

## LA ODA XXXIX DE JUAN MELÉNDEZ VALDÉS

Probablemente fue a fines de 1775 cuando el poeta fray Diego González envió a su amigo el agustino fray Miguel de Miras una copia de un poema del extremeño Juan Meléndez Valdés con la siguiente nota: «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*»<sup>1</sup>. La misma composición es enviada, en torno a la misma fecha, por Fray Diego González a Jovellanos, destacándose ya, a los veintiún años, el escritor *Batilo* como una prometedora figura en el panorama de las letras del momento. La composición aludida es la siguiente:

¡Ay, cómo el palomillo enamorado,  
del dulce amor tocado,  
corre tras su paloma,  
y con giros amantes la rodea!  
5   Cómo el triste rastrea,  
cómo para y asoma,  
y en lascivos arrullos susurrante,  
ya la sigue constante,  
ya para, suspendido,  
10   ya torna a su quejido,  
ya vuelve a las caricias,  
prometiendo de amor dulces delicias.

---

1. Ver Leopoldo Augusto de Cueto, ed. *Poetas líricos del siglo XVIII*, II, Madrid, Rivadeneyra (Biblioteca de Autores Españoles, LXII), 1871, p. 167a.

Entre arrullos suaves  
 llámala, y porque tarda, en penas graves  
 15 furioso en torno de ella da mil vueltas,  
 las esplendentes plumas desenvueltas  
 del cuello luminoso y matizado,  
 las blancas alas sueltas,  
 los rutilantes ojos encendidos,  
 20 embístela, de amor arrebatado,  
 con mil tiernos quejidos.

Mas la paloma esquiva le resiste;  
 él vuelve, no desiste,  
 y amante la rodea,  
 25 arrulla, y con su arrullo la recrea,  
 desplegadas las alas la arremete,  
 la cola barre el suelo,  
 da alrededor un vuelo,  
 y de nuevo victoria se promete.

30 Cuando el amor a la paloma tira  
 una encendida vira,  
 ella el golpe en el pecho siente luego,  
 y arde en lascivo fuego,  
 que a la garganta suave  
 35 sale en acento grave.

No ya del palomillo se desvía,  
 por mucho que él porfía;  
 mas se para y le llama  
 a que apague aquel fuego;  
 40 él corre al dulce ruego,  
 ardiendo en igual llama,  
 y sin más detenerse,  
 por los picos unidos  
 el tierno corazón quieren beberse,  
 45 y luego, desprendidos,  
 gozan con mil caricias  
 los gustos del amor y sus delicias<sup>2</sup>.

El poema es un bello ejemplo de la cuidadosa ejecución poética de Meléndez, una muestra de candidez y acentuado erotismo a través de una construcción muy meditada que podemos repasar.

Mi propósito en esta breve contribución es doble: plantear, por un lado, una aproximación a la lectura de este poemilla de *Batilo*, unos versos que ya han sido abordados con

2. Leopoldo A. del Cueto, *ed. cit.*, p. 167a.

envidiable rigor desde puntos de vista distintos en otros estudios de mayor entidad; y, por otro lado ahondar en los modos estilísticos del autor a través de la labor de corrección que llevaba a cabo en sus obras. Se conserva este texto, siguiendo las investigaciones de Polt y Demerson<sup>3</sup>, en tres manuscritos: A, C y F. El primero, fechado hacia 1775 (procedente de la Biblioteca de Rodríguez-Moñino, E-41-6882); el segundo, autógrafo, hacia 1778 (Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 12.951-6); y el tercero, también de la biblioteca de Rodríguez-Moñino (E-41-6883), que Demerson y Polt fechan en 1777. Asimismo, el poema fue publicado en la edición de 1785<sup>4</sup> y, como ya hemos anotado, fue incluido, creyéndolo inédito, por Leopoldo Augusto de Cueto en el tomo II de sus *Poetas líricos del siglo XVIII*, versión que parece ser la más antigua. Hay que anotar también que la oda XXXIX que comento oscila desde los 47 versos del ms A y de la edición de Cueto, pasando por los 48 vv. del ms. C y los 53 vv. del ms. F, hasta los 54 versos en la primera edición de 1785.

El poema, en la versión publicada por Cueto<sup>5</sup>, presenta una muy clara disposición en cinco bloques diferenciados por la rima a través de los cuales se desarrolla todo el juego amoroso de los dos protagonistas:

A: 12 versos; B: 9 versos; C: 8 versos; D: 6 versos; E: 12 versos.

