

# Meléndez Valdés y el portugués Bocage: un acercamiento a la poesía anacreóntica a ambos lados de la frontera\*

FRANCISCO JAVIER VARELA POSE

*Centro Nacional de Innovación e Investigación Educativa*

*fjvarelapose@gmail.com*

## RESUMEN

*En el presente artículo se abordan mediante un estudio comparativo los rasgos de la poesía anacreóntica a partir de la obra del español Meléndez Valdés y del portugués Bocage. Se constatan, además, rasgos biográficos que discurren paralelos en la trayectoria vital de ambos autores.*

**PALABRAS CLAVE:** Meléndez Valdés, Bocage, poesía, anacreóntica, Neoclasicismo, comparatismo.

## ABSTRACT

*This article carries out a comparative study of anacreontic poetry analysing its main characteristics based on the poetic works from the Spanish writer Meléndez Valdés and the Portuguese one, Bocage. Besides, it establishes several biographical traits that run parallel in the careers of both authors.*

**KEYWORDS:** Meléndez Valdés, Bocage, poetry, anacreontic, Neoclassicism, comparatism.

---

\* Fecha de recepción: 15.06.2017. Fecha de aceptación: 26.06.2017

## 1. DOS ILUSTRADOS IBÉRICOS EN BUSCA DE SU ESPACIO.

La celebración del bicentenario de Juan Meléndez Valdés en este año de 2017 junto a la pasada conmemoración del también bicentenario del poeta luso Manuel María Barbosa du Bocage durante el, ya aparentemente lejano, año 2005, deben servir para llamar la atención del estudioso y del lector sobre la obra de dos poetas a los que, seguramente, todavía debemos una mejor acomodación tanto dentro del canon literario como del imaginario colectivo. En el caso del escritor español, porque aún hoy día resulta sorprendente que su lectura y estudio sean marginales en el ámbito de la educación reglada, como lo es en general toda la literatura del siglo XVIII hispano; qué decir del conocimiento de la obra del poeta extremeño para el lector medio. Por lo que respecta al portugués, no afecta tan decisivamente a su posición dentro del canon de las letras lusas como a su percepción por parte del público, ya que es un autor al que aún persiguen demasiados lugares comunes sobre su vida y obra.

El espíritu comparatista que ha movido nuestras lecturas contrastadas sobre Bocage y Meléndez Valdés nos ha llevado al feliz hallazgo de trazos biográficos significativos que bien podrían ser la base para la redacción de unas *vidas paralelas* entre los dos autores ibéricos. Estas correlaciones tanto en el ámbito literario como en el personal podemos hacerlas converger hacia los siguientes aspectos: la recepción y pervivencia de la obra de ambos, su figura como traductores y su labor poética desde la imitación de lo clásico.

Juan Meléndez Valdés (1754-1817), jurista de profesión, adquiere el nombre poético de Batilo, precisamente tomado de la poesía anacreóntica griega. Conoció el éxito y el reconocimiento literario en vida, llegando a ser miembro de la Real Academia de la Lengua. Reformador comprometido con los ideales ilustrados, promovió la renovación creativa siguiendo los postulados establecidos por Ignacio Luzán, si bien no los aplicó de manera radical, y condenó a la desaparición a los esquemas del Barroco decadente. Nos recuerda Astorgano (2004: 28) que:

“Si Meléndez pudo contemplar cómo iban fracasando sus ideales jurídicos, económicos y políticos, sin embargo tuvo la satisfacción de ver cómo sus actitudes renovadoras en el ámbito de la poesía arrastran a los jóvenes españoles”.

Entre sus contemporáneos se le llega a considerar como “restaurador de la poesía castellana” (Astorgano, 2004: 28) y su producción poética difícilmente puede acomodarse a los diferentes estadios por los que atraviesa la lírica de su tiempo, puesto que su personalidad y profesionalidad literaria hacen que simul-

tanee a lo largo de su vida el ejercicio de las diferentes tendencias poéticas del XVIII. Ahora bien, pese a la notable consideración que el extremeño tuvo en vida, el paso del tiempo lo ha desplazado del lugar honroso que, con seguridad, debiera ocupar tanto en el canon literario castellano como en los planes de estudio de la enseñanza secundaria y universitaria. A esta marginación de Meléndez han contribuido las opiniones de estudiosos como Menéndez y Pelayo que calificó las odas de *La paloma de Filis* como “treinta y tres lúbricas simplezas” (Astorgano, 2004: solapa), y los manuales de Literatura española, que a lo largo de los últimos doscientos años han repetido una serie de atributos de Meléndez que lo perfilan como el poeta cantor de lo frívolo, del detalle circunstancial y superficial, evocador de un sentimiento amoroso de escasa profundidad y que respondía más a la moda que a una verdadera introspección en la pasión y el desengaño amorosos. Esto ha acarreado que parte de su obra poética haya sido considerada como de segunda categoría, siempre a la sombra del poderosísimo Siglo de Oro o de las voces señeras del Romanticismo, y nunca como puente necesario y sobresaliente entre ambas etapas.

