

ENTRE LA FELICIDAD Y EL ENSUEÑO: UNA APROXIMACIÓN A LA POESÍA ANACREÓNTICA DE MELÉNDEZ VALDÉS

Antonio Pérez Lasheras
Universidad de Zaragoza

«Busqué la dicha, y abracé un fantasma». Este podría ser el lema que resumiera la obra de creación de nuestro poeta. Su vida y su obra son una constante aspiración a la paz espiritual, a la felicidad y al amor universal. Creyó, con Jovellanos, que era posible reformar sin destruir y fue destruido por quienes no se dejaron reformar. Meléndez Valdés, el «restaurador de la poesía española», fue, como aseguran prácticamente todos los críticos que se han acercado a su poesía, el mejor poeta español del siglo XVIII; supone la síntesis de todas las tendencias estéticas de este siglo dentro del neoclasicismo, considerado como propósito de desterrar los principios estéticos de un barroco agonizante. Los problemas de periodización del siglo XVIII se han cebado en la poesía del extremeño de manera muy especial¹. Y es que, como indica Emilio Palacios, la invasión de los terrenos de la Ilustración por parte del Romanticismo ha desfigurado en buena parte la imagen de la cultura de nuestro siglo XVIII².

Resulta fácil perder la perspectiva con la poesía de Meléndez, sobre todo, con las composiciones tardías, las que fueron fruto de su desaliento y de la renuncia obligada —o del fracaso— de sus ideales ilustrados, renuncia o fracaso que le sumieron en una profunda melancolía, que justifica ese «fastidio universal» en el que se ha querido ver el anticipo inmediato del «dolor romántico»³. La crítica no se pone de acuerdo sobre el significado de esta evolución. Para Sebold,

1.- Joaquín Arce, «Rococó, neoclasicismo y prerromanticismo en la poesía española del siglo XVIII», en *El P. Feijoo y su siglo. Cuadernos de la Cátedra Feijoo*, 18 (1966), pp. 447-477, y *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra, 1981.

2.- Emilio Palacios, «Estudio preliminar» a Juan Meléndez Valdés, *Poesías*, Madrid, Alhambra, 1976.

3.- Russell P. Sebold, *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas*, Madrid, Prensa Española, 1970, p. 44. «Desde la composición de *El melancólico*, a *Jovino* de Meléndez (elegía cuya composición fecha Demerson en 1794), existe un nombre autóctono español para la emoción romántica, ese *mal du siècle* que posteriormente hemos quedado en llamar por término arbitrario *dolor cósmico*: Meléndez habla ya de «...este *fastidio universal* que encuentra / En todo corazón peremne causa». (*Ibidem*).

las últimas composiciones de nuestro autor son plenamente románticas⁴. Para Colford suponen una evolución del clasicismo al romanticismo⁵. Más recientemente, Polt concluye que en las constantes correcciones de nuestro poeta y en sus obras más tardías se observa un clasicismo cada vez más depurado⁶.

Para comprender esto, nada mejor que comparar dos composiciones de Meléndez y Espronceda dedicadas a un mismo tema⁷. La oda filosófica *Al sol* de Meléndez se sitúa entre el idilio *Al sol* de Jovellanos y el himno *El sol* de Espronceda, pero discurre siempre dentro del reconocimiento de la grandeza natural del sol en su recorrido. La diferencia, pues, estribaría en el dominio de la razón en los poetas neoclásicos, que piden al sol que ejerza su función de organizador del cosmos y que, en el fondo, se dirige al Creador que ordena el universo. A pesar de la inarmonía que encuentra el poeta en su seno, aspira a incorporarse a la armonía universal. De ahí, incluso, el perfecto sentido de los versos finales, ya que el poeta aspira a que ese «postrer rayo» termine integrándolo en el cosmos, fundiéndole en él para concluir su comunión astral. La postura romántica es de reto, de presunción de la superioridad del yo, de ahí que termine recordando al astro que también él tendrá su muerte.

La obra poética de Meléndez Valdés

Antes de entrar en el análisis de su obra y de su poética, conviene tener presentes algunas observaciones que me parecen importantes para el correcto entendimiento de su poesía. En primer lugar, creo oportuno hacer alguna observación sobre la ordenación y la clasificación de su obra, de la cual disponemos de tres ediciones realizadas por el autor en 1785, 1797 y 1820 (ésta última póstuma)⁸, lo que nos permite analizar con bastante exactitud la evolución de su obra, ya que retocaba, limaba e incluso rehacía con mucha frecuencia sus composiciones. Pues bien, en estas ediciones, la obra poética se distribuye, más o menos como, sigue:

- | | |
|----------------------|----------------------|
| - odas anacreónticas | - silvas |
| - letrillas | - églogas |
| - idilios | - epístolas |
| - endechas | - odas filosóficas |
| - romances | - elegías morales |
| - sonetos | - discursos |
| - elegías | - poesía épica, etc. |

4.- *Ibidem*; vide también de este mismo autor «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 [en español: en *Trayectoria del romanticismo español: Desde la Ilustración hasta Bécquer*, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 75-108], y *Descubrimiento y fronteras del Neoclasicismo español*, Madrid, Fundación Juan March-Cátedra, 1985.

5.- William E. Colford, *Juan Meléndez Valdés: A Study in the Transition from Neo-Classicism to Romanticism in Spanish Poetry*, Nueva York, Hispanic Institute, 1942.

6.- John H. R. Polt, *Batilo: estudios sobre la evolución estilística de Meléndez Valdés*, Oviedo-Londres, Centro de Estudios del Siglo XVIII-University of California, 1987, y «La imitación anacreóntica en Meléndez Valdés», en *Hispanic Review*, 47 (1979), pp. 193-206.

7.- José de Espronceda, *Poesías líricas y fragmentos épicos*, ed. de R. Marrast, Madrid, Castalia, 1970, pp. 178-182. Las referencias a la obra de Meléndez Valdés, en *Obras en verso*, Oviedo, Centro de Estudios del Siglo XVIII, vol. I, 1981, vol. II, 1983, ed. de J. H. R. Polt y G. Demerson.

8.- *Poesías*, Madrid, Ibarra, 1785; *Poesías*, Valladolid, Santander, 1797, 3 vols.; *Poesías*, Madrid, Imprenta Nacional, 1820, 4 vols., ed. de M. J. Quintana.

