

**LA TRANSFORMACIÓN DE UN MOTIVO BARROCO
EN ROCOCÓ:
LAS ODAS SOBRE *LA INCONSTANCIA* DE
MELÉNDEZ VALDÉS**

*Guarda corderos, zagala,
zagala, no guardes fe;
que quien te hizo pastora
no te excusó de mujer.*

Góngora, «Guarda corderos, zagala», vs. 1-4

En la edición de 1785 de las *Poesías* de Juan Meléndez Valdés (1754-1817) aparecen cuatro poemas agrupados bajo el título de *La inconstancia. Odas a Lisi*, precedidos por una cita de un romance de Luis de Góngora (1561-1627): «Guarda corderos, zagala, / zagala, no guardes fe. Góngora, Romance 30» (Polt y Demerson, 156). En su elegante sensualidad, brillantes imágenes, fluidez curvilínea y profusión decorativa, estos versos epitomizan lo más delicado de la poesía del estilo rococó a pesar de partir de una fuente barroca del siglo anterior. Los títulos de los cuatro poemas que componen *La inconstancia* — «El céfiro», «El arroyuelo», «La

mariposa» y «La naturaleza»— dan una idea del contenido de estas odas, cuyo objetivo es retratar la diversidad del mundo natural y sus cambios para convencer a la destinataria de los versos, Lisi, de la necesidad de ser inconstante, animándola a aceptar el amor del poeta sin mantenerse fiel a un único amante.

En la historia tradicional de las ideas estéticas, el rococó es considerado una especie de continuación del barroco — aunque el barroco también fue considerado por muchos una continuación monstruosa del renacimiento— y se ha interpretado este estilo como un «barroco en miniatura» (Arce) o incluso, como una degeneración vacía del barroco, un movimiento puramente decorativo, frívolo y decadente.¹ Aunque, afortunadamente, estas ideas sobre el rococó ya han sido ampliamente revisadas y el rococó se considera un movimiento artístico de enorme importancia en sí mismo, el rococó sigue sin ser una etiqueta manejada con confianza por los hispanistas, lo cual produce errores interpretativos y olvidos injustos. Aunque a primera vista las odas de *La inconstancia* son totalmente distintas de los versos que el epígrafe evoca, estos poemas rococó comparten un impulso común con su fuente barroca, ya que tanto en el romance de Góngora como en los cuatro poemas del ciclo de Meléndez se hace un elogio de la inconstancia dirigido a una mujer. Sin embargo, los modos poéticos de alcanzar el mismo objetivo difieren en muchos aspectos

¹ Testimonio de esta tendencia son las palabras de Juan Antonio Gaya Nuño sobre el rococó en los años 70, donde este movimiento es entendido como una continuidad casi inexistente en España de la «furia barroca, más y más desenfrenada que nunca» (54), una «calentura» (54), o un «delirio del último y frenético barroco, cada día más y más fragmentado en su fase dieciochesca» (54). Sobre el rococó como movimiento europeo, Gaya Nuño se hace eco de opiniones muy anticuadas ya por esa época y que atacaban al estilo rococó por considerarlo afeminado y decadente: «rara vez excede de ser decoración (...) Ya es cosa grave que constituya una etapa final de algo previo, por lo que sus días contados difícilmente pueden considerarse como saludables. Y no es menos grave que se distinga constantemente por su aroma femenino, frívolo, acentuadamente cortesano, inequívocamente previsto para la alcoba o el boudoir. Esa sensualidad menuda, esa delectación por lo meramente gracioso e intranscendente, ese componer un ornato mediante secuencias de especies de joyas curvilíneas, de rizos y de bucles mimados, nos conduce inmediatamente a pensar que el Rococo (sic) se ha elaborado muy concretamente para el deleite de la mujer. Es verdad. Toda la historia del siglo XVIII francés es un desfile de mujeres ferozmente entrometidas en la cosa pública, y no menos acaece en otros países» (55). Todavía queda por estudiarse si seguimos en parte presos de estas nociones evolucionistas y machistas de la historia de las ideas estéticas. En mi opinión, todavía se notan los síntomas de esta conspiración contra este arte «afeminado» e incomprendido al no querer reconocerse abiertamente el papel fundamental que el estilo rococó tuvo en la historia de la lírica española. Actualmente estoy preparando un estudio sobre la lírica rococó que intentará contribuir a paliar esta situación de precariedad en la periodización de la lírica española del setecientos.

y proporcionan un ejemplo de cómo Meléndez Valdés metamorfosea un romance de estilo barroco en cuatro odas que suponen la culminación del estilo rococó.