El caso de Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805) guarda notables similitudes con el español. Descendiente de una familia con antecedentes literarios<sup>1</sup>, tras una etapa de estudios infantiles con tutores que llegan a maltratarlo, completa su educación humanista bajo el magisterio del padre español Juan de Medina y su formación científica en la recientemente creada *Academia de Marinha*. Adopta el pseudónimo literario de “Elmano Sadino”<sup>2</sup>, e inmerso en la vida militar, dividirá su tiempo entre los estudios y la versificación. Transcurrido algún tiempo, su inquietud aventurera y la voluntad de seguir el inspirador modelo vital de Camões, le hace enrolarse en un viaje que le llevará a tocar Brasil, Goa y Macao. Su prestigio le precede en la gran colonia americana y allí disfruta de la acogida de quienes conocen ya su obra. Como en el caso de su contemporáneo Meléndez, se dan paradojas en la recepción de la obra bocageana. Si por una parte resulta evidente la popularidad de su nombre, hasta el punto de que se le considera uno de los dos grandes poetas de toda la literatura portuguesa junto a Luis de Camões, sin embargo, su obra no ocupa un lugar central en el canon portugués, y para el público ha quedado como el poeta del Amor, provocador, erótico, satírico y burlesco, sin una adscripción definida al Neoclasicismo o al Prerromanticismo. Los trabajos críticos de Teófilo Braga,

---

<sup>1</sup> Su madre era segunda sobrina de Marie Anne Le Page du Bocage, célebre poetisa francesa y traductora, entre otras obras, del *Paraíso* de Milton.

<sup>2</sup> *Elmano* es anagrama de Manoel y *Sadino* alude al río Sado en la tierra del poeta.

en opinión de Maria Luísa Malato Borralho<sup>3</sup> han fomentado su marginación. Y ello pese a que importantes nombres de la literatura y la crítica literaria han prologado sus obras y promovido su edición. La escasa divulgación que, a juicio de algunos, tiene hoy la obra de Bocage obedece, según estos autores, a que el propio poeta propició que el imaginario colectivo se apropiase de su fama de bohemio, escaso de ropas, manutención, dinero y afecto, ocultando esa otra faz de poeta talentoso. José Jorge Letria (Letria: 2005) confiesa haber encontrado un “ser atormentado, un hombre herido por el desamor y el abandono”, distante de esa figura que se transformó para el anecdotario popular en un pícaro capaz de salir airoso con el verbo o la acción de las más intrincadas situaciones económicas, sexuales o de relación social. De modo tal que, la fama superficial de repentizador verbal ayudó a incrementar su número de lectores.

Si para el gran público la labor poética de Bocage aparece preterida, su trabajo como traductor es solo conocido por reducidos grupos de estudiosos entusiastas del vate de Setúbal. De entre las obras francesas que vierte al portugués destacan *Pablo y Virginia* de Bernardin de Saint-Pierre, la *Historia de Gil Blas de Santillana* de Lesage, una versión francesa de la *Galatea* de Cervantes firmada por Florian, la *Henriada* de Voltaire y las *Fábulas* de La Fontaine. Asimismo traduce del latín el *Arte de Amar* de Ovidio, la *Farsalia* de Lucano y las *Odas* de Anacreonte. Vuelca igualmente del italiano la *Jerusalén Liberada* de Tasso. Debe resaltarse la delicada técnica de Bocage cuando vierte el verso, manteniendo también igual molde en la obra traducida, siguiendo al original no solo en la forma sino también en la delicadeza, la armonía y la energía. La excelencia de sus traducciones es alabada en el siglo XIX por Almeida Garrett o Antonio Feliciano de Castilho.

La faceta como traductor de Meléndez se canaliza a través de su producción poética. Según Polt (1995) de las casi quinientas poesías que se conservan del extremeño, una décima parte son traducciones *stricto sensu*, es decir, traduce directamente los poemas que toma como modelos. De ese grupo, tres cuartas partes son traducciones del latín y el resto lo son del francés, del italiano y del griego. La formación lingüística y literaria de nuestro poeta pone de relieve, al igual que ocurría con su colega luso, la maestría de quien es capaz de traer a la forma castellana no solo los moldes sino los contenidos de las lenguas foráneas, convirtiéndose en un poderoso catalizador de las tendencias artísticas procedentes del extranjero. A estas traducciones habría que añadir aquellas otras

---

<sup>3</sup> Malato (2007: 8).

composiciones que son imitaciones, bien directamente de los modelos, especialmente de los latinos, bien imitaciones de otra imitación. En este último caso son notables los ejercicios de emulación que Meléndez realiza sobre alguna de las composiciones de su maestro Villegas. En el caso concreto de la poesía anacreóntica, Polt (1979) analiza cómo Meléndez toma del poema griego el tema y la estructura, adopta de Villegas el metro, y sobre estos elementos construye su imitación. De este modo la cadena del proceso imitativo se incrementa en un nuevo eslabón elaborado simultáneamente sobre el modelo griego y el del maestro. De entre todas las composiciones anacreónticas de Meléndez, donde mejor puede apreciarse este modelo por imitación es en el grupo que conforma *Los besos de amor*, cuyas veintitrés odas anacreónticas fueron compuestas, como recuerda Astorgano (2004: 31), “a imitación (más que mera traducción del latín) de los poetas Muret, Gallienus, Bonnefons y, sobre todo, de los famosos *Basia* (...) del poeta holandés, Juan Segundo”. En ellas se halla un “erotismo refinado” que emplea el símbolo de la paloma para tratar de la unión amorosa sin caer en el lenguaje grosero de otros autores. Incluso en el aspecto formal se deja notar la estela del modelo latino a través de las referencias mitológicas o simbólicas, si bien recurrió a las posibilidades que le ofrecía la variada métrica del castellano.