El reparto de versos es muy significativo para los fines del poeta en esta primera versión de la oda<sup>6</sup>. Podemos observar, si consideramos la composición como el relato de la pugna amorosa de un palomillo y su triunfo final sobre la amada paloma, que Meléndez Valdés emplea el mismo número de versos —el máximo de doce— para el planteamiento y el desenlace de su historia, mientras que va reduciendo la extensión de los bloques intermedios que conforman la relación del vivo acoso del palomillo y su efecto en la paloma. Meléndez ocupa los bloques A, B y C para reseñar el acoso apasionado del macho en dos intentos motivados por la falta de respuesta clara y satisfactoria de la hembra (*porque tarda y esquiva le resiste*). El bloque D, en poco espacio, anota el efecto, por fin, del Amor en el sujeto femenino; en seis versos, *Batilo* comprime el fulgurante chispazo amoroso que va a provocar la unión final de los protagonistas. Por último, el ensanchamiento del poema, su expansión hasta, de nuevo, los doce versos del inicio; se duplica ahora la extensión del bloque D, como si realmente se tratase de la suma de dos elementos (*por los picos unidos*). Es claramente perceptible que Meléndez Valdés, movido por el desarrollo particular de la acción, ha ido reduciendo la extensión de los bloques para, al final, subrayar claramente la climática consecución del propósito referido desde la primera línea del

3. Juan Meléndez Valdés, *Obras en verso*. Edición de John H. R. Polt y Jorge Demerson, Oviedo, Cátedra Feijoo-Centro de Estudios del Siglo XVIII (Colección de Autores Españoles del Siglo XVIII, 28), 1981-1983, 2 vols. Puede verse también la localización del texto en la «Introducción bibliográfica» de Antonio Rodríguez-Moñino a Juan Meléndez Valdés, *Poetas inéditos*, Madrid, Real Academia Española (Biblioteca Selecta de Autores Españoles, XIV), 1954, p. 91.

4. *Poetas*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1785, p. 199.

5. Denominaré a esta versión U, como lo hacen Polt y Demerson en su edición. La versión más moderna de 1785 será, siguiendo a los citados editores, X.

6. La presentación del poema con una disposición susceptible de ser estructurada en bloques de sentido y estróficos desde la denominación de «silva» que Cueto da a la oda en su antología. Como más abajo se señala, Meléndez denominó su composición como «oda» y «canción» en sus diferentes versiones, no como «silva»; ello nos permite considerar su estructura bien definida a la manera de las estancias típicas de la canción.

poema. Si el deseo del poeta es unir intención y resultado último, es lógico que busque el acercamiento entre esos dos extremos, es decir, entre planteamiento y desenlace de la composición, entre bloques A y E. Pero podemos aún apurar más esa simetría con unas preguntas y unas respuestas rápidas:

¿Cuántas veces aparece el nombre —*palomillo*— del protagonista del poema? Dos; en el primer verso del bloque A (v. 1) y en el primer verso del bloque E (v. 36).

¿Cuántas veces y de qué manera escribe Meléndez el verbo *correr*? Dos y en la misma forma; en el verso tercero de A (v. 3) y en el quinto verso de E (v. 40).

¿Cuáles son los versos más semejantes del poema? Las parejas de versos finales de los bloques A y E:

«ya vuelve a las caricias,  
prometiéndome amor dulces delicias» (vv. 11-12)

y

«gozan con mil caricias  
los gustos del amor y sus delicias» (vv. 46-47).

Son tres detalles más que unen los extremos de la composición dotándola de una simetría que se da en otras odas de Meléndez Valdés.

Junto a esto, la disposición de la rima de los bloques primero y último también ofrece significativas semejanzas y confirma esa voluntad de cierre del poeta. Copio la distribución de los cinco bloques:

A	AabCcbDdeefF
B	aABBCbDCd
C	AabBCddC
D	AaBbcc
E	AabccbdeDefF

Más abajo analizo parcialmente la pertinencia de la alternancia de versos endecasílabos y versos heptasílabos. Lo que ahora se puede observar es un cuidado en la disposición de cada una de las partes del poema.

El primero de los bloques [A] se caracteriza por el movimiento, por la encendida acción que contiene; nos plantea, aquello que puede ofrecerse como el «argumento» de la composición:

«...el palomillo enamorado,  
del dulce amor tocado,  
corre tras su paloma,  
y con giros amante la rodea!».

Este primer segmento funciona como el motor de todo el desarrollo del poema y marca las primeras notas de vivacidad, de constancia, y un ritmo rápido en el primer ímpetu del ave enamorada. Ese ritmo se fortalece por la sucesión de los heptasílabos, de corta

segmentación, cimentados en la anáfora de los versos 8, 9, 10 y 11, frente a las «paradas» de los endecasílabos. (De manera similar recurre a la anáfora Meléndez Valdés en su oda *El tocador*: «Ya ardiente las agita / ya las palpa suspensa, / ya tierna las comprime; / y en la presión violenta / su palpitar se dobla,»). El bloque A es un buen ejemplo del cuidado ritmo de toda la oda, pues a través de su disección contemplamos una porción clara de la convergencia entre el ritmo y el contenido de los versos: el planteamiento se hace con un endecasílabo que contiene en sí al protagonista (*palomillo*) y su caracterización (*enamorado*), dos heptasílabos, y una parada con el endecasílabo del verso 4. Comienza la acción del palomo (*rastrea, para, asoma*), una parada (*y en lascivos arrullos susurrante*) y de nuevo la acción viva (*sigue, para, torna, vuelve*) y última parada que eleva el tono del primer bloque (*prometiéndole amor dulces delicias*). A través de la disección particular de este primer bloque se manifiesta la pulcritud de Meléndez Valdés a la hora de repartir los contenidos de su obra y sugerir con claridad a través de la forma.

Ese «argumento» del bloque inicial se mantiene en los bloques B y C, pues el palomillo enamorado prosigue con su acoso, llama a su paloma (*porque tarda*) y, todavía, debe volver (*no desiste*) porque la paloma esquiva *le resiste*. Podemos considerar que la acción del sujeto enamorado se relata en tres intentos, tres bloques, durante 29 versos.

El bloque D se convierte en el engarce entre los dos extremos separados del poema y ya planteados en ese «argumento» comprimido de los versos 1-4, palomillo y paloma. Su función de gozne necesario para la ejecución última de la oda lleva al poeta a concretar al máximo su contenido y dar pronto paso a la expansión del último segmento E, de suma, de unión de los sexos, de victoria. Si la ecuación inicial era palomillo → paloma, expresando la flecha la acción, el acoso amoroso; ahora, al final, la ecuación se transforma, por la perseverancia de los 29 versos, en palomillo + paloma.

La cuidadosa construcción del poema se confirma claramente también en la presencia de los dos sujetos protagonistas. El palomillo, figura clave desde un primer momento, que surge en el primer verso de la composición, llevará, hasta el verso 30, todo el peso del poema. En lógica consonancia con el contenido de la oda, la paloma aparecerá en los bloques A, B y C como un elemento estático en torno al cual gira la acción ejecutada por el macho, como un objeto:

v. 3 *su paloma*; v. 4 *la*; v. 8 *la*; v. 14 [*ella*] *tarda*; v. 15 *en torno de ella*; v. 20 *la*;  
v. 22 *paloma esquiva*; v. 24 *la*; v. 25 *la*; v. 26 *la*.

Sin embargo, ya en el bloque D, en el verso 30, la avecilla surge con especial presencia en la composición y recupera el movimiento que hasta ahí le había sido negado:

v. 30 *la paloma*; v. 32 *ella... siente*; v. 33 [*ella*] *arde*; v. 36 *no se desvía*; v. 37 *se para y le llama*.

Su recuperación, su vuelta a la actividad o su aparición en el poema provoca la unión de las dos acciones hasta ese momento separadas y la pluralidad de lo anterior:

v. 43 *unidos*; v. 44 *quieren*; v. 45 *desprendidos*; v. 46 *gozan*.

En el mismo sentido está funcionando la utilización de las formas verbales del poema. Meléndez Valdés carga los primeros bloques que recogen la acción del palomillo con verbos que indican una acción (*corre, rodea, rastrea, sigue, asoma, torna, vuelve, llámala, da vueltas, embístela, vuelve, rodea, arrulla, arremete, barre...*) para atenuar ésta en

los bloques D y E, cuando ya ha surtido efecto el fervoroso movimiento del pájaro enamorado. A ello se une el ritmo del poema, aprovechado para subrayar esa vivacidad aludida en segmentos cortos a través de los heptasílabos o seccionando los endecasílabos en cada una de las cinco partes de la composición. Meléndez cuida la sugerencia de un período más largo adecuándolo al movimiento del sujeto protagonista: «furioso en torno de ella da mil vueltas» (v. 15) frente a «él vuelve, no desiste» (v. 23); o «las esplendentes plumas des-envueltas» (v. 16) frente a la segmentación del endecasílabo «llámala, y porque tarda, en penas graves» (v. 14). Esta construcción lleva al poeta a caracterizar también de forma muy singular ese bloque D en el que se produce la actuación del Amor y el cambio de actitud de la paloma; había señalado que se necesitaba mayor concreción para así expresar el breve chispazo amoroso, por ello, *Batilo* reserva un único endecasílabo en este bloque, y precisamente para anotar la acción del Amor en la paloma: *ella el golpe en el pecho siente luego* (v. 32), convirtiéndose de esa manera el endecasílabo en un recurso que cumple dos claras funciones, a veces relacionadas, en la composición: suspender la acción, rebalsarla en situaciones de actividad encendida y subrayar la importancia de un momento que necesita mayor espacio.

Así, tiene plena justificación el reparto de los versos de la oda; los cinco bloques conforman tres claros pasos en la relación de amor que se nos plantea: la solicitud amorosa, la resistencia y la respuesta final o unión. La solicitud inicial conlleva una promesa del amor que en el último verso se ve cumplida con *los gustos del amor y sus delicias*, haciendo coincidir de esa forma los finales de los dos bloques de planteamiento y desenlace.

Pero la composición que estamos revisando no sólo nos ofrece a los lectores de la poesía del siglo XVIII unas formidables cualidades para el análisis, sino que, gracias al estudio textual de los poemas de Meléndez, es un claro ejemplo que nos motiva para ahondar en el examen de la labor estilística, en consonancia con su evolución poética, de uno de los más grandes escritores de la centuria.

Muy a principios de este año teníamos conocimiento efectivo de la aparición en Oviedo del libro de John H. R. Polt *Batilo: Estudios sobre la evolución estilística de Meléndez Valdés*<sup>7</sup>, un volumen compañero de la inmejorable edición crítica de los versos del poeta de Ribera preparada por el mismo Polt y Jorge Demerson. Con estas publicaciones la atención prestada a Juan Meléndez Valdés (1754-1818) se ha fortalecido en lógica correspondencia con la consideración que desde siempre tuvo este intelectual del siglo ilustrado. Sin embargo, a pesar de tan ajustadas contribuciones al estudio de la lírica del setecientos, hay quien sigue dudando de las cualidades de este tipo de literatura. Ni Meléndez Valdés se salva de tan miopes e injustificados juicios. Afortunadamente, el riguroso trabajo de formidables hispanistas como Polt desdice de manera tajante opiniones sólo nacidas de la ignorancia; y la lectura de los versos de Meléndez se nos ofrece como el principal recurso para contestar a aquéllas.

El profesor Polt nos detalla algunos aspectos de la evolución textual del poema que en su primera versión hemos revisado:

---

7. John H. R. Polt, *Batilo: Estudios sobre la evolución estilística de Meléndez Valdés*, Oviedo, Centro de Estudios del Siglo XVIII-University of California Press (Textos y Estudios del siglo XVIII, n. 15; University of California Publications in Moderne Philology, vol. 119), 1987, 332 páginas.

«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 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»<sup>8</sup>.

El texto de la oda XXXIX, según esa primera edición de 1785, es el que sigue:

- ¡Ay! ¡cómo el palomillo enamorado,  
del dulce ardor tocado,  
corre tras su paloma  
y en mil giros ufano la rodea!
- 5 ¡Cómo para y asoma,  
y en lascivos arrullos anhelante  
la sigue susurrante!  
Ya cesa embebecido,  
ya empieza otro quejido,
- 10 ya vuelve a las caricias,  
ya de amor le ofrece mil delicias  
entre arrullos süaves.  
Lámala, y porque tarda en ansias graves  
furioso en torno de ella da mil vueltas,
- 15 y, las brillantes plumas desenvueltas  
del cuello luminoso y matizado,  
las blandas alas sueltas,  
los rutilantes ojos encendidos,  
la arremete de amor arrebatado
- 20 con mil tiernos gemidos.  
Mas la esquivá avecilla le resiste;  
el ciego no desiste:  
segunda vez pomposo la rodea,  
la arrulla y con su arrullo la recrea;
- 25 desplegadas las alas acomete,  
barre su cola el suelo,  
da en rededor un vuelo,  
la cabeza levanta y se promete  
rendirla con su ufana gentileza.
- 30 En esto ya ella empieza  
a escuchar amorosa el blando ruego.  
Él se queja y lamenta,  
torna, vuela, la ronda, y más se alienta  
con el lascivo fuego

8. John H. R. Polt, *op. cit.*, p. 293.

- 35 de la amante paloma, que rendida  
 con garganta süave  
 ya le inflama y convida  
 por un quejido grave,  
 y no ya corre ni en vloar se empeña
- 40 ni sus besos desdeña,  
 antes ciega le llama  
 con un suspiro ardiente y regalado  
 por término del ansia que padece  
 al feliz premio que el amor le ofrece.
- 45 Él corre desalado,  
 ardiendo en igual llama.  
 Sus blancas alas él contento agita,  
 su cuello se hincha, su pasión se irrita;  
 y sin más detenerse,
- 50 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.<sup>9</sup>

Contamos ya con la que puede ser la versión más antigua de la oda de Meléndez y la más moderna, de 1785. Ye he anotado algunas de las diferencias entre los dos textos, el que anteriormente he revisado en algunos aspectos concretos y esta nueva versión que es la que da por definitiva el poeta. Pero me pararé algo más en su comparación.

La construcción de la oda ha cambiado sustancialmente. Aquella disposición perfecta y simétrica que la dotaba de un cierre o vuelta al principio a través de elementos formales, como la partición de las estrofas, ha desaparecido. En esta nueva lectura del poema Meléndez Valdés se ha preocupado, por el contrario, de enlazar los bloques que en la primera versión estaban perfectamente delimitados. Así, el bloque A, de doce versos, queda unido al siguiente por la rima *-aves* del último heptasílabo y el primer endecasílabo del bloque B. Lo mismo ocurre con los bloques que en la versión primera denominaba C y D: el verso 29 queda unido por la rima en *-enza* con el verso 30, perteneciente —por el contenido de la oda— a una nueva sección del desarrollo de la acción. En definitiva, podemos observar cierto deseo en el escritor por hacer desaparecer la separación en estancias de su composición. Si intentase adecuar la división en cinco bloques que he diseñado para el poema en su primera versión, resultaría el reparto de versos de la siguiente manera:

A: 12 versos; B: 8 versos; C: 9 versos; D: 15 versos; E: 10 versos.

El bloque más breve de U se ha convertido en el texto de X en la más extensa de las partes del poema; sigue correspondiendo ese segmento a la reacción del sujeto femenino, pero ahora el poeta considera importante su ampliación, el relato de detalles referidos a ese momento de transición hasta la suma final de los protagonistas.

La estructura tectónica de la oda en su versión U parece disiparse en esta versión X

9. J. Meléndez Valdés, *ed. cit.*, pp. 696-698.



definitiva. Las preguntas que arriba formulaba para confirmar el cierre de los versos del poeta no pueden ser contestadas ahora de una forma tajante. Se mantiene la presencia de dos parejas de rimas gemelas (*caricias-delicias*) pero ya no se produce en la misma posición final del bloque de planteamiento y del bloque de cierre por la intromisión del verso 12 «entre arrullos suaves». De esta forma, Meléndez deshace el diseño del primer bloque en su primera versión al eliminar el endecasílabo de cierre que elevaba el tono de esa docena de versos (*prometiendo de amor dulces delicias*). Asimismo, la palabra «palomillo» en la versión X sólo aparece una vez, en el verso 1, y, por lo tanto, desaparece la simetría del poema que retomaba al protagonista en su parte de conclusión. Sí se mantiene la recurrencia de la forma verbal «corre» en los bloques primero y último; y además se repite también ahora en el verso 39 «y no ya corre ni en volar se empeña».

Hay otras diferencias, ya en cuanto al contenido, en el poema una vez que hemos leído las dos versiones, la de 1775 y la publicada en 1785. El profesor Polt, con la agudeza que le caracteriza, nos ha facilitado esa lectura contrastada y apunta la progresiva humanización que se percibe en las diferentes 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*)»<sup>10</sup>.

Por otro lado, el crítico también señala que la edición de 1785 (X) supone un grado mayor de concreción frente a versiones anteriores, que no aportan gran precisión en las imágenes sensitivas del poema, al añadir dos versos que, según el hispanista, nos proporcionan imágenes exactas:

«Sus blancas alas él contento agita,  
su cuello se hincha, su pasión se irrita». (vv. 47-48, X).