Las Odas a Lisi ocupaban un lugar preferente en la abundante obra de Batilo. Es de sobra conocida la afición de Meléndez Valdés a corregir sustancialmente sus versos, de los cuales nos han llegado numerosas versiones. Casi ninguno de sus poemas se libra de la «lima» del poeta, de modo que existen muy pocos poemas que hayan permanecido sin cambios en las sucesivas ediciones de su obra.² Teniendo en cuenta este hábito del poeta, Colford singularizó el ciclo de *La inconstancia* por haber sobrevivido a distintas ediciones sin apenas modificaciones. De ello, podemos deducir con Colford que para el propio Meléndez estos cuatro poemas a Lisi se debían acercar mucho a su idea de perfección, si por perfección entendemos la falta de correcciones posteriores:

La inconstancia (...) appeared first in the 1785 edition, and was repeated in the 1797 and 1820 editions without any changes. In view of the many corrections, deletions and additions Meléndez made in his other poems, this is indeed noteworthy. We may infer, therefore, that he considered this group to be as perfect as he could make it. (152)

Sin embargo, el único cambio que se da entre la primera edición de *La inconstancia* de 1785 y las ediciones posteriores es significativo: se trata de la eliminación del epígrafe ya mencionado del romance de Góngora por parte de Meléndez Valdés, cuyo criterio decide pasar de resaltar la imitación a subrayar la independencia de su propia invención.

Los críticos tradicionales de Meléndez hacen breves comentarios sobre el ciclo de *La inconstancia*. Rinaldo Froldi, por ejemplo, ve en este ciclo «i capolavori del genere galante» (1967, 43) junto a los poemas de otros ciclos como *La paloma de Filis* o *Galatea o la ilusión del canto*, y también subraya la fusión entre dicho elemento galante y las imágenes de vivo naturalismo (1967, 44) que se combinan en el poema. El ya citado Colford, otro de los estudiosos clásicos de Meléndez Valdés, captura bien el espíritu que anima estas composiciones en términos musicales: «If Meléndez had written music instead of poetry, this sparkling set of odes could be very well have been entitled ‘Variations on a theme by Góngora’. It would have been marked ‘allegro vivace’, and arranged for string quartette in the manner of Meléndez’s contemporaries Haydn, Bach or Mozart» (153). Pero fue D. Gareth Walters el que en 1991 publicó un importante artículo que analizaba

² John Polt ha estudiado las distintas variantes poéticas en la trayectoria de Meléndez Valdés en Batilo: *Estudios sobre la evolución estilística de Meléndez Valdés* (1987).

exclusivamente el ciclo de poemas dedicados a Lisi, destacando los patrones de composición empleados por Meléndez Valdés y la pericia con la que el poeta extremeño logró componer cuatro poemas sobre la variedad en la naturaleza que estaban a su vez conectados entre sí: «It is as if we have been provided with a single analogy that spontaneously breeds a series of inter-related, elusive impressions. Such a process suggests the ethereal aspect of Bécquer's poems and, more generally, the effect of an Impressionist painting» (28). Walters destacó asimismo «the felicitous fusion of form and content» (31) que se produce en este ciclo que demuestra el completo dominio del estilo rococó por parte de Meléndez (32).

