



La imitación anacreóntica en Meléndez Valdés

John H. R. Polt

University of California
Berkeley

Antes de examinar dos casos de imitación anacreóntica en la poesía de Juan Meléndez Valdés, conviene recordar brevemente el significado tanto de *anacreóntica* como de *imitación*.

Sabido es que las poesías que solían atribuirse a Anacreonte de Teos, poeta de corte y cantor del vino y de los amores en el siglo VI a. de J. C., son en realidad imitaciones nacidas en la Alejandría helenística hacia el comienzo de la era cristiana. Se publicaron en París en 1554; y texto, traducciones e imitaciones se difundieron rápidamente a través de toda Europa, manteniéndose en el Parnaso hasta principios del siglo XIX. La primera traducción española del supuesto Anacreonte parece haber sido la de Quevedo, anterior a 1610 pero inédita hasta 1794. La más importante, por sus cualidades poéticas y por la influencia que ejerció, fue la de Esteban Manuel de Villegas, en cuyas *Eróticas* (1618) forma el Libro IV de la Parte Primera *El Anacreonte*, «traducido en la misma cadencia en que está en griego». La elegancia de sus versos le granjeó a Villegas una estimación en su propio siglo que, lejos de disminuir, creció en el siguiente. Juan José López de Sedano le incluyó en su *Parnaso español* a partir del primer tomo (1768), y la prestigiosa imprenta de Sancha reeditó las *Eróticas* en 1774 y de nuevo en 1797. Por las mismas fechas se apoderó de los poetas españoles una auténtica furia anacreóntica. La inició Nicolás Fernández de Moratín en *El Poeta* (1764), y la fomentó Cadalso, no sólo con sus *Ocios de mi juventud* (1773), sino también por su influencia personal. De 1773 es una carta burlesca suya, firmada «Fray Rotundo de la Panza» y dirigida a Tomás de

Iriarte desde Salamanca. En ella describe *Dalmiro* las aficiones anacreónticas que con él compartían los poetas salmantinos, señaladamente Meléndez, y da un ejemplo de la poesía anacreóntica del joven *Batilo* (*RHi*, 1 [1894], 317 ss.). El cáustico Forner se quejaba en 1792 de lo que habían «delirado los copleros de Madrid» produciendo «anacreónticas sobre el *daño que causan las cotillas, sobre los perjuicios que ocasionan los coches en los empedrados...*»¹; lo cual no quitó que el mismo Forner apreciase a Villegas, equiparándole con Cervantes y Garcilaso².

Si éste es el ambiente anacreóntico del último tercio del siglo XVIII, la *imitación* hay que entenderla en el sentido setecentista, como admiración mezclada de rivalidad, como emulación abiertamente declarada y no plagio ni copia. Se trataba de entrar en el campo del modelo y sobrepasarlo empleando sus propios medios. Es en este sentido en el que se decía que Virgilio imitó a Homero y, según algunos teóricos, en el que el arte imita a la naturaleza. Es con estos fines con los que un compositor escribe variaciones sobre un tema musical inventado por otro. Podrá corresponder tal procedimiento, o no, a nuestro ideal postromántico de la «originalidad»; pero no fue invención del setecientos, ni creo que estemos dispuestos a menospreciar los versos de un Garcilaso

(«Oh dulces prendas por mí mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería»)

por ser imitación de otro verso, virgiliano

(«*Dulces exuviae, dum fata deusque sinebat*»).

