

Serie: LINGÜÍSTICA Y FILOLOGÍA, núm. 67

Teoría y práctica de la composición poética en el mundo antiguo y su pervivencia / Emilio Suárez de la Torre (coordinador) ; autores Carles Miralles ... [et al.] - Valladolid : Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2007

383 p. ; 24 cm.- Lingüística y Filología ; 67

1. Filología antigua. 2. Poesía griega. I. Suárez de la Torre, Emilio, coord. II. Miralles, Carles, aut. III. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, ed. IV. Serie

ISBN 978-84-8448-415-8

82-181.114

EMILIO SUÁREZ DE LA TORRE  
(Coordinador)

Autores:

CARLES MIRALLES	CARMEN BARRIGÓN
MARIA CANNATÀ FERA	PIETRO GIANNINI
M.ª DEL HENAR ZAMORA SALAMANCA	MARIA DE FÁTIMA SILVA
BERNHARD ZIMMERMANN	A. LÓPEZ EIRE
M.ª T. MOLINOS TEJADA	M. GARCÍA TEJEIRO
MARIA DO CÉU FIALHO	JOSÉ-JAVIER ISO
ESTRELLA PÉREZ RODRÍGUEZ	CARMEN LOZANO GUILLÉN
ENRIQUE PÉREZ BENITO	CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ
JOSÉ RIBEIRO FERREIRA	

TEORÍA Y PRÁCTICA  
DE LA COMPOSICIÓN POÉTICA  
EN EL MUNDO ANTIGUO  
Y SU PERVIVENCIA



**Universidad de Valladolid**  
**Secretariado de Publicaciones**  
**e Intercambio Editorial**

## Í N D I C E

	<u>Pág.</u>
Presentación .....	9
<i>Yo del poema, yo del poeta</i>	
CARLES MIRALLES	
<i>Universitat de Barcelona</i> .....	11
Simónides de Ceos y su concepción poética	
CARMEN BARRIGÓN	
<i>Universidad de Valladolid</i> .....	25
Il rischio della parola: dire il nuovo e dire il giusto in Pindaro	
MARIA CANNATÀ FERA	
<i>Università di Messina</i> .....	69
L'epinicio pindarico secondo Eustazio e l' <i>Olimpica</i> 8	
PIETRO GIANNINI	
<i>Università di Lecce</i> .....	93
La expresión poética en el pensamiento filosófico griego arcaico	
M. <sup>a</sup> DEL HENAR ZAMORA SALAMANCA	
<i>Universidad de Valladolid</i> .....	105
Eurípides, crítico teatral	
MARIA DE FÁTIMA SILVA	
<i>Universidade de Coimbra</i> .....	125
Reflexiones poetológicas en las comedias de Aristófanes	
BERNHARD ZIMMERMANN	
<i>Universität Freiburg i.B.</i> .....	143
De la <i>Poética</i> de Aristóteles a la <i>Poética</i> moderna	
A. LÓPEZ EIRE	
<i>Universidad de Salamanca</i> .....	155

La Constitución de la Bucólica como género literario M.ª T. MOLINOS TEJADA - M. GARCÍA TEIJEIRO <i>Universidad de Valladolid</i> .....	247
Pressupostos éticos da <i>Ars Poetica</i> de Horácio MARIA DO CÉU FIALHO <i>Universidade de Coimbra</i> .....	267
Más sobre la Epístola a Augusto: problemas de estructura e historia literaria JOSÉ-JAVIER ISO <i>Universidad de Zaragoza</i> .....	281
La teoría de la sátira en el s. XII (según los comentarios a Juvenal) ESTRELLA PÉREZ RODRÍGUEZ <i>Universidad de Valladolid</i> .....	299
Poética y gramática en el siglo XV: la doctrina métrica CARMEN LOZANO GUILLÉN <i>Universidad de Valladolid</i> .....	319
La recepción de las Anacreónticas en el siglo XVIII en España ENRIQUE PÉREZ BENITO - CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ <i>Universidad de Valladolid</i> .....	339
La poética de Sophia y la poética clásica JOSÉ RIBEIRO FERREIRA <i>Universidade de Coimbra</i> .....	363

## Presentación

Se reunió en Salamanca el 15 de mayo de 1988 para celebrar el V Congreso de la Asociación de Filólogos de la Universidad de Salamanca. El tema central de las actividades programadas fue el "Anexo al Proyecto de Investigación sobre el desarrollo de la poesía y la prosa en el Renacimiento", abordando especialmente los aspectos que afectan a la poesía, especialmente los existentes en el Renacimiento, como, un estudio cronológico de la poesía renacentista inseparable de la prosa (como sucedió en el Renacimiento importante de la composición de los textos) en la

Decidimos, por tanto, a conocer los trabajos de los ponentes en esta ocasión, en vista de la importancia de las mismas. Nuestra intención es de que estas etapas de la investigación se secuencien y se puedan contar con la colaboración de la Universidad de Salamanca e Iberoamericana.

El lector encontrará desde la poesía renacentista hasta la poesía barroca, pasando por la poesía clásica (Homero, Virgilio, Horacio, Solón), (C)

# La recepción de las Anacreónticas en el siglo XVIII en España

ENRIQUE PÉREZ BENITO  
CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ  
*Universidad de Valladolid*

## 1. LA CUESTIÓN ANACREÓNTICA

Hasta mediados del siglo XVI, de Anacreonte de Teos se conocían apenas algunos fragmentos debidos a la transmisión indirecta y a la *Antología Griega*. Tal escasez de textos conservados contrastaba fuertemente con la fama que los antiguos otorgaban al autor, al que incluso comparaban con Saffo. En 1551, en un viaje por Lovaina, H. Estienne o Stephanus, halló un códice que contenía poemas de contenido anacreóntico, que atribuyó al lírico de Teos. Aunque Stephanus siempre ocultó la procedencia del texto, hoy sabemos que su fuente era el *Codex Palatinus 23*. Estienne transcribe los poemas y en 1554 publica en París la colección, que consta de cincuenta y cinco poemas atribuidos al poeta de Teos, acompañados de notas y de traducciones latinas <sup>(1)</sup>. H. Estienne publicó posteriormente el texto anacreóntico (que dice ser de Anacreonte de Teos) en una edición que contenía también poemas de Píndaro y otros autores. El volumen, cuyo título es *Pindari Olympia, Pythia, Nemea, Isthmia, ceterorum octo lyricorum carmina, Alcaei, Sapphus, Stesichori, Ibyci, Anacreontis, Bacchylidis, Simonidis, Alcmanis*, conoció un éxito extraordinario: editado por primera vez en 1560, fue reeditado (editio II) con texto idéntico en Ginebra, 1566; en la "officina plantiniana" en 1567, en Ginebra 1586 (editio III); en Lyon en 1598 (editio IV), en Ginebra, 1600, etc. Muy poco después apareció la traducción

---

(1) Estas traducciones fueron publicadas por Stephanus como suyas. Sin embargo, tampoco en este punto ha quedado el humanista francés libre de sospecha, y existe una serie de indicios que apunta a Jean Dorat como su verdadero autor. Cf. S. Bénichou-Roubaud, "Quelvedo Helenista", *NRFH* XIV, 1960, pp. 58-59 (nota 22).

francesa de Belleau, y enseguida se sucederán otras traducciones y versiones (sin que los autores distinguan siempre entre unas y otras, como nosotros, algo anacrónicamente, quisiéramos exigirles).

El panorama literario europeo mostró su entusiasmo ante la recuperación de una obra que se creía perdida salvo fragmentos; sin embargo, no faltaron ya en la época quienes pusieron en duda la paternidad de éstos, escépticos entre los que podemos destacar nombres como los de Robortello o Fulvio Orsini. Como nota en su edición Máximo Brioso, desde entonces es posible hablar de una "cuestión anacreóntica" <sup>(2)</sup>. Los criterios para desconfiar de la autenticidad de estas composiciones eran, en parte, personales (susplicacia hacia Stephanus), y en parte de tipo estético: quienes consideraban falsa la atribución, veían en la sencillez prosaica un indicio de mixtificación tardía y, desde luego, ajena al verdadero Anacreonte (por el contrario, para los defensores de la autenticidad de los textos, esta misma sencillez era virtud característica del autor de Teos). El debate persiste hasta el siglo XX: los poemas son examinados uno a uno, y salvados como obra legítima de Anacreonte, o condenados como falsificación, sin que el juicio de los distintos críticos se muestre unánime respecto a todos los poemas.

