

De la mariposa a la abeja: un motivo poético clásico en las odas anacreónticas de Juan Meléndez Valdés

SERGIO ARLANDIS
Universitat de València
Sergio.Arlandis@uv.es

RESUMEN

El mundo clásico (evidenciado en formas, motivos y personajes), acabó tiñendo toda la poesía de Meléndez Valdés, desde casi sus comienzos, con un tono festivo, galante, celebratorio, sensual y distendido. Ese mundo poético aparece reflejado sobre todo en las anacreónticas (sensualidad, superficialidad, esteticismo, elevación...), teniendo como protagonistas a dos insectos, especialmente entrañables para Meléndez: la mariposa y la abeja, en cuanto que son considerados símbolos del alma, o mejor, intermediarias entre el deseo de lo alcanzable y de lo inalcanzable. Se estudia la evolución interna de esos símbolos en Meléndez para sugerir algunas líneas de acercamiento interpretativo a su poesía, que vayan más allá del conocido tópico del “carpe diem”.

PALABRAS CLAVE: Meléndez Valdés, Poesía anacreóntica, mariposa, abeja, mundo clásico.

ABSTRACT

The classic world (evidenced in forms, Topics and characters), ended up dying all the poetry Meléndez Valdés, from its beginnings, with a festive, gallant, celebratory, sensual and relaxed tone. This poetic world appears reflected in all the anacreónticas (sensuality, superficiality, aestheticism, elevation ...), having like protagonists to two insects, especially dear to Meléndez: the butterfly and the bee, in that they are considered symbols of the soul, or better, Intermediaries between the desire of the attainable and the unattainable. We study the internal evolution of these symbols in Melendez to suggest some lines of interpretative approach to his poetry that go beyond the familiar topic of “carpe diem”.

KEYWORDS: Meléndez Valdés, Anacreontic poetry, butterfly, bee, classical world.

Ha sido estudiado con especial atención el hecho de que Juan Meléndez Valdés¹ asentó las bases de su propia poética durante sus primeros años en Salamanca (Alarcos García, 1926; Ramajo, 2002; Astorgano, 2003; Pino Campos, 2008), a través— en buena parte— de tertulias (dirigidas por Fray Diego Tadeo González), con Forner, Cadalso y Fernández de Rojas entre tantos otros. De hecho, fue Cadalso, como sabemos, quien más claramente le alentó (frente a *Jovino*, Jovellanos) a la escritura de odas anacreónticas y sus motivos centrales o a la relectura de autores renacentistas, como el camino de la renovación poética—impulsada por esa Segunda Escuela Poética Salmantina— que España necesitaba, tal y como años más tarde, ya en 1782, reflejó y criticó abiertamente el propio Juan Pablo Forner con aquella *Sátira contra los vicios introducidos en la poesía castellana*. Una renovación que fue calificada como rococó en un primer momento, como si la poesía debiera (y en esto conectaban muy bien las intenciones generales de los poetas con la visión, un tanto ingenua aún, de un joven Meléndez Valdés) ser vehículo de destreza intelectual, ingeniosa y lúdica, no dejando entrar, muy abiertamente, la auténtica intimidad en sus versos. Buena parte de la poesía, pues, debía relegarse al juego (de nombres, de motivos, de poses): era el mejor reflejo de una juventud con aspiraciones a la felicidad, que no dejaba de ser un mundo posible en el que convivían, armoniosamente, las musas, los pastores, el vino o el amor, con ese telón de fondo que sería el mundo clásico como ideal o modelo de un paganismo o ligereza moral completamente neutralizado por la tradición literaria. Así, ese mundo clásico (evidenciado en formas, motivos y personajes), acabó tiñendo toda la poesía de Meléndez Valdés, desde casi sus comienzos, con ese tono festivo, galante, celebratorio, sensual y distendido, aunque el paso del tiempo mitigara o modificara de algún modo, sobre todo en su última etapa ya, con la derrota del proyecto ilustrado como marco. Porque también es cierto que en el re-descubrimiento que requiere la poesía de Meléndez Valdés cabría ir «más allá de las manidas “contradiccio-

¹ El objetivo de este trabajo no es seguir indagando en la historiografía ni revisión bibliográfica de Meléndez Valdés, así que no vamos a tomar la amplia lista de ediciones que su obra atesora, ha padecido o celebrado al unísono. Entendemos que, con su elevadísimo índice de acierto y rigor, la edición de las *Obras Completas*, preparada por Antonio Astorgano en la editorial Cátedra en 2004, es la más accesible y completa que hoy en día podemos cotejar y manejar. Por tanto, a esta edición nos referiremos sin excepción, aunque citemos otras notas introductorias de distintas ediciones de su poesía. Para la citación de los versos solo pondremos entre paréntesis el número de página al dar por sabido que siempre manejamos la versión que en esta edición tenemos. Quizá el cotejo más exhaustivo de unos materiales bibliográficos y sus posibles modificaciones puede resultar de extremado interés, pero acaso lo dejamos para otros trabajos cuyos objetivos sean esos en concreto.

nes” y “timidez” de Batilo, «para descubrir su decidido espíritu reformista» (Astorgano, 2007: 322), muy a pesar de que Pedro Salinas, a la altura de 1925, lo etiquetara fatalmente como poeta blando por el «impertinente tono sentimental» de su poesía (Salinas, 1925: 41).

Para el poeta pacense la aplicación de formas clásicas significaba también poner un límite expresivo a sus poemas, jugar con las palabras buscando siempre una regla con la que medir la calidad de los versos y el ingenio de su autor a imitación de esos modelos clásicos, renacentistas e incluso los autores más actuales en el panorama europeo (Carnero, 1988: 469-471). De ahí también que Demerson y Polt (1981: 30) afirmaran que Meléndez Valdés era «ante todo un poeta que sus contemporáneos y la posteridad reconocieron y consagraron por el mejor de su época, no es esto solamente». De hecho— como planteó Polt (1995: 747)— sus propios contemporáneos lo aclamaron como «restaurador de la poesía castellana» y su influencia llegó hasta los versos tempranos del propio Espronceda, aunque para Gonzalo Sobejano, por ejemplo, su obra tenga hoy en día «más valor histórico que personal» (1956: 309-310). Así que cabría ver, al menos de algún modo, esa capacidad del poeta ilustrado de traspasar la época e ir más allá de las imitaciones de los modelos, sobradamente reconocidos por la crítica a partir de su correspondencia con Jovellanos.

Los poetas del XVIII no se habían formado académicamente de una manera tan rigurosa y concienciada para acabar haciendo burdas imitaciones de obras anteriores. Así, en verdad la imitación de los clásicos era un aval seguro para convertirse en un «nuevo clásico», ya que no solo se trataba de reproducirlos sin más, sino de perfeccionar, siempre que fuera posible, sus obras en un movimiento creativo centrípeto en verdad. Efectivamente, el concepto de originalidad, tal y como hoy lo conocemos, no había arraigado aún entre los artistas, pero sí se le exigía originalidad a la poesía, a la expresión.