Recordados estos conceptos preliminares podemos ocuparnos ya de la imitación anacreóntica en Meléndez. Para ello hemos de basarnos en el estudio de las variantes. Ya señaló Leopoldo Augusto de Cueto, en su benemérita aunque no muy exacta edición de la BAE, que Meléndez solía enmendar y reelaborar sus poemas (BAE, Vol. 63, pág. 183, n. 5), con lo cual, según la opinión característicamente romántica del erudito marqués, echaba a perder los frutos «espontáneos» de su inspiración. Para el gusto analítico, en cambio, pueden ser de sumo interés las distintas versiones de una misma obra que nos ha dejado el poeta, ya que nos permiten ver, como en serie de imágenes cinematográficas, la creación progresiva de un poema, vislumbrando la mano y los gustos de su creador. Presento, pues, los siguientes materiales como muestra adecuada a los límites de un artículo de revista, basándome en la edición crítica de las obras en verso de Meléndez que he preparado en colaboración con el profesor Georges Demerson y que publicará el Centro de Estudios del Siglo XVIII, de Oviedo.

De las casi quinientas poesías que de *Batilo* conservamos constituyen una cuarta parte las que él mismo llamó odas anacreónticas y aquellas que, como las odas de *La paloma de Filis*, pertenecen a este mismo género. Las imitaciones de Anacreonte y los temas y motivos anacreónticos se encuentran a través de toda esta producción; pero las imitaciones directas y exactas de una oda determinada son sólo seis. Una de ellas es el poema que aparece en la ya citada carta de Cadalso a Iriarte y que por lo tanto no es posterior a 1773, año en que cumplió Meléndez los diez y nueve. Otro poema de los seis es anterior a 1776, 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 la imitación exacta, apoyada también en Villegas, pertenece a los comienzos de la carrera poética de Meléndez, y que una vez entrenado, por decirlo así, éste siguió «anacreontizando» por su cuenta, ampliando incluso el mundo conceptual del género.

El poema incluido en la carta de Cadalso, señalado en la mencionada edición crítica como la Oda Anacreóntica LX, con el número de orden 61, se deriva de la Oda XL de Anacreonte (según la ordenación de C. Preisendanz, ed., *Carmina Anacreontea...* [Leipzig: Teubner, 1912]). El texto anacreóntico 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 Lio antes que me llegue el fin³.

La traducción de Villegas (Monóstrofe 25) 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 risa.

La imitación de Meléndez (No. 61), se conserva en cuatro manuscritos:

O (el más antiguo): Biblioteca Nacional (Madrid), MS. 3442, fol. 19^v. Carta autógrafa de Cadalso a Iriarte, en la cual se copia el texto de nuestro poema. La publicó

R. Foulché-Delbosc (*RHi*, 1 [1894], 317 ss.), con excepción de una nota que Cadalso puso al margen de la oda y que reza: «de la mano y pluma del autor» [Meléndez].

A: Biblioteca de Rodríguez-Moñino (Madrid), MS. E-41-6882, pág. 52⁴.

D: Biblioteca Nacional (Madrid), Ms. 12.951-5, autógrafo.

F: Biblioteca de Rodríguez-Moñino (Madrid), MS. E-41-6883, autógrafo, pág. 115. Este texto lo publicó María Brey, *REE*, 6 (1950), 552.

En A, O, y la primera redacción de F (=F₁), leemos la versión primitiva del poema:

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

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 nos presenta como consecuencia lógica de nuestra incertidumbre ante el futuro. El metro es el de Villegas, adaptación a su vez del griego. Pero la oda de Meléndez, aun cuando el mismo poeta, en DF, la llame traducción, no es, como la de Villegas, traducción de Anacreonte, sino imitación. Ya no se dirige el poeta, como protagonista de su obra, a la tristeza o los cuidados, sino a su amada, con lo cual el poema se hace más personal e íntimo. La misma tendencia se ve en el desarrollo del motivo de nuestra mortalidad, anunciado de modo bastante despreocupado en Anacreonte, pero elaborado de manera más extensa y más intensiva por Meléndez: véase la nota de temor en el verso 3 y la introducción en los versos 5-8 de motivos de ultratumba, ausentes en los modelos. Finalmente, y en consonancia con lo dicho ya, Venus sustituye a Lieo (Baco) en la última cuarteta, y los placeres vivos pero algo solitarios se convierten en «los gustos y delicias / que Venus nos ofrece».