ENTRE LA FELICIDAD Y EL ENSUEÑO

Como vemos, se mezclan varios criterios en la ordenación: unos métricos (letrillas, romances, sonetos, silvas), otros temáticos (morales, filosóficas), otros, en fin, podrían considerarse «genéricos», con lo que existen muchos poemas que podrían encuadrarse perfectamente en distintos apartados, ya que no siempre son excluyentes. Este hecho nos llevaría a la concepción de la poética del siglo XVIII, a su necesidad de crear apartados y subapartados en que se clasifiquen y ordenen todos los «géneros», aunque, como vemos, no siempre acertadamente.

Pero hay más. Las denominadas odas anacreónticas son, métricamente, romances heptasílabos; la mayoría de las denominadas letrillas no son tales, sino romances o romancillos con estribillo, o villancicos; los idilios, son romancillos hexasílabos o heptasílabos (salvo uno, compuesto en endecasílabos blancos)⁹. La crítica —y, por consiguiente, los editores— no ha hecho hincapié en este aspecto —salvo excepciones en la más reciente—, por lo que sigue presentándonos la obra de nuestro poeta extremeño según unos criterios poco adecuados desde mi punto de vista.

Aparte las anacreónticas, que serán objeto de un análisis más detallado, el resto de la producción de Meléndez está constituida por:

Letrillas: las escribió Meléndez a lo largo de toda su vida, aunque en escasa medida. Sus modelos principales son Góngora, Quevedo y Lope de Vega.

Los **romances** escritos por nuestro poeta conforman un género bastante numeroso (62). Meléndez quiso adaptar esta composición a la expresión de altos pensamientos y poder desplegar en ella cualquier sentimiento. Aquí sí que podemos encontrar a un Meléndez innovador, ya que debe atribuírsele la «invención» del romance histórico. Con el tiempo, van abandonando los temas amorosos; los aspectos mitológicos y pastoriles, y la influencia de Góngora y de Lope deja paso a los autores europeos, permitiendo el desarrollo de la llamada poesía sensorial y al descriptivismo. En general, mantienen todos un alto nivel de lirismo. En los posteriores a 1808, abunda la visión sombría y sentimental que tantas veces ha sido definida como «pre-romántica», con la tendencia a la confesión, y la inclusión de la reflexión social, moral o filosófica. También es importante señalar la variedad métrica de estos romances, ya que algunos se acercan a las famosas ensaladas del Siglo de Oro por la inclusión de elementos líricos (*El consejo de Jacinta* o *Rosana de azul*), cambios de rima para diferenciar el marco del diálogo (*El amante crédulo*), inclusión de cuartetos aconsonantados o de estribillos (*La mañana de San Juan*).

Puede afirmarse que, en los romances, Meléndez mantiene una mayor versatilidad que en las anacreónticas. En el prólogo a su edición de 1820 (escrito en 1814), declara:

He cuidado de los romances, género de poesía todo nuestro, en que siendo tan ricos, y sonando tan gratos al oído español, apenas entre mil hallaremos alguno corriente y sin lunares feos. ¿Por qué no darle a esta composición los mismos tonos y riqueza que a las del verso endecasílabo? ¿Por qué no aplicarla a todos los asuntos, aun los de más aliento y osadía?

Palabras que pueden considerarse como un adelanto del pensamiento romántico con respecto al género. Destacan algunos por su acierto estético, como *Rosana en los fuegos*, o por expresar un claro ideario ilustrado, como *Los segadores*, *Los aradores* o *La vendimia*, muy cercanos a la poesía de las estaciones de Thomson o Saint-Lambert. Romances como *La mañana de San Juan* tienen un agradable encanto tradicional. Como lo tiene el más justamente famoso, *Rosana en los fuegos*, con su ágil estribillo del XVI: «Muérome de amores / desde que te vi», sensible a la influencia de la poesía tradicional.

9.- Vide R. J. Havard, «The romances of Meléndez Valdés», en N. D. Shergold, ed., *Studies of the Spanish and Portuguese Ballad*, Londres, Tamesis Book-University of Wales Press, 1972, pp. 111-126, y Eleanor Wright, «The Anacreontic Odes by Juan Meléndez Valdés: Archetypes and aesthetic form», en *Dieciocho*, X (1987), pp. 18-32.

Los **sonetos** de Meléndez son muy escasos con respecto al resto de su producción. La mayor parte de ellos, pertenecen a sus primeros años de creación, y manifiestan una evidente influencia garcilasiana. Esta forma estrófica no se le daba bien a nuestro extremeño, quizá por su excesiva rigidez formal y porque su endecasílabo tropieza con frecuencia en los esquemas acentuales.

Las **silvas** son escasas en su producción y también pertenecen en su mayoría a su etapa primeriza. Predominan los temas amorosos y, con el tiempo, van admitiendo el desarrollo del subjetivismo y el sensorialismo.

Los **idilios**, sin embargo, pertenecen mayoritariamente a su última etapa. La influencia más evidente es la de Teócrito (que ya había traducido Meléndez en 1777). La tan comentada imitación de Gessner sólo puede atestigüarse a partir de 1785, año en que el poeta-magistrado adquirió sus obras. En líneas generales, se trata de poesía bucólico-pastoril, pero con mayor presencia de elementos hedonistas y sensuales.

Las **églogas** corresponden en su mayoría a su primera etapa. Su primera publicación fue, justamente, una égloga (*Batilo*). En general, son composiciones artificiosas y algo amaneradas, siendo Garcilaso su principal modelo. Mientras que las **elegías** son tardías en su mayor parte. Son doce (seis de ellas calificadas de «morales»). Sus influencias más notables son Tibulo, Propertio, *La Epístola moral a Fabio*, los hermanos Argensola, Moratín padre y Cadalso. En cuanto a las **odas** conforman un *corpus* de cerca de cien composiciones. Ya en 1797 aparecen algunas calificadas como «filosóficas y sagradas».

Las **epístolas** (18, alguna fragmentaria) y **discursos** (3) son las composiciones que mejor reflejan el pensamiento ilustrado de Meléndez Valdés. En cuanto a los **poemas épicos** -género que recomendó Jovellanos a nuestro poeta en 1776- suponen un *corpus* de escasa relevancia en el conjunto de su obra. Incluye un largo poema de gran ambición: *La caída de Luzbel*, de clara influencia de Milton (que había conocido en profundidad al corregir la traducción de su *Paraíso perdido*, realizada por Jovellanos). Se trata de un poema altisonante y enfadoso, cuya mayor virtud, quizá, sea la influencia que ejerció sobre *El diablo mundo* de Espronceda, sobre todo en su comienzo. También aparecen algunas traducciones de los sermones de Horacio. El motivo emblemático de la nave a punto de zozobrar como símbolo del ánimo desorientado del poeta es, seguramente, uno de los mayores logros de este género.