Aunque D. Gareth Walters anota brevemente la existencia de la fuente gongorina (29) y señala los elementos de *carpe diem* presentes en el ciclo de Meléndez Valdés, la atención de su artículo no se centra en realizar una comparación entre el poema de Batilo y su fuente. Así, mi estudio tiene como objetivo analizar la operación que realiza Meléndez Valdés sobre el poema «Guarda corderos, zagala» de Góngora para convertir su fuente barroca en un prototipo de poema rococó. Específicamente, mi análisis ilustrará en qué consiste la operación de transformar un motivo barroco en rococó, o en otras palabras, cómo se produce la traducción estética de uno a otro lenguaje. Tras una introducción general que resumirá las aportaciones de la crítica respecto a la poesía del XVIII español y la evolución de su actitud respecto a la etiqueta de rococó, enumeraré las características rococó que he podido percibir en el ciclo de *La inconstancia* de Meléndez Valdés, comparando éstas con la imaginería empleada por Góngora en su popular romance. Con ello quiero contribuir a aclarar la definición del rococó de forma práctica en la poesía española y aportar un análisis alternativo del ciclo de *La inconstancia*.

El punto de arranque de la «trayectoria poética del setecientos (...) es la literatura del Siglo de Oro cuyos metros (...) y temas (...) siguen cultivándose con actitudes y sensibilidad barrocas, en la primera mitad del XVIII. Quevedo y Góngora son las pautas de esta poesía conceptista y culterana» (Polt 1994, 19). Meléndez Valdés se encuentra como bisagra entre el momento de imitación indiscriminada y cerrada de Góngora por parte de autores como José Antonio Porcel o José León y Mansilla en la primera mitad del XVIII (ver Polt 1994, 21) — y el paso a una noción más abierta, más neoclásica, de lo que significa imitación.³ El ciclo de *La inconstancia* muestra, en su primera edición de 1785, el enlace de la noción barroca de imitación con la noción neoclásica. Por un lado, las odas sobre *La inconstancia*

³ Como indica Polt, a medida que llegamos a mediados del siglo XVIII «empezó a privar este concepto (imitación de la naturaleza) sobre la imitación de los grandes autores — v.gr., Góngora y Quevedo— que practicaban los escritores barrocos» (25).

reconocen a Góngora como su punto de partida, pero por otro, evitan conscientemente imitar el estilo de Góngora para mostrar cómo un motivo barroco puede embellecerse, miniaturizarse y convertirse en un ejemplo de refinamiento y elegancia rococó. La cita de Góngora en el epígrafe de estos cuatro poemas tiene el propósito no de imitar, sino de marcar una diferencia. No se trata tanto de superar el modelo sino de celebrar lúdicamente las posibles metamorfosis estilísticas de un mismo motivo poético.

En su exhaustivo estudio de las numerosas imitaciones de Góngora en el siglo XVIII – «La fortuna de Góngora en el siglo XVIII» (1961) – Nigel Glendinning no menciona el ciclo de *La inconstancia* de Meléndez Valdés, prefiriendo centrarse en otros poetas de la primera mitad del setecientos que han tenido menos presencia en el canon y que han sido considerados tradicionalmente como decadentes imitadores de lo que empezaba a verse como un mal maestro. Del estudio de Glendinning, sin embargo, debemos retener el testimonio que prueba la pervivencia de Góngora en el siglo XVIII y el papel que jugó en el debate entre posbarroquismo y neoclasicismo. El mismo Nigel Glendinning elabora más adelante este tema del influjo gongorino en la lírica setecentista española en su capítulo dedicado a la poesía en su estudio *A Literary History of Spain. The Eighteenth Century* (1972), sintetizando así la situación: «The heroic style of Góngora, far from seeming useful in the later eighteenth century, ultimately became an object of utter opprobium. But it was greatly admired in the first half of the century and widely imitated then» (60). Para demostrar las diferencias entre el estilo de Góngora mismo y el de sus imitadores en la primera mitad del siglo XVIII, Glendinning compara sus versos directamente, pero no menciona aquí tampoco el ciclo de *La inconstancia*. Es importante recordar que tanto Gregorio Mayans como Ignacio de Luzán rechazaron abiertamente a Góngora ya en la primera mitad del siglo aunque las actitudes del autor de la *Poética* se suavizaron posteriormente (Glendinning 1975, 68). En cualquier caso, las dimensiones del debate respecto a Góngora fueron diseñadas en parte como una respuesta a la percepción europea de la literatura española como agotada y decadente, y la cuestión del gongorismo y su influjo era discutida por los intelectuales más importantes de la época, quizá en un ejercicio comparable al de la posterior «Polémica calderoniana» que marcará el inicio simbólico del romanticismo (o romanticismos) en España en el siglo XIX.