Dentro del mundo poético de Anacreonte, Meléndez ha rivalizado con su maestro, es decir, le ha imitado, tomando la estructura de su poema y dándole forma nueva. Ha creado, en efecto, una obra nueva, de sentimientos más profundos y menos solitarios, encuadrados en un ambiente de amor o galantería. Una vez acabado el poema, el poeta no lo retocó más que en su primer verso, que de «Si es forzoso, Belisa» (Apio) pasa a

«Si es, Cinaris, forzoso» (DF). Un tema afín se desarrolla hasta ocupar 32 versos en la Oda Anacreóntica VI («Cómo se van las horas»); pero en el caso de nuestro No. 61, el poeta desistió de toda elaboración posterior, inhibido tal vez por la misma fidelidad de su imitación.

Después de examinar un ejemplo de la imitación exacta de una determinada oda de Anacreonte, veamos ahora cómo los elementos anacreónticos pueden utilizarse también en la construcción de un poema nuevo, capaz a su vez de un desarrollo posterior que en algunos casos adquiere proporciones asombrosas. A este propósito podrían citarse varias poesías de *Batilo*; pero me limitaré, por su interés intrínseco y por su relativa brevedad, a la Oda Anacreóntica XII, *De los labios de Dorila* (No. 13). Este poema se compuso, con toda probabilidad, antes de 1776; de él se conservan siete versiones, que se encuentran en los MSS. ADF ya mencionados y además, en:

K: Biblioteca Nacional (Madrid), MS. 19.603, autógrafo, fol. 4.

L: Biblioteca Nacional (Madrid), MS. 17.676, fol. 6 (copia del K).

X: *Poesías* (Madrid: Ibarra, 1785), pág. 17.

Y: *Poesías* (Valladolid: Viuda e Hijos de Santander, 1797), I, 17⁵.

Z: *Poesías* (Madrid: Imprenta Nacional, 1820), I, 31⁶.

El poema empieza constando de ocho versos, y acaba con veinte. La versión A, la más antigua, reza:

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!

Las raíces de este poema las encontramos en las Anacreónticas XLIV y LV, traducidas en las Monóstrofes 6 y 42 de Villegas. En la Anacreóntica XLIV el hablante se propone beber, bailar y adornarse de rosas, y exclama: «Oh rosa, la más bella de las flores, gloria de la primavera, con quien enguinalda el Amor los brillantes cabellos de los que bailan con las Gracias...». Los versos 1-3 de nuestra oda se relacionan con este elogio, quedando la relación aún más clara frente a la traducción de Villegas, donde leemos:

La rosa de Cupido
juntemos a Lieo,
y de ella laureados
bebamos y juguemos.
La rosa, que a las flores
es suave ornamento,
y del verano alegre
el cuidado primero;
la rosa, que a los dioses
es deleite, y por esto
de rosas coronado
danzas sigue el de Venus...

En la Anacreóntica LV también se elogia a la rosa, llamándola aliento de los dioses, amada de la primavera, de las Gracias y las Horas, y de las Musas. Su creación se compara con la de Afrodita y la de Palas. Dedos rosados atribuyen los poetas al Alba; brazos de rosa, a las ninfas; carne rosada, a Afrodita. No son las comparaciones lo que aquí se relaciona con nuestra oda, sino los atributos de la rosa, la cual en la traducción de Villegas (Monóstrofe 42) es:

... ámbar de los dioses;
la rosa que es suave
delicia de los hombres,
ornato de las gracias
y beso de Dione...

Vemos que Meléndez ha tomado el elogio de la rosa de Anacreonte, y sobre todo de la traducción anacreóntica de Villegas, lo ha separado del motivo báquico y lo ha condensado en tres versos, añadiéndole otro cuarto, «adorno de los campos». El poeta pasa luego a convertir este elogio en elogio de Filena, comparando la rosa con la mejilla de la muchacha. Pero si en el fondo del poema está un símil nada original, «tu mejilla *es como* una rosa», Meléndez ha torcido este símil, diciendo, en efecto, no que la mejilla *es como* una rosa, sino que una rosa *no es como* la mejilla, *es inferior* a la mejilla. Esta comparación, a que alude el verso 8, se realiza en el mismo acto de hablar de ella; la hace el poema, el cual ya no se dirige, como los de Anacreonte, al supuesto y anónimo lector, sino que habla a una receptora individualizada en un contexto galante. Meléndez se ha apoderado del elogio de la rosa y lo ha renovado. Es decir, ha imitado en el sentido especial que ya notamos arriba.