Aparte de las obras mencionadas y fuera ya de su poesía, recordemos que Meléndez escribió una obra dramática de ambiente bucólico inspirada en el *Quijote*: *Las bodas de Camacho, el rico*. Nos dejó también algunos bocetos dramáticos en prosa y una serie de discursos forenses, de gran interés para el conocimiento de sus ideas ilustradas¹⁰.

La estética de Meléndez: el concepto de la imitación

En el siglo XVIII, el concepto universal de la belleza pierde validez. Hume nos ofrece un avance en esta perspectiva, al concebir que la belleza no reside en la Naturaleza, sino en la mente de cada hombre, con lo que se reivindica la singularidad en su percepción; la belleza se asocia al gusto (particular, geográfico o de época), dando paso en el Romanticismo a la contemplación de la belleza en lo desconocido, lo extraño, lo sorprendente, lo grotesco, lo cómico o lo feo. Puede apreciarse también una revalorización de la originalidad (temática y formal) y una cierta modificación del concepto de imitación, que pasa a ser «admiración mezclada de rivalidad, como emulación abiertamente declarada y no plagio ni copia»:

10.- *Vide Discursos forenses*, Madrid, Biblioteca Regeneracionista, 1986, ed. de J. Esteban.

ENTRE LA FELICIDAD Y EL ENSUEÑO

De los versos publicados antes he suprimido algunos, haciendo en los demás varias enmiendas, cual me han parecido para mejorarlos [...] En todas he usado de la libertad de dueño de mis versos [...]¹¹.

Según Weisse, el siglo XVIII sometió la fantasía estética del Renacimiento a las leyes lógicas de la realidad, basándose en el estudio inductivo de los hechos¹². El imperio de Dios se sustituye poco a poco por el imperio de la cultura, y la idea de salvación va reemplazándose por la idea de perfeccionamiento. Rousseau fue el primer autor que rompió el optimismo cultural de la Ilustración, descubriendo la discrepancia entre el reconocimiento de una bondad originaria y el postulado racional, consistente en desarrollar por medio de la cultura la idea del hombre bueno.

El hombre ve realizada su propia felicidad y su propio bienestar en la medida en que se adapta al orden común. Desde esta perspectiva, la «virtud» debe entenderse como armonía entre sujeto y cosmos. Así, Jovellanos recomendará a Meléndez que practique en la poesía la virtud, que es el único concepto válido («lo demás es miseria», dirá)¹³. Y el propio Batilo titula uno de sus discursos *El hombre fue criado para la virtud, y sólo halla su felicidad en practicarla*, que, a la postre, no es otra cosa que seguir los dictados de la razón. Para el ilustrado, pues, el humanitarismo es el ejercicio de la virtud. Esta búsqueda de la armonía hace que la fórmula de la identidad caracterice la imagen del mundo de la Ilustración, en la que el hombre busca a toda costa formar parte de esa «gran cadena del ser».

El tema de la virtud se acentúa cada vez más en la producción de Meléndez, aunque en una actitud dialéctica: la contraposición entre una concepción deísta y optimista de la existencia, ligada al concepto de orden y armonía, y la concepción pesimista, derivada de la observación de las limitaciones humanas y de las mismas circunstancias de la vida del poeta. Virtud significa esencialmente ejercicio del amor, encuentro fraterno con todas las cosas.

A pesar de este predominio de lo racional y lo armónico, la Ilustración produjo continuas contradicciones, como la dualidad entre naturaleza y razón. Otra antinomia se manifiesta en su estética, que será la región límite donde se relegan todos los problemas que la razón no es capaz de resolver, de modo que se convierte en la reserva de lo «irracional», como ha demostrado Carnero¹⁴. El arte tiene la función de dar forma nuevamente a las leyes implicadas en la visión armónica del mundo, en una tensión entre imitación y creación. El artista se revela, además, como una fuerza propia, incalculable, que debe producir esas leyes de razón sólo arrancando de la propia originalidad.

Joaquín Arce resume el problema de la estética de la Ilustración considerando una razón ordenadora y comunicativa, en la que el poeta es un educador. La contradicción estribaría en la dualidad ideas / sentimientos, que Meléndez desequilibrará demostrando que sólo a través de los sentimientos se puede llegar a la idea, de acuerdo con las nuevas tendencias filosóficas, sobre todo de Locke. El desprecio por la poesía inútil hace concebir una función educadora y doctrinal que conduce a la poesía de los objetos, que busca la utilidad y que se proyecta socialmente¹⁵.

De forma general en las anacreónticas y parcial en otros géneros se puede observar un proceso de embellecimiento de la naturaleza tras la selección de aquellos elementos considerados bellos. Este proceso determina la afectación y hasta cierto empalago, ya que toda abstracción trae como consecuencia la creación de arquetipos de belleza. El concepto de la *imitatio* se completa

11.- Prólogo a la ed. de 1820.

12.- Benno von Weisse, *La cultura de la Ilustración*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1979 [versión en alemán, en 1931].

13.- *Epístola I* de Jovellanos (1776).

14.- Guillermo Carnero, *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid, Cátedra, 1983.

15.- J. Arce, *La poesía del siglo ilustrado*, cit.

con el de la *electio*, consistente —como demostrara Darst¹⁶— no en la representación directa de los elementos de la naturaleza, sino en la selección de componentes diversos para la creación de un arquetipo ideal de belleza:

En mis poesías agradables he procurado imitar a la Naturaleza y hermosearla, siguiendo las huellas de la docta antigüedad, donde vemos a cada paso tan bellas y acabadas imágenes. Esta es una ley en las artes de imitación tan esencial como poco observada de nuestros poetas españoles [...]»¹⁷.

La imitación de la Naturaleza lleva implícita la operación previa de hermosearla. Pero esto vale para las poesías agradables, para las que no imitan a la Naturaleza, sino al hombre, el poeta se vale de la contemplación y de la observación:

Las verdades sublimes de la Moral y de la Religión merecerían 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 hermosean, 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 hinchazón¹⁸.

Forner, por ejemplo, considera que el ingenio sin arte es un caballo sin freno, mientras que el arte sin ingenio representa un cadáver inanimado. La poesía del sentimiento está movida por impulsos subjetivos (lo que se opone a coincidencias colectivas) y tiende a expresar un contenido de base humanitaria. Por su parte, Jovellanos estima que la imitación es el principio fundamental del arte, considerada como la verosimilitud sujeta a reglas. En su poética se observa una preferencia de lo universal frente a lo particular. La poesía, por lo tanto, sería la suma de arte y sentimiento, de belleza y utilidad, que tiene por objeto mover la virtud hacia lo bueno. El sentimiento, sin embargo, es considerado como fuente de belleza. De ahí que recomiende a Batilo: «Entra primero en tí, contempla, indaga / Conócete a ti mismo». La contemplación será fundamental. El sentimiento profundo se enfrenta al sensualismo.

De esta recomendación, unida a la influencia de Young, nacerá uno de los momentos más interesantes de la poesía de Meléndez, caracterizado por un lirismo más recogido y personal. El tema anacreónico ya le había conducido a meditar sobre la muerte y la brevedad de la alegría juvenil, pero el encuentro con Young hará que Meléndez profundice más en el tema, recogiendo, sobre todo, el nuevo gusto por lo poético nocturno y la invitación a la meditación solitaria y personal sobre los grandes temas.

Pero sinteticemos el problema en Meléndez:

1.- De la enseñanza directa de Cadalso derivará en Meléndez el deseo de profundizar en los problemas poéticos. El resultado fue el alejamiento total del aristotelismo y su inclinación hacia una concepción del arte distinta a la propuesta por Luzán. En Meléndez, se produce un distanciamiento del concepto tradicional de *poética* (entendido como preceptiva) y la aproximación al moderno concepto de *estética*. El respeto hacia la poética se produce *a posteriori*, en la indagación sobre la obra de arte realizada, en sus efectos, sobre el receptor.

16.- David H. Darst, *Imitatio (Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)*, Madrid, Orígenes. 1985.

17.- Prólogo a la ed. de 1797.

18.- Prólogo a la ed. de 1797.

ENTRE LA FELICIDAD Y EL ENSUEÑO

2.- La observación de sí mismo dentro del clima del *sensismo*, que llega al materialismo de un Diderot, se encuentra en Meléndez en la acogida de una estética de lo «sensible», con especial preferencia por lo «patético»¹⁹.

Sin embargo, la estética de Meléndez Valdés no puede identificarse con una posición teórica coherente ni monolítica. Toda la estética del siglo XVIII vive de continuas contradicciones y no es posible hacer síntesis simplificadoras. Como ha observado Cassirer, el único camino para dar fundamento a lo bello era unirlo a una finalidad (frente a Kant, por ejemplo, que separa definitivamente la belleza de una posible utilidad).

La idea fundamental, que separa a Meléndez del abstracto racionalismo de Luzán, es la de la sensibilidad como animadora de nuestra participación en la poesía:

- El hombre está inmerso en el mundo natural, cuyas leyes sigue.
- La naturaleza externa es fuente de los sentimientos.
- El poeta, investigando la naturaleza, profundiza en la relación que lo une con el Universo.
- La mejor forma de expresión artística es la que logra traducir las emociones y comunicarlas a los otros hombres; el poeta cumple así con su condición de ser social. El epigonal racionalismo de Luzán deja paso así a un depurado empirismo.

La sensibilidad es el instrumento que aproxima al hombre a la naturaleza y que permite el encuentro con ella. De aquí la importancia del descriptivismo: observar y describir es investigar y descubrir; mediante la descripción se alcanza la armonía con la naturaleza, que es condición fundamental para la felicidad del hombre.

Pero vayamos con el centro de nuestro análisis: las anacreónticas.

Características temáticas y formales de las anacreónticas

Como es conocido, las anacreónticas son composiciones breves, en metros cortos y ritmo rápido. Incluyen habitualmente una mínima fábula ambientada en plena naturaleza. El emisor del poema suele ser el yo del poeta, caracterizado, en ocasiones como anciano entregado a los placeres mundanos.

Sabido es que, en la tradición hispana, fue Quevedo quien primero quiso recuperar este género, con sus famosas traducciones que le valieron más de una burla. Años después, Esteban Manuel Villegas publicó en 1618 sus conocidas *Eróticas*, en las que se incluía una colección de anacreónticas. Otros antecedentes se han querido ver en alguna composición garcilasiana escrita en latín, o en su soneto 23; también se ha hablado de la conocida anacreóntica de Gutierre de Cetina, que ya José Manuel Blecua sospechó que podía tratarse de un apócrifo creado por López Sedano. De cualquier manera, hay que reconocer que el anacreontismo no triunfó en el siglo XVII y que habrá que esperar más de un siglo para que lo notemos perfectamente asentado en nuestra poesía.

En el siglo XVIII, el género anacreóntico representa toda una tendencia estética identificada habitualmente con el estilo rococó. Tiene su semilla a mediados de siglo, en la Academia del Buen Gusto, de Madrid, con las traducciones realizadas por Luzán, pero alcanza su pleno desarrollo en el último tercio de siglo, con Nicolás Fernández de Moratín y Cadalso (1773, *Ocios de*

19.- Vide Francisco Sánchez-Blanco, «La filosofía sensista y el sueño de la razón romántica», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 381 (1982), pp. 509-521.

mi juventud). Sus temas son los goces sensuales, la vejez enfrentada a la juventud, adornada con una mitología doméstica y que suele incluir apóstrofes continuos y pequeñas narraciones.

Con Meléndez, el género adquiere su mayoría de edad debido a la recreación de un mundo refinado y elegante del medio cortesano, su predilección por lo decorativo y miniaturesco, su afectación, preciosismo y coquetería y, cómo no, su hedonismo, elementos que hacen de la anacreóntica una composición en la que domina lo erótico y lo sensual. El propósito de Batilo al desarrollar el género, alcanza tres aspectos importantes: imitar ciertos modelos (Anacreonte y Villegas, principalmente), dar salida a sus sentimientos y crear un mundo propio.

Casi la cuarta parte de los poemas de Meléndez son calificados como **odas anacreónticas** (117 en total), que fueron las composiciones que más admiración y más imitadores encontraron en su época. Dentro de estas composiciones, pero formando conjuntos autónomos y solidarios, tenemos una serie de colecciones de anacreónticas:

La paloma de Filis: conjunto de odas que recrean un ambiente lírico reducido de carácter erótico, en el que, en cuadros estáticos, se juega con la ambigüedad simbólica de la paloma («puro símbolo del eros sublimado», según Durand), mensajera del poeta, sucedáneo de la amada o transmisora de sus besos.

La inconstancia un conjunto de cuatro odas dedicadas a Lisi, escritas ya en 1785; expresan la postura desdenosa de la amada y tienen como modelo declarado el romance gongorino «Guarda, corderos, zagala».

Galatea, o la ilusión del canto está formada por 16 odas que no aparecen hasta la edición póstuma de 1820. Narran una auténtica historia, inspirada en Catulo, de amor en un ambiente urbano, casi palaciego, lo cual le concede una nota de ambigua modernidad.

Los besos de amor lo forman 23 odas, más una que sirve de introducción, anteriores a 1792. Nos ofrece las composiciones más atrevidas por su perspicaz erotismo (que ha hecho a algún crítico definir las como «pornográficas») y que forzaron a su autor a no publicarlas y permanecieron inéditas hasta 1894. Nos ofrece un mundo lleno de transparencias (con abundancia de gasas y velos que más dejan adivinar que ocultar), de fetichismo, de insinuación y de disimulo. Su originalidad reside en su atrevimiento, ya que la mayor parte de las composiciones no son sino traducciones de autores latinos del siglo XVI (sobre todo de Juan Segundo).

Sólo seis de ellas traducen las del Teyo (todas ellas anteriores a 1789), mezclando en el resto elementos pertenecientes a la tradición poética española y añadiendo, con el paso del tiempo, las de autores extranjeros, entre ellos Gessner, Saint-Lambert, Thomson e impregnándolas poco a poco de la filosofía sensualista de Locke.

Desde estos presupuestos, las anacreónticas nos ofrecen una naturaleza artificiosa, presidida por el clásico *locus amoenus* que crea un paisaje suave, armonioso y placentero, poblado de una mitología amable, con animales tiernos e inocentes. En este medio, se sitúan los amantes, en un mundo privado, hablando u obrando con una afectividad fingida y con una delicadeza que pueden resultar empalagosas por su tendencia a la descripción y la abundancia de diminutivos, exclamaciones y apóstrofes.

Métricamente, como queda dicho, son romances heptasílabos, de una construcción sencilla, en la que domina la estructura paratáctica y lineal, y una distribución ordenada de los motivos en las cuartetas. Se han identificado con frecuencia las anacreónticas con una primera época o estilo de Meléndez, aduciendo sus propias poesías, en las que, constantemente, se hace alusión a la poca edad del poeta, sin reparar en que la presentación del poeta-joven es un tópico frecuente en nuestra lírica (fray Luis, Cadalso). En la edición póstuma, se inicia el tomo I, antecedendo a las *Odas anacreónticas*, con el preliminar *A mis lectores*:

ENTRE LA FELICIDAD Y EL ENSUEÑO

No con mi blanda lira
serán en ayes tristes
lloradas las fortunas
de reyes infelices;
[...]
Muchacho soy, y quiero
decir más apacibles

querellas, y gozarme
con danzas y convites
[...]
Pues Baco y el de Venus
me dieron que felice
celebre en dulces himnos
sus glorias y festines.

Esta consideración queda avalada por la famosa carta de Jovellanos (fecha en 1776) a los componentes de la Arcadía salmantina, en la que recomienda a Batilo que abandone la blanda lira amorosa y emplee su ingenio en la poesía épica.

Recientemente, Polt ha realizado un análisis detallado de la obra de Meléndez, fragmentándola en cinco grupos cronológicos, marcados por fechas señeras en la vida del autor: I.- hasta 1777 (muerte de su hermano Esteban); II.- hasta 1782 (boda); III.- hasta 1789 (entrada en la magistratura); IV.- hasta 1798 (caída en desgracia), y V.- hasta 1814 (destierro y último año de creación). Pues bien, las 81 que pueden datarse se distribuyen de la siguiente manera: 31 en el primer grupo; 10 en el segundo; 5 en el tercero; 9 en el cuarto y 26 en el quinto y último²⁰.

Creo, por lo tanto, que hay que desterrar de la historiografía literaria el tópico de una primera etapa rococó en la poesía de Meléndez, dominada por la composición de anacreónticas, ya que es en los primeros años de su producción y en los finales cuando mayor número de anacreónticas compone Meléndez, por lo tanto no son únicamente obras de juventud. Se comprueba un cierto relajamiento en los años inmediatos a la recomendación de Jovino, explicable por la asunción de otras modalidades poéticas y por ampliación de nuevos temas.

El propio Batilo nos confiesa en la Oda LXVI:

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
y guarda no te metas
en lides y conquistas»;

Composición que, seguramente, es la contestación de Batilo a Jovino, ya que puede fecharse como anterior a 1777.

La influencia de la anacreóntica determina el modo de pensar y de sentir de Meléndez Valdés. Por lo tanto, no se pueden desligar estas composiciones de los ideales de la época, ya que, en ellas, muestra las ansias y los anhelos que corresponden a un hombre ilustrado del Setecientos: el menosprecio de corte y alabanza de aldea; la exaltación de la vida bucólica y natural (que hunde sus raíces en el mito de la Edad Dorada y la Arcadía, en la tradición de la poesía de la soledad renacentista y barroca, a la que hay que sumar la influencia, de Rousseau y de Gessner, a partir de 1785, y mucho menos de lo que se ha creído a las teorías fisiocráticas, como se ha demostrado recientemente); exaltación de la bondad natural (identificada con la belleza y con la verdad). Por otra parte, Froidí y Carnero ven en estas composiciones un claro anticonformismo y una actitud liberadora de los prejuicios de la moral dominante.

En general, puede observarse en ellas una tendencia a la ampliación en las distintas versiones que el poeta iba realizando. El cambio de Belisa por Dorila, por ejemplo, marca el paso de la influencia lopesca y de su mundo pastoril a otro más refinado y cortesano. También se observa una marcada tendencia a la supresión del receptor concreto para universalizar el mensaje en un lector implícito, con lo que se pasa de una comunicación ficticiamente privada a otra más

20.- Polt, *Batilo: estudios sobre la evolución estilística de Meléndez Valdés*, cit.

pública. Por otra parte, las odas anacreónticas se van haciendo menos personales con el paso del tiempo. La mencionada tendencia a la ampliación de las anacreónticas tiene una explicación muy curiosa, dado que los añadidos suelen ser pasajes descriptivos que reflejan un cambio que debe ser explicado desde la evolución del pensamiento y de la estética de Meléndez y que no es otra que la asimilación de la *percepción creadora* de la nueva filosofía.

La anacreóntica de Batilo se va alejando paulatinamente del conceptismo y se vuelve descriptiva, centrándose en la recreación de las sensaciones y la transmisión de imágenes, ya que la descripción es fruto de la percepción y ésta es hija de la sensación. La sensación y la mente receptora de ella llegan así a ser más importantes —o por lo menos, más reales— que lo percibido. Evidentemente, las teorías de Locke de que las ideas, fruto de las sensaciones y las reflexiones, son el origen del conocimiento, no están lejos de este cambio. Las cosas son como se muestran a nuestros sentidos, lo cual deriva en una revalorización del yo que conduce al subjetivismo y a la consideración de que sólo la mente perceptora es capaz de crear pensamientos, imágenes e ideas. Recordemos que, en 1776, en carta a Jovellanos, Meléndez dice que se aprendió de memoria fragmentos enteros del *Ensayo sobre el conocimiento humano* y llega a decir: «a él [a Locke] debo y deberé toda mi vida lo poco que yo sepa discurrir». De ahí, que, a partir de 1780-1782 notemos en la poesía del extremeño una mayor atención por la percepción y descripción de la naturaleza y la consideración de que, si falta el estímulo sensorial, nace la melancolía.

Sigue el poeta cantando la felicidad amorosa, pero va mezclando este sentimiento con la nostalgia de una época anterior, en la que reinaba la inocencia, insistiendo en el carácter transitorio y fugaz de la niñez. En esa edad sitúa Meléndez su paraíso perdido, en una idealización en la que cobran sentido los diminutivos, la blandura, la fragilidad.

En estos poemas, alcanza nuestro poeta, desde mi punto de vista, mayor tensión poética, porque en ellos se expresa abiertamente la epistemología sensualista de Locke, pero, a la vez, reflejan a las claras los anhelos del poeta: el sueño de la felicidad, la búsqueda constante de paraísos en la memoria, en el recuerdo del pasado (que no es más que una nueva recreación), el intento de reconstruir el mundo sin pecado original en el que el hombre pudiera atrapar el tiempo en la palabra, hacerla eterna.

En el prólogo a su edición de 1797, Meléndez explica su posición poética, al tiempo que reconoce el magisterio de Cadalso y Jovellanos y cree haber marcado el camino de poetas como Moratín, Cienfuegos y Quintana, especialmente los dos últimos. En esta edición aparecen ya las primeras composiciones de tema filosófico, que, por lo tanto, no corresponden únicamente a la última etapa caracterizada como pre-romántica. Por otra parte, creo que las anacreónticas recogen ya los temas que caracterizarán la evolución posterior de la poesía de Meléndez.

Pero hay mucho más. Hemos hablado de la distribución que Meléndez Valdés realizó de sus poesías y hemos sugerido su falta de coherencia por la mezcla de diversos criterios en su clasificación. Pensemos, sin embargo, que es el propio autor quien quiso que leyéramos esas composiciones en un orden determinado, desautorizando cualquier inclusión advenediza:

Todo esto me ha puesto en la grata precisión de no admitir en mi nueva edición composición alguna que a mi parecer no lo merezca, corrigiéndolas todas más y más [...]²¹

O más expresamente, lo advierten los editores:

Para esto formó los índices o guiones de las [poesías] que entraban en cada clase o división, dándoles el orden que le pareció, y previniendo al fin de cada uno de ellos lo siguiente: «Aunque tengo compuestos otros varios romances (lo mismo dice respecto a las letrillas, anacreónticas, etc.), los anteriores parecen

21.- Prólogo a la ed. de 1820.

ENTRE LA FELICIDAD Y EL ENSUEÑO

los menos imperfectos, y así prohíbo que se impriman los demás bajo cualquier pretexto que para ello se busque; se lo ruego encarecidamente al editor de mis poesías, y espero de su probidad y buen gusto que cumplirá en todo esta mi voluntad...»²².

De esta manera, podemos considerar que las anacreónticas forman un conjunto temáticamente unitario. Sin embargo, nadie ha querido observar en ellas una disposición que se atenga a un sentido preconcebido. Desde el punto de vista crítico, parece que lo lógico sería ordenarlas cronológicamente, con el objeto de comprobar la evolución formal y temática que el poeta ha sufrido en ellas. Sin embargo, hay que considerar que es el propio Meléndez Valdés quien ordena y distribuye estas composiciones para que sean leídas en un determinado orden y no en otro, de tal manera que, si nos atenemos a la edición de 1820 —última de las preparadas por el autor— podemos dotar a estas composiciones de un sentido y una lectura diferentes, acercándose a la concepción de un cancionero petrarquista, en el que los poemas se reestructuran de acuerdo a la evolución sentimental, a la incidencia que cada acontecimiento ha tenido en una historia amorosa particular.

De esta manera, sería preciso conocer cómo ordenó el poeta sus composiciones denominadas anacreónticas en los distintos manuscritos de sus obras y en las tres ediciones que preparó de sus poesías, ordenación que se ajusta al siguiente esquema:

Composición	1785	1797	1820	Ms. A ²³	Ms. F ²⁴
<i>A mis lectores</i>	0	0	0 ²⁵	—	—
<i>De mis cantares</i>	I	I	I	—	—
<i>El Amor mariposa</i>	II	II	II	—	—
<i>A una fuente</i>	—	—	III	—	—
<i>El consejo de amor</i>	—	—	IV	—	—
<i>De la primavera</i>	—	—	V	—	—
<i>A Dorila</i>	III	III	VI	—	XIII
<i>De lo que es el amor</i>	IV	IV	VII	XVIII	XXVIII
<i>A la Aurora</i>	—	—	VIII	—	—
<i>De un baile</i>	V	V	IX	—	—
<i>De las riquezas</i>	VI	VI	X	—	—
<i>A un ruiseñor</i>	VII	VII	XI	—	—
<i>De los labios de Dorila</i>	VIII	VIII	XII	VI	VII

22.- Advertencia de los editores, ed. de 1820.

23.- Ms. A: Manuscrito E-41-6882. Poesías líricas inéditas por D. Juan Meléndez Valdés. Un cuaderno de 94 págs. que contiene 52 poemas. Letra del siglo XVIII; debe de proceder de autógrafos, ya que utiliza en la p. 28 la escritura en clave. Lo fechamos aproximadamente en 1775. [Juan Meléndez Valdés, *Obras en verso*, Oviedo, Cátedra Feijoo. Centro de Estudios del Siglo XVIII, 1981, ed. de J. H. R. Polt y G. Demerson, t. I, pág. 25.]

24.- Ms. F: Manuscrito E-41-6883. [Poesías líricas autógrafas de D. Juan Meléndez Valdés.] Un tomo de 182 págs. que contiene 92 poemas. Este códice se completa con el manuscrito 12.961-66 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que recoge las páginas arrancadas. Todos los textos son autógrafos, con muchas enmiendas, también autógrafas y al parecer de varias épocas. El texto primitivo es anterior a octubre de 1777. [Juan Meléndez Valdés, *Obras en verso*, Oviedo, Cátedra Feijoo. Centro de Estudios del Siglo XVIII, 1981, ed. de J. H. R. Polt y G. Demerson, t. I, pág. 25.] La importancia de este códice me parece fundamental, porque en él se puede observar cómo, en los primeros años de escritura, Meléndez no tenía del todo claras las diferencias entre las anacreónticas y los idilios, por ejemplo (así la composición *A un pintor*, calificada como idilio). Téngase en cuenta, además, que en este año de 1777 pueden fecharse las traducciones de Teócrito realizadas por nuestro poeta. También se comprueba que la génesis de la creación de las distintas anacreónticas no se corresponde a la ordenación de edición.