Ya en 1970 José Caso González reconocía que «uno de los problemas de la historia literaria del siglo XVIII español es el de periodizar adecuadamente ese largo lapso de tiempo» (7). Por su parte, en las mismas fechas, Joaquín Arce dedicaba un artículo seminal a la denominada «Diversidad temática y lingüística en la lírica dieciochesca» donde marcaba

como proyecto para los futuros dieciochistas el «restaurar en su interior coherencia el carácter diferenciador de esa época (el siglo XVIII)» y «aclara y precisar las facetas que literariamente la componen», ya que «precisamente es una de sus características no sólo la variedad entre personalidades distintas, sino la diversidad, los contrastes internos que se observan entre un mismo autor» (32). Desde entonces, los dieciochistas más renombrados han establecido varios paradigmas que intentan explicar dicha diversidad en la literatura dieciochesca, especialmente en su faceta lírica, pero de todas esas facetas, es la rococó la que permanece más desconocida, y los estudios más recientes sobre la poesía española del setecientos se centran en la poesía filosófica ilustrada (Elena de Lorenzo Alvarez) o en la poesía didáctica ilustrada (José Cebrián).⁴

En la introducción a su colección *Poesía del siglo XVIII*, Polt apuntaló, matizándola, la periodización propuesta inicialmente por Joaquín Arce que acogía ya el término rococó, una periodización que todavía llega hasta hoy y que afirma que, por un lado, la primera mitad del siglo XVIII español supone la continuidad –para muchos, decadencia—de la lírica barroca hasta su agotamiento.⁵ La segunda mitad del setecientos ve emerger una lírica que es, por un lado, un renacimiento del clasicismo, y por otro, la afirmación de un nuevo estilo rococó español, que en palabras de Polt es

una de las modalidades que la crítica va destacando en la poesía de la segunda mitad del siglo XVIII (...) una poesía de tono menor (...) caracterizada por un léxico cortesano, refinado, a veces arcaizante, inclinado a la presentación de objetos decorativos, y también por metros cortos (...), por exclamaciones, diminutivos, epítetos, colores suaves, paisajes limitados y una mitología ‘reducida a meras dimensiones domésticas’ (27).⁶

⁴ Para Sebold, especialmente en sus primeros estudios, la clave residía en el tránsito desde el estilo neoclásico hasta la aparición del romanticismo (en colecciones de estudios como *Trayectoria del romanticismo español* o en *Cadalso, el primer «romántico» europeo de España*), y posteriormente esta atención a la periodización del dieciocho poético le llevará a dilucidar los enlaces entre la lírica renacentista (el clasicismo) y la poesía posterior, en *Lírica y poética en España, 1536-1870*.

⁵ En el capítulo dedicado a la poesía del siglo XVIII en el *Cambridge History of Spanish Literature*, Joaquín Alvarez Barrientos sintetiza claramente esta clasificación: «Roughly speaking, the eighteenth century can be divided stylistically into two halves. The first half was dominated by Baroque style, the second half by Neoclassicism» (325).

⁶ Como afirma Joaquín Arce en *La poesía del siglo ilustrado* (1981), el rococó es «una modalidad poética que es reflejo de un gusto figurativo del siglo XVIII. (...) A él se adhieren ocasionalmente casi todos los autores que se hallan entre el final de la edad barroca y la plenitud de la Ilustración, perviviendo hasta los confines de la primera etapa romántica. Se trata de una aceptada ansia de evasión, a la que no renuncian incluso poetas que, como

El rococó como estilo en la lírica española sigue sin haber sido definido claramente en una monografía, aunque sí se han discutido aspectos concretos relacionados con él, entre los que destacan algunos trabajos de David Gies, especialmente su artículo «Sobre el erotismo rococó en la poesía del siglo XVIII español», donde el hispanista reconoce que «El concepto ‘rococó’ aplicado a la literatura española es relativamente reciente y, hay que confesarlo, polémico» y contribuye a aclarar en qué consiste el rococó como tendencia poética al comparar la poesía erótica de Meléndez y Cadalso con la pintura erótica del rococó francés representada por Boucher y Fragonard, entre otros. Subrayando la convivencia de un fuerte erotismo con una gracia elegante, Gies logra avanzar en la definición de esta tendencia en la poesía española, y reconoce que «Aunque Sebold no acepta por completo el término «rococó» como adjetivo aplicable a la poesía, creo que se puede (se debe) emplearlo para describir aquella poesía sensualista, delicada, sugestivamente erótica y juguetona que caracteriza una parte de la producción poética de autores como Nicolás Fernández de Moratín, José Cadalso y, sobre todo, Juan Meléndez Valdés, y que puede relacionarse con ciertos movimientos estéticos europeos».

Si el tránsito entre la ilustración y el romanticismo ocupó la atención de muchos de los dieciochistas de las últimas décadas (siguiendo el influjo de Sebold), un tema menos popular en la periodización del dieciocho y sus estilos es el tránsito o la delimitación entre los estilos barroco y rococó. La comparación entre el poema barroco y su variante rococó nos ayudará a delimitar cómo se produjo esta transición estética del barroco al rococó y, especialmente, servirá para definir más precisamente en qué consiste el estilo rococó que triunfó en España en la segunda mitad del siglo XVIII, precisamente en el momento en el que, según Arce, «se va observando una evolución en dos distintos planos: en la pervivencia de temas y lenguaje poéticos del Barroco, respetándolos, y en una decidida oposición a los mismos» (33). Que un poeta neoclásico y rococó como Meléndez Valdés «imite» a Góngora es una prueba de esta pervivencia que es la base del rococó español.

Pero, ¿qué elementos del romance de Góngora perviven en las odas de Meléndez Valdés? Los más básicos aparecen a primera vista: la cita inicial es el testimonio directo de esta huella, y tanto el ciclo de Batilo como el

Meléndez Valdés, querrán dar, en un determinado momento, una dimensión trascendental a su propia poesía. Y es esa línea de lírica graciosa y galante la que dará ‘tono’ a su siglo (...), alternando con las otras formas de creación poética que se van sucediendo a lo largo del Setecientos. Ni escuela, pues, ni grupo ceñidamente encuadrable en la literatura rococó; pero sí una serie de composiciones y actitudes poéticas equiparables, estética y estilísticamente, al rococó de las artes plásticas» (179).

romance del cordobés son un elogio de la inconstancia emitido por la voz del poeta que se dirige directamente a una receptora femenina. A partir de ahí, las diferencias también saltan a la vista en una primera lectura. Por ejemplo, en su forma exterior, el poema de Góngora es breve (60 versos) comparado con las cuatro largas odas que componen el ciclo de *La inconstancia* de Meléndez Valdés. La forma métrica también es muy distinta, pues Góngora elige la forma del romance mientras que Meléndez escoge la más libre y abierta de la oda. La destinataria de los poemas también es muy distinta: en el poema barroco la amada es una «zagala» que guarda rebaños de corderos mientras que la receptora de los poemas de Meléndez Valdés es Lisi, una amada que, aunque pastoril, no deja de ser etérea y elegante. El estilo y el lenguaje son claramente distintos, y mientras en Góngora los mensajes se expresan en una síntesis de lenguaje vulgar y terrenal y al mismo tiempo abstracto y mitológico —una combinación típica de su autor— el lenguaje de Meléndez Valdés es sutil, indirecto, musical y fluido. Si Batilo prefiere expresar admiración mediante símiles y metáforas muy sencillas, la aparente vulgaridad terrenal del lenguaje del cordobés oculta complicadísimos conceptos. Y si los protagonistas del romance de Góngora son la zagala, las piedras, el viento, la encina, la vid, el olmo, el laurel, la abeja o el clavel, los de Meléndez Valdés son etéreos, sutiles y casi intocables, seres poéticos de la artificial naturaleza rococó compuesta por florestas, céfiros, reflejos, lirios, jazmines, susurros, embelesos y mariposas.