Pero la oda no se queda aquí, sino que su dinámica interior la lleva en seguida a nuevas versiones. En la redacción primitiva del MS. F (F₁) se enmiendan los versos 7 y 8. En vez de «si a tu roja mejilla, / Filena, la comparo», leemos «si quiero compararla, / Filena, con tus labios». Así sigue el verso 7 en el MS. D y en la versión definitiva de F; pero para el verso 8 vacila el poeta en cuanto al nombre. En D leemos «mi Doris, con tus labios»; y en F, «Dorila, con tus labios». No es muy aventurado suponer detrás de este cambio de nombre un cambio de amadas, ni debería sorprendernos el que *Batilo* utilizase los mismos versos en distintas relaciones galantes: años después utilizó igualmente una misma oda para celebrar dos ascensos distintos. Entre estos nombres, es Dorila el que llega a perdurar en los versos de Meléndez. Repetidamente lo emplea el poeta, desde antes de conocer a su esposa, María Andrea de Coca; y lo sigue empleando después de casado. Creo que si en un principio estos nombres representaron, o pudieron representar, a mujeres de carne y hueso, con el tiempo llegó Dorila a convertirse en un ser ideal, puramente poético: una interlocutora o receptora del mensaje poético, tan ficticia como el personaje que habla en el poema.

Más que el cambio de nombres nos interesa la conversión de la *mejilla* en *labios*. Con esta sustitución aumenta la carga erótica, galante, de la oda. Vemos también que con la nueva versión los dos términos de la comparación, *rosa* y *labios*, llegan a ocupar los dos extremos del poema. Con la supresión del adjetivo *roja*, que no sólo quedaba un poco obvio sino que sugería cierta rusticidad (*roja mejilla*), se da el primer paso hacia una expresión más refinada y hacia una comparación más polivalente. Eliminando la referencia al color, el poeta crea otras posibilidades de comparación entre la rosa y los labios: el aroma, la forma, el goce sensual; pero también ahorra sílabas para poder decir «si quiero compararla» en vez de «si... la comparo». Insinúa así la dificultad de comparar la rosa con los labios, dificultad nacida de la gran superioridad de éstos. El cumplido para la amada queda así más elegante, y tal vez se refleje este deseo de elegancia también en el cambio de nombre.

Los MSS. KL dan a la oda, por primera vez, un título: «De una rosa». En el verso 4 suprimen la conjunción, asíndeton luego abandonado. Para los versos 5-8 leemos:

KL:

¡oh cuán atrás se queda
si necio la comparo
en púrpura y olores,
Dorila, con tus labios!

F:

¡qué corta que se queda
con su arrebol bizarro,
si quiero compararla,

Dorila, con tus labios!

El verbo *comparo* (A), que pasó a *quiero compararla* (DF), termina ahora en *necio la comparo*, subrayando el elogio de la amada, muy superior a la rosa. La comparación plurivalente, preparada por la eliminación anterior de *roja*, se manifiesta ahora con la sustitución de *arbol* por *púrpura y olores*, referencia específica ya a dos sentidos. El antiguo verso 5, de sintaxis coloquial y de efecto aliterativo algo cacofónico, es sustituido por «oh cuán atrás se queda», donde prácticamente hablando desaparecen la aliteración y la cacofonía, se logran una sintaxis más regular y un tono más elevado, y se crea un ritmo más flexible (*oh cuán atrás se quéda*, u *óh cuan atrás se quéda*: oóóóó / óóóóóó). Esta flexibilidad rítmica es tanto más apetecible cuanto que el poema se había quedado sin más ritmo que el trocaico una vez eliminado el verso A7 («si a tu roja mejilla»).