La imitación de los modelos greco-latinos resulta también evidente en Bocage. Es más, su obra poética constituye un testimonio privilegiado de la herencia clásica en la poesía portuguesa del siglo XVIII. No solo desde una perspectiva meramente alusiva a partir de la cual podemos reconstruir una extensa nómina de personajes mitológicos o figuras que la historia antigua, que, en ocasiones, aparecen entremezclados con la escatología cristiana -estos elementos eran bien conocidos por los poetas del Renacimiento y el Barroco peninsulares-, sino que el verdadero potencial e interés del uso del modelo clásico por parte de Bocage se aprecia en la imitación de los moldes antiguos y en el uso específico del lenguaje. Si comenzamos por este aspecto, y recordando la sólida formación humanística y lingüística del autor, especialmente en lo que se refiere a las realidades vinculadas a la lengua latina, hemos de destacar que confluían en Bocage una memoria prodigiosa, la cual combinaba a la perfección con un dominio de la lengua sostenido en una notable intuición idiomática y un profundo conocimiento de los elementos sintácticos y léxicos. Así, incorpora a su quehacer poético numerosos préstamos del latín, cuya abundancia le granjeó alguna inactiva por parte de ciertos críticos de su obra<sup>4</sup>.

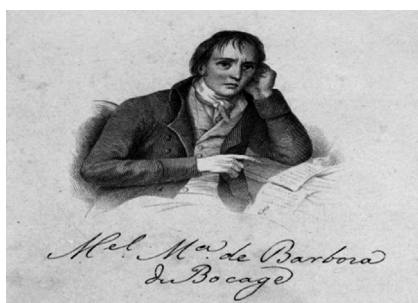
---

<sup>4</sup> Es el caso de José Feliciano de Castilho (1867), quien observa que tal recurrencia al latín en el plano léxico más empobrecía la lengua que la purificaba.

Por lo que respecta a la materialización de estas imitaciones, cabe hacer casi la misma distinción que la que hemos establecido respecto a Meléndez, de tal modo que podemos hablar de traducciones, imitaciones propiamente dichas y composiciones ejecutadas al modo clásico pero de contenido original. Así, el idilio, forma bien conocida por la tradición literaria lusa y ejecutada desde los tiempos de Virgilio, también es practicada por Bocage, quien no vacila en arrebatarse el elemento pastoril aprovechándola para tratar temas o motivos genuinos de su época. Pese a algunas variaciones en el contenido es apreciable de forma nítida el mantenimiento del modelo clásico. Más allá de los idilios, esta pervivencia se aprecia vívidamente en las composiciones de tipo anacreóntico, imitaciones del original: sus *Odas*, en las que se percibe la artificialidad y la sutileza de unos versos ligeros que siguen el modelo del poeta de Teos, si bien solo una de ellas recoge un motivo de ese canon secular del Anacreonte (*Amor picado pela abelha*, de la An. XXXV), tema ya versificado anteriormente por Pedro Andrade de Caminha o José Anastácio da Cunha. Importante dentro de este grupo son las *Cançonetas*, especialmente las *Báquicas VI* y *VII*, en las que se hallan reminiscencias de las *Anacreónticas XXXVIII*, *XLIII* y *XLIV*, y también lo es la *Alegoria I, a Anarda* en la que se cita a Anacreonte, Batilo y la paloma, con claros ecos de la *Anacreóntica XV*. Pereira añade a este conjunto los títulos de algunos sonetos en el mismo tono (Pereira: 1968). Por último, encontramos otro grupo de idilios que son directamente traducciones, que como hemos visto, ocupan una parte importante de la producción de Elmano, labor a la que dedicó gran parte de su tiempo de formación juvenil y que le permitió subsistir en los últimos años de su vida.

Para Pereira (1968),

“la presencia del legado greco-latino en la obra de Bocage no es una mera supervivencia del pasado (...) sino que debe considerarse como una fuerza actuante, que no se limita a la repetición de desgastados tópicos de escuela (...) sino que inspira alguna de sus más admirables composiciones”.



Manuel María Barbosa du Bocage (Setúbal, 1765 – Lisboa, 1805).

## 2. DOS EJEMPLOS DE ANACREONTISMO PENINSULAR.

Antes de adentrarnos en el objeto preciso de nuestro análisis debemos poner en relieve algunos aspectos de la situación cultural que atraviesa Portugal durante el siglo XVIII, siempre partiendo de la base de que el ambiente cultural español es suficientemente conocido por el lector. La situación política del Reino de Portugal, tras el fin de la Unión ibérica bajo la dinastía filipina y la Restauración de 1640 en la persona de Juan IV de la Casa de Avís, proyecta unas consecuencias directas sobre la vida cultural y literaria del vecino ibérico. La citada influencia francesa no llega únicamente por la poderosa fuerza con que se imponen los postulados ilustrados desde el país galo, sino porque desde Portugal se persigue la búsqueda de un modelo que destierre las hasta entonces omnipresentes cultura y lengua castellanas. Se reconstruye una visión nacionalista que fomenta el rechazo a lo castellano puesto que, lo que hasta hacía pocas fechas constituía el modelo lingüístico y literario, se había transformado en el símbolo del opresor político. Esta visión se ha mantenido a lo largo del tiempo hasta tal punto que algunos historiadores de la literatura consideran el siglo XVII en Portugal como un yermo literario. Indudablemente esta situación dificultará la capilarización en la frontera de las influencias que hasta entonces circulaban con bastante libertad por toda la península. De modo que el interés portugués por los autores españoles decrecerá conforme avanza el siglo XVIII y culminará con un siglo XIX en el que los caminos de la literatura portuguesa y castellana discurrirán por senderos notoriamente diferentes.