La comparación de los primeros versos de cada uno de los poemas sintetiza estas diferencias de forma elocuente. El imperativo «Guarda» preside el romance de Góngora y hace que el diálogo entre el amante y la amada adquiera obvios tintes de dominación, no de seducción: «Guarda corderos, zagala / zagala no guardes fe» (vs. 1-2). Por el contrario, la exclamación admirada es el punto de partida de «El céfiro» —la primera oda del ciclo de Meléndez Valdés— y también de «El arroyuelo», desplazando así la fuerza del deseo del poeta, expresándolo de modo indirecto, a través de desplazamientos simbólicos, pero no obstante de un modo mucho más sensual: «¡Cuál vaga en la floresta / el céfiro suave!» (vs. 1-2); «¡Con cuán plácidas ondas / te deslizas tranquilo, / oh gracioso arroyuelo, / por el valle florido!» (vs. 1-4). La interrogación retórica comienza «La mariposa»: «¿De dónde alegre vienes, / tan suelta y tan festiva, / los valles alegrando, / veloz mariposilla?» (vs. 1-4). En todos estos poemas rococó la seducción y el diálogo con la amada se produce casi siempre de forma indirecta, y siempre galante, y es que la gracia y la coquetería son las bases del rococó.⁷

⁷ Que la cultura dieciochesca estaba fascinada por el amor —un nuevo amor carnal y galante y con una especificidad histórica determinada —puede apreciarse tanto en el arte como la sociedad de la España del XVIII, como muestran los abundantes testimonios que recogió

Estas obvias diferencias pueden sintetizarse de forma programática en varias características que representan las diferencias más amplias entre barroco y rococó, y entre el estilo característico de Góngora y Meléndez Valdés representado en estos poemas. Por supuesto, muchas de estas características han sido señaladas por la crítica como propias del rococó y han sido el objeto de análisis de historiadores de estética como Germain Bazin (en su clásico estudio *Barroco y Rococo*), pero no aplicadas de forma práctica a la comparación de un poema barroco y otro rococó como estoy haciendo ahora.

Una de las diferencias más llamativas entre el romance gongorino y el ciclo de Meléndez es la cosmovisión que sus versos dibujan. El barroco español, dominado por el espíritu espectacular y religioso de la Contrarreforma, permea el romance de Góngora que, a pesar de tener como objetivo último la seducción de la amada, realmente sirve para afirmar una visión del mundo ordenada y dirigida por Dios. Es por ello que se repite como un estribillo, entrelazada con las frases de seducción, la idea de que la zagala protagonista no puede elegir otra cosa que lo que desea el poeta, pues ya Dios previamente decidió su destino al hacerla mujer, y por lo tanto, inconstante por naturaleza: «que quien te hizo pastora / no te excusó de mujer» (vs. 3-4). Asimismo, la elección de Góngora de la pastora que cuida corderos y que no debe «guardar fe» o fidelidad a un único amante —«Guarda corderos, zagala, / zagala, no guardes fe» (vs. 1-2)—también dibuja un concepto cuya interpretación es en parte teológica, y lo mismo sucede con la alusión al «libre albedrío» en el verso 17. El romance gongorino de 1621 no trata de persuadir o seducir a la receptora, sino que afirma que es inútil ir contra lo que ya está decidido de antemano. El rococó, al contrario que el barroco, supone una huida de lo grandioso, lo majestuoso y las grandes preguntas filosóficas, y prefiere detenerse en el juego de la seducción en sí mismo, sin necesidad de excusas preliminares. El ciclo de *La inconstancia*

Carmen Martín Gaité en *Usos amorosos del dieciocho en España*, el libro que nos presenta el fresco de una sociedad movida por el amor y la búsqueda del placer. En el ya clásico libro de Gaité quedan documentados diversos fenómenos sociales y culturales que testifican un nuevo modo de entender el amor, el matrimonio y los roles masculinos y femeninos en la sociedad española del XVIII, que fue testigo del nacimiento y afianzamiento de la costumbre de las mujeres casadas aristocráticas de tener un «cortejo». La sociedad dieciochesca española sostiene encendidos debates por el nuevo culto al lujo, y ve florecer curiosas modas como el majismo aristocrático y también contempla la ubicuidad de los tipos llamados «petimetres» y «petimetras» —y de ahí al desprestigio del matrimonio y la caída en desuso del código del honor sólo habrá un paso. En fin, el libro de Martín Gaité es un álbum que recoge escenas del culto al amor frívolo, cambiante, inconstante, sensual y lúdico del antiguo régimen.