Los cambios introducidos en la segunda cuarteta desde su versión primitiva hasta ahora han elevado el tono de la oda: la *roja mejilla* pasa a ser la *púrpura* de los *labios*; la sintaxis deja de ser coloquial; la comparación se expresa en términos que realzan el valor de Dorila, correspondiendo a los atributos de la rosa en la cuarteta primera («La rosa de *Citeres*... delicia de los *dioses*»). Este desarrollo tiene lugar dentro de unos siete u ocho años, desde hacia 1775 hasta 1782. Después de esta fecha aún pasa el poema por tres versiones impresas.

Con la edición de 1785 cambia Meléndez el título de la oda, el cual ahora reza *De los labios de Dorila*. A pesar de este plural, el *labios* del último verso se convierte en *labio*, sinécdoque con la cual se logra un mayor grado de abstracción y se corresponde al singular de la palabra primera, *rosa*. Se conservan los versos 1-4 tales como estaban en ADF, restaurando la conjunción del verso 4 («y adorno de los campos»), suprimida en KL; pero ahora ciertos motivos de aquellos versos se desarrollan en una cuarteta adicional que introduce el poeta entre las dos primitivas. Leemos, pues:

y adorno de los campos
cuando el fragante seno
al soplo enamorado
del céfiro despliega
del Alba al primer rayo...

5

Los cuatro versos añadidos explican cómo es la rosa «adorno de los campos». *Fragante* se relaciona con el verso 7 de KL, «en púrpura y olores», verso que pasa a ser el 11 de la versión X, pero cambiando *olores* en *aromas*, con lo cual se logra otra elevación de tono. El *soplo enamorado* armoniza con la mención anterior de *Citeres*, y en el *primer rayo* oímos un eco de *primicia* (v. 2). También con la nueva cuarteta se personifica más

la naturaleza: la rosa tiene su *seno*, el céfiro su soplo *enamorado*, y el Alba su mayúscula, capricho ortográfico tal vez, pero también posible indicación de la prosopopeya. Finalmente, la cuarteta añadida insiste en lo efímero, en la fragilidad delicada y elegante: suave y frágil es el soplo del céfiro; momentáneos y por ello efímeros son el primer rayo del Alba y la acción de desplegar. Así realza el poeta la hermosura evanescente de la rosa, influido tal vez por el tratamiento tradicional de este motivo desde Ausonio en adelante; y de reflejo realza la elegancia y hermosura de la amada, con la cual es *necio* comparar la belleza de la flor. Característicamente rococó es la combinación del motivo de la delicadeza con la nota levemente erótica (*fragante seno, soplo enamorado*).

Si la nueva cuarteta de X desarrolla los motivos relacionados con la belleza fugitiva de la rosa, también destruye el equilibrio del poema, que desde el principio viene dedicando una cuarteta a describir la rosa y otra a compararla con los labios (antes, la mejilla) de la amada. Con el restablecimiento de este equilibrio llegamos a la siguiente versión de la oda, la de la edición de 1797:

La rosa de Citeres,	
primicia del verano,	
delicia de los dioses	
y adorno de los campos,	
objeto del deseo	5
de las bellas, del llanto	
del Alba feliz hija,	
del dulce Amor cuidado,	
¡oh, cuán atrás se queda	
si necio la comparo	10
en purpura y fragancia,	
Dorila, con tus labios!,	
ora el virginal seno	
al soplo regalado	
de aura vital despliegue	15
del sol al primer rayo,	
ora en subido aroma	
más feliz tu nevado	
seno inunde, y tú inclines	
la nariz por gozarlo.	20

La que era la última cuarteta ha pasado ahora a ser la tercera de cinco, a ocupar el centro del poema; con la palabra *comparo* en el centro exacto al final del verso 10. Alrededor de este centro se ha creado un equilibrio nuevo. A cada lado de la cuarteta central hallamos otras dos cuartetas descriptivas. Cada uno de estos dos grupos tiene, a su vez, su propio equilibrio interior. Las cuartetas cuarta y quinta presentan la rosa en dos situaciones alternativas, llamando la atención sobre el equilibrio por medio de la anáfora (*ora... ora*) y de la repetición de *seno*. Cada una de las cuartetas primera y

segunda presenta en aposición tres atributos de la rosa, enmarcado el conjunto por medio de las referencias mitológicas (*Citeres... Amor*).