Cuando en la versión U la actitud gozosa del palomillo no se explicitaba y pasábamos directamente a la unión de las dos aves:

«él corre al dulce ruego,  
ardiendo en igual llama,  
y sin más detenerse,  
por los picos unidos  
el tierno corazón quieren beberse» (vv. 40-44, U).

Continúa Polt confirmando la labor de pulimiento estilístico del poeta de Ribera:

«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 final, donde la insistencia en las *rr* acompaña la insistencia de la aliteración»<sup>11</sup>.

Lo cual nos conduce a una progresiva depuración de la carga erótica de la oda, por ejemplo, en los versos 30-35 de la primera versión:

10. John H. R. Polt, *op. cit.*, p. 294.

«Cuando el Amor a la paloma tira  
 una encendida vira,  
 ella el golpe en el pecho siente luego,  
 y arde en lascivo fuego,  
 que a la gargante suave  
 sale en acento grave».

En la versión X desaparecen estos versos y el poeta prefiere ampliar la relación detallada —mayor concreción— de los revuelos del amante y la respuesta, cada vez más definida, de la paloma. Pero Meléndez ha conseguido eliminar de su composición esa fuerte tonalidad erótica tan usada en otros momentos de su obra poética. Asimismo, en el texto definitivo de la edición de 1785, Meléndez Valdés corrige algunos versos muy significativos de U: el verso 4 (*y con giros amantes la rodea*) se convierte en el texto de X en *y en mil giros ufano la rodea*. Esta corrección se encuentra muy relacionada con la supresión en X del verso 5 de U (*cómo el triste rastrea*), la transformación del verso 14, en donde *penas* (U) pasa a ser *ansias* (X), y la sustitución de los *quejidos* (v. 21, U) por los *gemidos* (v. 20, X). Parece que Batilo está buscando despojar a su palomillo de esas notas de tristeza con las que había nacido en la versión primitiva y, por el contrario, ahora aparece únicamente como ansioso y apasionado amante.

Unido al cuidado del poeta por distribuir de manera evidente su composición, habíamos observado cinco partes para expresar tres pasos claros en la relación amorosa, que eran confirmados por los tres intentos del enamorado; encontramos ahora la inclusión, en el verso 23, de *segunda vez pomposo la rodea*, concreción que no leemos en el texto de U, y que si nos conduce, por un lado, al afán del escritor por dar más detalles y referencias en su poema, por otro, está evitando esa delimitación estructural que antes habíamos anotado en la lectura de U.

Las conclusiones de Polt nos llevarán a interrogarnos aún más sobre las maneras estilísticas del poeta: «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*— más indigno de la elevación que ya en los años 80 parece estar buscando para el género de la oda»<sup>12</sup>.

En definitiva, entre las dos versiones de *El Palomillo*, hay una serie de diferencias que tenemos que considerar:

- Meléndez ha ampliado en siete versos su composición, perceptible fundamentalmente en el bloque D de la versión U.
- Ha eliminado la simetría y la construcción muy delimitada de U en la lectura de X.
- Como ha señalado Polt, hay una mayor concreción en X que en U.
- Asistimos, igualmente, a una progresiva humanización de los protagonistas en la versión X frente al texto primitivo de U.
- En la versión X Meléndez Valdés ha eliminado las notas más radicales de erotis-

11. John H. R. Polt, *op. cit.*, p. 295.

12. John H. R. Polt., *op. cit.*, p. 296.

mo y de amor apasionado que contenía la versión U. Precisamente es el bloque D, aquel que en U contiene fuertes notas eróticas, el que sufre la mayor variación y ampliación en X.