Lo que resulta incuestionable es que Meléndez Valdés cantó los encantos de la juventud como nadie lo hiciera en su época y esto le trajo inmediata fama, aunque no publicara su primer libro hasta 1785, cuando ya tenía 31 años de edad y que lo hizo bajo unos primeros parámetros preestablecidos, pero que supo (e intentó constantemente) superar. Pero su acercamiento a los clásicos, por aquellos años salmantinos, lejos de decrecer, aumentó exponencialmente, ya con el drama personal de fondo: en 1776 caía enfermo de tuberculosis (aunque poco se sabe de este episodio de su vida y la influencia que, posiblemente, tuvo en la evolución de su obra o su sensibilidad). Y en 1777 moría su hermano Esteban en Segovia. Queda claro que el poeta pacense quedó altamente conmovido y, difícilmente, podía este dato no influir en el desarrollo de su propia sensibilidad

así como en los temas de su poesía, que iban a ir quedando más marcada por esa sensación de abandono que, poco a poco, iba llenando sus versos. Por tanto, la pose poética ya no era solo superficial, sino que algo de *refugio personal* sí tuvo, de tal modo que la frivolidad bien podía entenderse como reafirmación personal.

Se ha hablado constantemente de la debilidad de su carácter, pero cabe entender que Meléndez Valdés superó, con gran valentía y equilibrio emocional, todos y cada uno de los momentos críticos que tuvo que vivir, aunque no pueda negarse que esas vivencias crearon en él una *hipersensibilidad* que acabó caracterizando hasta su propia poesía y al mismo tiempo conectando con una corriente literaria europea, tan en la sintonía de Locke, Pope, Young o Gessner por ejemplo, tal y como muestra el interesante epistolario recogido en la edición de las *Obras Completas* llevada a cabo por Antonio Astorgano (2004). Pero, aunque llegue a sorprendernos, no dejó, por aquel tiempo, de escribir versos consagrados a las Gracias, al vino o al Amor, pues en aquellos momentos de debilidad encontraba en estos temas una válvula de escape por donde encontrar un sentido a su vida. Fueron años en los que desarrollaba, con un estilo más o menos personal, su propia voz poética, tomando como punto de partida la lírica de Anacreonte, pero desarrollándole nuevas vías, hasta ampliar su campo temático y sus formas (Polt, 1987: 15). Pero no solo se limitó a cultivar odas anacreónticas² en sus primeros pasos como poeta: todo el sensualismo derivado de lo rococó y lo anacreóntico acabó impregnando otras composiciones y formas poéticas tales como los romances, los sonetos, las letrillas, los idilios, las endechas, etc. Pues en todas ellas el Amor era siempre el principal protagonista, bien por sus supuestas experiencias o bien porque se adecuaba al registro y la forma empleados (Pabón, 1975: 219-225; Polt, 1979: 193-206); Palacios, 1979: 31-37).

Hablar de que existe una primera etapa de su obra, calificada como «anacreóntica» puede resultar excesivamente simplificador— más allá de las cuestionables cinco etapas que propuso Polt (1987)— pues Meléndez Valdés dedicó toda su vida a pulir sus poemas una y otra vez, así que nunca dejó de preocuparse por estos temas. Sin embargo esta etiqueta resulta, en buena medida, válida para dar una visión general de su evolución. Lo que sí resulta evidente es que

² Advirtamos ya al lector que el presente trabajo solo tendrá como foco de interés y análisis las odas anacreónticas de nuestro *Batilo*, pero sin descargarnos de nuevo todas las visiones, estudios y conclusiones que se han publicado ya en torno a la influencia anacreóntica en la poesía melenzvaldesiana. De todos modos, valgan los estudios de Polt (1979) y Pérez Lasheras (1995), entre tantos otros, como indiscutibles guías críticas por esta ancha vereda crítica, pues a sus conclusiones, bien conocidas ya, nos adherimos sin dudar.

durante estos años la temática amorosa era predominante para, poco a poco, ir dando paso a otro tipo de reflexiones tales como la suerte, el paso del tiempo, la amistad, etc. Un amor teñido de cierta sensualidad juvenil que— lejos de dar la espalda a la existencia golpeada por su condición mortal— mostraba, en su reverso, la preocupación del poeta «por el paso del tiempo y el deseo de gozar de la brevedad de la existencia [como] lugares comunes que abundan en la obra horaciana» (Ramajo, 2002: 45). Y ¿cómo construye su particular mundo poético Meléndez Valdés?

En las *Odas anacreónticas* de Meléndez Valdés lo ascensional siempre está presente, unas veces como aspiración (reflejado en la tirantez de lo floral, que aspira hacia la elevación) y otras como vuelo (las aves); y cabe analizar cómo se organiza tanto la ascensión como el descenso, del mismo modo que se articula lo diurno con lo nocturno, lo luminoso con lo oscuro (u oscurecido) y a qué motivaciones concretas responde. Pero es cierto que los animales ascensionales están constantemente presentes en sus poemas anacreónticos, de un modo o de otro. Es aquello que Gastón Bachelard (2000), desde los postulados la mitocrítica, calificó como los parámetros o coordenadas de una *coherente articulación de un mundo simbólico*.

Rastrear la fuente del símbolo de la mariposa en la poesía de Meléndez Valdés resulta imposible, a pesar de los encomiables esfuerzos que realizó Isabel Pulido (1999: 17-35). Inabarcable quizá porque incluso traspasa, como motivo literario, la primera de las grandes referencias que se han señalado: Petrarca (poemas XIX y CLXI) en el que la mariposa es atraída al fuego de la luz, como el amante (a veces conducido hacia una perdición segura) hacia el amor y/o amada. Son tantas las referencias posibles, dentro ya de los siglos XVI y XVII españoles, que no parece posible realizar su rastreo, teniendo en cuenta que no son Horacio ni Anacreonte (a través de Villegas) muy propensos a tal insecto. Quizá Quevedo con su «Túmulo de la Mariposa» podría ser un buen modelo, pero el tono siempre irónico del poeta áureo lo descartaría. De igual modo, algunos poemas— como mantuvo John Polt (1987)— de Góngora (las *Soledades*, por ejemplo), Lope de Vega, Fernando de Herrera, Villamediana o Soto de Rojas entre tantos otros. No obstante, no es nuestra intención dar con una posible fuente poético-bibliográfica en Meléndez Valdés, sino señalar la presencia de algunos motivos, arquetípicos, en su poesía y su transformación simbólica, tan acorde a la propia evolución del poeta pacense. Pero no cabe duda de que la mariposa (y la abeja, que luego veremos) está directamente relacionada con el mundo floral, que sí es de clara estirpe clásica en Meléndez Valdés, pues lo que realiza el poeta extremeño no es la simple imitación al uso, sino una reelabora-

ción de diferentes motivos poéticos, más o menos tradicionales, unirlos y darles una segunda o tercera puesta en marcha.