En nuestro afán comparatista hemos pretendido acercarnos a una parcela concreta de la obra de nuestros dos vates. Trataremos en este breve trabajo de la producción poética de tipo anacreóntico. Para ello, y antes de sumergirnos en los ejemplos particulares, es prudente aclarar un par de términos: qué entendemos por anacreóntica, y asimismo conviene recordar el concepto de imitación tal y como debe ser entendido en el siglo XVIII. Uno de los autores que de manera más nítida ha sabido esclarecer estas cuestiones no es otro que John H. R. Polt (Polt, 1979). Como es conocido, a Anacreonte de Teos se atribuyen una colección de composiciones poéticas que exaltan los placeres terrenales y cuyo origen real está en una serie de imitaciones localizadas en la Alejandría del siglo I d.C. Esta manera de poetizar se extendería con éxito hasta el siglo XIX bajo diferentes formas. Cuando Polt analiza estas poesías en la literatura española recuerda las traducciones que de las obras anacreónticas realizó Quevedo y el definitivo impulso otorgado a este subgénero lírico por Esteban Manuel de Villegas, estímulo que se consolida con las creaciones de Nicolás Fernández de Moratín y Cadalso. En palabras de Polt, tras la publicación de las *Eróticas* de Villegas en 1774 y su reedición de 1797 “se apoderó de los poetas españoles una auténtica furia anacreóntica”.

A la hora de definir el ejercicio de la imitación, Polt recuerda que estamos ante una “emulación abiertamente declarada y no plagio ni copia”. Este modo de afrontar el trabajo literario en general, y el poético más en particular, resulta una constante en las letras europeas desde la literatura griega y latina, fenómeno que se acrecienta con el desarrollo de las lenguas romances y de aquellas otras con las que las lenguas vulgares entran en contacto (v. gr. la lengua inglesa). Así, durante la Edad Media, y de manera muy significativa a partir del Renacimiento, la lectura de los clásicos griegos y romanos invade las literaturas occidentales recuperando modelos que propician la proliferación de imitaciones poéticas en un rico abanico de lenguas desde el inglés al portugués. De este modo, que el concepto de imitación tenga plena vigencia en el siglo XVIII hispano y luso se inscribe dentro de una normalidad literaria que solo vendrá a romper el Romanticismo y su idea de originalidad.

No tenemos constancia de que Bocage y Meléndez conociesen sus respectivas obras. Resulta improbable que los textos del portugués se leyesen en España y más aún que se conociesen las obras melendesianas en Portugal, siendo conscientes de la consideración que en el ambiente social y político del país vecino se tenía a todo aquello que procediese de Castilla.

Tras estas observaciones generales sobre el anacreontismo y la imitación, pasaremos a delimitar qué composiciones de Bocage y Meléndez merecen el calificativo de anacreónticas. En este sentido, debemos decir que ambos autores son los primeros en proporcionarnos los detalles al respecto, porque en las ediciones que pudieron supervisar delimitan cuáles de sus obras deben llevar ese apellido de anacreónticas. Si bien, con el paso del tiempo, los estudiosos y editores de ambos autores han determinado con más precisión las que son subsumibles en tal categoría.

Debemos partir de la idea de que la obra anacreóntica de Bocage es considerablemente menor a la de Meléndez. Con estas premisas, siguiendo la edición de António Salgado Júnior<sup>5</sup>, diremos que la poesía anacreóntica de Bocage se puede organizar en cuatro grupos: 1º) las poesías designadas expresamente como anacreónticas por el autor, dentro de las cuales encontramos tres *cançonetas*, ocho odas y una imitación anacreóntica, que el autor denomina así para distinguirla de los dos primeros grupos que considera composiciones de naturaleza original; 2º) un grupo de poesías afines a las anacreónticas, que no fueron adjetivadas por el poeta tales anacreónticas pero cuya afinidad con las primeras, siempre según António Salgado, es reconocida por el propio poeta y al insertarlas en los volúmenes en los que las publicó, aparecen dentro de la misma

---

<sup>5</sup> Salgado Júnior (1972, editor).



sección. Aquí se cuentan dos retratos, tres *cançonetas* y *quadras*, dos alegorías y cinco *cançonetas báquicas*; y 3º) un grupo de tres composiciones que Salgado constituye con poesías que los sucesivos editores atribuyeron a Bocage pero que no fueron revisadas por el autor. La primera de ellas puede considerarse un añadido a las odas anacreónticas y las dos últimas a las *cançonetas* y *quadras*. Advertiremos, como hace el propio Salgado en las notas que acompañan su edición, que el anacreontismo de Bocage es de cariz amplio incluyendo composiciones en las que sigue la línea del francés Parny<sup>6</sup>.

Por su parte, Astorgano (2004) cita en su trabajo las 117 poesías anacreónticas que recuenta Polt (1987) y las clasifica las odas anacreónticas de Batilo en cuatro grupos: 1º) *La paloma de Filis*, compuesta por 36 odas; 2º) *La inconstancia. Odas a Lisi*, formada por cuatro odas; 3º) *Galatea o la ilusión del canto*, con dieciséis odas; y 4º) *Los besos de amor*, que reúne en veintitrés odas anacreónticas “el erotismo más atrevido de todo Meléndez”. Este es el género que primero ejercitó Meléndez bajo la égida de Cadalso y que lo acompañará durante toda su vida, por ello no es extraño que la cuarta parte de la producción poética del vate extremeño la formen sus odas. Astorgano define con precisión cuál es el carácter anacreóntico en la obra de Batilo:

“Se trata de un tipo de poesía elegante y para consumir en las tertulias de los salones frívolos y de vida ligera de la aristocracia de la época, en la que, como dicen los tópicos, predomina el tema del amor, el vino, la juventud y la belleza femenina, fruto de las aficiones del juvenil poeta a la buena vida y a las mujeres, en el marco de una exuberante naturaleza (muchas rosas), de fiestas (música, lira y baile), de rico vestuario, de coquetería y frivolidad, con adornos mitológicos (Venus, Cupido, Baco, Las Gracias) y con símbolos amorosos clásicos (mariposas cómplices, blancas palomas, bulliciosas abejas...)” (Astorgano, 2004, p. 30).

### 3.- UN ESTUDIO COMPARATIVO.

Pasemos pues a analizar aquellos textos de ambos poetas donde podemos hallar las mayores similitudes, especialmente en el contenido (motivos poéticos, símbolos, musas, etc.) más que en la forma donde la disparidad de lenguas hace poco fructífera la comparación.

La *cançoneta* I “*A Rosa*” guarda similitudes con la Oda anacreóntica XII y la XVI a Filis de Meléndez. En esta composición ligera, formada por doce

---

<sup>6</sup> Évariste-Désiré de Forjes, vizconde de Parny, célebre por sus composiciones en las que canta sus amores por Éléonore.

estrofas de cuatro versos tetrasílabos, el poeta luso establece una comparación entre la reina de las flores y su amada Marília; lucha de bellezas de la que sale triunfante su amada:

Tu, flor de Vénus,  
 Corada, Rosa,  
 Leda, fragrante,  
 Pura, mimosa,  
 Tu, que envergonhas  
 As outras flores,  
 Tens menos graça  
 Que os meus amores  
 [...]  
 Tu tens agudos  
 Cruéis espinhos,  
 Ela suaves  
 Brandos carinhos;  
 (Cançoneta I, “A Rosa”)

Leemos en la Oda XII de Batilo:

La rosa de Citeres,  
 primicia del verano,  
 delicia de los dioses  
 y adorno de los campos,  
 objeto del deseo  
 de las bellas, del llanto  
 [...]  
 ¡oh, cuán atrás se queda,  
 si necio la comparo  
 en púrpura y fragancia,  
 Dorila, con tus labios! (*Apud.* Astorgano, 2004: 123)

En este caso Meléndez concentra la dialéctica en los labios de Dorila. Si nos acercamos a la Oda XVI a Filis, la lucha se establece entre su musa y la paloma:

No estés, simple paloma,  
 con tu blancura ufana,  
 ni con tus ojos bellos,  
 si a Filis te comparas.  
 Con esa tez süave,  
 cual rosa no tocada,

del seno donde arrullas  
¿tu albor acaso iguala?  
[...]  
¡Oh!, de competir deja  
con Fili, temeraria;  
no acaso sus halagos  
acaben en venganzas. (*Apud.* Astorgano, 2004: 185-186)

En el cierre de su *cançoneta*, Bocage va más allá de la mera disputa con la rosa y provoca que su amada rivalice con la mismísima Venus:

Amor que diga  
Qual é mais bela,  
Qual é mais pura,  
Se tu, ou ela;  
  
Que diga Vénus...  
Ela aí vem...  
Ai! Enganei-me  
Que é o meu bem.  
(Oda/Cançoneta I, "A Rosa")

El texto castellano y el portugués comparten aquí, además, el verso corto (heptasílabos y tetrasílabos) más acusado en la versificación portuguesa. Apos-tillaba Polt (1987) que en la poesía melendesiana, cuanto más breves las composiciones más puro se manifestaba el anacreontismo.

Filis es la protagonista de la segunda oda anacreóntica de Bocage, musa a la que Meléndez dedica, como queda dicho, nada menos que 36 odas. De esta *cançoneta* resaltamos el siguiente pasaje: Filis y Cupido comienzan un inocente juego amoroso, al modo en que lo hace la paloma en los poemas del español, pero en un instante fatal uno de los besos de Cupido transmite a Filis su veneno amoroso.

Assim brincavam  
Fílis e Amor,  
Eis que o Menino,  
Sempre traidor,  
  
Co'a pequenina  
Boca risonha  
Lhe comunica  
Sua peçonha.  
  
Descora Fílis,  
E de repente

Solta um suspiro  
 D'alma inocente.  
 Mal que o gemido  
 Férvido soa  
 O mau Cupido  
 Com ele voa  
 "Ninguém, ó Ninfa  
 (Diz a adejar),  
 Brinca comigo  
 Sem suspirar".  
 (Oda/Cançoneta II, "Fílis e Amor")

Veamos un pasaje semejante en la Oda XVII a Filis, que por su brevedad, reproducimos completa, apreciándose así todo el juego amoroso y el claro paralelismo con la oda de Bocage:

Después que hubo gustado  
 de Filis la paloma  
 el regalado néctar  
 de sus labios de rosa,  
 la deja, y de un vuelito  
 al hombro se me posa  
 y de allí lo destila  
 con su pico en mi boca.  
 Yo apurelo inocente;  
 pero, ¡ay!, ella, traidora,  
 me dio del Amor ciego  
 mezclada tal ponzoña  
 que el pecho se me abrasa  
 en ansias y zozobras,  
 después que hubo gustado  
 de Filis la paloma. (*Apud.* Astorgano, 2004: 186)

Nótese, y esto será una constante en la obra anacreóntica de Bocage, que el portugués hace hablar a Cupido con frecuencia, logrando así la personificación del sentimiento amoroso en un acercamiento al modo en que los autores clásicos relataban estas intervenciones divinas. Ahora bien, de este modo parece que uno de los agentes en la relación amorosa, la voz poética, pierde parte de su responsabilidad ya en la iniciativa amorosa, ya en el padecimiento por amor, porque dicha responsabilidad se desplaza hacia la entidad divina interviniente (el niño Amor).