Lo cierto es que los propios textos presentan evidencias que justifican las sospechas: en varios de ellos Anacreonte no aparece como "yo" del poema, sino que se habla de él en tercera persona, como un personaje más (éstos habían sido previsoriamente escamoteados por Stephanus en la primera edición). Junto a este elemento, de carácter tan obvio, un análisis más detenido de estos poemas hace posible enumerar otra serie de aspectos que hablan también en contra de su autenticidad, al poner al descubierto no sólo la presencia de abundantes anacronismos, sino también de usos métricos y lingüísticos diferentes a los que se hubieran encontrado de tratarse del autor de Teos. Por citar tan sólo un ejemplo, los arcaísmos y jonismos esperables en el auténtico Anacreonte escasean, mientras que se detectan formas propias de la *koiné*. Hoy parece claramente establecido que toda la colección es muy posterior al legítimo Anacreonte de Teos, probablemente de época postalejandrina e incluso bizantina. Como Máximo Brioso apunta, la sencillez formal y temática de estas composiciones, su deliberado tono menor, su aire de juego artificioso y erudito y la tendencia a adscribir estas composiciones bajo la advocación de un nombre prestigioso del pasado, como Anacreonte, son todos ellos rasgos que apun-

---

(2) M. Brioso, "Introducción" en *Anacreónticas*, Madrid, 1981, p. X.

tan a un modo de hacer poesía característico de la época imperial<sup>(3)</sup>. Una auténtica “fiebre de anacreontizar” se extiende en estos siglos imperiales a partir del lejano referente de Anacreonte. Cada vez más lejano, de hecho, y no sólo en el tiempo: paradójicamente, cuanto más se invoca el nombre de Anacreonte en las nuevas composiciones, parece hacerse más laso el vínculo con lo que cabe suponer que sería la obra del genuino autor de Teos. En el Imperio Bizantino, donde la tradición continúa durante siglos, incluso nos encontramos intentos como el llevado a cabo por Sofronio, la “anacreóntica cristiana” (cristianización que, por cierto, se repetirá más tarde en las literaturas europeas).

Un rebrote de la misma fiebre se repetirá, como enseguida veremos, en la Europa de los siglos XVI, XVII y sobre todo XVIII, sólo que ahora el punto de partida es la colección anacreóntica (identificada en general, pese a las advertencias de los escépticos, con el verdadero Anacreonte). De nuevo, veremos que conforme la tradición se expande y el cultivo de anacreónticas se intensifica, el nexa con el punto de partida (ya no Anacreonte, sino lo que pasa por ser suyo) se adelgaza, o al menos permite la entrada de elementos de otras tradiciones, diferentes, aunque próximas, y de algunas innovaciones.

Al margen de las polémicas sobre la autenticidad de la colección, Europa se rendirá a una poesía que, entusiasmada, repite una y otra vez variaciones sobre los mismos temas —amor, belleza, vino, juventud—. Todos ellos se encontraban ya en los textos auténticos de Anacreonte: desde la Antigüedad se acuñó el tópico de la caracterización del poeta como un anciano que consumió su vida “en Eros, Dioniso y las Musas”. La colección apócrifa, y la imitación a que ésta da pie en las literaturas occidentales, elevarán estos motivos a la categoría de género.

## 2. RECEPCIÓN DE LOS TEXTOS ANACREÓNTICOS (atribuidos a Anacreonte, fuesen suyos o no) EN ESPAÑA HASTA EL SIGLO XVIII

Hurtado de Mendoza, en la carta cuarta, traduce-reelabora dos poemas de la *Anacreontea* que H. Stephanus había publicado en 1554, pero que corresponden a los epigramas *Anthologia Palatina* 11.47 y 11.48, que con anterioridad a 1566 se habían editado conjuntamente como un solo

---

(3) *Ibid.*, pp. XIV-XIX.

poema de Anacreonte. Francisco Ynduráin<sup>(4)</sup> menciona sólo dos testimonios de presencia de Anacreonte en el siglo XVI español: Gutierre de Cetina y Baltasar de Alcázar, y en ambos casos se trataba de recreaciones puntuales. Fernando de Herrera, en la *Contestación al Prete Jacopín* (ca. 1582) da noticia de una versión métrica de Anacreonte realizada por un Conde de Haro que parece ser don Juan Fernández de Velasco; cita Herrera algunos versos de esta traducción, pertenecientes a tres odas que se corresponderían con tres odas de la colección de Estienne (VIII, XIII, XXIX). Lamentablemente, esta traducción —que dataría del último tercio del siglo XVI— no ha llegado hasta nosotros, y la mención de Herrera no nos permite conocer si habría sido total o parcial.

Ya en el siglo XVII, Quevedo traduce la colección de Stephanus en una versión (que no es traducción fiel ni completa, como así el propio autor confiesa) titulada *Anacreón castellano*. No parece que Quevedo tomase en cuenta para su traducción ninguna de las que acabamos de referir: la comparación entre esos versos recogidos por Herrera y los correspondientes en la versión de Quevedo —si obviamos que el hecho de que la fuente sea la misma ya acerca los dos textos— muestra escasas coincidencias que "(...) no permiten suponer una imitación por parte de Quevedo"<sup>(5)</sup>. Las traducciones de que se pudo servir, en mayor o menor medida, Quevedo para la suya son estudiadas detalladamente por Bénichou-Roubaud. Además de las poco significativas del Conde de Haro y de Diego Hurtado de Mendoza, la estudiosa menciona tres versiones en latín y una en francés, la de Rémy Belleau, aparecida en París en 1556. En lo que se refiere a las traducciones latinas, en primer lugar estaría la del propio H. Estienne, que acompañaba a todas sus ediciones "de Anacreonte" de 1554, 1556, 1560, etc. (pese a las dudas que ya hemos mencionado antes sobre su autoría). A ella se sumaría la de Élie André, publicada en 1555 en París en un volumen aislado, pero encuadrada con la edición unos meses anterior de Estienne de 1554 y, por último, la de Lubin de 1597 en Rostock. Todas estas versiones, de carácter métrico, son citadas con profusión por Quevedo, como también ha notado Bénichou-Roubaud: Estienne es constantemente mencionado; la traducción de André aparece en cuatro ocasiones, por una las de Lubin y la francesa de Belleau.

Componen este *Anacreón castellano* una "Advertencia", una "Vida de Anacreonte", una dedicatoria al Duque de Osuna y la traducción de las

(4) F. Ynduráin, "Villegas: revisión de su poesía". En *Berceo*, 17 (1950), pp. 697-722, reed. en *Relección de clásicos*, colección "El Soto", 12, Editorial Prensa Española, Madrid, 1969, pp. 23-58.

(5) S. Bénichou-Roubaud, *op. cit.*, p. 57.



*Odas*, algunas de ellas acompañadas de comentarios. Según declara Quevedo, la "Vida de Anacreonte" está tomada de *Historiae poetarum tam Graecorum quam Latinorum dialogi decem*, de Lilio Gregorio Giraldo<sup>(6)</sup>, aunque introduce cambios en el orden y otros dedicados a hacer el tono más elogioso. En cuanto a las polémicas acerca de la autenticidad de la colección, Quevedo o bien no las conoció, o bien deliberadamente las silenció. Su texto se presenta como versión del lírico griego Anacreonte.

Aunque varios contemporáneos dirigieron palabras laudatorias al Quevedo helenista, no faltamos a la verdad si afirmamos que hoy esta versión es mucho más conocida por la mordaz crítica que mereció de Góngora que por su contenido. Entre los estudiosos que con posterioridad se han acercado a esta faceta de Quevedo como traductor de Anacreonte, Bénichou-Roubaud afirma que "(...) utilizó sistemáticamente, con poco escrúpulo y menos discernimiento las versiones de sus predecesores; que, por otra parte, sus iniciativas propias abundan en nuevos errores, y que no fueron muy felices sus iniciativas personales en el campo de la lingüística griega o de las conjeturas eruditas"<sup>(7)</sup>. En conclusión, para la estudiosa francesa, "no parece exagerado decir que el *Anacreón castellano* es, en su mayor parte, traducción de traducción, versión española de una versión latina anterior"<sup>(8)</sup>. Cuando innova respecto al texto latino, sus intervenciones no habrían sido muy afortunadas; tampoco cuando, apoyado en su conocimiento de la lengua griega, refuta y pretende corregir el texto de Stephanus.