25.- Esta composición aparece sin numerar en las tres ediciones, introduciendo las odas anacreónticas.

ANTONIO PÉREZ LASHERAS

<i>De unas palomas</i>	—	—	XIII	—	—
<i>De un convite</i>	—	—	XIV	—	—
<i>De mis niñeces</i>	IX	IX	XV	—	VI
<i>A un pintor</i>	X	X	XVI	—	Idilio III
<i>Dónde hallé al Amor</i>	—	XI	XVII	—	—
<i>De mis cantares</i>	XI	XII	XVIII	VII	XI
<i>El espejo</i>	—	—	XIX	—	—
<i>La tortolilla</i>	XII	XIII	XX	—	—

Evidentemente, el caso de Batilo no es similar al mencionado de Petrarca, por cuanto estas poesías anacreónticas son más sensuales que sentimentales y en ellas el poeta huye del «dulce sentir» petrarquesco. Pero detengámonos en esta disposición. A manera de propuesta de lectura, invito a realizar una revisión del género anacreóntico en Meléndez Valdés a partir de la ordenación ofrecida por su propio autor.

Tras una presentación *A mis lectores* en la que el poeta nos cuenta su propósito de cantar a Cupido, la primera oda, *De mis cantares*, nos introduce en una vieja alegoría: la del peregrino que yerra el camino y que, cansado, reposa en un lugar ameno:

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 aún gozoso mi labio lo repite.
--	--

[Oda I]

¿No estamos ante el tópico «perdí mi camino» de las serranillas, o del *errai gram tempo* petrarquista? A la postre, nos encontramos ante el peregrino de amor que ha estudiado con trazo maestro Antonio Vilanova, cuya senda aparece ya en poetas latinos, como recuerda Curtius, pero se revitaliza con Petrarca y sus continuadores (Garcilaso, Lope o Góngora nos proporcionarían buenos ejemplos).

Aparece, por lo tanto, en la primera composición el yo protagonista, definido como muchacho que pretende dedicar sus ocios al «cantar apacible» y que aparece ante nuestros ojos persiguiendo una mariposa. La oda siguiente, curiosamente, se titula *Amor mariposa* y en ella se narra una nueva alegoría: la transformación del Amor en este bello insecto. De esta manera, las anacreónticas I y II mantienen una unidad de sentido: el yo-protagonista pierde el camino persiguiendo una mariposa; después nos enteramos de que la mariposa es el amor, con lo que se nos proporciona una nueva clave de interpretación. Lo sorprendente es que estas composiciones mantienen este orden en todas las ediciones preparadas por el autor, aunque no en la creación (como deducimos de los códices autógrafos). En la edición definitiva, tras este principio, que expresa el marco simbólico, crece con otras odas que prosiguen la clave simbólica, como ese delicioso *A una fuente*.

Tenemos, pues, la alegoría: el peregrino amante pierde su camino, llega a un *locus amoenus*, reposa y se adormece. Todo lo posterior sucede *como en un sueño*. Y así aparecen los dioses amables —Baco, Cupido—, disfrazados de «zagales / de belleza increíble». Amor hiere con su «dulce tiro» al poeta, que queda marcado para cantar sólo el «blando cisne» de sus hazañas. Se abren, pues, las puertas del sueño. El mundo descrito a partir de este momento debe entenderse desde los presupuestos narrativos descritos en el marco inicial y así adquiere mayor sentido la recreación de la niñez. De esta manera, comienza y cobra sentido el tono alegórico posterior como verdadero símbolo: el amor mariposa, la fuente, el amor que habla al poeta, la primavera eterna en un presente que se sabe efímero. A partir de aquí, adquiere nueva relevancia el resto de las composiciones más puramente anacreónticas: aquellas que se recrean en el canto del amor, del vino y de la exhortación al goce. Pero también el desengaño, que aparece ya en la oda 7. Poco a poco se incorporan otros motivos no específicamente hedonistas: la vejez, el desprecio de la

ENTRE LA FELICIDAD Y EL ENSUEÑO

riqueza, el concepto de la libertad del campo, la nueva concepción de la naturaleza, etc. y se va recreando el tópico del poeta-niño, hasta el punto de que el lector tiende a identificar ese mundo paradisíaco con un estado pasado que el poeta ha sublimado y desde el que se poetiza su propio presente. De esta manera, adquiere mayor coherencia este mundo de inocencia que la malicia del tiempo malogra:

Siendo yo niño tierno,
con la niña Dorila

me andaba por la selva
cogiendo florecillas,

Pero tras este paraíso viene el desengaño:

y en un punto cual sombra
voló de nuestra vista

la niñez, mas en torno
nos dio el Amor sus dichas.

(De mis niñeces)

El amor vendría a ser un mínimo reflejo del paraíso perdido, de esa niñez que ya voló.

Pero también aquí las anacreónticas alcanzan su verdadero sentido de obra abierta. Las composiciones más tardías (normalmente más extensas) van incluyendo temas nuevos, como el de la descripción de la naturaleza y van dejando paso a la sucesión de imágenes que sugieren impresiones en el yo y se vuelven sensaciones:

¡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 mil deseos!
[...]
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 apagando a los gustos,
miraré como un puerto
de salud en mis males
de la tumba el silencio.

(Del caer de las hojas, Oda 26)

Aparece la desilusión por las ciencias, de clara influencia roussoniana, y la revitalización de la memoria de la niñez como refugio del verdadero paraíso perdido:

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
reparo embebecido,
sin poder arrancarme
de su grato prestigio.

(Los recuerdos de mi niñez, Oda 45)

Sería curioso observar este tema del paraíso perdido en la poesía dieciochesca -tan diferente al romántico pero, al mismo tiempo, tan cercano-; Meléndez Valdés, por ejemplo, busca la creación de ese paraíso en la razón, aunque, finalmente, debe renunciar a él y se conforma con su recreación en la memoria de esa niñez ya superada, pero que se empeña en recuperar racionalmente. Las anacreónticas de Meléndez nos ofrecen una nueva perspectiva analizadas desde esta interpretación: el sueño (expresión máxima del ideal, todavía sin ruptura) recrea este paraíso terrenal, pagano, de inocencia plena, en el que no hay conciencia de pecado y todo sucede naturalmente, incluso el amor, libre de las ataduras, disimulos y arbitrariedades a que los hombres lo han sometido en su discurso social.