Es cierto que la mariposa combina no solo la levedad o ligereza (de ahí que se asocie al amor juvenil³), sino también al vuelo, a la transformación y al fuego: por tanto se asocia a la elevación, de ahí que tuviera una interpretación religiosa, bien como anhelo unitivo, bien como representación del alma. Si bien, el más característico es el del enamorado, un tanto imprudente y jovial, como engañado por la levedad de las emociones más primarias del amor. Y ahí el barroco, en efecto, hizo del símbolo un emblema (Pulido, 1999: 29), pero cuando llega a Meléndez Valdés parece que, como símbolo, ya había perdido buena parte de su fuerza sugeridora. Aunque aquella segunda escuela salmantina, inspirada, en buena parte, por las orientaciones de Cadalso, se estaba iniciando decididamente en el cultivo de las nuevas corrientes poéticas que por Europa se venían desarrollando (Froldi, 1967; Gutiérrez Díaz-Bernardo, 1999), pero también por

una poesía más epicúrea y sensual, un romanticismo de inspiración anglosajona, un resurgimiento del sentimiento patriótico y de la buena tradición del Siglo de Oro [...] se alejaron del escolasticismo, del prosaísmo barroco y de la ya inerte poesía gongorizada. Por ello cultivarán poesías eróticas y bucólicas, epigramas, letrillas y cantinelas burlescas, y dedicarán parte de sus actividades a la lectura directa e imitación de Góngora, Fray Luis de León, Garcilaso, Quevedo y Villegas [...] y se incorporarán a una nueva estética que se deleitaba en la creación artística y se fundamentaba en el sentimiento, en lo vital y en lo dinámico (Pino, 2008: 4)

Esa nueva sensibilidad, así como la recuperación de buena parte de la poesía barroca (que no de sus epígonos) facilitaba la reelaboración del motivo de la mariposa, unido al amor, tan ligero y caprichoso, en sus vuelos. Del mismo modo, la imagen del joven y ciego Cupido, alado, liviano a veces, se asociaba a dicha figuración. Pero véase que, frente a la abeja (que se podría relacionar con el propio Cupido por su aguijón-flechas), la mariposa se arroja, en el tópico barroco, a la llama del fuego, de la luz, también cegada (Pedrosa, 2003: 649-650). En su *Tesoro de la lengua castellana o española*, Covarrubias hablaba en términos despectivos del insecto, del que afirmaba que era «un animalito que se encuentra

³ El significado simbólico de la mariposa, así como de la abeja, los hemos tomado principalmente de dos imprescindibles libros y sobre sus conclusiones lo hemos articulado nuestras interpretaciones, sin caer en la constante citación farragosa. Nos referimos, por un lado, a las reediciones del *Diccionario* de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (1999); y, por otro, a las del *Diccionario* elaborado por Juan Eduardo Cirlot (2008).

entre los gusanos alados, el más imbécil de todos los que puede haber. Este tiene inclinación a entrarse por la luz de la candela, porfiando una vez y otra, hasta que finalmente se quema» (s.v. *mariposa*). Tal era la imagen, tan obcecada, que se tenía del amante deslumbrado por el amor ciego por su amada, como de aquel que se enamora de un imposible, pero a pesar de ello, aspira a alcanzarlo, lo que guarda cierta analogía con el mitologema de Ícaro y su vuelo mortal hasta el sol. Por tanto, la mariposa vendría a ser, de igual modo, símbolo de la distracción más liviana, pero de mortal consecuencia, pues te acaba condenando o, al menos mitigando la voluntad propia. Así, por un lado, el abandono al instinto, a su seguimiento, por ejemplo, tiene mucho trasfondo epicureísta, pero también el hecho de que se aspire a una luz suprema (una idea, un ideal), también lo acerca a las lindes neoplatónicas y, por tanto, petrarquistas. En definitiva, trascendencia y liviandad al unísono: dos aristas sobre las que también se trazaba la escritura poética de Meléndez Valdés, que es tanto como plantear el hecho propio de la imitación de los clásicos, a los que cabía trascender con sus mismas armas compositivas, pero con el objetivo de superarles o, simplemente, de medirse dentro de una amplia y vasta tradición, como muestra la carta del propio Meléndez Valdés a Jovellanos, desde Salamanca, el 24 de agosto de 1776: «haciendo el principal intento en pintar sus amores y convites y beodeces [*de Anacreonte*]. Yo, en esta clase de composiciones, quisiera que tan solo siguiéramos a este bueno viejo, pues es, a mi entender, el modelo mejor de la gracia, la sultura y la delicadeza del amor, los juegos y las risas. Villegas, que es, de los nuestros, el que mejor ha llegado a imitarle» (*Apuđ. Astorgano*, 2004: 1170) ¿pero cómo muestra Meléndez Valdés a la mariposa en sus odas anacreónticas? Ciertamente es que no se trata de un símbolo tan recurrente si lo comparamos, por ejemplo, a las palomas (horacianas, esta vez sí), las alondras, los jilgueros, los ruiseñores o, sobre todo, las tórtolas, por citar algunos referentes alados. De hecho, no podríamos calificar este motivo como especialmente representativo de toda su obra, pero en buena medida sí aglutina gran parte de sus intenciones compositivas anacreónticas (sensualidad, superficialidad, esteticismo, elevación, etc.); y no en vano, su presencia se condensa en las dos primeras composiciones que abren sus «Odas Anacreónticas», tituladas, muy significativamente, «De mis cantares» (datado aproximadamente en 1782) y «El amor mariposa» (con fecha de 1784), de tal modo que resume una propensión metapoética por un lado, y una amorosa por otro: dos peligros que acercaban al poeta al fuego de lo pasional, a la distracción en lo banal, pero también hacia una libertad de movimiento (el dinamismo del vuelo), de voz, de sueños, tras los cuales *Batilo* solía refugiarse en vida. De ahí que en varias de sus cartas parezca acusarse un aire de justificación, como la dirigida a Jovellanos el 12 de junio de 1778: «yo en ellas quise salirme de mi esfera y torcer el verso anacreóntico a una cosa de que no

es capaz; aquello mismo en versos largos tuviera más fuego, más sentimiento y más verdad: la filosofía no se aviene bien con los versos que dictaron las Gracias a Anacreonte» (*Apud.* Astorgano, 2004: 1188-1189); y un año antes, apremiado por las obligaciones profesionales y académicas, el 2 de agosto de 1777, al propio *Jovino*, le decía: «estos dos años que me faltan de universidad quisiera desprenderme enteramente de la hechicera poesía y darme enteramente a los dos jurisprudencias» (*Apud.* Astorgano, 2004: 1183). Por tanto, sabía muy bien Meléndez Valdés dónde quedaba la trascendencia de su vuelo poético y dónde no; de hecho, en la misma carta arriba citada, el propio poeta pacense recalca que «pero en medio de todo esto, alguna vez respiro por la llaga» (*Apud.* Astorgano, 2004: 1182). Así, podríamos emparentar esa mariposa con la escritura anacreóntica en sí: divertida, estética, superficial y caprichosa, entregada al aire, a las flores, a lo sensitivo. Pero en Meléndez Valdés nunca perdió tampoco su sentido existencial, y pronto lo asoció a los motivos, muy anacreónticos y horacianos, del *carpe diem* y del *collige, virgo, rosas*, cuyo mensaje fue ligero en su transformación como motivo arquetípico, pero no en su trasfondo.