En la cuarteta central vuelve el poeta al plural *labios* y sustituye *aromas*, procedente a su vez de *olores*, por *fragancia*, que conserva el adjetivo del verso X5 (*fragante seno*). La segunda cuarteta de X se ha trasladado a la posición de cuarta, y su motivo principal, el *seno* de la rosa, se desdobra ahora en el *virginal seno* de la rosa (cuarteta 4) y el *nevado seno* de Dorila (cuarteta 5). Este desdoblamiento repite la comparación entre la rosa y la amada, fundamental para el poema: el contacto con el seno de Dorila, superior al suyo propio, aumenta la felicidad de la rosa. Se refuerza el motivo de la fragilidad en relación con la rosa: su *virginal seno* se *desplega* al *soplo* de la brisa y al *primer rayo* del sol; pero la naturaleza queda ahora menos personificada que en la versión X. Es cierto que se conserva la prosopopeya respecto al Alba en los nuevos versos 6-7, realzada además la osadía de la metáfora por medio del encabalgamiento y del cambio de ritmo (introducción de un verso dactílico). En las cuartetas finales, sin embargo, el soplo ya no es *enamorado*, sino *regalado*, y no es soplo del *céfiro*, sino del *aura vital*, más genérica, menos personal. Sólo la rosa misma es ahora lo personificado. Aspira hacia Dorila, y en la cuarteta final sabemos que es *más feliz* en el seno de Dorila que acariciada por el sol y por la brisa. También en la cuarteta final reaparece el *aroma* (cf. v. X11, «en púrpura y aromas»), relacionado ahora con el seno y la nariz de la amada.

Esta relación entre la rosa y Dorila es lo que más retoca el poeta en la versión final de la oda, la de la edición de 1820. Comparemos la última cuarteta, la única enmendada:

1797 (Y)

ora en subido aroma
más feliz tu nevado
seno inunde, y tú inclines
la nariz por gozarlo.

1820 (Z)

o inunde en grato aroma
tu seno relevado,
más feliz si tú inclinas
la nariz por gozarlo.

Vemos que se ha diluido la anáfora (*ora... ora* en Y, *ora... o* en Z), que ha desaparecido el encabalgamiento de Y y que se ha perdido el ritmo dactílico del segundo verso. El aroma de la rosa es ahora *grato*, no *subido*; pero algo de este último adjetivo sobrevive en «tu seno *relevado*», imagen cuya carga erótica sobrepasa la correspondiente de Y, donde el adjetivo *nevado* no sólo connota pureza (cf. «el *virginal* seno» de la rosa, v. 13), sino que llama más la atención, a causa del encabalgamiento, que el sustantivo que califica. Finalmente, si queremos encontrar la diferencia principal entre las versiones Y y Z, debemos buscarla en la relación entre la rosa y Dorila. En Y la rosa es *más feliz* por estar colocada en el seno de Dorila; en Z esta felicidad proviene de la acción de Dorila, del contacto deliberado entre Dorila y la rosa. La rosa de Z queda así más personificada que la de Y, más capaz de reacciones y de sentimientos. El aroma de la flor se caracteriza por su capacidad de agradar a Dorila, ante quien sube como el incienso ante una diosa. La superioridad de Dorila, proclamada ya desde la cuarteta central, se confirma ahora en la inclinación de la amada hacia algo -la rosa- que tanto literal como figuradamente queda por debajo de ella, y en el hecho de que tal condescendencia haga *más feliz* al inferior, a la rosa. La reina de las flores queda así como tributaria de Dorila. La que es «objeto del deseo / de las bellas» desea a su vez servir la belleza de Dorila.