No hubiese escrito Leopoldo Augusto Cueto, refiriéndose luego a *El Palomillo* que «algunas veces olvida Meléndez demasiado el idealismo en las imágenes del amor, y traspasa el límite que decoro y el buen gusto prescriben»<sup>13</sup> de haber leído la última versión publicada en este poema de *Batilo*. Creo que el poeta extremeño llevó a cabo en las sucesivas versiones de su oda una labor de corrección que obedecía a dos deseos muy unidos: descargar su poema, como ya señaló Polt, de las notas de excesiva ligereza no tan propias ya de ese momento poético en el que se publican sus obras —intención que luego es confirmada al desaparecer esta oda de las siguientes ediciones—; y eliminar, llevando a cabo así una disciplinada autocensura, el tono marcadamente erótico de la composición a través también de la humanización en la versión definitiva. Así pues, la labor de limar y pulir la composición de Meléndez contempla más cuestiones de contenido que puramente estilísticas —haciendo caso así a la opinión de fray Diego González—; es decir, se preocupa de atenuar referencias eróticas y de expresar el acercamiento del amor animal al amor humano a través de un mutuo intercambio de elementos. Precisamente es esa preocupación por el fondo lo que lleva al escritor a modificar la forma hasta un punto en el que deshace —a mi modo de ver— algunos logros de la versión inicial. Como ya he apuntado, se ha roto la exacta simetría y proporción formal del poema, la fuerte expresividad de algunos versos ha desaparecido en la versión X (por ejemplo, en el verso 20: *embístela, de amor arrebatado*; que se convierte en *la arremete de amor arrebatado*, sin la animalización y sin el empuje de la primera lectura, aunque reforzado con una aliteración de dudosa pertinencia); incluso la sustitución de alguna palabra le lleva a “estropear” algún verso, como el 16 en la versión U (*las esplendentes plumas desenvueltas*), que pasa a ser *y, las brillantes plumas desenvueltas* en X (v. 15), donde, para completar las once sílabas, Meléndez debe añadir la conjunción “y” aislada por dos pausas, rompiendo de esa forma la expresividad del endecasílabo descriptivo frente a la expresión reducida de los heptasílabos. Por otra parte, la sustitución de *esplendentes* por *brillantes* nos mueve de nuevo a reflexionar: Meléndez aquí no lleva a cabo una corrección de estilo, sino que es la tonalidad de la oda lo que le lleva a enmendar el verso; el poeta consigue, de nuevo, aportar una nota más de humanización para su protagonista al recurrir a un vocablo enriquecido con mayores significaciones que el utilizado en la versión U y muy válidas para el contexto<sup>14</sup>. También, buscando modificaciones en el terreno del contenido, Meléndez sustituye la palabra *amor* (v. 2) de la versión U por *ardor* en la versión X; enriquece el texto de la primera edición de 1785 con la caracterización de *ciego* y *ciega* para los protagonistas (vv. 22 y 41), que no aparecía en U; modifica el último verso de U (*los gustos del amor y sus delicias*) en X (*los premios del amor y sus delicias*) y así introduce el concepto de premio en la perseverante búsqueda amorosa del palomillo (reparemos también en que en el verso 44 ya ha aparecido esa nueva palabra: *al feliz premio que el amor le ofrece*), y hace desaparecer totalmente del texto definitivo los *gustos* de la primera versión U. Sin embargo, no se pone en duda aquí

13. Leopoldo Augusto de Cueto, «Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII», en *ed. cit.*, p. CXXXIV.

14. Leemos en el *Diccionario de Autoridades* referido a *brillante*: «Lo que es reluciente, lo que brilla, centellea y resplandece. Metaphoricamente se dice de las cosas no materiales: como el linage, el valor &c». Sobre *esplendente*: «Reluciente, que echa de sí rayos de luz. Es voz Poética».

la calidad de una versión frente a otra, los logros del primer Meléndez frente al autor más maduro, no; el propósito de estas líneas ha sido presentar un comportamiento poético del siglo XVIII, de uno de sus más dignos exponentes, un comportamiento singular, ya que se sacrifican a veces logros formales por contenidos que no sobrepasen en exceso la sensibilidad, los gustos literarios de algún lector, quizá de un lector muy especial e influyente, *Jovino*, *Quintana*, *Delio*, *Fernández de Navarrete*, escritores a quienes Meléndez deseaba agradar como demostró a lo largo de su trayectoria literaria haciendo caso de amistosas y maestras recomendaciones.

MIGUEL ÁNGEL LAMA

## LA ODA XXXIX DE JUAN MELÉNDEZ VALDÉS, MIGUEL ÁNGEL LAMA

The first and last version of an ode by the poet Juan Meléndez Valdés serve in this article to outline an approximation to the study of the stylistic evolution of the poet. Starting from the excellent work of J. H. R. Polt, *Batilo. Estudios sobre la evolución estilística de Meléndez Valdés*, the author of this article, apart from presenting the ode as a good example of literary analysis, points out some considerations that may explain the aesthetic change in one of the greatest representatives of the Spanish lyric of the 18th century.