Con esta lectura unitaria, que no hace sino interpretar la correlación que el propio poeta nos ofreció de estas odas, las anacreónticas alcanzan un sentido diferente al que se ha ofrecido hasta ahora, por cuanto nos sumen en una verdadera historia cuasi-narrativa, en la que, únicamente, se resiente el equilibrio temático.

Pero habría, incluso, nuevas posibles interpretaciones de las anacreónticas de Meléndez Valdés, como considerarlas todo un verdadero resumen literario de la poesía de la época: desde el erotismo clasicista hasta la literatura licenciosa. Habría en esta interpretación varios momentos claves. En la oda 80, *El tocador*, alcanzaría uno de los momentos de mayor crueldad, dentro de esta modalidad procaz, aunque en el marco de la literatura galante. La excitación de Galatea llega al éxtasis en su contemplación ante el espejo. El poeta es *voyeur* de este secreto placer de la amada. El erotismo de Meléndez se nos presenta en imágenes diáfanas, que juegan con símbolos archiconocidos: la rosa que se entrega al céfiro y que se compara con Dorila (oda 4); Anarda llega al delirio en la oda 9; la sensualidad del pecho de la amada (oda 12) pasa a una nueva postura de *voyeurismo* en la 13. Las palomas y su mundo de inocentes picardías nos remiten a la sensualidad femenina, con clara adscripción árabe (igual que el amor tras el banquete).

En fin, la lectura erótica de las anacreónticas es, como queda dicho, una interpretación posible, aunque el carácter sensual de estas composiciones no pueda negarse. Frente a Villegas y su erotismo conceptual —mental, por lo tanto, y con referente difuso—, Meléndez Valdés nos adentra en el concepto clasicista del erotismo: ese que debe mucho a la artificiosidad helenística de la Escuela Alejandrina, en la que el amor, el eros, se convierte en una verdadera religión. Así nos lo muestra en las odas más subidas de tono. Y es que, parece decirnos Meléndez, si bien el amor no da la felicidad, se parece a su sombra.

Significado de la poesía anacreóntica de Meléndez Valdés

Su poesía está encaminada, no a un fin hedonista o formal, sino a la comunicación con un *otro* siempre presente: el lector como expresión de la humanidad. Siempre existe una función ética que jamás se separa de la inspiración y finalidad estética, incluso en el género erótico-anacreóntico.

En todos estos momentos y en su descriptivismo naturalista, así como en su poesía social y metafísica, la realidad está vista y juzgada según los conceptos de naturaleza y razón, que constituyen los pilares en los que se sostiene el pensamiento reformador ilustrado. En este sentido se puede hablar de sustancial unidad de la poesía de Meléndez.

Por eso, sus contemporáneos lo miraron como renovador de la poesía española y lo estimaron como jefe de escuela. Así lo hicieron Álvarez de Cienfuegos, Quintana, Sempere y Guarinos, Munárriz, Nicasio Gallego y Mor de Fuentes, por ejemplo.

Meléndez Valdés es receptor de todas las tendencias de la época, y es esta permeabilidad y variedad lo que le aleja de ser creador de un mundo propio. Su sensibilidad, pronta a recoger tendencias y novedades, le impidió, en gran medida, tener una personalidad y un mundo propios.

Lo que nos interesa de esta poesía de Meléndez Valdés no es la sencillez temática que impregna todos sus versos, ni esa estética de lo nimio que refleja tan a las claras el gusto rococó. Particularmente, estimo que lo más importante, lo más destacable de estos versos es su particular visión de la naturaleza y la constatación de un *yo* que se sumerge en ella hasta quedar ahogado. Se ha hablado frecuentemente de un Meléndez Valdés prerromántico o, sin más ambages, romántico (tal como lo definió Sebold). Quizá lo que le falte a Meléndez para poder considerarse romántico de pleno derecho sea una mayor despreocupación por la abstracción. Pero tampoco esta afirmación puede sostenerse sin rubor. Su poesía mantiene una curiosa evolución hacia una concreción que puede examinarse en las constantes correcciones que el autor fue realizando

ENTRE LA FELICIDAD Y EL ENSUEÑO

de sus poemas. La crítica se ha empleado en hallar influencias y antecedentes -principalmente extranjeros- de su poesía, negándole, de entrada, cualquier otro valor que no fuera el de difusor en España de teorías, ideas o pensamientos que en la Europa ilustrada corrían tiempo atrás. Desde estos presupuestos, resulta muy difícil encontrar ningún atisbo de originalidad en nuestro autor.

Poesía femenina, se ha dicho; poesía que se recrea en lo minúsculo, repleta de *alitas*, *bracitos* y *ojuelos* y otras pequeñeces que ayudan a entender ese gusto por la miniatura tan rococó. Pero lo importante es observar qué hay detrás de esas composiciones tan alejadas de nuestra preferencia estética, porque en ellas se refleja el ideal de una auténtica frustración. Lo curioso es la paradoja que expresan: poesía ambientada en el campo, bucólica en su concepción y en su abstracción, pero, al mismo tiempo, poesía de consumo y creación urbanas, cortesanas. Lo cual reduce su alcance al mero juego, al divertimento más o menos grácil, feliz o coqueto de los juegos de salón. Hay, pues, una paradoja entre esa ansia por la vida retirada y la aspiración a la participación en el ajetreo de la corte. El ideal de vida reflejado en estas composiciones se va impregnando paulatinamente de la filosofía ilustrada, con Rousseau, Sant Lambert, a la cabeza, mostrando al hombre natural en pleno medio ideal. La naturaleza es una idealización, plena de la abstracción neoplatónica de las bucólicas del Quinientos español, pero que, a la postre, se reduce a un simple decorado, a tenues apuntes de una naturaleza idílica, en la que mostrar de nuevo al hombre sin pecado -en su propio paraíso, todavía sin perder. Recuérdese, en este sentido, que el Siglo de las Luces vio renacer el espíritu del Nuevo Mundo y de las Utopías que poblaron la literatura del Renacimiento europeo (sin mayor detenimiento, podemos traer a colación la repoblación de Sierra Morena, concebida por su inventor, Olavide, como la reconstrucción de un auténtico Paraíso).

La anacreóntica era el modelo ideal para llevar a puerto estos presupuestos; por su forma simple, se oponía al conceptismo del XVII; por su composición limada y breve, se oponía a la ampulosidad de los poemas barrocos. Si a esto se añade el gusto por la sensibilidad y por una naturaleza entendida como la única realidad en la que el hombre se reconocía a sí mismo, se comprenderá su triunfo en una Europa cada vez más identificada con el pensamiento empirista. Su importancia, por lo tanto, se verá refrendada en el resto de la producción de Juan Meléndez Valdés.