El origen de la oda que venimos estudiando lo vimos en unos cuantos motivos del pseudo-Anacreonte y en la traducción de Villegas (nada debe Meléndez a Quevedo). Estos motivos los imita nuestro poeta apoderándose de ellos y empleándolos para un fin nuevo, transformando lo que en Anacreonte es elogio de la rosa, en elogio de la amada. Con esta transformación empieza un proceso poético que ha de durar más de veinte años, durante los cuales evoluciona el poema de acuerdo con su dinámica interior, es decir, de acuerdo con las posibilidades de desarrollo que ofrecen los motivos poéticos fundamentales de su composición. Vemos así que se mantiene la comparación central (rosa-Dorila), pero que los dos términos se desarrollan. Ya que el poema se propone ensalzar la belleza de la amada, superior a la de la rosa, toda elaboración del motivo de la flor es también, de rechazo, un aumento del tributo a la belleza de Dorila. La galantería que encierra la comparación lleva también a la última cuarteta de la versión final, donde aparece la rosa (reflejo en esto del personaje que habla) como tributaria de Dorila. El erotismo que supone la galantería se desarrolla a través de una serie de modificaciones: la sustitución de la *mejilla* por los *labios*, la introducción del *seno* de la flor y, a continuación, del *seno* de la amada, la caracterización de éste como *relevado*. Al mismo tiempo que van evolucionando estos motivos, se mantiene, pero de manera cada vez más compleja, el equilibrio que caracteriza la versión primitiva (dos términos de comparación, dos cuartetos). Es cierto que se pierde en la versión X; pero lo es igualmente que el poeta no quedó satisfecho con esta versión, y que en la siguiente no sólo restauró el equilibrio general, sino que lo reforzó por medio del equilibrio de cada una de las partes. Si bien, conceptualmente, todo el poema está dedicado a demostrar que no hay equilibrio entre el valor de Dorila y el de la rosa, el equilibrio formal se mantiene, como se mantiene el dominio de la inteligencia en el erotismo galante.

En sus comienzos, nuestra oda es un poemita bastante sencillo que aparenta cierta rusticidad y una espontaneidad que se manifiesta, por ejemplo, en la exclamación y en la sintaxis coloquial del verso quinto. Poco a poco se van eliminando todas estas características primitivas. Aumenta el elemento erótico delicado, que podemos llamar rococó. Se va elevando el tono y complicando la estructura. Al final nos encontramos con un poema mucho más clásico, o neoclásico, no sólo en su estructura equilibrada y

cuidadosamente elaborada y en el ligero aumento del factor mitológico, sino también en su vocabulario (v. gr., *virginal, aura, vital, púrpura, fragancia, aroma*). Se mantiene la exclamación en la que es ahora la cuarteta central; pero su efecto de espontaneidad queda diluido por la elaboración artificiosa de las cuartetas que la rodean. La oda, y Meléndez, han llegado a la madurez clásica.

Edward M. Wilson ha dicho que un poeta auténtico no toma prestado: roba. Con los ejemplos de estas dos Odas Anacreónticas, la XII y la LX, he querido mostrar cómo emplea Meléndez los motivos y la estructura que le ofrece el supuesto Anacreonte. La imitación fue para él cuestión de empaparse de la materia poética ajena para adaptarla luego a sus propios fines, creando así poesía nueva con materiales nuevos y viejos. Esta poesía solía retocarla y reconstruirla a su vez; sus poemas crecen ajustándose a las progresivas exigencias del poeta. Espero que con el estudio de este desarrollo hayamos podido vislumbrar algo de los procedimientos poéticos de *Batilo* y de la evolución de sus gustos dentro de las modalidades poéticas que imperaban en su época.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese 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](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario