer inventado por Batilo, o que por lo menos no consta en los diccionarios. A los términos técnicos se añade trojes; pero el bielgo, o según la edición de 1797, bieldo, que sirve para que «el viento / de la paja liviana el grano aparte», desaparece en esta culta reformulación de 1820: «o en presto giro la [se trata de la mies] levanta al viento / que el grano purgue de la arista leve».

Recojamos también algunas de las expresiones que insisten en los aspectos sentimentales que cabrían bien en un léxico romántico y que intensifica Batilo en la versión de 1820, que en los casos oportunos cito entre paréntesis: «de la oscura noche el negro manto (de la opaca noche el triste manto)», «la callada noche», «inmenso mal», «oh noche perezosa (oh noche pavorosa)», «tu negro manto (tu manto fúnebre)», «sobre tus alas (en tus negras alas)», «este mi tierno corazón», «amiga noche». La insistencia en la oscuridad, su identificación con lo funéreo y temible, y a pesar de ello, la dilectación que se ve en «amiga noche» y en los dos versos finales del poema, caben en el lenguaje romántico y reflejan, me parece, sentimientos que bien pueden llamarse románticos, ya que no creo, como Emilio Palacios, que el lenguaje romántico sea «asunto puramente formal» (p. 129). En literatura -no creo estar innovando- forma y fondo son

aspectos de la misma cosa. En el caso de este poema, ya hemos identificado algunas de las notas románticas, y no sólo de vocabulario: el aislamiento, el sentimiento de superioridad moral, el consuelo de las lágrimas.

En lo que sobre todo se aparta esta oda de las demás, pues, es en su intensidad personal y en su modernidad: modernidad de fuentes (Young), de vocabulario (tecnicismos) y de sentimientos (romanticismo). Se mantiene el lenguaje culto, pero el poema, y sin que neguemos la continuidad de la tradición literaria, más que descendiente de modalidades anteriores, es hijo de su tiempo y antecesor de una modalidad futura. Su influencia se notó, además, bien pronto, y en nada menos que en la célebre Epístola IV de Jovellanos de Jovino a Anfriso. Cito a continuación los versos finales de la primera versión (1779) de esta poesía, con referencias entre paréntesis a los versos de nuestra Oda XXIV:

Lleno de congojosos pensamientos (83)
paso la triste y perezosa noche (50)
en molesta vigilia, sin que cierre (87-89)
mis párpados el sueño, ni mitiguen
sus regalados bálsamos mi pena. (80)
Vuelve por fin con la risueña aurora
la luz aborrecida, y en pos de ella (91)
el claro día a publicar mi llanto
y dar nueva materia al dolor mío.

(Poesías, pp. 180-181)

Hay aquí un eco, lejano ya, de los versos iniciales de Young, citados arriba; pero es un eco filtrado por el poema de Batilo.

Trayectoria de las odas

Nuestra ojeada a las odas de la primera época de Meléndez nos ha permitido examinar más o menos la cuarta parte de su producción en este género. Hemos visto la presencia en sus primeras odas de dos corrientes o modalidades principales: la renacentista, cuyo modelo es Garcilaso, y la latina, inspirada, aunque no exclusivamente, en Horacio. Hemos notado también los experimentos pindáricos de nuestro poeta y hemos estudiado un tipo nuevo de poesía que aparece hacia el fin de la época que nos interesa. Las enmiendas hechas en estos poemas tienden a templar o eliminar los elementos eróticos y a refinar y elevar el lenguaje. Llegada la hora de publicar, la preferencia del poeta por las odas latinas, frente tanto a las renacentistas como a las pindáricas, ha quedado clara. Por fin, la Oda XXIV (N.º 359), que pasa también por un proceso de elevación y latinización del lenguaje, ha introducido elementos nuevos: imágenes

sensoriales «conscientes», es decir, que se refieren explícitamente al acto perceptivo; motivos derivados de la realidad contemporánea, y de la realidad humilde; lenguaje técnico; actitudes y lenguaje románticos; fuente de inspiración moderna (Young). Esta oda emplea además una versificación flexible, la de las estancias.

El desarrollo de las odas de la primera época queda reflejado en la producción posterior del poeta. Ya indiqué al empezar este capítulo que si bien Batilo sigue escribiendo poesía amorosa después de 1777, no suele emplear para ella el género de la oda, excepción hecha de las odas anacreónticas y otras composiciones en metros menores, como Galatea. En efecto, después de 1777 tenemos 44 odas filosóficas y sagradas y sólo treinta odas sin calificativo. Aquellas exceden, pues, a estas en casi el 50 por ciento; y la desproporción se hace aún más notable cuando vemos que de las treinta, diez se dedican a temas filosóficos, así que la relación es más bien de 54 a 20. En la producción de odas nuevas pasa, pues, lo mismo que en la enmendación de las ya escritas: se reduce el elemento erótico (a cero, finalmente) y se elevan los temas y el lenguaje¹⁵⁴. Las preferencias del poeta en cuanto a las modalidades poéticas que ha ensayado también se reflejan en la producción posterior a 1777. Si muy pocas de las odas renacentistas salieron a luz en vida de Meléndez, el poeta abandona del todo esta modalidad una vez pasada su primera época. La única excepción posible es un fragmento, «Cómo de entre las manos se me ha huido» (N.º 458), que fecho hacia 1780, y que habla de un desengaño amoroso en términos abstractos que recuerdan levemente las composiciones petrarquistas anteriores. De las odas pindáricas, Batilo sólo publicó una y no escribió más después de 1777. Una nota pindárica puede oírse en las odas filosóficas V, La gloria de las artes (N.º 428, 1781) y XVII, El deseo de gloria en los profesores de las artes (N.º 440, 1787), dos poemas que comienzan con un tono panegírico exaltado, empleando uno de ellos, además, el primer verso de la oda pindárica A Ciparis:

Don grande es la alta fama,
íncrito premio de virtud, que al cielo
encumbra envuelto en nube voladora
desde el afán del circo polvoroso
al atleta dichoso
que arrebató la oliva triunfadora...

(440.1-6)

Después de estos arranques, sin embargo, ambos poemas pasan a un tono más bien descriptivo y didáctico, ajeno al pindarismo.

Hemos visto que el poeta publicó la mayor parte de las odas latinas de su primera época; y este tipo de composición abunda en la producción posterior a 1777, junto con las poesías «modernas» a que dio la pauta la Oda XXIV. Estas preferencias se reflejan también en las fuentes de las

odas a partir del segundo grupo cronológico. Entre las que se han identificado, las más notables son la Biblia, Milton, Horacio, Fray Luis de León, Pope, Young, Thomson y Saint-Lambert, fuentes, como se ve, bíblicas, clásicas y modernas, con exclusión de la corriente petrarquista. Lo que nos indican los temas y las fuentes lo confirma la versificación. Tres cuartos de las odas emplean una de las cuatro estrofas identificadas a continuación:

Cuadro 12

Versificación de las odas

(Odas y Odas filosóficas y sagradas)155

Grupo cronológico I Grupos cronológicos II-V

Estancias 5 odas (21 %) 22 odas (31 %)

Liras 9 odas (37,5 %) 10 odas (14 %)

Cuartetos-lira 3 odas (12,5 %) 22 odas (31 %)

Sáficos-adónicos 1 oda (4 %) 6 odas (8 %)

Otras estrofas 6 odas (25 %) 11 odas (15 %)

La lira, la estrofa más relacionada con la poesía de Garcilaso y Fray Luis, pierde gran parte de su importancia relativa después de 1777; de las diez poesías donde aparece, seis son odas filosóficas donde su empleo podría relacionarse con la tradición de Fray Luis. Las estrofas que hemos considerado más clásicas, más imitativas de la versificación grecolatina -el cuarteto-lira y la estrofa sáfica- son, en cambio, mucho más frecuentes, no sólo en términos absolutos, sino en su importancia relativa. Igualmente aumenta la importancia relativa de las estancias, estrofa que hemos relacionado con la modalidad pindárica pero que por su flexibilidad se presta también para las odas modernas de tema científico o filosófico. La prueba de ello se ve en el hecho de figurar entre las Odas filosóficas y sagradas 19 de los 22 poemas en estancias que contamos en los grupos cronológicos II-V. En cambio, de las también 22 odas que en los mismos grupos emplean el cuarteto-lira, catorce son odas «a secas y sólo ocho lo son filosóficas y sagradas. Las seis composiciones en sáfico-adónicos pertenecen todas a las odas, ninguna a las Odas filosóficas y sagradas.

Hacia 1777 ó 1778 se manifiesta, pues, un cambio de orientación en las odas de nuestro poeta. El género que antes, siguiendo varios modelos, destinaba sobre todo a los temas amorosos (recordemos que de estos se ocupan dos tercios de las primeras odas), desde este momento lo emplea con preferencia para los temas «elevados», los filosóficos y religiosos, y siguiendo con preferencia los ejemplos de la poesía clásica y de la moderna extranjera. ¿A qué se debe este cambio? César Real de la Riva, en el artículo que sigue siendo fundamental para los estudios sobre la poesía del Setecientos, ve una «honda evolución» hacia un contenido más filosófico y un mayor realismo en las descripciones de la naturaleza en toda la escuela poética salmantina por los años 1778-1780; pero lo explica en términos más bien negativos, como consecuencia del agotamiento de los temas bucólicos y anacreónticos¹⁵⁶. Antes, Pedro Salinas había declarado que la nueva dirección filosófica de la lírica de Batilo «se señala por el abandono de los temas fáciles, amorosos, anacreónticos»¹⁵⁷. Estas explicaciones no nos satisfacen cuando recordamos que la anacreóntica

sigue cultivándose, incluso por Batilo, durante otros treinta años, y que un desencanto con la anacreóntica, si tal hubiera ocurrido, no nos explicaría el abandono de los temas amorosos precisamente en las odas de Meléndez cuando sigue escribiendo poesía amorosa en otros géneros y cuando ya la había ensayado en este. Lo que queda claro es que en 1779 ó 1780 es una oda, La noche y la soledad (N.º 431), la que según nota de la edición de 1820 es la «primera composición filosófica del autor», composición cuyos antecedentes deben buscarse en la Oda XXIV que hemos estudiado. Igualmente cierto es que a partir de aquellas fechas ya no escribe Meléndez odas amorosas. Creo que este cambio de orientación temática, que acompaña la creciente preferencia del poeta por lo clásico y también su adhesión a una poesía moderna, refleja unas ideas sobre la dignidad del género de la oda, fomentadas en Meléndez en parte por la influencia de Jovellanos, en parte por ciertas experiencias de su vida. El papel de Jovellanos es tema obligatorio de todo comentario a la evolución poética de Meléndez, aunque hay quien le atribuye, como Salinas (p. XLVI), una importancia considerable, y quien, como Real (p. 362), lo considera de significado secundario, si bien siempre «incomprensivo». No cabe duda de que Jovellanos tenía ideas bien definidas sobre la poesía. La amorosa, según escribió a su hermano en 1779, la consideraba «poco digna de un hombre serio» (Poesías, p. 90)

; pero esta opinión no le había retraído de escribir poesía amorosa ni le impidió desarrollar un tema que en su origen es por lo menos en parte amoroso, en la que probablemente es su poesía más célebre, la Epístola de Jovino a Anfriso, o del Paular¹⁵⁸. En la primavera de 1776 empiezan las relaciones epistolares entre Jovellanos y Meléndez, y del verano de aquel año es la Carta de Jovino a sus amigos salmantinos¹⁵⁹. Esta didáctica, como la había de llamar Batilo, va precedida de un verso de Horacio: «Est quodam prodire tenus, si non datur ultra»¹⁶⁰. Se trata, pues, de sobrepasar lo que antes se había hecho. Concretamente, se trata de superar la temática amorosa:

¿Siempre, siempre
dará el amor materia a nuestros cantos?
¡De cuántas dignas obras, ay, privamos
a la futura edad por una dulce
pasajera ilusión, por una gloria
frágil y deleznable, que nos roba
de otra gloria inmortal el alto premio!
No, amigos, no; guiados por la suerte
a más nobles objetos, recorramos
en el afán poético materias
dignas de una memoria perdurable.

(vv. 235-245)

Pero en la distribución de temas que hace Jovellanos, «la moral filosofía» y «la santa religión» le tocan a Fray Diego González; para Meléndez hay «la sonante trompa» de la epopeya y, junto con González y el P. Fernández de Rojas, el teatro. Nada dice Jovellanos aquí de la poesía filosófica en el sentido Ilustrado del término, de la poesía científica y social. El peligro que para la «gloria» de un poeta constituye la poesía frívola queda señalado también en unos versos que como en apoyo de la didáctica escribió una hermana de Jovino:

Lloro continuamente
el tiempo que ha perdido
en profanas pinturas
aquel zagal Batilo,
que pinta con su pluma
mejor que Apeles mismo
de las aves el vuelo,
sus gorjeos y trinos,
de sus hermosas alas
el vario colorido,
todos sus movimientos,
su amor y sus instintos;
pero su gloria olvida,
y éste es el dolor mío¹⁶¹.

A pesar de estas exhortaciones, Meléndez no abandonó la poesía amorosa, ni parece haber entendido los consejos de Jovellanos en este sentido. Al contrario, cuando publica en 1785 la primera edición de sus poesías, las dedica a su gran amigo con una epístola en que le reconoce maestro y guía precisamente en la poesía amorosa:

Tú alentaste
mis primeros conatos y el camino
me descubriste en que marchar debía.
«El ardiente Tibulo, el delicado
Anacreon y Horacio a la difícil
cumbre treparon por aquí; sus huellas
sigue», dijiste, «síguelas sin miedo,
que Amor y Febo al término te aguardan
para ceñir tu sien de mirto y rosas».

(407.13 ss.)

(Notemos, entre paréntesis, la orientación clásica de los consejos que se atribuyen a Jovellanos en estos versos.) Pero hay más: en la misma epístola, escrita unos ocho años después de recibida la didáctica de Jovino, Meléndez rechaza explícitamente cuanto su amigo le había sugerido:

Otros, Jovino, cantarán la gloria
de los guerreros, el sangriento choque
de dos fieros ejércitos, los valles
de sangre y de cadáveres cubiertos
y la desolación siguiendo el carro
de la infausta victoria, horrendas, tristes
escenas de locura que asustada
mira la humanidad. Otros, el vicio
hiriendo con su azote, harán que el hombre
de sí mismo se ría, o bien, al cielo
su tono alzando, indicarán las leyes
con que en torno del sol la tierra gira,
quien la luz lleva hasta Saturno, o cómo
del desorden tal vez el orden nace
y este gran todo invariable existe.

(31 ss.)

En 1779 publicó Meléndez un poema religioso de circunstancias (En la solemne entrada de los primeros niños en el Seminario Conciliar..., N.º 456), muy distinto de las que iban a ser sus odas sagradas; y en 1781 apareció su oda filosófica a La gloria de las artes (V, N.º 428). Estas composiciones, sin embargo, no representan bien la nueva corriente filosófica de la poesía de Batilo, inaugurada, en cierto sentido, con la oda A la mañana... (N.º 359) y establecida con La noche y la soledad, oda escrita, según mencioné, en 1779 ó 1780, pero inédita hasta 1797. Desde luego, en 1782 Jovellanos registró su satisfacción con «el caro y dulcísimo Batilo», cuyo «gusto actual está declarado por la poesía didascálica». Según su amigo, Meléndez había llegado a creer que envilecía las musas dedicándose sólo al amor sin «remontarse a objetos más grandes y sublimes. En consecuencia emprendió varias composiciones morales llenas de profunda y escogida filosofía, y adornadas al mismo tiempo con todos los encantos poéticos». Sus progresos en esta nueva dirección, dice Jovino, hacen creer que el «feliz imitador de Anacreonte y Villegas, podrá imitar algún día a Lucrecio y el amigo de Bolingbroke [Pope] con igual gloria»¹⁶². También es cierto que en la edición de 1785 el poeta estableció dos categorías de sus obras. Los versos que publica en el tomo primero (que resultó ser único) son, según la Advertencia (p. xi), «unos entretenimientos»; pero «el segundo tomo, preparado ya para la prensa, ofrecerá al público poesías de carácter más grave y menos dignas del ceño

de los lectores melindrosos». A esta declaración puede añadirse el comentario de Sempere y Guarinos, sin duda bien informado al reseñar esta edición:

El Autor tiene ya preparado para la impresión el segundo tomo, el cual contendrá las poesías siguientes: El cántico de muerte. Himno a la naturaleza. Los cielos. Las pasiones y la virtud, elegías. La dignidad del hombre. Locura y vanidad de sus deseos. Lo incomprendible de Dios. La prosperidad del malo. La noche y la soledad. Canción fúnebre a su amigo D. José Cadalso. Reflexiones en un templo. La caída de Luzbel¹⁶³.

La mayor parte de estas obras se han identificado y se publicaron con posterioridad; pero ninguna puede fecharse antes de 1779.

El magisterio de Jovellanos es, pues, de significado algo ambiguo. Es cierto que Meléndez empieza a cultivar una poesía nueva; pero no es la que le sugiere Jovellanos, ni abandona, salvo en el género de la oda, los temas amorosos. Trata de elevar su poesía, pero no en el sentido que le predicaba el amigo. Y es que a las exhortaciones de Jovellanos, recibidas primero en 1776, se juntó, dentro de un año, aquel suceso que causó impresión tan profunda en el joven Batilo: la muerte, el 4 de junio de 1777, de su hermano mayor, Esteban, a raíz de la cual el poeta se sintió «huérfano, joven, solo y desvalido». Para expresar sus sentimientos frente a esta crisis en su vida, el poeta echó mano, no de la filosofía clásica ni de las consolaciones religiosas, sino de la poesía nueva del prerromanticismo. Las lecturas de Batilo contribuyen a esta nueva orientación. Dos años después de recibida la didáctica de Jovino, Batilo le escribe a este: «Pope en este verano [de 1778] me ha llenado de deseos de imitarle, y me ha puesto casi a punto de quemar todas mis poesías; he visto en él lo que tantas veces V. S. me ha predicado sobre el estilo amoroso: más valen cuatro versos suyos del Ensayo sobre el hombre, más enseñan y más alabanzas merecen, que todas mis composiciones; conózcolo, confiésolo, me duelo de ello, y así paula majora canamus» (BAE, LXIII, 83). A continuación alaba el poeta las Estaciones de Saint-Lambert, indica conocer las de Thomson, y pide noticias de Gessner.

Los consejos de Jovellanos, sus lecturas, y la crisis emocional de la muerte de su hermano, crisis que le exigía un desahogo poético que le fue difícil formular, alentaron en Meléndez un concepto de la dignidad e importancia de la poesía que se cristaliza en la oda como género noble. Para lograr lo que el poeta llamó «lo sublime de la oda»¹⁶⁴ había que purificar su lenguaje y elevar y renovar su temática, proceso que, llevado a cabo de acuerdo con la tendencia clásica que ya hemos notado en otros géneros y con la nueva corriente prerromántica, saca las consecuencias lógicas de lo que ya se ve en las odas de la primera época: clasicismo, innovación, progresiva emancipación de los modelos renacentistas. Sobre la modernidad innovadora de sus versos insiste el poeta cuando en 1797 se decide a publicar las Odas filosóficas y sagradas:

En las poesías filosóficas y morales he cuidado de explicarme con nobleza y de usar un lenguaje digno de los grandes asuntos que he tratado.

Las verdades sublimes de la Moral y de la Religión merecían otro ingenio y entusiasmo que el mío. ¿Pero qué corazón será insensible a ellas, o no se inflamará con su fuego celestial? La bondad de Dios, su benéfica providencia, el orden y armonía del Universo, la inmensa variedad de seres que lo pueblan y hermean, nos llevan poderosamente a la contemplación y a estimar la dignidad de nuestro ser y el encanto celestial de la virtud. Así que, penetrado de estas grandes verdades, he procurado anunciarlas con toda la pompa del idioma, cuidando al mismo tiempo de hacerme entender y ser claro, y de huir de una ridícula hinchazón¹⁶⁵.

Vemos que ahora el poeta cree irresistibles precisamente algunos de los temas que había rechazado en la epístola a Jovellanos. Al tratar de elevar la poesía en sus temas y su lenguaje, Batilo reconoce el magisterio de los extranjeros modernos y también su propio papel de innovador, ya que la lengua,

...poco acostumbrada hasta aquí a sujetarse a la filosofía, ni a la concisión de sus verdades, por rica y majestuosa que sea, se resiste a ello no pocas veces; y sólo probándolo se puede conocer la gran dificultad que causa haberla de aplicar a estos asuntos. Dése, pues, a mis composiciones el nombre de pruebas o primeras tentativas, y sirvan de despertar nuestros buenos ingenios, para que con otro fuego, otros más nobles tonos, otra copia de doctrina, otras disposiciones, los abracen en toda su dignidad, poniendo nuestras Musas al lado de las que inspiraron a Pope, Thomson, Young, Racine, Roucher, Saint-Lambert, Haller, Utz, Cramer, y otros célebres modernos sus sublimes composiciones, donde la utilidad camina a par del deleite, y que son a un tiempo las delicias de los humanistas y filósofos.(Ibid.)

Como elegante tributo a Jovellanos Meléndez coloca en la portada del tercer tomo de la edición de 1797, tomo que contiene las Odas filosóficas y sagradas, el verso horaciano que había encabezado, en 1776, la didáctica de su amigo: «Est quodam prodire tenus, si non datur ultra».

La nueva dirección poética de Batilo se manifiesta también en los romances y en las anacreónticas, géneros cuyas fronteras se ensanchan mediante las composiciones filosóficas de nuestro poeta; pero en ellos sobreviven los temas anteriores, mientras que la ruptura es más decisiva en el género de la oda. En este, después de una primera época de experimentaciones, Meléndez había encontrado una vocación y un camino.

Obras consultadas

El fin de esta bibliografía no es más que facilitar la consulta de los textos citados en este trabajo. Omite los manuscritos citados ocasionalmente, los poetas clásicos y alguna que otra obra mencionada de paso. Una bibliografía más amplia sobre Meléndez se hallará en la edición crítica y en el estudio de Georges Demerson.

Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Londres, Oxford, Nueva York, Oxford University Press, 1974.

Alborg, Juan Luis. *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*. Madrid, Gredos, 1972.

Alonso, Amado. *Materia y forma en poesía*. Madrid, Gredos, 1965.

Alonso, Dámaso. *Poesía española: Ensayo de métodos y límites estilísticos*. 4.ª ed. Madrid, Gredos, 1962.

Alonso Schökel, Luis. *Estética y estilística del ritmo poético*. Barcelona, Juan Flors, 1959. [«Anacreonte».] *Greek Songs in the Manner of Anacreon*. Trad. Richard Aldington. Londres, The Egoist, Ltd., 1919.

Andioc, René. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, Fundación Juan March y Editorial Castalia, 1976.

Arce, Joaquín. *La poesía del siglo ilustrado*. Madrid, Alhambra, 1981.

_____. «Jovellanos y la sensibilidad prerromántica». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XXXVI (1960), 139-177.

_____. «Rococó, neoclasicismo y prerromanticismo en la poesía española del siglo XVIII». *El P. Feijoo y su siglo. Cuadernos de la Cátedra Feijoo*, N.º 18. Oviedo, 1966, pp. 447-477.

Atkinson, William. «Luis de León in Eighteenth-Century Poetry». *Revue Hispanique*, LXXXI (1933), 2e partie, 363-376.

Baehr, Rudolf. *Manual de versificación española*. Trad. y adapt. por K. Wagner y F. López Estrada. Madrid, Gredos, 1970.

Balbín, Rafael de. *Sistema de rítmica castellana*. Madrid, Gredos, 1962.

Bernard, [Pierre Joseph Justin]. *Poésies choisies de Gentil-Bernard*. París, Quantin, 1884.

[Bonnefons, Jean.] Pancharis Joan. *Bonefonii Arverni*. En Johannes Secundus, *Juvenilia*. Leyden, 1757, pp. 111-156.

Brady, Patrick. «A Sweet Disorder: Atomistic Empiricism and the Rococo Mode of Vision». *Studies in Eighteenth-Century Culture*, 7. Madison, University of Wisconsin Press, 1978, pp. 451-461.

Cadalso, José de. *Escritos autobiográficos y epistolario*. Ed. Nigel Glendinning y Nicole Harrison. Londres, Tamesis, 1979.

_____. *Noches lúgubres*. Ed. Nigel Glendinning. Madrid, Esposa-Calpe, 1961.

_____. «Obras inéditas». Ed. R. Foulché-Delbosc. *Revue Hispanique*, I (1894), 259-335.

Calvo Revilla, Joaquín. «El nuevo sentido del campo en la poesía de Meléndez». *Ínsula*, XVI, N.º 179 (octubre 1961), p. 6.

Cano, José Luis. «Gessner en España». *Revue de Littérature Comparée*, XXXV (1961), 40-60.

Caso González, José Miguel. «La Academia del Buen Gusto y la poesía de la época». *La época de Fernando VI: Ponencias leídas en el coloquio conmemorativo de los 25 años de la fundación de la Cátedra Feijoo. Textos y Estudios del Siglo XVIII*, N.º 9. Oviedo, Cátedra Feijoo, 1981, pp. 383-418.

- Clarke, Dorothy Clotelle. «Some Observations on Castilian Versification of the Neoclassic Period». *Hispanic Review*, XX (1952), 223-239.
- Colford, William E. *Juan Meléndez Valdés: A Study in the Transition from Neo-Classicism to Romanticism in Spanish Poetry*. Nueva York, Hispanic Institute in the United States, 1942.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Iriarte y su época*. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1897.
- Cowper, William. *Poetical Works*. 2 vols., ed. George Gilfillan. Edimburgo, James Nichol, 1854.
- Cox, R. Merritt. *Juan Meléndez Valdés*. Nueva York, Twayne, 1974.
- Cueto, Leopoldo Augusto de, ed. *Poetas líricos del siglo XVIII*. 3 vols. (Biblioteca de Autores Españoles, LXI, LXIII, LXVII). Madrid, Rivadeneyra, 1869-1875.
- Demerson, Georges. *Don Juan Meléndez Valdés y su tiempo (1754-1817)*. 2 vols. Madrid, Taurus, 1971.
- Demerson, Paula de. *María Francisca de Sales Portocarrero (Condesa del Montijo). Una figura de la Ilustración*. Madrid, Editora Nacional, 1975.
- de Nardis, Luigi. *Saint-Lambert. Scienza e paesaggio nellapoesia del Settecento*. Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1961.
- Di Pinto, Mario, y Rosa Rossi. *La letteratura spagnola. Dal Settecento a oggi*. Florencia y Milán, Sansoni-Accademia, 1974.
- Fernández de Moratín, Nicolás. *Poesías inéditas*. Ed. R. Foulché-Delbosc. Madrid, Murillo, 1892.
- Forner, Juan Pablo. *Exequias de la lengua castellana*. Ed. Pedro Sáinz y Rodríguez. Madrid, Esposa-Calpe, 1941.
- _____. *Los gramáticos, historia chinesca*. Ed. John H. R. Polt. University of California Publications in Modern Philology, 95. Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press; Madrid, Castalia, 1970.
- Foster, John Wilson. «The Measure of Paradise: Topography in Eighteenth-Century Poetry». *Eighteenth-Century Studies*, 9 (1975-76), 232-256.
- Froldi, Rinaldo. *Un poeta iluminista: Meléndez Valdés*. Milán-Varese, Istituto Editoriale Cisalpino, 1967.
- Garcilaso de la Vega. *Poesías castellanas completas*. Ed. Elias L. Rivers. Madrid, Castalia, 1969.
- [Gessner, Salomon.] *Daphnis*. Leipzig, Löwen, 1760.
- _____. *Idyllen*. Ed. Theodor Voss. Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1973.
- Glendinning, Nigel. «Influencia de la Literatura inglesa en el siglo XVIII». *La Literatura española del siglo XVIII y sus fuentes extranjeras*. Cuadernos de la Cátedra Feijoo, N.º 20. Oviedo, 1968, pp. 47-93.
- Góngora y Argote, Luis de. *Obras completas*. Ed. Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez. Madrid, Aguilar, 1956.
- González, Diego. *Poesías*. Valencia, Mompié, 1817.
- Havard, R. G. «The "romances" of Meléndez Valdés». En N. D. Shergold, ed., *Studies of the Spanish and Portuguese Ballad*. Londres, Tamesis y University of Wales Press, 1972, pp. 111-126.
- Herrero, Javier. «The Rococo Pastoral: Versailles's Eroticism in the Poetry of Meléndez Valdés». *Estudios Ibero-Americanos (Porto Alegre)*, I (1975), 211-225.
- Iglesias de la Casa, José. *Poesías póstumas*. 2.^a ed. 2 vols. Salamanca,

- Francisco de Toxar, 1798.
- Johannes Secundus Hagiensis, *Juvenilia*. Leyden, 1757.
- Jovellanos, Gaspar Melchor de. *Cartas del viaje de Asturias (Cartas a Ponz)*. 2 vols., ed. José Miguel Caso González. Salinas, Asturias, Ayalga Ediciones, 1981.
- _____. *Obras publicadas e inéditas*. 5 vols. I y II, ed. Cándido Nocedal (Biblioteca de Autores Españoles, XLVI y L). Madrid, Rivadeneyra, 1858-1859. III, IV y V, ed. Miguel Artola (BAE, LXXXV-LXXXVII). Madrid, Atlas, 1956.
- _____. *Poesías*. Ed. José Caso González. Oviedo, I.D.E.A., 1961. Véase ahora también en *Obras completas, I (Obras literarias)*. Ed. José Miguel Caso González. Colección de Autores Españoles del Siglo XVIII, 22-I. Oviedo, Centro de Estudios del Siglo XVIII e Ilustre Ayuntamiento de Gijón, 1984.
- _____. *La poética de Jovellanos*. Ed. José M. Caso González. Madrid, Prensa Española, 1972.
- _____. «La sátira de Jovellanos sobre la mala educación de la nobleza (versión original, corregida por Meléndez Valdés)». Ed. José Caso González y Georges Demerson. *Bulletin Hispanique*, LXI (1959), 365-385.
- Kenwood, A. «The Seasons and Some of their Sources in Meléndez Valdés». En J. R. Ellis, ed., *Australasian Universities Language and Literature Association: Proceedings and Papers of the Thirteenth Congress Held at Monash University 12-18 August 1970*. Melbourne, AULLA y Monash University, 1971, pp. 464-483.
- Lázaro, Fernando. «La poesía lírica en España durante el siglo XVIII». En Guillermo Díaz Plaja, ed., *Historia general de las literaturas hispánicas*. Vol. IV, 1.^a parte. Barcelona, Barna, 1956, pp. 31-105.
- León, Luis de. *Obras poéticas*. 2 vols., ed. José Llobera. Cuenca, Imprenta Moderna, 1932.
- León y Mansilla, José. *Soledad tercera siguiendo las dos que dejó escritas el príncipe de los poetas líricos de España D. Luis de Góngora*. Córdoba, Esteban de Cabrera, 1718.
- Lida de Malkiel, María Rosa. «Juan Segundo y la biografía de varios autores peninsulares del siglo XVI». *Miscelánea de estudos em honra do Prof. Hernani Cidade (Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, XXIII [1957])*, pp. 134-167, 411-421.
- Ligne, [Charles-Joseph de]. *Oeuvres choisies du Prince de Ligne*. Nouvelle Anthologie critique. Ed. Basil Guy. Stanford French and Italian Studies, XIII. Saratoga, California, Anma Libri, 1978.
- Luzán, Ignacio de. *La Poética, o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*. Ed. Russell P. Sebold. Barcelona, Labor, 1977.
- Macandrew, Ronald M. *Naturalism in Spanish Poetry: From the Origins to 1900*. Aberdeen, Milne and Hutchison, 1931.
- Marco, Joaquim. «El nuevo sentido del campo en la poesía de Meléndez Valdés». En *sus Ejercicios literarios*. Barcelona, Táber, 1969, pp. 15-26.
- McClelland, I. L. *The Origins of the Romantic Movement in Spain: A Survey of Aesthetic Uncertainties in the Age of Reason*. 2.^a ed. Liverpool, Liverpool University Press, 1975.
- Meléndez Valdés, Juan. *Correspondance relative à la reunion des hôpitaux d'Avila*. Ed. Georges Demerson. Université de Bordeaux-Casa de Velázquez,

- Bibliothèque de l'École des Hautes Études Hispaniques, Fascicule XXXV. Burdeos, Féret & Fils, 1964.
- _____. Obras en verso. 2 vols., ed. Juan H. R. Polt y Jorge Demerson. Colección de Autores Españoles del Siglo XVIII, 28. Oviedo, Cátedra Feijoo-Centro de Estudios del Siglo XVIII, 1981-83.
- _____. Poesías. Ed. Pedro Salinas. Madrid, La Lectura (Clásicos Castellanos), 1925.
- _____. Poesías. Ed. Emilio Palacios. Madrid, Alhambra, 1979.
- _____. Poesías inéditas. Ed. Antonio Rodríguez-Moñino. Madrid, Real Academia Española, 1954.
- _____. «Poesías y cartas inéditas». Ed. M. Serrano y Sanz. *Revue Hispanique*, IV (1897), 266-313.
- Mor de Fuentes, José. Bosquejillo de su vida y escritos. Ed. Manuel Alvar. Granada, Universidad de Granada, 1951.
- [Muret, Marc Antoine.] *Marci Antonii Mureti Juvenilia*. Leyden, 1757.
- Navarro, Tomás. Métrica española. Reseña histórica y descriptiva. Syracuse, Syracuse University Press, 1956.
- Olives Canals, Santiago. Bergnes de las Casas, helenista y editor (1801-1879). Barcelona, Escuela de Filología, 1947.
- Ortega y Gasset, José. La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos. Madrid, *Revista de Occidente*, 1964.
- Paz, Octavio. El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia México, Fondo de Cultura Económica, 1956.
- Polt, John H. R. «Cadalso y la oda pindárica». Coloquio internacional sobre José Cadalso: Bolonia, 26-29 de octubre de 1982. Abano Terme, Piovan, 1985, pp. 295-316.
- _____. «La imitación anacreóntica en Meléndez Valdés». *Hispanic Review*, 47 (1979), 193-206.
- Primavera y flor de los mejores romances recogidos por el Lieder. Arias Pérez. Madrid, 1621. Reimpresión con un estudio por José F. Montesinos. Valencia, Castalia, 1954.
- Quevedo, Francisco de. Obra poética. Ed. José Manuel Blecuá. Vol. I. Madrid, Castalia, 1969.
- Quilis, Antonio. Estructura del encabalgamiento en la métrica española (contribución a su estudio experimental). Anejo LXXVII de la *Revista de Filología Española*. Madrid, C.S.I.C., 1964.
- Quintana, Manuel José. Poesías completas. Ed. Albert Dérozier. Madrid, Castalia, 1969.
- Real, César. «La escuela poética salmantina del siglo XVIII». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XXIV (1948), 321-364.
- Rivas, [Ángel de Saavedra] Duque de. Obras completas. Ed. Jorge Campos. Vol. I (I, C). Madrid, Atlas, 1957.
- Rodríguez de la Flor, Fernando. «Aportaciones al estudio de la escuela poética salmantina (1773-1789)». *Studia Philologica Salmaticensia*, N.º 6 (1982), pp. 193-229.
- Rousseau, J. J. *Julie ou la Nouvelle Héloïse*. 2 vols. París, Garnier, 1952.
- [Saint-Lambert, Jean François.] *Les Saisons, poème*. Amsterdam, 1769.
- Salinas, Pedro. El romancismo y el siglo XX. París y Toulouse, Librairie des Éditions Espagnoles, 1955.

- Salvador, Gregorio. El tema del árbol caído, en Meléndez Valdés. Cuadernos de la Cátedra Feijoo, N.º 19. Oviedo, 1966.
- Scholes, Robert. *Structuralism in Literature: An Introduction*. New Haven y Londres, Yale University Press, 1974.
- Sebold, Russell P. *Cadalso: el primer romántico «europeo» de España*. Madrid, Gredos, 1974.
- _____. «Enlightenment Philosophy and the Emergence of Spanish Romanticism». En A. Owen Aldridge, ed., *The Ibero-American Enlightenment*. Urbana, University of Illinois Press, 1971, pp. 111-140. Hay traducción española, «La filosofía de la Ilustración y el nacimiento del romanticismo español», en el libro de Sebold, *Trayectoria del romanticismo español: Desde la Ilustración hasta Bécquer*. Barcelona, Crítica, 1983, pp. 75-108.
- _____. *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas*. Madrid, Prensa Española, 1970. Contiene el artículo «Sobre el nombre español del dolor romántico».
- Sempere y Guarinos, Juan. *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reynado de Carlos III*. 6 vols. Madrid, Imprenta Real, 1785-1789.
- Thomson, James. *The Seasons*. Londres, The Nonesuch Press, 1927.
- Tuveson, Ernest Lee. *The Imagination as a Means of Grace: Locke and the Aesthetics of Romanticism*. Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1960.
- [Vanière, Jacques.] *Jacobi Vanierii Praedium Rusticum*. París, Barbou, 1774.
- 1 Vega, Lope de. *Poesías líricas*. 2 vols., ed. José F. Montesinos. Madrid, Espasa-Calpe, 1951-1952.
- Villegas, [Esteban Manuel de]. *Eróticas o Amatorias*. Ed. Narciso Alonso Cortés. Madrid, Espasa-Calpe, 1941.
- Young, Edward. *Night Thoughts*. Ed. George Gilfillan. Edimburgo, James Nichol, 1853.
- _____. *Les Nuits*. Trad. Le Tourneur. 2 vols. París, Lejay, 1770.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