Es interesante constatar que esta traducción "con paráfrasi y comentarios" lleva al frente una "Advertencia" que atañe a la moralidad del texto, y que se escuda de las posibles acusaciones con tres argumentos:

- 1) Que se trata de poemas escritos "en tiempo que era tradición no sólo tratar embriagueces, sino santificar con ellas sus ídolos"<sup>(9)</sup>.
- 2) Que en su traducción él ha moralizado en lo posible estos contenidos ("en lo que he podido, le he castigado")<sup>(10)</sup>.

(6) Lilio Gregorio Giraldo. Nacido en Ferrara en 1479. Compilador y comentarista cuya extraordinaria erudición le valió la admiración y el respeto de sus contemporáneos, entre los que puede destacarse Giovanni Pico della Mirandola, con quien le unió una estrecha amistad. Autor de diversas obras, como la *Historia de Deis gentium*, el tratado *De Poetis suorum temporum* o la ya mencionada *Historia poetarum...*, en que trata de recoger, en forma de diálogo, la biografía de todos los poetas griegos y latinos.

(7) S. Bénichou-Roubaud, *op. cit.*, p. 72.

(8) *Ibid.*, p. 68.

(9) F. de Quevedo, *Obra Poética*, IV, Madrid, 1981, p. 247.

(10) *Ibid.*

3) Que el estilo y belleza, no la moralidad del contenido, son las razones por las que Anacreonte merece ser admirado: "mi intento fue comunicar a España la dulzura y elegancia griegas, y no las costumbres." (11).

El siguiente hito en el recorrido de Anacreonte (o mejor, "Anacreonte") por nuestras letras es Esteban Manuel de Villegas (1589-1669). Su único libro de creación poética es *Eróticas o Amatorias*, que se publica en 1618. La composición de las heterogéneas piezas que componen estas *Eróticas* ha sido situada por Julián Bravo Vega entre 1603 (fecha en que compendría las *Delicias*) y 1617 (cuando serían incorporadas las últimas composiciones) (12). Villegas no conoció el *Anacreón castellano* de Quevedo, que sería compuesto con anterioridad a 1610, pero que no fue publicado hasta 1794 (Imprenta de Sancha, Madrid). En cuanto a la traducción de Juan Fernández de Velasco, de la que Bravo Vega afirma que es "la primera traducción española, que no se ha conservado" (13), es muy dudoso que fuese completa. Así pues, el de Villegas es, en la práctica, el primer intento de traducir y además recrear la totalidad del corpus que en ese momento se atribuía al lírico griego (sin embargo, tampoco esta traducción es tan completa como pretende).

Durante el siglo XVII las *Eróticas* no gozaron de unánime predicamento. Antes bien, el jactancioso emblema con que se abría la primera edición de las *Eróticas*, que Villegas situó al frente de la edición (14) y la "imprevista contextura inarmónica" (15) de la obra, debida a una segunda parte menos cuidada y peor estructurada que la primera, le valieron más críticas que elogios. Los cuatro libros de esta segunda parte son desiguales e "introducidos con precipitación en el impreso" (16), mientras que los que componen la primera, también cuatro, tienen un contenido armónico y homogéneo. De éstos, los dos primeros, *Odas* y *Versiones*, están dedicados a Horacio: *Odas* consta de 36 piezas, algunas de las cuales imitan o traducen las Odas de Horacio; otras, por contra, siguen la estela de modelos como Virgilio u Ovidio. Las *Versiones* recrean los 38 poemas del libro I de las *Odas* horacianas. Por su parte, los dos

(11) *Ibid.*

(12) J. Bravo Vega, "Esteban Manuel de Villegas: Panorama histórico literario de un escritor", *Revista de Literatura* LV, 110, 1993, pp. 465-85.

(13) *Ibid.*, p. 475.

(14) Un emblema en que aparecía el escudo real de Felipe III más dos figuras que representaban las figuras de Horacio y Anacreonte y un sol rodeado de estrellas; el mote era "Me surgente quid istae? Sicut sol matutinus". Fue criticado entre otros por Góngora, y Villegas eliminó este folio de los ejemplares que aún no habían salido.

(15) J. Bravo Vega, *op. cit.*, p. 473.

(16) *Ibid.*

últimos libros  
en *Delicias*  
en varios es  
anacreóntic  
gas consta  
autor riojar  
mienzo de  
rece Anacre  
Lo cierto es  
anacreóntic  
se adscriben  
principal se  
cas es este

A Vill  
Ciertamen  
Máximo B  
pal artífice  
do a menci  
XVIII fue  
prestigiosa  
de Juan Jo

### 3. LA TI RECE

La pre  
ciaron la fe

(17) A  
y *Don Esteban*  
se también la  
de *Filología C*

(18) E.I

(19) Es  
formado com  
*Español o Poe*  
zine, Perpiñán  
*Berceo* 59 (19  
189-199, 65  
(1589-1669):

(20) "L  
bre (digámos  
*op. cit.*, p. LX

últimos libros, *Delicias* y *Anacreonte*, están dedicados al lírico griego, aunque en *Delicias* se percibe también la presencia de Catulo, como ha sido notado en varios estudios<sup>(17)</sup>. En cuanto a *Anacreonte*, es traducción de la colección anacreóntica sacada a la luz por Stephanus en 1554. El *Anacreonte* de Villegas consta de 64 monóstrofos heptasílabos, metro este último con el que el autor riojano quiso adaptar la métrica anacreóntica. Él mismo apunta, al comienzo de este "libro cuarto de la primera parte de las Eróticas" que en él aparece Anacreonte "traducido en la misma cadencia en que está en griego"<sup>(18)</sup>. Lo cierto es que a partir de Villegas se impone el heptasílabo para la poesía anacreóntica, que ya constituye un subgénero reconocible al que los autores se adscriben naturalmente cuando escriben cierto tipo de composiciones. La principal seña de identidad formal de la composición poética de anacreónticas es este metro breve; con todo, es el contenido el criterio definitivo.

A Villegas se le ha llamado "padre de la anacreóntica española"<sup>(19)</sup>. Ciertamente, el título es justo porque, aunque es cierto que, como señala Máximo Briosio, su *Anacreonte* ni es completo ni es fiel<sup>(20)</sup>, él es el principal artífice del fervor anacreóntico en el siglo XVIII español. Hoy relegado a mención marginal en los manuales, la popularidad de Villegas en el XVIII fue grande: las *Eróticas* fueron reeditadas en 1774 y en 1797 en la prestigiosa imprenta de Sancha, y aparece incluido en el *Parnaso Español* de Juan José López Sedano (1768).

### 3. LA TRADICIÓN ANACREÓNTICA EN EL SIGLO XVIII: RECEPCIÓN, IMITACIÓN, VALORACIÓN

La preceptiva poética y el pensamiento filosófico setecentistas propiciaron la fervorosa acogida que el siglo XVIII deparó a la poesía anacreón-

(17) A este respecto cf. E. del Campo, "Villegas y Catulo", *Berceo* 54, 1965, pp. 25-46 y *Don Esteban Manuel de Villegas. Algunos aspectos de su vida y de su obra*, Logroño, 1972. Véase también la contribución de J.L. Arcaz Pozo, "Catulo en la literatura española", *Cuadernos de Filología Clásica* 22, 1989, pp. 249-286.

(18) E.M. de Villegas, *Eróticas o Amatorias*, Madrid, 1969, p. 169.

(19) Es Manuel José Quintana (1772-1857) quien le da este título. Quintana se habría formado como poeta en las páginas de Meléndez Valdés, y es autor de un *Tesoro del Parnaso Español o Poesías selectas desde el tiempo de Juan de Mena hasta el fin del siglo XVIII* (Imp. J. Alzine, Perpiñán, 1817). Cf. E. del Campo, "Villegas es el padre de la Anacreóntica española", *Berceo* 59 (1961) pp. 193-206; 60 (1961) pp. 349-360; 61 (1961) pp. 489-497; 63 (1962) 189-199, 65 (1962) 361-370 y 68 (1963) 239-256 y Bravo Vega, *Esteban Manuel de Villegas (1589-1669): Fortuna Crítica*, Logroño, 1989, además del artículo ya citado.

(20) "La tan celebrada de Villegas, aparte de no ser tampoco completa y de no estar libre (digámoslo de algún modo) de notas del tiempo, es mínimamente fiel". (M. Briosio, *op.cit.*, p. LXXXII).

tica. Esta moda anacreóntica en las letras, que nosotros atenderemos únicamente para el caso español, fue una corriente generalizada en toda Europa, como veremos ahora brevemente <sup>(21)</sup>.

Francia fue uno de los países en que primero se hicieron notar los efectos del descubrimiento de la colección anacreóntica, que ejerció una notoria influencia en miembros de la Pléyade como Ronsard y en muchos otros poetas franceses del XVI. Una influencia que no dejará de percibirse en el XVIII, con autores como André Chénier, que continuó cultivando esta clase de poesía en su intento por expresar las ideas de su tiempo a través de versos clásicos.

En Italia, la tradición anacreóntica está presente de manera muy viva. De hecho, ya en los siglos XVI y XVII tenemos nombres como los de Chiabrera o Marini, en los que encontramos leves ecos del poeta griego. A lo largo del XVIII, aparecerán autores como Pietro Metastasio, Paolo Rolli, Carlo Frugoni, cuyas obras se hallan mucho más arraigadas en esta tradición. También lo estarán, aunque con un planteamiento más intimista, Pietro Alfieri y Hugo Foscolo.

Este viraje de los temas anacreónticos hacia una percepción más subjetiva —prerromántica— de la naturaleza se percibe asimismo en poetas ingleses como Alexander Pope o Thomas Grey. Pero fueron muchos —Lodge, Greene, Cowley, Herrick, entre otros— los que siguieron la senda que inició el cantor de Teos en Inglaterra ya desde el siglo XVII, hasta el punto de que, como Fernández Galiano apunta, éste puede considerarse como el siglo de la anacreóntica inglesa <sup>(22)</sup>.

Por último, Alemania es el lugar en el que, para Fernández Galiano, deberíamos situar el apogeo del género en el siglo XVIII, aunque no destaque precisamente por su calidad. Friedrich von Hagedorn fue el primer imitador de Anacreonte y modelo para muchos otros, como el netamente neoclásico Friedrich Gottlieb Klopstock. Son muchos los autores que siguen —o creen hacerlo al menos— las huellas del poeta teyo. Johann Ludwig Gleim, Johann Georg Jacobi o Nikolaus Götz son tan solo unos pocos ejemplos del auge de la poesía anacreóntica en Alemania. Hallamos a Anacreonte también en von Schiller o Goethe.

---

(21) De entre los diversos trabajos en que se nos ofrece una visión panorámica de la influencia y pervivencia del género anacreóntico en las literaturas europeas destacamos, aparte del ya citado de Brioso, el artículo de M. Fernández Galiano, "Anacreonte, ayer y hoy", *Atlántida* VII, 1969, pp. 570-591.

(22) M. Fernández Galiano, *op. cit.*, p. 579.

Por lo que a la producción poética en España se refiere, el siglo XVIII admirará en Villegas no solamente los temas (esa combinación de blandura, liviandad y graciosa picardía) y la pulida dicción, en la que encuentran un modelo de su ideal de "buen gusto", sino también en la forma métrica. En el Monóstico XLIX, vs. 1-2, Villegas llamaba a sus heptasílabos "Estos Anacreoncios / versos de a siete syllabas". El heptasílabo, aunque un metro tradicionalmente ligero, por ser de arte menor, queda dignificado como heredero natural de los metros anacreónticos. Los más conspicuos representantes de la poesía dieciochesca en España cultivarán el heptasílabo. Como Bravo Vega ha afirmado, "desde entonces, heptasílabo y anacreontismo han caminado juntos" (23); el primero representa la sencillez del buen gusto en la forma métrica; el segundo, los temas alejados de la estética barroca.

La identificación de ambos aspectos no se produjo únicamente a un nivel práctico, sino que tuvo también reflejo teórico. A este respecto, es de obligada mención la figura de Ignacio de Luzán, cuya preceptiva, verdadero compendio de los ideales literarios del Neoclasicismo, marcó las directrices de la composición poética a partir de la segunda mitad del XVIII. Luzán menciona a Villegas en varias ocasiones como uno de los modelos de la poesía castellana. Lo hace, por ejemplo, en el capítulo titulado "Del metro de los versos vulgares", en el que se centra en el análisis del origen, fundamento y reglas del verso para tratar de delimitar así las causas y parámetros por los que se rige la armonía poética. Aquí, Luzán, a propósito de la cuestión que se planteó acerca de la posibilidad de adaptación de los metros clásicos a las "lenguas vulgares", pone a Villegas como ejemplo máximo de la utilización en "versos vulgares" de formas como el hexámetro o los versos sáficos y anacreónticos (24). Igualmente, encontramos una referencia al autor riojano en el capítulo dedicado a la rima. A propósito de la asonancia, Luzán lo menciona, junto a Lope, como uno de los primeros que introdujeron su utilización en versos que no fueran octosílabos, como era habitual hasta ese momento. Un hecho que el teórico considera una innovación digna de elogio, ya que "para los asuntos anacreónticos, pastoriles y afectuosos no hay versificación que los iguale en suavidad y dulzura" (25). Podemos observar a través de estas afirmaciones la predilección que por la anacreóntica sentía Luzán, algo que puede asimismo verse en otros pasajes de su *Poética*, en los que aparece Anacreonte como uno de los máximos exponentes de la poesía antigua.

(23) J. Bravo Vega, *op. cit.*, p. 478.

(24) I. de Luzán, *Poética*, Barcelona, 1977, p. 346.

(25) *Ibid.*, p. 369.

Son éstos fragmentos sumamente interesantes, ya que pese a que su tono es más descriptivo que prescriptivo, podemos entresacar de ellos algunas pautas compositivas para el género que nos ocupa. En su justificación de la belleza y la dulzura como cualidades inherentes a la poesía, Luzán dice: "Esta calidad de la dulzura poética es por quien hoy día se estiman tanto, entre los ingenios de buen gusto, los fragmentos de la poetisa Safo y las odas de Anacreonte" (26). Quedan claros aquí varios de los elementos que el autor considera indispensables en la creación poética y que por lo tanto están, o deben estar, en el género anacreóntico, tan del gusto de Luzán. Por un lado, es necesario que haya un total acomodo a los requerimientos del buen gusto, concepto éste clave en la preceptiva neoclásica. Por otro, queda bien definida la temática y el tono que debe seguir este tipo de composiciones, que se caracterizan precisamente por su dulzura y suavidad. En este mismo aspecto abunda otro pasaje en el que Luzán reflexiona acerca de la representación de imágenes fantásticas inspiradas por las pasiones. Aquí, califica el amor como "de todas las pasiones, la más querida de los poetas y la más frecuente en sus obras" (27) y, junto a ejemplos de Tibulo y Petrarca, aparece un fragmento de Anacreonte como prueba de que el amor, aunque no es la única materia capaz de inspirar a un creador, "ha hecho concebir a los poetas enamorados un número infinito de bellísimas imágenes fantásticas" (28). Más adelante, cuando se detiene en el análisis de los diferentes estilos poéticos y la manera en que ha de afrontarse la composición en cada uno de ellos, encontramos una nueva mención al poeta de Teos. En esta ocasión aparece, junto a Teognis, como perfecto ejemplo —entre los griegos— de lo que denomina como estilo humilde, en que el creador debe "moderar con gran cuidado las agudezas, los conceptos y todo artificio manifiesto; y debe, sobre todo, saber bien la lengua en que escribe, para hacer buen uso de sus voces propias" (29). En estas alabanzas se observa bien a las claras el concepto que de la poesía anacreóntica tenía Luzán; una poesía sencilla y moderada, de temática eminentemente amorosa y en versos cortos, que se amoldaba perfectamente a las reglas del buen gusto y era por ello digna del mayor elogio.

Durante el siglo XVIII gran parte de los juicios críticos relacionados con el cultivo de la poesía anacreóntica son, de hecho, comentarios sobre

(26) *Ibid.*, p.210.

(27) *Ibid.*, p.265.

(28) *Ibid.*

(29) *Ibid.*, p. 321.

Esteban Manuel de Villegas; hasta tal punto se reconoce su magisterio. Así lo hemos podido ver en los comentarios de Luzán a propósito de la versificación en castellano, e idéntica consideración puede apreciarse en Juan Pablo Forner, quien nos brinda un excelente ejemplo de observación preceptiva sobre el cultivo de anacreónticas, y sobre el reconocimiento que profesaban los ilustrados a Villegas como introductor de Anacreonte (de lo que pasaba por ser Anacreonte) en las letras españolas:

Han sido muy pocos los poetas en España que han cultivado con acierto esta clase de composiciones. Ni el mismo Lope se atrevió con ello, con haber sido el ingenio de mayor lozanía que ha tenido España. Estaba reservado para nuestros copleros modernos hacer ridícula la gloria de Villegas, queriendo llamarse autores de anacreónticas, porque este floridísimo ingenio nos dio a conocer las bellezas del poeta Teyo. Es increíble lo que han delirado los copleros de Madrid con la furia de *anacreontizar* en estos últimos años. He visto anacreónticas sobre *el daño que causan las cotillas, sobre los perjuicios que ocasionaban los coches en los empedrados*; y esto bastará para dar a conocer que cuando se escribe a bulto y por mera noticia o idea vaga de las cosas, no es posible dar un paso que no sea para tropezar y caer.<sup>(30)</sup>

Sin embargo, es preciso notar que los dardos de Forner no se dirigen contra el género de las anacreónticas: no sólo el propio autor las cultivó, sino que precisamente estas palabras tienen como función introducir una colección suya de anacreónticas que el poeta envió al *Diario de Sevilla*, en 1792. Lo que critica aquí Forner, principalmente, es la “moda” que banaliza y deturpa el género, llevando a llamar anacreónticas, sólo porque es etiqueta que propiciará el gusto del lector, a composiciones que no merecen tal nombre. Y no lo merecen, según se deduce del texto, por las siguientes razones. En primer lugar, alude Forner al profundo desconocimiento que existe de los modelos, que tiene como resultado la simplificación de un género que, por su enorme dificultad, no se atrevió a cultivar ni siquiera un ingenio como el de Lope, el “de mayor lozanía que ha tenido España”. Estas composiciones, meros delirios, no pueden siquiera soñar con emular la gloria de Villegas, que queda empañada por tan atrevidas demandas de “paternidad”. Denuncia, pues, Forner el uso impropio que estos “copleros” hacen de la tradición para enmarcar en ella composiciones que nada tienen que ver y que, además, son ridículas y descabelladas por su objeto. (Aclaremos que, si bien no se han encontrado es-

(30) Cit. en M. C. Carbonell, “Introducción” a J.P. Forner, *Exequias de la lengua castellana*, Madrid, 2003, p. 114-115.

tas anacreónticas a los empedrados y a las cotillas, sí es cierto que aun en el siglo XIX, en 1872, se publicó un *Anacreonte histórico-revolucionario*, de contenido moral y civil, firmado por Sansón Carrasco, pseudónimo de Coll y Vehí).

Insiste, además, en el reconocimiento de Esteban Manuel de Villegas como modelo por excelencia en la creación de anacreónticas en español. No es la única obra en que vemos esta admiración por parte de Forner. En *Exequias de la lengua castellana. Sátira menipea por el licenciado Don Pablo Ipnocausto* (que no fue editada hasta 1871), redactada entre 1782-1784, encontramos más. Al comienzo de esta sátira, el "autor interpuesto" que habla en primera persona (Pablo Ipnocausto) recuerda cómo en sus años mozos él menospreciaba las dificultades del cultivo de la poesía, y cómo ingenuamente estaba seguro de poder alcanzar la cima del Parnaso, donde —creía— sería recibido con admiración y alborozo por los vates que le habían precedido. Al principio, se refiere a estos precedentes en general, pero luego alude a Garcilaso, a "los dos Leonardos" (esto es, Lupercio Leonardo de Argensola y Bartolomé Leonardo de Argensola) y por último, pero dedicándole un número mayor de versos, a Villegas:

Y si a dicha en la tropa  
a Villegas percibo,  
negado a ostentaciones  
de civiles oficios,  
por más que retozando  
se ocupe sin peligros  
con el viejo Anacreón,  
tornando al viejo en niño,  
romperé por la turba,  
y de su cuello asido,  
daréle un dulce beso  
sin que él pueda impedirlo<sup>(31)</sup>

Lo que nos interesa notar es cómo estos versos (que ocupan una relevante posición, en la apertura de la obra) insisten en identificar a Villegas con la imitación de Anacreonte, y cómo insisten, también, en el atrevimiento ridículo con que los poetas botarates se atreven a imitarlo (no ya a Anacreonte, sino a Villegas, aunque la alusión al poeta griego continúa presente). En este caso, el poeta botarate en cuestión es el propio Pablo Ipnocausto en sus años mozos, que al comienzo de su sátira se retrata a sí

(31) J.P. Forner, *Exequias de la lengua castellana*, Madrid, 2003, p. 183.



mismo como un mal poeta, bisoño y confiado en sus capacidades líricas. Obsérvese además cómo esta irónica reflexión se lleva a cabo en un lenguaje típicamente anacreóntico, y cómo este lenguaje es utilizado, metalingüísticamente, para referirse a la emulación que Villegas había hecho del legendario Anacreonte: si en la poesía anacreóntica helenística era común el tema del poeta anciano que rejuvenecía su espíritu al verse rodeado de muchachas gentiles, Villegas “torna al viejo en niño” al imitar su poesía, revitalizándola.

Además, el autor impostado de estas exequias, el Licenciado Don Pablo Ipnocausto, hace referencia a la tradición hispánica de anacreónticas cuando lamenta la muerte de la lengua castellana diciendo: “¿Qué es de tu majestad? ¿Qué de la gracia / que tu genio en las frases infundía? / Por ti al cantor que acreditó la Tracia / nada envidió tu dulce poesía”, donde el cantor que acreditó la Tracia es Anacreonte, que se habría trasladado allí con otros conciudadanos suyos de Teos para fundar Abdera<sup>(32)</sup>. Obsérvese cómo Forner, para ponderar la altura que en tiempos pasados alcanzó la lengua española, la compara precisamente con la de la poesía de Anacreonte (es decir, atribuida a Anacreonte). Algunos versos después, el poeta se dirige a Batilo (esto es, Meléndez Valdés, del que pronto hablaremos) y Aminta (que no es otro que el propio Juan Pablo Forner) con versos que dicen así:

Tierno Batilo, delicioso Aminta,  
ya no os convida la rosada Aurora,  
ni el grato prado, que el verano pinta,  
pide a la voz la cláusula sonora.  
Diverso canto, locución distinta  
escucharán las aves, y a la hora,  
los hórridos acentos extrañando,  
huirán, su desgracia lamentando.<sup>(33)</sup>

Así, Forner no sólo se sitúa a la par de Meléndez Valdés, el más sobresaliente cultivador de anacreónticas en la España del siglo XVIII (reconocido e imitado como tal por sus contemporáneos) sino que lo hace evocando un referente poético de resonancias anacreónticas —aunque vagas, diluidas en un bucolismo convencional—. De este modo, el contraste con la poesía que se impone (los “hórridos acentos”) es más dramático.

(32) *Ibid.* p. 231.

(33) *Ibid.* p. 232.

Lo que resulta curioso es que aquí Forner parece referirse a un cambio en los temas y acentos de la poesía, pero no lamenta el abuso de la imitación indebida y la falta de ingenio y de conocimientos apropiados que otras veces imputa a los malos poetas anacreónticos.

Por último, menciona de nuevo Forner a Villegas entre quienes dieron lustre a las letras españolas con sus traducciones "no tanto por su exactitud como cuanto por la soltura y propiedad con que expresaron en castellano la sentencia de sus originales, bien así como si no fuesen traducciones" (34).

Como ya vamos viendo, mencionar anacreónticas en España era mencionar a Villegas, y poco después de esta alusión Forner sitúa a Villegas entre los buenos modelos que forman el cortejo fúnebre que acompaña a la difunta lengua española en sus exequias. En efecto, Pablo Ipnocausto escucha a uno de los ancianos decir "No se vestía así cuando yo escribí mis *Eróticas*", y así el licenciado reconoce a su admirado poeta: "¡Santo Dios! ¡Cuál fue mi conmoción interior al oír estas palabras! «Pobre desvalido, émulo del dulce Anacreonte, del fácil y blando Ovidio, del sublime y juicioso... ¡Qué!, ¿vos sóis...?» Y arrojándome precipitadamente en sus brazos, estampé tres veces mis labios en las venerables arrugas de su rostro" (35). No podemos detenernos demasiado en examinar el diálogo que Forner hace entablar a Pablo Ipnocausto y Villegas, pero sí diremos que en él reciben lo suyo la prensa periódica, el empleo de galicismos, el conocimiento superficial de los que opinan de esto y aquello, etc. Sin embargo, queda clara la posición que los ilustrados conferían a Villegas en el canon, y el respeto a la tradición anacreóntica (el brillo que otrora tuvo la lengua española se pondera precisamente comparándolo con la altura a que Anacreonte elevó la griega).