La liviandad era una simple capa dentro de una reflexión más profunda y no tan alegre: a pesar de la sensación de estar cegado por los destellos de la juventud y de la materia, la vida avanza, te conduce hasta el engaño final. Por esto también el hecho de que en los dos poemas aquí referidos— Odas I y II— los zagales estén, curiosamente, en el segundo verso: «zagalejo» y «lindas zagalas», lo que abre el espectro en sí y muestra una generalización interesante a tener en cuenta, máxime cuando el propio poeta se había manifestado en los siguientes términos en otra de sus cartas dirigidas a Jovellanos, el 11 de julio de 1778: «A mí me gustan infinito los autores metódicos y que busquen hasta las causas primeras de las cosas; yo no gusto de cuestiones, ni de excepciones, ni de casos particulares; yo quiero que me den los principios y me pongan unos cimientos sólidos; que las conclusiones particulares yo me las sacaré, y me trabajaré el edificio» (*Apud.* Astorgano, 2004: 1190).

ODA I
«De mis cantares»

Tras una mariposa,
cual zagalejo simple,
corriendo por el valle
la senda a perder vine.
Recostéme cansado,
y un sueño tan felice
me asaltó que aun gozos
mi labio lo repite. (*Apud.* Astorgano, 2004: 115)

Véase que en este comienzo del poema se nos disloca, de algún modo, el motivo poético: no es la mariposa (amante, joven) quien busca alcanzar su objetivo, sino que es el joven el que toma la iniciativa y va siguiendo a la mariposa, que en este caso no creemos que esté asociada a la mujer, como propugna la cultura japonesa principalmente. Luego el *locus amoenus* del valle, pero siempre con la marca de la distracción, con lo que, en verdad, se trata del mismo resultado pero vehiculado por otro cauce, quizá más intimista en un primer momento, aunque sin llegar a serlo finalmente: la pérdida del sentido del camino. Más tarde, el sueño (la elevación, la transformación), muy de estirpe barroca si vemos su sentido efímero, nos atrapa los sentidos, nos los cautiva ¿con qué?

Cual otros dos zagales
de belleza increíble,
Baco y Amor se llegan
a mí con paso libre;
Amor un dulce tiro
riendo me despide,
y entrambas sienes Baco
de pámpanos me ciñe (*Apud.* Astorgano, 2004: 115)

En estos dos cuartetos vemos cómo entran los motivos clásicos, esta vez sí, heredados de Anacreonte y Horacio: pero su presencia (si acaso arquetípica) no deja de ser con «paso libre», dirigido por el caprichoso azar, el dulce despertar hacia el amor, que es, paradójicamente, un adentrarse en el sueño de la vida o *vita-somnium*. Véase que no hay personalización alguna en todo el proceso amoroso, incluso considerando que esta composición es de 1782 y que Meléndez Valdés contrajo matrimonio con María Andrea de Coca y Figueroa en 1783 por la quien podría haber tenido ya un primer acercamiento sentimental. No hay biografía alguna en estos versos: se ciñe al libre juego del artificio, breve, jovial, sin el patetismo sentimental barroco de fondo, de ahí que Pedraza y Rodríguez (1981: 391) afirmaran aquello de que «es inútil buscar la auténtica intimidad del poeta» aunque tal afirmación sea también un poco severa con el conjunto de toda su obra

Besáronme en la boca
después, y así apacibles,
con voz muy más süave
que el céfiro me dicen:
«Tú de las roncadas armas
ni oírás el son terrible,

ni el mal seguro leño
 bramar las crudas sirtes.
 La paz y los amores
 te harán, Batilo, insigne;
 y de Cupido y Baco
 serás el blando cisne». (*Apud*. Astorgano, 2004: 115)

Pero ¿quién besó la boca de quién? Juega hábilmente en este punto Meléndez Valdés, pues se muestra sumamente diáfano, como abriendo paso a la subjetividad del lector, a su experiencia o necesidad: y esto sí es un elemento de máxima novedad en la época y que conecta muy bien con aquellas palabras de la carta del 11 de julio de 1778. Aunque tampoco, con ello, queramos abrirnos tan fácilmente a la lectura *pre-romántica* de Meléndez Valdés, tal y como lo propusieron José María del Cossío (1923: 65-75), W.E. Colford (1942) o tratarlo como *poeta en la encrucijada* como propuso Joaquín Marco (1990). No podemos olvidar que se trata de un poema que, en verdad, se orienta hacia la voz poética (se titula «De mis cantares»), por lo que Amor y Diversión alcanzan (y tocan) la voz del poeta, del joven que viene a descubrir el mundo desde sus dos ángulos posibles: la consciencia de los sentidos y la inconsciencia del sueño. Y se posiciona vitalmente lejos del oficio militar, de la contienda bélica, y más próximo al amor, a la paz, aquello que otros juzgaran como «blando», tal y como ocurrió años posteriores por buena parte de la crítica. Pero «cisne» igualmente, como resultado final: símbolo predilecto del modernismo posterior, por ser el perfecto ejemplo de la técnica creadora del poeta, capaz de transformar la realidad, estilizarla a través de la palabra, la sonoridad y la imagen poética. Quizá es en este punto donde más claramente se evidencie la influencia de la *Anacreóntica I*, como sugiere Antonio Astorgano (2004: 1379). Ahí estriba, también, la intensidad conceptual del poema: la mariposa es solo un modo de acceder a toda una tradición, y de ahí dar un salto personal hacia el experiencia propia de la vida, de sus placeres y su posterior transformación en voz, en canto (de ahí su título). Y quizá era esto mismo lo que Pedro Salinas quiso decir con aquel juicio tan severo que propinó al poeta pacense: «la emoción poética se diluye en innecesarios entretenimientos, lo cual añade a la blandura y molicie de las materias otras blanduras y molicies en el desarrollo» (Salinas, 1925: 42).

Pero lo cierto es que Meléndez Valdés siempre buscó ir más allá de lo heredado, tal y como afirmara Antonio Ramajo, para quien su poesía «solo puede comprenderse dentro de la tradición clásica. Porque nos encontramos con un poeta que en minuciosos detalles, en el léxico y en los tópicos, se está refiriendo continuamente a la antigüedad» (Ramajo, 2002: 57), como si estableciera un

diálogo abierto atemporal. En efecto, *Batilo* solo toma, como hiciera en muchos casos con la estela horaciana, un motivo como punto de arranque, y se deja llevar por la inercia del tópico en un principio, para dar luego un requiebro (seguramente motivado por los años de revisión de muchos de sus textos una y otra vez) significativo, que le confiera una nueva impronta a sus versos, a pesar de ese indiscutible aroma a pose estética que, sin discusión, desprenden muchísimos de sus poemas. Pero lo cierto es que en esta Oda I la mariposa es, en verdad, una distracción auténtica, tanto para el joven zagal como para el lector, que espera encontrarse con el tópico clásico y abrasarse por la luz, o gozar del desconcierto repentino al que conduce su vuelo y su forma liviana. Y no es así: frente al dinamismo de las alas, la quietud del joven que, cansado, se recuesta y descansa y sueña, sin llegar tampoco al *vita-somnium* ni al *somnium, imago mortis*, lógicamente. Ahora bien, también es cierto que unos de los rasgos arquetípicos del *in illo tempore* bucólico son la inmovilidad, la intemporalidad y la luminosidad apacible, así que es lógico ese reposo del joven (Villegas, 1976: 195), porque la naturaleza es solo un mero escenario de otra acción más interior, o como propuso Blair, «su objeto son los sentimientos humanos y no la narración de acciones» (*Apud.* Astorgano, 2004: 41), o como planteara Emilio Palacios, «frente a una visión más estática de la poesía clásica, esta pretende dar un mayor dinamismo con la presencia de los seres vivos en movimiento: mariposas, jilgueros, ruiseñores. Esto no significa, sin embargo, un acercamiento realista de la naturaleza. Esta aparece transformada por una visión literaria» (Palacios, 1979: 36). De igual modo— para no perder el hilo expositivo—, frente al amante que busca, el joven que recibe la visita del amor; o cómo frente al *furor amoris* o el *militia amoris* (muy relacionados con la *flamma amoris*), tenemos a la poesía, a la técnica, a la razón: siempre el equilibrio de las emociones a pesar de su desbordado sensualismo e hipersensibilidad. Quizá, también, porque ante tan certero golpe del Amor el joven se sienta desprotegido de armas y solo pueda interponer la razón como mecanismo de defensa.

ODA II

«El amor mariposa»

Viendo el Amor un día
que mil lindas zagalas
huían de él medrosas
por mirarle con armas,
dicen que de picado
les juró la venganza
y una burla les hizo,
como suya, extremada.

Tornose en mariposa,
 los bracitos en alas,
 los pies ternezuelos
 en patitas doradas. (*Apud.* Astorgano, 2004: 115)

Esta Oda II, que Astorgano (2004: 1379) emparenta con *L'Amour papillon* de Bernis⁴, no comienza con un joven persiguiendo una mariposa, sino con el Amor siguiendo a unas jóvenes que, lejos de emocionarse con él, se resisten. El Amor jovial y juguetón carece de equilibrio, de ahí que su burla sea extremada: convertirse en mariposa. Pero no parece que estemos ante una estampa cargada de sensualidad, sino más bien de lúdica galantería ¿quiere entonces que, bajo esa apariencia de inocencia las jóvenes lindas le sigan y pierdan su camino? ¿Es esta la burla tan extremada?

¡Oh!, ¡qué bien que parece!
 ¡Oh!, ¡qué suelto que vaga,
 y ante el sol hace alarde
 de su púrpura y nácar!
 Ya en el valle se pierde,
 ya en una flor se para,
 ya otra besa festivo,
 y otra ronda y halaga.
 Las zagalas, al verle,
 por sus vuelos y gracia
 mariposa le juzgan
 y en seguirle no tardan.
 Una a cogerla llega,
 y él la burla y se escapa;
 otra en pos va corriendo,
 y otra simple le llama,
 despertando el bullicio
 de tan loca algazara
 en sus pechos incautos
 la ternura más grata. (*Apud.* Astorgano, 2004: 115-116)

En efecto, surge entonces el mundo de la apariencia, de lo fugaz y engañoso: de ahí la reminiscencia clara a Ícaro (con el sol), pero que retoma el motivo petrarquista, ya aludido líneas arriba, de la mariposa atraída por la luz. Ahora

⁴ Georges Demerson (1971, I: 189-200) estudió más en concreto la influencia francesa en algunos textos de Meléndez Valdés para quien desee seguir ciertas estelas bibliográficas.

bien, si los colores típicos de la mariposa son el blanco y el amarillo, en el poema encontramos el púrpura (color de la realeza, pero también de la abstinencia) y el nácar, cuya blancura es tan diáfana como frágil, pues se torna en una amplia gama de colores según el reflejo de la luz. Pero de nuevo Meléndez Valdés acude a la tradición y parece que, en este caso, tiene muy presente la comedia de Pedro Calderón de la Barca, *El sitio de Bredá*, cuando en la Jornada primera, en boca— curiosamente— de Carlos *el niño*, afirma:

Parece que se ha rendido
al sueño, y en él traslada
a sus hermosas mexillas
de los claveles la grana
del jazmín la castidad
mezclando púrpura y nácar

Las semejanzas son tangibles: el parecer del inicio, el sueño, la virginidad en estado de alerta, el sueño y, sobre todo, la fusión del púrpura con el nácar. Pero en este poema de *Batilo* sí hay una acción fácilmente reconocible en la tópica amatoria: el juego caprichoso del amor, que conduce a los jóvenes a la distracción. Las zagalas ahora sí se dejan llevar por su aparente fragilidad, dentro de esa atmósfera apacible que es la juventud. De nuevo el *locus amoenus* del valle, como en la Oda I, acoge a las jóvenes, que se asemejan a las Gracias o a las bucólicas protagonistas virgilianas. Surge la ambigüedad léxica de «llama», que atiende a la llamada de la joven y a su estado de eferescencia emocional, de ahí que seguidamente diga del bullicio o de la loca algazara de sus «pechos incautos». Si bien, tanto en la Oda I como en esta II, no hay una historia de amor, concreta y resuelta, sino que se trata de la edad del ser humano, como si se nos quisiera poner sobre la pista de todo un proceso existencial en sí mismo. Amor llega, inesperado, pero llega con su certera intención de apartarnos de un camino y de llevarnos a otro muy distinto, aunque igualmente necesario. Pero si en el hombre primaba la contención y la razón, a pesar de su nula capacidad de resistencia al Amor, en las jóvenes no existe este proceso y el engaño se reviste de ternura, y también de fuego:

Ya que juntas las mira,
dando alegres risadas
súbito Amor se muestra,
y a todas las abrasa.
Mas las alas ligeras
en los hombros por gala
se guardó el fermento,

y así a todos alcanza.
También de mariposa
le quedó la inconstancia:
llega, hiere, y de un pecho
a herir otro se pasa. (*Apud.* Astorgano, 2004: 116)

La *flamma amoris*, estudiada por G. Giangrande (1990: 121-123), E. Fantham (1972: 86-88) y más recientemente por M. Cabello Pino (2010: 326-330), entre tantos otros, es uno de los mayores síntomas vinculados o relacionados con el tormento de amor durante el proceso de enamoramiento, y que puede tener una doble lectura: por un lado, el fuego purgativo y purificador; por otro, el fuego de la pasión, extremo e instintivo o sexual. No podemos olvidar que los aztecas tenían a la mariposa como emblema del fuego y de la lucha, así que, en cierto modo, estarían igualmente relacionados en estos términos; pero también es cierto que la *flamma amoris* ya la encontramos, entre otros, en los *Carmina* de Horacio, en los *Amores* de Ovidio, en las *Églogas* de Virgilio, así como en Catulo o Propertio entre muchísimos otros. No salva, pues, Meléndez Valdés, el escollo del tópico en ninguno de sus sentidos, pero sí en su parte final, donde la liviandad se metamorfosea en lección moral: frente a ese fuego que todos sienten (ya tenemos aquí la ley universal que tanto interesaba al propio poeta), queda el engaño, ya asumido, del Amor, que es su inconsistencia en cuanto juego o descubrimiento o llamarada súbita. Y si el Ave Fénix (tan relacionado con la mariposa) resurge de sus cenizas, ese amor abrasador no permite tal resurrección, aunque la propia mariposa se haya relacionado arquetípicamente, en muchísimas culturas, con la resurrección.

El interés real de este motivo es, como se sabe, su transformación, tanto interna como externa: es decir, la mariposa es símbolo de dicha transformación, que es semejante a la que experimentan o desean los amantes (Serés, 1996: 16-17). Pero en Meléndez Valdés, estos insectos tienen otra transformación interna en la contextura de sus poemas: la transformación, algo más sexuada, de la mariposa en abeja. Y esto mismo se da, por ejemplo, en poetas posteriores como Gustavo Adolfo Bécquer o Antonio Machado. Aunque tampoco podemos olvidar que la abeja fue emblema de Napoleón Bonaparte (por las reminiscencias reales que el símbolo tiene) y que el propio Meléndez Valdés estaba dentro de ese maldecido y aborrecido cupo de españoles calificados como *afrancesados* o traidores, aunque no fuera así tampoco. Lo cierto es que, como símbolo, también lo encontramos en Horacio y tiene amplio recorrido literario e, incluso, antropológico.

Como ocurriera con la mariposa, la abeja también se asocia al alma que ha abandonado el cuerpo del ser humano, pero este no es el caso aquí tratado.

Sí es importante destacar que se trata de un símbolo solar (lumínico, ígeo), iniciático y que contó con el elogio de Virgilio, por su prudencia y organización. Y también conviene tener presente que en la antigüedad se dibujaba una abeja como representación de la vida eterna o de la resurrección, con lo que volvemos a encontrar relación directa con la mariposa. Y desde Platón y Píndaro la abeja está— volvemos entonces a las casualidades— relacionada simbólicamente a la elocuencia, a la poesía y a la inteligencia, con esa doble vertiente de su propia fisonomía, donde tenemos el coselete superior, como imagen del hombre espiritual, mientras que la parte inferior da pie a la carnalidad, y esos dos extremos están perfectamente conectados por esa parte central (más fina) que da equilibrio al cuerpo y al alma, al deseo y al raciocinio. Un equilibrio que, en palabras de Emilio Palacios (1979), fue una búsqueda constante en el propio Meléndez Valdés.

Pero la imagen de la abeja también tiene otro correlato: el propio Cupido, alado, dulce (reminiscencia de la miel), primaveral, y también punzante, con su certero aguijón. Y quizá también nos lleva a una lectura algo más sexual o erótica de la poesía de Meléndez Valdés:

ODA XXIII

«De un hablar muy gracioso»

Dan tus labios de rosa,
si los abres, bien mío,
el más sabroso néctar
y el aroma más fino.
Dan el almo deleite
que allá en el alto Olimpo
gozan los inmortales
y enajena el sentido.
El ámbar de la rosa
al albor matutino,
al perfume que exhalan
no es de igualarse digno.
La suave miel que liban
del romeral florido
las abejas, con ellos
causa amargor y hastío. (*Apud.* Astorgano, 2004: 131)

Habrà que fijarse, en primer lugar, que la fecha de composición es 1795 y, por tanto, muy posterior a las Odas anteriores. De igual modo, aquí sí hay una historia entre dos amantes, fundamentado en la posibilidad de dar un beso por parte del amante, quien se siente atraído, cual luz, por los labios de ella. Tal es efecto que ejercía el destello (el néctar en su asociación cromática) en las mari-

posas, pero Meléndez Valdés lo lleva a la abeja que, por otro lado, es símbolo de la prudencia, curiosamente. Se hace referencia al arquetipo propiamente con ese halo de eternidad o atemporalidad que destila el marco del Olimpo y sus inmortales pobladores. Y frente a todo ello, la naturaleza rebajada un escalón frente a la belleza de ella, donde prevalece el orden, tan característico de las abejas: ni la miel se iguala a la dulzura de esos labios, que son probados y celebrados:

El sabor delicioso
del máspreciado vino
es al labio sediento
menos dulce y subido. (*Apud.* Astorgano, 2004: 131)

Por tanto, a diferencia de los anteriores poemas, tan lúdicos y joviales, aquí ya no está presente la juventud ni la inocencia, sino todo lo contrario: la carnalidad, el acto amoroso, tras el agujijón de la abeja al romeral, pues no hay nada de abstinencia, ya que existe su sabor tras el beso final y es un beso cargado de Amor verdadero tras la unión erótico-amorosa, de ahí que acabe el poema del siguiente modo:

Su acento es muy más grato
que al amoroso trino
del ruiñeñor, que el vuelo
del fugaz cefirillo.
Porque todas sus llamas,
donaires y cariños
y encantos y delicias
Amor les dio benigno. (*Apud.* Astorgano, 2004: 113)

Así que esos labios, su llamarada, tanto como las caricias, encantos y demás alusiones al acto amoroso, se revisten de una bendición superior, la del Amor, que las unifica y las justifica como necesarias y felices. Ya no es solo fruto del canto del ruiñeñor (la juventud), sino que esta es más grata, más serena, más emocional, aunque no pierda ni un ápice de su sensualidad, como tampoco pierde su estela tópica, con esos labios que se asemejan a las rosas horacianas y de Ausonio. Curioso también que hayan desaparecido los zagales, los jóvenes, pues la rosa ya está cortada: es la boca de ella, mientras que el romeral florido, en su madeja, bien pudiera simbolizar todo el cuerpo en sí.