La Oda III de Bocage y la XLIII de Meléndez evocan el tema de la noche para diferente propósito: en el portugués el ambiente nocturno sirve de escena para que Elmano se lamente a las duras rocas por el abandono de su amada; en el caso de Meléndez, la voz poética, en una anticipación de los rasgos románticos, busca la calma de la noche huyendo del ruido, dejando por momentos detalles del temor que provoca el juego de luces y sombras sobre el bosque. Mientras que la atmósfera bocageana se contagia de la tristeza de su protagonista, en la melendesiana transmite un goce sosegado de los elementos nocturnos a través de los sentidos de la voz poética. Así, leemos en Bocage:

A Deusa que esmalta  
De estrelas o Céu  
Já tinha dobrado  
Metade do véu;  
  
O fero inimigo  
Da ovelha medrosa  
Jazia ululando  
Na serra fragosa;  
[...]  
Os lasso Favónios  
Dormiam nas flores,  
Enquanto velavam  
Famintos Amores:  
  
Susurro aprazível  
Que o Tejo fazia  
Coarctava a tristeza  
Da noite sombria.  
(Oda/Cançoneta III, “A Noite”)

Meléndez inicia su particular evocación con preguntas retóricas que nos introducen en un espacio considerablemente más apacible (pese a que este mismo adjetivo se aprecia en una de las estrofas de Bocage):

¿Dó está, graciosa noche,  
tu triste faz y el miedo  
que a los mortales causa  
tu lóbrego silencio?  
¿Dó está el horror, el luto  
del delicado velo  
con que del sol nos cubres  
el lánguido reflejo?

[...]  
 Tus sombras ¡qué süaves!  
 ¡Cuán puro es el contento  
 de las tranquilas horas  
 de tu dichoso imperio!  
 [...]  
 ya me distraigo al silbo  
 con que entre blando juego  
 los más flexibles ramos  
 agita el manso viento.  
 [...]  
 Las flores de otra parte  
 un ámbar lisonjero  
 derraman y al sentido  
 dan mil placeres nuevos. (*Apud.* Astorgano, 2004: 145-146)

Es en otra estrofa de la oda portuguesa donde nos interesa detenernos ahora. La segunda parte narrativa contrasta con la descriptiva que parcialmente acabamos de ver. En esta narración, Elmano se lamenta airado del desdén de su amada Feliza, la cual ha buscado el solaz amoroso en brazos de otro hombre. Termina Elmano solicitando a los dioses venganza por la afrenta, maldiciendo los nuevos amores de su otrora adorada Feliza. El paralelismo es evidente con algunas de las estrofas de la Oda XV de la Galatea o la Ilusión del canto:

*Cançoneta anacreônica III (A Noite)*

“Feliza, deixou-me,  
 Fugiu-me a perjura,  
 Depois de votar-me  
 perene ternura:  
 [...]

“Ah Céus! Tu, minh'alma,  
 Tu, ídolo meu,  
 Manchando teus olhos  
 No torpe Sileu

A mão, que no peito  
 Me abriu funda chaga,  
 Nojoso vaqueiro  
 Te beija, te afaga!

*Oda XV (Apud. Astorgano, 2004: 209-210)*

¡Qué mal tus juramentos  
 y el entusiasmo ardiente  
 con que un amor constante  
 falaz probarme quieres  
 [...]

De mi rival dichoso  
 yo vi la altiva frente  
 ornar de Amor el mirto,  
 las rosas de Citeres  
 [...]  
 y vite al encontrarle  
 perdida embebecerte,  
 intérpretes los ojos  
 de tu pasión demente

“C’os braços macios  
Apoio das Graças,  
O colo rugoso  
Lhe animas, lhe enlaças!

Consentes-lhe ingrata,  
Que libe, que empeste  
Nos teus doce lábios  
O néctar celeste!

Cedendo aos assaltos  
De impuras carícias,  
Também lhe franqueias  
Vedadas delícias!”

“Ah! Vinguem-me, estorvem  
Seus júbilos ternos  
Com raios, com fúrias  
Os Céus e os Infernos!”

con sus miradas tiernas  
las tuyas entenderse,  
con él gastar mil sales,  
conmigo mil desdenes.  
En los canoros trinos  
que al hielo mismo encienden  
te oí por él las ansias  
que yo escuché otras veces,  
y en tu nevado seno,  
¡oh, nunca yo lo viese!,  
de su delirio insano  
las señas aún recientes.

Que el plazo no está lejos,  
si el cielo no pretende  
cual tú burlarme injusto,  
en que el Amor me vengue,  
en tu impuro incienso  
su indignación desdeñe,  
de su feliz morada  
te arroje para siempre,  
y tú en desprecio llores  
del mismo que hoy prefieres  
lo nada que en él ganas,  
lo mucho que en mí pierdes.

Tras las *cançonetas anacreónticas* siguen en la obra de Bocage dos series de odas anacreónticas. La primera de ellas comparte el motivo de la mariposa con las Odas anacreónticas I y II de Meléndez, así como con su Oda III a Lisi. El tema aquí es la veleidad como rasgo central del modo de actuar de la amada, inconstancia simbolizada por el lepidóptero:

Veloz Borboleta,  
Que leda girando  
Penosas ideias  
Me estas avivando,  
  
Insecto mimoso,  
Aos olhos tão grato,  
Da minha tirana  
Tu és o retrato:  
[...]

Tu andas brincando  
 De flor para flor;  
 Anarda vagueia  
 De amor em amor.  
 (Ode anacreôntica I)

Leemos en la Oda II de Meléndez:

Viendo el Amor un día  
 que mil lindas zagalas  
 huían de él medrosas  
 por mirarle con armas,  
 [...]  
 Tornose en mariposa,  
 los bracitos en alas,  
 y los pies ternezuelos  
 en patitas doradas.  
 [...]  
 Las zagalas, al verle,  
 por sus vuelos y gracia  
 mariposa le juzgan  
 y en seguirle no tardan.  
 [...]  
 Ya que juntas las mira,  
 dando alegres risadas  
 súbito Amor se muestra,  
 y a todas las abraza.  
 [...]  
 También de mariposa  
 le quedó la inconstancia:  
 llega, hierre, y de un pecho  
 a herir otro se pasa. (*Apud.* Astorgano, 2004: 115-116)

Esta voluntad antojadiza de Cupido que vemos en la Oda II de Meléndez se traslada a la amada en la Oda III a Lisi, pero no parece que lo sea en el tono acusador con el que se muestra en Bocage, mas bien al contrario, semeja que la voz poética desearía que su amada Lisi mudase cual hace la mariposa:

¿De dónde alegre vienes  
 tan suelta y tan festiva,  
 los valles alegrando,  
 veloz mariposilla?  
 [...]  
 Los céfiros te halagan;



las rosas a porfía  
sus tiernas hojas abren  
y amantes te convidan.  
Tú empero bulliciosa,  
tan libre como esquivas,  
sus ámbares desdeñas,  
su seno desestimas.  
[...]  
¡Felice mariposa!,  
tú bebes de la risa  
del Alba, y cada instante  
placeres mil varias.  
Tú adornas el verano.  
Tú a la vega florida  
llevas con tu inconstancia  
el gozo y las delicias.  
Mas, ¡ay!, mayores fueran  
mil veces aun mis dichas,  
si fuese a ti en mudarse  
mi Lisis parecida. (*Apud.* Astorgano, 2004: 173-174)

Sin embargo, si hayamos una reprobación semejante a la de Bocage en la Oda X de *Galatea o la ilusión del canto*. El paralelismo del tema y los motivos, ambos más desarrollados por el extremeño, es incuestionable:

No tan rápido el labio  
de tono y letras trueque,  
ni así, hechicera amable,  
con mis afectos juegos.  
[...]  
Deja esos vanos juegos,  
en que por mal se aprende  
a no sentir, a fuerza  
de andar mudando siempre;  
[...]  
Mira el brillante insecto  
que en su inquietud perenne,  
tocando flores tantas,  
ninguna gozar puede;  
y con su ejemplo cuerda,  
si ser feliz pretendes,  
de la inconstancia loca  
jamás ventura esperes. (*Apud.* Astorgano, 2004: 205-206)

La primera de las denominadas *alegorías* que lleva por título “*O Zéfiro e a Rosa*” es un poema elaborado a imitación de la poesía “*Éléonore*” de Parny. El tema aquí es la invitación al disfrute de la juventud frente al fatal paso del tiempo:

Armia, observa este exemplo,  
Desterra ilusões e enganos,  
Segue Amor, antes que o tempo  
Te desfolhe a flor dos anos.  
(Alegoria I, “*O Zéfiro e a Rosa*”)

Tema este que aparece de manera recurrente en varias odas melendesianas:

Oda V

[...]  
Un instante, una sombra  
que al mirar desaparece,  
nuestra mísera vida  
para el júbilo tiene.  
Ea, pues, a las copas,  
y en un grato banquete  
celebremos la vuelta  
del abril floreciente. (*Apud.* Astorgano, 2004: 118)

Oda VI

¡Cómo se van las horas,  
y tras ellas los días,  
y los floridos años  
de nuestras frágil vida!  
[...]  
Ven, ¡ay!, ¿qué te detienes.  
Ven, ven, paloma mía,  
debajo de estas parras  
do lene el viento aspira;  
y entre brindis süaves  
y mimosas delicias  
de la niñez gocemos,  
pues vuela tan aprisa. (*Apud.* Astorgano, 2004: 119)

La segunda alegoría dedicada a Anarda contiene uno de los motivos centrales de los textos que estamos analizando: la paloma. Símbolo por excelencia de uno de los grupos de poesías de Meléndez (*La paloma de Filis*), aparece, sin embargo, disseminado a lo largo de sus composiciones anacreónticas. Bocage

canta a su paloma, que aventaja tanto a la de Anacreonte como a la de Batilo (el clásico) simplemente por quien es su vate: el joven Bocage.

A Anarda

Cândida pomba mimosa,  
Ave dos níveos Amores,  
Cingida por mão das Graças  
Dum lindo colar de flores:

Vénus, macia a meus versos,  
Grata aos cultos que lhe dou,  
Já desde o ninho amoroso  
Para mim te destinou.

A pomba de Anacreonte  
Núncia dos suspiros seus,  
Tinha parte em seus desvelos,  
Tu gozas todos os meus.

[...]

Se a que voava a Batilo,  
Mereceu posteridade,  
A teus encantos compete  
Não menos que eternidade.

(Alegoria II, "A Anarda").