Así pues, los gustos dieciochescos conducen a la admiración por Villegas y ésta determina, mediante el ejercicio de la imitación poética, una tendencia anacreóntica en la poesía del siglo (36). Así se percibe especialmente en el último tercio, si bien la eclosión venía fraguándose desde tiempo atrás, pues como afirma Caso González, la Academia del Buen Gusto hacia 1750 constituyó "la semilla de la imitación anacreónti-

(34) *Ibid.* p. 311.

(35) *Ibid.* p. 234.

(36) En lo que respecta al concepto de gusto o, más aún, al de "buen gusto" en el siglo XVIII en España, resulta imprescindible el trabajo de J. Checa Beltrán, *Razones del buen gusto. (Poética española del Neoclasicismo)*, CSIC, Madrid, 1998, un completo acercamiento a la doctrina clasicista y su aplicación a los diversos géneros literarios.

ca" (37) (en ella Luzán traduce una de las odas anacreónticas, a la que debemos sumar otra que había traducido y que incluyó en su poética). En 1764 publica Nicolás Fernández de Moratín varias anacreónticas en *El poeta*; en 1773 Cadalso hace lo propio en sus *Ocios de mi juventud*, y ejerce además desde Salamanca (bien por carta o en persona) su magisterio anacreóntico. En esta ciudad se reúne primeramente con Meléndez Valdés e Iglesias de la Casa, con quienes coincide en el gusto y cultivo de la poesía anacreóntica; pronto se unirán a ellos otros poetas. Aunque lo breve de este trabajo nos impida detenernos en ellos, muchos otros importantes escritores y eruditos del XVIII se aproximaron también a la tradición de Anacreonte. Un ejemplo de la amplia difusión e influencia de esta tradición, aunque sin duda bastante alejado de los parámetros de creación poética, es la existencia de versiones moralizadas y cristianizadas, como la que "para recreo de los ingenios católicos" publicó en 1799 Josef Francisco Camacho, Rector del Colegio de la Asunción de Córdoba. Este interés no se limitó, sin embargo, a la mera recreación —o adulteración—. A finales de siglo van a aparecer dos traducciones de las *Anacreónticas*. La primera, en 1795, la que realizaron los hermanos Canga Argüelles, que posteriormente sería utilizada por Montfalcon para su edición políglota de las *Odas* en 1835. Esta versión, en versos castellanos, incluía también poesías originales a imitación de Anacreonte de Villegas y Cetina entre otros. Tan sólo un año más tarde aparecería la de José Antonio Conde, que pretendía enmendar los muchos errores y carencias que a su juicio presentaba la versión de Villegas. Su traducción sufrió el mismo castigo que quiso imponerle a Villegas y fue bastante discutida por la crítica posterior. Además de estas dos traducciones, hay que contar también con que por estos mismos años, en 1794, se edita por primera vez, en la imprenta de Antonio de Sancha, el *Anacreón castellano* de Quevedo. Del mismo modo, deben tenerse en cuenta las numerosas traducciones parciales que, al igual que la ya citada de Luzán, se llevan a cabo por parte de numerosos autores, como Nicasio Álvarez de Cienfuegos. Este fenómeno se extenderá también a lo largo de un siglo como el XIX, que a pesar de ser considerado poco propicio para el género, dio a luz bastantes traducciones, tanto completas como parciales, de la colección anacreóntica.

Sin embargo, su relación con la práctica poética, aunque continua, no será siempre uniforme. Al discurrir el siglo XVIII, especialmente a partir de la década de los setenta, los modelos se irán ampliando progresivamen-

---

(37) J.M. Caso González, "La Academia del Buen Gusto y la poesía de la época", en *La época de Fernando VI: Ponencias leídas en el coloquio conmemorativo de los 25 años de la fundación de la Cátedra Feijoo*, Oviedo, 1981, pp. 406-413.

te, y con ellos también los temas. Así, se observa cómo a medida que la tradición se ensancha también se difuminan sus contornos. La conciencia de vínculo con Anacreonte (precisemos una vez más: con las Anacreónticas que se le atribuían) no se pierde en ningún momento, pero el verdadero autor de referencia va a ser Villegas. Junto a él se situará, muy pronto, Juan Meléndez Valdés, sin duda, el poeta que más inmediatamente se asocia al cultivo de la anacreóntica y que es a la vez reconocido como representante más señero de la poesía del XVIII y como su renovador. Meléndez Valdés, que había imitado a Anacreonte a través de Villegas, llega a convertirse en modelo para sus contemporáneos.

Tradicionalmente, la crítica veía en su producción dos etapas sucesivas, la primera presidida por la inspiración anacreóntica, de contenido frívolo y coqueto y de tono menor, y la segunda más seria, grave, de mayor profundidad y más alto alcance. En estas anacreónticas de composición más tardía introduce disquisiciones filosóficas, aunque hay que advertir que éstas no eran completamente ajenas a la colección anacreóntica (como vemos, de esta clasificación de su producción hay implícito un juicio de valor que desfavorece al primer conjunto, apoyada en prejuicios sobre el propio género anacreóntico).

El punto de inflexión sería la *Epístola de Jovino a sus amigos salmanticos*, en la que Jovellanos se dirige a Delio, Liseno y Batilo —es decir, fray Diego González, fray Juan Fernández de Rojas y Juan Meléndez Valdés— y les insta a aplicar sus dotes poéticas a asuntos más elevados. Intenta Jovellanos que en su escritura exista un mayor compromiso filosófico y civil. Sus recomendaciones preceptivas se refieren de una manera explícita únicamente al terreno del contenido, aunque de forma implícita se entiende que el cultivo de determinados géneros requiere la elección de metros más solemnes: “Y tú, ardiente Batilo, del meonio / cantor émulo insigne, arroja a un lado / el caramillo pastoril, y aplica / a tus dorados labios la sonante / trompa, para entonar ilustres hechos” (vv. 271-275). Esta recomendación de Jovellanos polemiza con el espíritu juguetón de las anacreónticas, pero además es una réplica a una postura que se había convertido en tópico literario obligado en la poesía de este género: la desenfadada renuncia a las armas en favor de los placeres por parte del poeta y, consecuentemente, la producción de una poesía que abiertamente se niega a tocar asuntos épicos y prefiere blanduras y diminutivos. Éste es un tópico que ya encontramos claramente expresado en las propias composiciones de la colección anacreóntica y que se asentará cada vez más con el paso del tiempo.

Hoy en día, sin embargo, parece demostrado que Meléndez nunca dejó de escribir anacreónticas (mantengamos esta etiqueta, que es la que sus

contemporáneos y él mismo daban, aunque pronto veremos que se ha producido un cierto cambio cualitativo en los contenidos y, sobre todo, en el sentido de esta poesía). Así, críticos como Polt, Caso González o Arce prefieren hablar de dos estilos, o incluso tres, en su poesía: rococó, neoclásico y prerromántico<sup>(38)</sup>. Tres “registros simultáneos”, igualmente representativos de la Ilustración los tres.

Antes de profundizar con más detalle en su producción poética, puede resultar interesante presentar el concepto e ideas que el propio autor tenía sobre la forma literaria a la que con mayor afán se dedicó, es decir, la anacreóntica. En una carta suya dirigida a Jovellanos fechada en Salamanca el 24 de agosto de 1776, el joven poeta (contaba entonces veintidós años) muestra su perspicacia crítica, al referirse así a unas composiciones de este mismo género, obra de Cándido María Trigueros<sup>(39)</sup>:

Las cantinelas anacreónticas me parecen muy largas y que pierden alguna cosa por la uniformidad de la asonancia, no muy escogida (...) parece que la naturaleza de estas composiciones es el que sean cortitas, porque ni admiten las largas descripciones, ni las figuras, ni la gravedad frecuente de sentencias, ni los demás adornos que pueden sostenerlas<sup>(40)</sup>.

A continuación, ilustra esta consideración formal sobre el género con una crítica a una de las composiciones de la colección atribuida a Anacreonte<sup>(41)</sup>. Dado que desconocemos la edición que de la colección anacreóntica manejaba el poeta, es difícil determinar a qué composición se refiere<sup>(42)</sup>.

Aún merecen más censuras de Meléndez las composiciones de Cándido María Trigueros: pasaremos por alto las que se refieren al léxico (sobre todo, condena Meléndez la mezcla de voces modernas con otras excesivamente antiguas), y nos detendremos en la observación relativa al conteni-

(38) Encontramos una clara síntesis de las diferentes posturas en torno a los diferentes estilos de Meléndez en M.A. García García, “La erótica de la razón en la poesía de Meléndez Valdés. De Anacreonte a Locke”, en AA.VV., *El cortejo de Afrodita*, Málaga, 1997, pp. 160-61. Sobre su producción anacreóntica en general cf. también E. Wright, “The Anacreontic Odes by Juan Meléndez Valdés” *Dieciocho*, 10 (1987), 18-31. En cualquier caso, de obligada referencia es la edición de A. Astorgano Abajo, en J. Meléndez Valdés, *Obras Completas*, Cátedra, Madrid, 2004, que nos ofrece un completísimo repertorio bibliográfico.

(39) Las composiciones se presentaban como *Poemas de Melchor Díaz de Toledo, poeta del siglo XVI hasta ahora no conocido*, Sevilla, 1776, y no eran sino “la inocente falsificación de Cándido María Trigueros”. A. Astorgano Abajo, *op. cit.*, 2004, p. 1452, nota 21.

(40) J. Meléndez Valdés, *op. cit.*, p. 1170.

(41) “El mismo Anacreonte no fue tan feliz en la 53 por querer extenderse, y tuvo que dar alguna más fuerza a la pintura de su ausente para no decaer y mantenerse en ella” (*ibid.*).

(42) A. Astorgano Abajo, *op. cit.*, p. 1452, nota 22.

do satírico de algunas anacreónticas. En ellas se pronuncia Meléndez sobre el modo de verter un contenido filosófico en estas composiciones de apariencia frívola, empresa difícil en que ni siquiera Villegas —a juicio de Meléndez— logró igualar al vate heleno:

Al mismo tiempo, me parecen [se refiere a los poemas de Trigueros] más sátiras o censuras que anacreónticas; los olores, las flores y los vinos de que están salpicadas son como pies o estribillos para dilatarse en largos discursos de la ambición, la vanidad, la soberbia, la avaricia y otros vicios. Esto tampoco me parece ser muy del genio de Anacreonte, pues, aunque censura y enseña mucho como todos los antiguos, es de otra manera y como por incidencia y ligeramente, haciendo el principal intento en pintar sus amores y convites y beodeces. Yo, en esta clase de composiciones, quisiera que tan solo siguiéramos a este buen viejo, pues es, a mi entender, el modelo mejor de la gracia, la soltura y la delicadeza del amor, los juegos y las risas. Villegas, que es, de los nuestros, el que mejor ha llegado a imitarle, le es muy inferior en las composiciones originales<sup>(43)</sup>.

Veamos ahora el reflejo de estos planteamientos teóricos del joven Meléndez en su producción. Meléndez Valdés escribió 117 anacreónticas (la que lleva por título "A mis lectores" y que sirve de pórtico a la totalidad de su obra, las 80 odas anacreónticas y las 36 de *La paloma de Filis*, que forman una unidad temática aparte). Polt clasifica esta amplia producción en cinco grupos: el más temprano lo forman poesías anteriores a 1777; el último, poesías compuestas entre 1798 y 1814<sup>(44)</sup>. Como vemos, la epístola de Jovellanos *A sus amigos salmantinos* (1776) en la que Jovino exhortaba a los poetas del círculo salmantino a aplicarse a asuntos más serios, no provocó en Meléndez el abandono de las blanduras anacreónticas. Ahora bien, sí pudo contribuir a un cierto cambio en los temas, como ha visto Polt:

La progresiva disminución en estas odas de los temas anacreónticos tradicionales y su sustitución por los filosóficos y los de la naturaleza corren paralelas al nacimiento y desarrollo del género de las *Odas filosóficas y sagradas*; y en esta evolución del poeta sí cabe ver la influencia de Jovellanos, influencia que no es mandato ni violación de la idiosincrasia de Batilo, sino que por lo visto armonizaba con sus inclinaciones ilustradas<sup>(45)</sup>.

(43) J. Meléndez Valdés, *op. cit.*, p. 1170.

(44) Cf. H.R. Polt, *op. cit.*, pp. 324-325.

(45) *Ibid.*, pp. 325-326.

Las poesías en que el anacreontismo sería más puro, más apegado a los modelos (Anacreonte y Villegas) son las más breves; aquellas en que el anacreontismo deriva hacia la reflexión filosófica, requerirían un mayor número de versos.

Miguel Ángel García García ha denominado la sensibilidad ilustrada que alienta la raíz de la poesía anacreóntica de Meléndez Valdés con el sintagma "erótica de la razón" <sup>(46)</sup>. Una interesante propuesta ante la que cabría hacer quizás la objeción de que, a nuestro modo de ver, minimiza en exceso el vínculo con la tradición que llegaba al siglo XVIII. Una tradición, como hemos visto, bien reconocible e identificada como tal. Atrás quedan las explicaciones de esta poesía como reflejo de la personalidad sensual de Meléndez. No se descarta una inclinación personal por ciertos temas, y de hecho Cadalso en una carta a Tomás de Iriarte en la que, además, copiaba una composición de Meléndez Valdés, lo describía como "mozo algo inclinado a los placeres mundanales, a las hembras, al vino, y al campo" <sup>(47)</sup>. Pero estas razones personales no bastan para explicar la participación de Meléndez Valdés en esta tradición.

Para García García, la poesía anacreóntica de Meléndez Valdés representa a la perfección la nueva mentalidad burguesa del setecientos, que en el terreno del pensamiento se corresponde con el empirismo inglés de Locke, Berkley y Hume y con el sensualismo francés, especialmente con las ideas de Condillac. Se entiende así esta vertiente anacreóntica de la poesía de Meléndez como expresión de

la ideología burguesa porque está produciendo una de sus claves, que es la noción de sujeto libre, al que desde esa poética ilustrada se le están reconociendo ahora unas sensaciones y el placer que estas causan, como enseguida se le reconocerán unos sentimientos (Rousseau y en general toda la poesía romántica), y de la misma manera que desde el terreno de la ideología jurídica se le hace poseedor ya desde este siglo XVIII de unos derechos y unos deberes (Montesquieu y su *Esprit des Loïs*), desde la ideología política de una libertad, desde la ideología social de una igualdad con sus congéneres (...) <sup>(48)</sup>

Sin embargo, el empirismo rara vez se aceptó entre los ilustrados españoles en una forma absoluta: la percepción no es solamente un proceso físico, hay tras él un espíritu que da sentido a estas percepciones. Así, a la

(46) M.A. García García, *op. cit.*, p. 159.

(47) Cit. en H.R. Polt, *Batilo: Estudios sobre la evolución estilística de Meléndez Valdés*, Oviedo, 1987, p. 323.

(48) M.A. García García, *op. cit.*, p. 163.

pura percepción sensorial se le añade un elemento espiritualista: de este modo, lo que tenemos en esta poesía es sensibilidad. En la poesía de Meléndez Valdés esto es singularmente cierto: sus anacreónticas, especialmente las más tardías, son la expresión, a través de una tradición literaria con sus tópicos y sus convenciones, de una suerte de angustia vital.

La dicotomía que el siglo XVIII consagra entre lo público y lo privado estaría perfectamente representada en la poesía de Meléndez Valdés: sus poemas filosóficos y filantrópicos son la contribución de este magistrado poeta a la dimensión pública del individuo; su producción anacreóntica es el tributo al sujeto privado. Y es un sujeto privado que capta el mundo mediante los sentidos, y al que las sensaciones no son indiferentes, sino dignas de celebrar en todo lo que tienen de placenteras. Pero no podemos dejar de notar que no se trata de una poesía que surja *ex nihilo* para expresar esta nueva sensibilidad. El siglo XVIII contempla las tradiciones precedentes y, de acuerdo con sus ideas y su sentir, elige, formando un canon. El empirismo, el sensualismo y, en última instancia, la consagración del sujeto privado... todo ello hace muy explicable que entre las corrientes poéticas precedentes los ilustrados prefiriesen la anacreóntica. Pero hay que tener en cuenta que esa tradición ahora se valora, interpreta y utiliza con arreglo a una ideología que no es la de la anacreóntica, sino la del siglo XVIII.