En la Oda XXXII, sin embargo, mariposa y abeja aparecen juntas, quizá porque se trata de una composición datada en 1814 y adquiere cierto tinte recopilatorio, tan característico de Meléndez Valdés. Y junto a la unión de los dos

símbolos, cómo no, las flores, que, además, titularán el propio poema y organizarán el libro en torno a una misma revisión existencial de fondo:

¡Oh, cómo, gayas flores,
en un momento os veo,
rotos ya los capullos,
flotar libres al viento!
Anoche de su cárcel
en el círculo estrecho,
sin belleza las hojas,
sin ámbares el seno;
y hoy erguidas y ufanas
a los ojos riendo,
embriagáis de delicias
la nariz y el deseo,
esmaltando vistosas
de colores diversos
en un grato desorden
la frescura del suelo,
ya en alfombra galana,
ya por grupos espesos,
o entre el verde más lindas
de aquí y de allá saliendo. (*Apud.* Astorgano, 2004: 137)

Fijémonos en el deseo inicial, que dista ya mucho de aquella ligereza de la edad temprana: ya no se trata de un *collige, virgo, rosas*, pues las flores están cortadas, rotas:.. Pasó el tiempo y queda la quietud contra el suelo. Pasó igualmente la ligereza, la liviandad incluso y viene la añoranza de aquellos pasados tiempos, que no alcanzan, sin embargo, ni por tono ni por gravedad, a ser un *Ubi sunt?* clásico. Porque las flores siguen cautivando con su belleza y su aroma: son poemas en verdad, ligeros, breves, alegres y galanes. Es el *locus amoenus* del propio poeta, con su geografía sensitiva y pictórica, sin perder, de todos modos, su parte racional, representativa, de la naturaleza, capaz de generar belleza incluso en su azaroso desorden.

Cien insectos alados
van y vienen a un tiempo
y os adulan y mecen
en sus plácidos juegos.
Aquí la mariposa
cesa alegre su vuelo
para ornaros brillante

cuando os liba sus besos.
 Las melifluas abejas,
 labrando allí en silencio,
 el almíbar os roban
 con solícito anhelo;
 y allá el blando favonio,
 derramado y travieso,
 sí al pasar os inclina,
 os levanta volviendo,
 a par que de las hojas
 benévolo el sol bello,
 los matices anima
 con sus vivos reflejos,
 y vosotras alzando
 más lozanas el cuello,
 en un feudo de aromas
 le pagáis de sus fuegos.
 ¡Ah! ¿por qué, amables flores,
 brilláis solo un momento,
 de las dichas imagen,
 y a la bellas ejemplo?
 O naced más temprano,
 o no acabéis tan luego;
 y dejadle a mis glorias
 al pasar como un sueño. (*Apud.* Astorgano, 2004: 137)

Y en ese repaso, curiosamente, es la mariposa el primer insecto que se reconoce dentro de ese juego de vuelos de flor en flor. De nuevo su lumínica forma, brillante esta vez, surge de sus alas reposadas, es decir, cuando se reposa en el beso. Es el propio insecto la luz embriagadora, lo que supone una notable modificación del tópico. Pero si en el poema anterior era la abeja quien libaba el romeral, es ahora la mariposa quien lo hace con su enroscada lengua, con las connotaciones sexuales que esto pudiera tener, si las hubiere, suponiendo otra nueva variante del motivo clásico. Frente a ello la dulzura de la abeja, quienes en silencio, roban el almíbar con deseo, donde Favonio (Céfiro), mensajero de la primavera y de la brisa suave (con todas las connotaciones sensuales que pueda producirnos el viento como tal) se derrama traviesamente sobre el cuerpo de la mujer (flor o flores), para que el sol (otra vez lo lumínico, lo ígneo) alumbré el cuello, de estirpe tan petrarquista, de nuevo, y cuyos evidentes ecos parecen derivar del Soneto XXIII Garcilaso o de Góngora («*Mientras por competir con tu cabello*») especialmente. Pero esto ya da paso a un lamento de la brevedad de la vida, también tópico, el *ruit hora*: como las mariposas acudieron a la luz, mo-

vidas por el engaño del brillo, así va pasando la vida, engañada por la belleza de las flores, que colorean aquello que, en verdad, es sombrío, de ahí que el verso final, de nuevo, tenga claras reminiscencias barrocas y, más concretamente, otra vez de Calderón de la Barca.

En todo caso, cabe resaltar ese primer momento de la mariposa y ese segundo de la abeja, como si existiese toda una transformación interior, acorde con las motivaciones y experiencias del propio *Batilo* en su propia vida. Pero también es correlato de la evolución de la propia experiencia amorosa y de su carnalidad o vocación unitiva, aunque la alusión al aguijón brille por su ausencia pero donde quizá encontremos al poeta «más auténtico» (Palacios, 1979: 20).

Finalmente, la Oda XXXI está dedicada específicamente a las abejas en su conjunto, y está datada en 1782, es decir, nuevamente, en fechas posteriores a aquellas Odas cuyo motivo era la mariposa.

ODA XXXI

«A las abejas»

Solicitas abejas,
no en los tendidos valles
más revoléis inquietas
por vuestra miel suave.
No apuréis de la rosa,
cuando el rubio sol nace,
las perlas de que el alba
llenó su tierno cáliz,
ni su albor puro sienta
la azucena fragante
por vosotras ajado,
si buscáis azahares;
y el clavel oloroso
para las bellas guarde
su pompa y con la nieve
de sus pechos contraste. (*Apud.* Astorgano, 2004: 136)

Es cierto que la repetición de motivos ha sido uno de los factores más criticados de la poesía de Meléndez Valdés. Incluso Pedro Salinas lo llegó a calificar, en este sentido, de «monótono» (Salinas, 1925: 43). Pero lo que Meléndez Valdés hacía era cambiar el tono, que no los materiales: en efecto, los motivos se repiten (volvemos a ver el valle, el vuelo caprichoso, etc.), pero no así la lectura emocional que hay detrás y que sí tiene variación con respecto a las anteriores. En este caso, la sensualidad de la mujer queda patente en la gama floral— tan

clásica— de la azucena garcilasiana y del azahar lopesco o del clavel gongorino, aunque no se desgaja de la frialdad de la amada, tan tópica y necesaria para esta suerte de idealización, a pesar del choque de intereses que el propio poeta señala en los versos finales arriba referidos.

Mas los labios floridos
asaltad susurrantes
de mi amada y el néctar
que destilan robadle.
Allí nardo y aromas
y dulzor inefable
y líquido rocío
hallaréis abundante.
Pero dad a los míos
del feliz robo parte
sin que a herirlos se atreva
vuestro dardo punzante;
que es su boca divina
venero inagotable
de miel suave y pura,
de gracias celestiales. (*Apud*. Astorgano, 2004: 136)

La jovialidad se ha transformado en deseo, aunque se quieran preservar, no con mucho acierto, la castidad de tal acto y de la amada, pues debe ajustarse a los parámetros petrarquistas, claro está. Y es la abeja la intermediaria entre el deseo de lo alcanzable y de lo inalcanzable: de una boca a la otra, llevando la miel de unos labios a los otros. Sí existe una evidente transformación del tópico, aunque se muestre a un poeta que no pretenda romper la horma clásica, pues «pese a todo, Meléndez se comporta con originalidad en su manera de entender la poesía. No hace sino seguir las ideas clásicas de imitación, añadiendo ahora el interés por seguir las huellas de los clásicos modernos» (Palacios, 1979: 6).