Este tema queda profusamente desarrollado por Meléndez en *La paloma de Filis*. Hallamos aquí desde el diálogo directo entre Batilo y su paloma (Oda XXVII) a la apelación directa a la mensajera (Oda II, VII, VIII, XIII, etc.), pasando por las interpelaciones a Filis en las que la paloma ejerce como intermediaria. El autor español reproduce aquí toda una gama de imágenes y situaciones en torno al juego amoroso, la desesperanza, la ilusión, etc., al tiempo que la voz poética expresa una variedad de sentimientos igualmente rica. Si Bocage canta orgulloso a su paloma, Batilo hace lo propio desde la ternura con que la describe en la Oda XI:

Pues que de mi paloma  
las señas solicitas,  
bien puedes conocerla  
por estas que te diga.  
Es mansa y amorosa,  
es pequeñuela y viva,  
lleno y redondo el pecho,  
como la nieve misma.  
[...]

Parece cuando arrulla  
 que dice mil caricias,  
 y luego cuando vuela  
 que ruega que la sigan.  
 [...]
   
 ¿Qué más?... Pero, ¡ay!, al punto  
 suéltamela, y festiva  
 verás cuál en mi mano  
 el dulce grano pica. (*Apud.* Astorgano, 2004: 183)

Las poesías anacreónticas de Bocage culminan con una serie de poemas muy breves en los que, siguiendo los temas y motivos por antonomasia de este tipo de composiciones, se canta a Baco, al Amor, los deleites terrenales, el vino y la fiesta. Meléndez ensalza la comunión de ambos dioses, del vino sagrado y del disfrute en varias de sus odas. He aquí algunos ejemplos comparativos entre nuestros dos autores:

I	Oda XXIV ( <i>Apud.</i> Astorgano, 2004: 131)
Amor é fonte	Sabed, pues, amadores
De riso e graça	que Lïeo y Cupido
Porém não passa	hermanados me prestan
De um só sabor:	sus llamas y delirios
O doce Baco	[...]
tempera Amor	

#### 4. CONCLUSIONES

En nuestro breve acercamiento comparado a las poesías anacreónticas de Bocage y Meléndez hemos intentado establecer un paralelismo literario que resulta evidente por seguir ambos tendencias literarias semejantes, si bien esto no deja de sorprender, teniendo en cuenta que España y Portugal sufrían en ese momento un distanciamiento que constituirá la primera gran separación cultural entre los dos espacios ibéricos desde sus orígenes, distanciamiento que no hará sino ahondarse en el siglo siguiente. Además de este paralelismo literario, hemos podido constatar la existencia de una serie de coincidencias en el devenir biográfico de los dos poetas, coincidencias a todas luces fortuitas, pero que muestran a dos hombres comprometidos con las reformas e ideas innovadoras de su tiempo. Sirvan estas escasas líneas como homenaje a su labor literaria y fomenten su recuperación y difusión dentro de la historia literaria peninsular.

## BIBLIOGRAFÍA.

- AA. VV. (2007). *Leituras de Bocage*, Porto: Núcleo de Estudos Literários.
- ASTORGANO ABAJO, A. (ed.) (2004). *Juan Meléndez Valdés. Obras completas*. Madrid: Cátedra.
- (2007). *D. Juan Meléndez Valdés, el Ilustrado*. Badajoz: Diputación Provincial.
- CASTILHO BARRETO E NORONHA, José Feliciano (1867). *Manoel Maria du Bocage, excerpitos : seguidos de uma noticia sobre sua vida e obras, um juízo critico, apreçiacões de bellezas e defeitos, e estudos de lingua*. Rio de Janeiro: Garnier.
- CASTILHO PAIS, C. (2005). “Bocage, tradutor”, O Língua: Revista Virtual sobre Tradução, Instituto Camões, Centro Virtual Camões, nº 8.
- LETRIA, José J. (2005). “Bocage: verso y reverso” en *Leituras de Bocage*, pp. 87-89. Porto: Núcleo de Estudos Literários.
- MALATO BORRALHO, Maria L. (ed.) (2007). *Leituras de Bocage*, Porto: Núcleo de Estudos Literários.
- MARINHO, Cristina A. M. de (2003). “Bocage, traducteur de La Fontaine: l'exemple et le libertin”. *Actas do Colóquio La Fontaine, Maître des Eaux et des Forêts*, pp. 111-128.
- MARINHO, Maria de Fátima (2006). “Bocage revisitado” en *Leituras de Bocage*, pp. 102-108. Porto: Núcleo de Estudos Literários.
- PEREIRA, Maria H. Da Rocha (1968). “Bocage e o legado classico”. *Humanitas*, 19-20, 1967-1968, p. 267-302.
- PIRES, Daniel (2004-2007). *Manuel Maria Barbosa du Bocage. Obra completa*. 7 vols. Caixotim Edições.
- POLT, John. H. R. (1979). *La imitación anacreóntica en Meléndez Valdés*, *Hispanic Review*, Vol. 47, núm. 2, pp. 193-206.
- (1995). “Meléndez, traductor”, *Estudios dieciochistas en homenaje al profesor José Miguel Caso González*. Oviedo: Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 1995, 2, pp. 263-65.
- RIBEIRO DA SILVA, Francisco (2006). “A propósito de Bocage” en *Leituras de Bocage*, p. 11. Porto: Núcleo de Estudos Literários.
- SALGADO JÚNIOR, A. (ed.) (1972). *Bocage, Manuel Maria Barbosa du, Opera Omnia. IV vol. 4, Poesia anacreóntica; Poesia sobre mote; poesia epigramática; apólogos ou fábulas morais*; direcção de Hernâni Cidade. Lisboa: Livraria Bertrand.