Para culminar este breve repaso a la presencia de la poesía anacreóntica en la literatura española del siglo XVIII, vamos a detenernos ahora en un autor no tan destacado y reconocido dentro del género como Meléndez Valdés, pero que puede resultar también enormemente interesante para adquirir una perspectiva de conjunto. Nos referimos a Gaspar María de la Nava Álvarez, Conde de Noroña. Es uno de tantos autores perjudicados por la general manía, fundamentada en propósitos pedagógicos, de compartimentar la literatura en periodos. A Noroña podrían acogerlo tanto el neoclasicismo que Sebold y Caso González sitúan entre la *Poética* de Luzán y los *Ensayos literarios y críticos* de Alberto Lista, como el prerromanticismo (etiqueta acuñada en Francia para dar acogida a las obras que, entre 1780 y 1830 presentan ocasionalmente rasgos que después definirán al romanticismo), o el rococó (que Caso González sitúa en el último cuarto de siglo XVIII, con plenitud entre 1785 y 1780). Sin embargo, no es un autor de primera fila y la bibliografía sobre él es escasa; se reduce, principalmente, a estudios decimonónicos de carácter general sobre poetas del XVIII, a manuales más modernos en que se le presta atención en la limitada medida en que un manual puede hacerlo y, por último, a algunos artículos.



Como hemos podido observar, lo que define la anacreóntica en su pervivencia en la literatura española es, más que una filiación clara con un corpus de textos (por otra parte confuso), una poética que atañe al contenido, la intención, y a unos modelos que van desde Anacreonte (por ser de obligada mención, más que por constituir una influencia real) hasta los que ya se reconocen como "clásicos contemporáneos". A este respecto, tal vez una de las poéticas más interesantes sobre la anacreóntica a finales del XVIII la constituye precisamente un texto del Conde de Noroña: el poema "Al lector", con que se abre el apartado "Anacreónticas", primero del tomo I de sus *Poetas*. Es de sumo interés por dar una idea muy aproximada de lo que se reconocía como anacreóntica, algo que hace tanto a través de lo que declara de manera explícita, como a través de su propia configuración formal.

Son varios los elementos que señala Noroña como propios del género. En primer lugar nos encontraríamos ante composiciones de un carácter eminentemente juvenil, llenas de energía. Una energía desbordante que quedaría reflejada en los asuntos tratados: la rabia, la alegría, el fuego de Cupido o la risa de Lico; la anacreóntica se muestra así como una "copia de las pasiones vivas", combinación y exaltación de sentimientos que se convierte en la única posibilidad de poesía que Noroña encuentra para sí. Son los amores y placeres de la vida los temas por excelencia de estas piezas de humilde intención, cuyo fin primordial es agrandar. Lo anacreóntico continúa, ligado a lo intrascendente y lo liviano, abocado a la renuncia de pretensiones mayores que el ligero entretenimiento. Por lo que se refiere a los modelos, vemos cómo de una manera extremadamente hábil se vincula a ellos. Lo hace a través de la *captatio benevolentiae*, negando que pretenda equipararse a tales modelos pero sirviéndose de ellos como parangón: Anacreonte, "musas latinas" (los nombres de las amadas remiten, respectivamente, a Catulo, Propertio y Ovidio), Villegas, Moratín (Nicolás Fernández de Moratín, que las había cultivado en *El Poeta*), Cadalso y Meléndez, al que reconoce como máximo exponente de la anacreóntica.

Por otra parte, en el plano estrictamente formal, esta primera composición, realizada en heptasílabos asonantados es una anacreóntica, de modo que también en esto resulta, de una manera implícita, programática.

El resto de composiciones desarrollarán estas líneas principales que ha marcado en este primer poema que hace las veces de presentación. El amor, la belleza y el vino, salpicados de alusiones mitológicas estarán muy presentes en ellas, revelándose como temas esenciales de su poesía. Otro claro ejemplo de la práctica y concepción del género de la anacreóntica por parte de Noroña es el poema titulado "A mi criado", donde se alude al "an-

ciano Anacreonte”, y en el que es obvia la influencia de Catulo (*Da me basia mile*), y de la famosa recreación que de él había hecho Gutierre de Cetina. Al tema de la cuenta de los besos se añade el del baile, el convite, la juventud (opuesta a la severidad de los viejos), y el vino.

A lo largo de las páginas de este trabajo hemos tratado de esbozar a grandes rasgos el devenir del género anacreóntico y su situación en la escena literaria del siglo XVIII español a través de algunos ejemplos significativos. A medida que las anacreónticas extendieron a lo largo de los siglos su sombra, vieron también difuminados sus contornos. Anacreonte dejó de ser Anacreonte, y se convirtió en Villegas, primero, y en Meléndez Valdés, después... El nombre de Anacreonte perduró, pero como si de un *pro-sopon* teatral se tratara, bajo aquella máscara se ocultaba cada vez un rostro distinto.

### BIBLIOGRAFÍA

- ARCAZ POZO, J.L., “Catulo en la literatura española”, *Cuadernos de Filología Clásica* 22 (1989), pp. 249-286.
- ASTORGANO ABAJO, A., Edición, introducción y notas a Meléndez Valdés, Juan, *Obras Completas*, Cátedra, Madrid, 2004.
- ASTRANA MARÍN, L., “Anacreonte, introducido en España por Quevedo”, en *Epistolario completo de Don Francisco de Quevedo Villegas*, Instituto Editorial Reus, Madrid, 1946, pp. 558-567.
- BÉNICHOU-ROUBAUD, S., “Quevedo helenista: *El Anacreón castellano*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIV (1960), pp. 51-72.
- BRAVO VEGA, J., *Esteban Manuel de Villegas (1589-1669): Fortuna Crítica*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1989.
- “Esteban Manuel de Villegas. Panorama histórico literario de un escritor”, *Revista de Literatura* LV, 110 (1993), pp. 465-85.
- BRIOSO SÁNCHEZ, M., “Introducción”, en *Anacreónticas*, CSIC, Madrid, 1981.
- CAMPO ÍÑIGUEZ, E. del., *D. Esteban Manuel de Villegas. Algunos aspectos de su vida y obra*, Biblioteca de Temas Riojanos, Diputación Provincial, Logroño, 1972.
- “Villegas y Catulo”, *Berceo* 54 (1965), pp. 25-46.
- “Villegas es el padre de la Anacreóntica española”, *Berceo* 59 (1961) pp. 193-206; 60 (1961) pp. 349-360; 61 (1961) pp. 489-497; 63 (1962) 189-199, 65 (1962) 361-370 y 68 (1963) 239-256.
- CARBONELL, M.C., “Introducción” a Forner, Juan Pablo, *Exequias de la lengua castellana*, Cátedra, Madrid, 2003, pp. 9-156.

- CASO GONZÁLEZ, J.M., "La Academia del Buen Gusto y la poesía de la época", en *La época de Fernando VI: Ponencias leídas en el coloquio conmemorativo de los 25 años de la fundación de la Cátedra Feijoo*, Oviedo, 1981, pp. 406-413.
- CHECA BELTRÁN, J., *Razones del buen gusto. (Poética española del Neoclasicismo)*, CSIC, Madrid, 1998.
- FERNÁNDEZ GALIANO, M., "Anacreonte, ayer y hoy", *Atlántida* VII (1969), pp. 570-591.
- FORNER, J.P., *Exequias de la lengua castellana*. Ed. de Marta Cristina Carbonell. Cátedra, Madrid, 2003.
- GARCÍA GARCÍA, M.A., "La erótica de la razón en la poesía de Meléndez Valdés. De Anacreonte a Locke", en AA.VV., *El cortejo de Afrodita*, Málaga, 1997, pp. 159-171.
- LUZÁN, I. de, *Poética*, Labor, Barcelona, 1977.
- MELÉNDEZ VALDÉS, J., *Obras Completas*, Cátedra, Madrid, 2004.
- NOROÑA, Conde de, *Antología poética*. Ed. de Santiago Fortuño. Cátedra, Madrid, 1997.
- POLT, H.R., "La imitación anacreóntica de Meléndez Valdés", *Hispanic Review* 47 (1979), pp. 193-206.
- *Batilo: Estudios sobre la evolución estilística de Meléndez Valdés*, Universidad de Oviedo (Centro de Estudios del siglo XVIII), Oviedo, 1987.
- QUEVEDO, F. de, *Obra Poética. IV*, Castalia, Madrid, 1981.
- VILLEGAS, E.M. de., *Eróticas o amatorias*. Ed. de Narciso Alonso Cortés. Espasa-Calpe, Madrid, 1969 (6.ª ed.).
- WRIGHT, E., "The Anacreontic Odes by Juan Meléndez Valdés" *Dieciocho* 10 (1987), pp. 18-31.
- YNDURÁIN, F., "Villegas: revisión de su poesía", *Berceo* 17 (1950), pp. 697-722, reed. en *Relección de clásicos*, Editorial Prensa Española, Madrid, 1969, pp. 23-58.