Esa evolución interna, no estudiada todavía con suficiente profundidad si lo comparamos con otros aspectos igual de concretos en el poeta pacense, resulta evidente a pesar de que en estas líneas solo se hayan querido sugerir algunas líneas de acercamiento interpretativo a su poesía. Desde luego, supone un cambio de perspectiva ese paso de un insecto a otro, sobre todo en lo que atañe al deseo y a su materialización en los cuerpos. El hecho de que ciertos motivos vengan, o no, de algunas fuentes no puede tampoco privarnos de su evolución propia, de su lectura algo más centrada en sí misma, pues quizá así la figura de Meléndez Valdés salga lo suficientemente reforzada de cara a los futuros (y posibles) lectores, que es, a fin de cuentas, aquello que realmente

nos ha movido a escribir estas ligeras, breves y livianas páginas, con el telón de fondo de un *carpe diem* y un *collige, virgo, rosas*, al uso y enriquecidos por una importante lista de elementos novedosos, venidos de otras fuentes— tales como los insectos—, tal y como se propuso y expuso *Batilo*, con su parte de novedad y de apertura interpretativa: propongámonos asaltar la poesía de Juan Meléndez Valdés como una arquitectónica construcción todavía muy abierta a ser revisada con atención en muchos otros aspectos que hicieron de él, no lo olvidemos, el poeta más señero de todo el XVIII.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALARCOS GARCÍA, EMILIO (1926): «Meléndez Valdés en la Universidad de Salamanca». *Boletín de la Real Academia Española*, 13, pp. 49-75, 144-177 y 364-370.
- ASTORGANO, ANTONIO (2003): «Meléndez Valdés y el helenismo de la Universidad de Salamanca durante la Ilustración». *Cuadernos del Instituto Antonio de Nebrija*, 6, pp. 11-86.
- (2004): «Edición, introducción, glosario y notas», *Obras Completas de Juan Meléndez Valdés*. Madrid. Cátedra.
- (2007): «Juan Meléndez Valdés: 250 años de pervivencia del hombre y de la obra de un ilustrado en tiempo de turbulencias». *Revista de Estudios Extremeños*, LXIII, 1, pp. 293-349.
- BACHELARD, GASTÓN (2000): *La poética del espacio*. Madrid. FCE.
- CABELLO PINO, MANUEL (2010): *Motivos y tópicos amatorios clásicos en «El amor en los tiempos del cólera»*. Huelva. Universidad de Huelva Publicaciones.
- CARNERO, GUILLERMO (1988): «El don de la ternura: sobre la obra poética de Meléndez Valdés». *Anales de la Literatura Española*, 6, pp. 469-471.
- CHEVALIER, JEAN Y GHEERBRANT, ALAIN (1999): *Diccionario de los símbolos*. Barcelona. Herder.
- CIRLOT, J. EDUARDO (2008): *Diccionario de símbolos*. Madrid. Siruela.
- COLFORD, W. E. (1942): *Juan Meléndez Valdés study in the transition from Neo-Classicism to Romanticism in Spanish Poetry*. New York. Hispanic Institute.

- COSSÍO, JOSÉ M^a DE (1923): «En torno a la poesía de Meléndez Valdés». *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, VII, pp. 65-75.
- DEMERSON, GEORGE (1971): *Don Juan Meléndez Valdés y su tiempo (1754-1817)*. 2 vols. Madrid. Taurus.
- y POLT, John H. (1981): *Poesía selecta. Juan Meléndez Valdés. La lira de marfil*. Madrid. Castalia.
- FANTHAM, E. (1972): *Comparative Studies in Republican Latin Imagery*. Toronto. University of Toronto Press.
- FROLDI, RINALDO (1967): *Un poeta iluminista: Meléndez Valdés*. Milano. Instituto Editoriale Cisalpine.
- GIANGRANDE, G. (1990): «Symptoms of love in Theocritus and Ovid». *Analecta Malacitana*, 13, pp. 121-123.
- GUTIÉRREZ DÍAZ-BERNARDO, ESTEBAN (1999): «Fray Luis de León en Meléndez Valdés». *Revista de Estudios Extremeños*, LV, 3, pp. 797-846.
- MARCO, JOAQUÍN (1990): «Selección, introducción y notas», *Poesía y Prosa de Juan Meléndez Valdés*. Barcelona. Planeta, pp. IX-XLIII.
- PABÓN, CARMEN T. (1975): «El amor en la poesía anacreóntica griega y en la de Meléndez Valdés». *Cuadernos de Filología Clásica*, 8, pp. 219-225.
- PALACIOS, EMILIO (1979): «Edición, estudio y notas», *Poesías de Juan Meléndez Valdés*. Madrid. Alhambra, pp. 3-139.
- PEDRAZA, FELIPE B. Y RODRÍGUEZ, MILAGROS (1981): *Manual de literatura española V. Siglo XVIII*. Pamplona. Cénlit Ediciones.
- PEDROSA, J. MANUEL (2003): «La mariposa, el amor y el fuego: de Petrarca y Lope a Dostoievski y Argullol». *Criticón*, 87-88-89, pp. 649-660.
- PÉREZ LASHERAS, ANTONIO (1995): «Entre la felicidad y el ensueño: una aproximación a la poesía anacreóntica de Meléndez Valdés». *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y Literatura Comparada*, 6, pp. 267-281.
- PINO CAMPOS, LUIS M. (2008): «Tradición clásica en el *Parnaso* salmantino del siglo XVIII». *Res Publica Litterarum. Documentos de Trabajo del grupo de Investigación «Nomos»*. Instituto de Estudios Clásicos sobre la Sociedad y la Política, 37, pp. 1-16.
- POLT, JOHN H. R. (1979): «La imitación anacreóntica de Meléndez Valdés». *Hispanic Review*, 47, pp. 193-206.
- (1987): *Batilo: estudios sobre la evolución estilística de Meléndez Valdés*. Oviedo. Universidad de Oviedo-University of California Press.

- (1995): «Juan Meléndez Valdés», en CARNERO, G. (coord.): *Historia de la Literatura Española. Siglo XVIII*, vol. II, Madrid. Espasa-Calpe, pp. 747-759.
- PULIDO, ISABEL (1999): «Fuentes clásica de dos motivos en la poesía española “la grulla” y “la mariposa”». *Exemplaria*, 3, pp. 17-35.
- RAMAJO, ANTONIO (2002): «Aspectos del sustrato clásico en la poesía de Meléndez Valdés». *Revista de Literatura-CSIC*, LXIV, 127, pp. 41-61.
- SALINAS, PEDRO (1925): «Edición, prólogo y notas», *Poesías de Juan Meléndez Valdés*. Madrid. Ediciones de La Lectura, pp. 9-67.
- SERÉS, GUILLERMO (1996): *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona. Crítica.
- SOBEJANO, GONZALO (1956): *El epíteto en la lírica española*. Madrid. Gredos.
- VILLEGAS, JUAN (1976): *Estructuras míticas y arquetipos en el «Canto General» de Neruda*. Barcelona. Ariel.