dedicado a Lisi es absolutamente secular, y la amplificación del motivo de la inconstancia en sí acoge variaciones en la forma del poema que son una ilustración práctica de lo variable que es el orden de la naturaleza y del mundo. Se podría decir que estos cuatro poemas dirigidos a Lisi son en sí mismos un ejercicio de seducción, que pacientemente espera lograr el abrazo de la amada agotando todas las variables posibles.

Si el poema de Góngora es, en última instancia, una prueba de un orden del mundo dominado por Dios, el de Meléndez muestra un universo dominado por las leyes variables de la naturaleza donde Dios no tiene cabida. Lisi tiene la opción de elegir ser fiel a un único amante, Amintas, o de acoger el deseo expresado por el poeta, y el poeta la intenta persuadir de que si no lo ama estará cometiendo un acto antinatural, y por lo tanto, no hermoso: «Ni el orden de las cosas / inmóvil es, que siempre / con sucesión suave / el cielo nos las vuelve» (vs. 25-28). Finalmente, si Lisi no acepta el ofrecimiento del poeta, lo que le espera es simplemente una reducción en su placer —cuya búsqueda es la esencia del rococó: «¡Ay Lisi, esquiva Lisi!, (...) ¿por qué, cruel, por firme, / mayor ventura pierdes?» (vs. 81-4).

Guillermo Carnero describe «la filosofía del rococó poético» como «la exaltación del valor del presente irrecuperable más allá del disfrute de su fugacidad, y de los goces y placeres que ofrece una vida sencilla y despreocupada» (71). Si en el rococó predomina la búsqueda del placer, en el poema barroco de Góngora se persigue la persuasión por medio de la amenaza y el miedo. Una vez emitida la ley universal presidida por el imperativo inicial «Guarda, corderos, zagala» (vs.1), y tras demostrarse la incapacidad de huir de esta norma universal decidida de antemano, Góngora pasa en la tercera parte del romance a emitir una serie de maldiciones que aguardan a la zagala si se mantiene constante: «Mal hayas tú si constante / mirares al sol» (vs. 45-6); «Mal hayas tú si imitates, / en lasciva candidez, / las aves de la deidad / que primero espuma fue» (vs. 49-52). Finalmente, el romance de Góngora usa la mitología, como veremos que hará también Meléndez, pero con el objetivo de mostrar el castigo que espera a la zagala si se mantiene firme usando el desgraciado ejemplo de la ninfa Eco procedente de las *Metamorfosis* de Ovidio (vs. 53-6), y concluye el romance con una amenaza final implícita, llamándola «zagaleja» con desprecio evidente: «Si quieres, pues, zagaleja, / de tu hermosura cruel, / dar entera voz al valle, / desprecia mi parecer» (vs. 57-60).

Entre las líneas de esta comparación inicial entre dos manuales de seducción, el barroco y el rococó, sobresale un motivo recurrente que ya está presente desde el título «La inconstancia» y en la elección del romance de Góngora como fuente de inspiración: bajo este rechazo a la fidelidad, esta invitación a la inconstancia amorosa, subyace una fascinación rococó por el

cambio en la naturaleza, un canto a su fluidez, una sinfonía a los encantos de la metamorfosis. Pero como sucede en el ciclo de *Galatea o la ilusión del canto* del propio Batilo, esta pasión por la fluidez y la metamorfosis está altamente erotizada y se poetiza mediante juegos de contrastes muy productivos entre el estatismo y el cambio, el movimiento y la circularidad. Como en muchos de sus otros poemas eróticos, Meléndez parte de un pretexto galante para ejercer una reflexión sobre la poesía y la naturaleza, y el carácter erótico y mutable que ambas comparten. Góngora, directo desde el principio, formula su petición valiéndose de un argumento misógino y en imperativo: «Guarda, corderos, zagala, / zagala, no guardes fe; / que quien te hizo pastora / no te excusó de mujer» (vs. 1-4). Como ya he apuntado, la petición de Góngora surge desde el primer momento derivada de una cosmovisión barroca que ve el mundo como dominado por Dios, y a la destinataria del poema como parte de este orden, sin albedrío para escoger su destino pues ya lo tiene marcado por su nacimiento. Esta misma petición, con muchos más rodeos, la enuncia así el galante Meléndez: «¡Ay, Lisi!, ejemplo toma / del céfiro inconstante; / no con Amintas sólo / tu fino amor malgastes.» (I: 80-4). Esta invitación personalizada de Meléndez sólo viene tras una introducción de 80 exquisitos versos en los que el poeta sigue al suave viento por un prado. Lo mismo hará Batilo en los dos poemas siguientes, «El arroyuelo» y «La mariposa», donde el poeta introduce una petición final a Lisi sólo tras una larga tirada de bellísimos versos en los que irá ejemplificando el carácter inconstante de la naturaleza que Lisi debería imitar. «La naturaleza», el cuarto poema del ciclo de Meléndez Valdés, puede considerarse la síntesis de los tres poemas anteriores y sirve como *coda* final (Walters, 26).

En contraposición con el imperativo que preside el romance de Góngora, en «El arroyuelo» de Meléndez Valdés la petición no se dirige a Lisi sino al arroyuelo mismo: «¡Oh dichoso arroyuelo! / (...) ¡ay!, di a mi Lisi al paso / que en su firme capricho / no insista; / y dale ejemplo / de mudanza y de olvido» (II: 80-92). La petición de «La mariposa» también destaca por la suavidad del deseo formulado: «Mas, ¡ay!, mayores fueran / mil veces aún mis dichas / su fuese a ti en mudarse / mi Lisis parecida» (III: 76-80). Pero por si la tal Lisi no se daba por entendida, Meléndez compone un cuarto poema, más general y más directo a la vez. En «La naturaleza» el yo poético habla ya directamente a Lisi y su voz es más cercana y directa: «No, Lisi, esa constancia (...) a enojos y fastidios / te lleva» (IV: 1-6). Su enumeración de ejemplos de la naturaleza y del Amor dan a entender que ser constante es *contra natura*; el «orden de las cosas» es cambiante (IV: 25 y ss.), como prueban el mismo amor, las estaciones, las flores, las abejas y los pajarillos, que «cuando el Amor los hiera / de amada y lecho mudan / en sucesión perenne» (IV: 61-3). Y con esta imagen de los pájaros amorosos,

tan cara a Meléndez y a los poetas del XVIII, se despide fingiendo tristeza, apelando a la compasión de la «esquiva Lisi» (IV: 80), dando su golpe final: «¿por qué, cruel, por firme / mayor ventura pierdes?» (IV: 82-4).

Ya he apuntado que Góngora usa referencias mitológicas procedentes de Ovidio para amenazar a la zagala destinataria de su romance. En primer lugar, alude casi imperceptiblemente al mito de Narciso: «El cristal de aquel arroyo, / undosamente fiel, / niega al ausente su imagen / hasta que lo vuelve a ver» (vs. 9-12). Menciona también al «hijo de Venus» (vs. 14), modelo de inconstancia, y finalmente perfila el trasfondo mitológico al aludir de forma mucho más obvia al mito de Eco, quien «Solicitando prolija / la ingratitud de un doncel, / ninfa de las selvas ya / vocal sombra vino a ser» (vs. 53-56). Aunque, como ya he demostrado en otro artículo, el ciclo de *Galatea o la ilusión del canto* de Meléndez Valdés se construye sobre la base del mito de Pigmalión y sobre referencias a Narciso y Eco, en el ciclo de *La inconstancia* no hay referencias mitológicas importantes, más allá de la referencia a Cupido en el cuarto poema, «La naturaleza»:

Amor, como dios niño,
es vivo, inquieto, alegre;
y atrevido y artero
los peligros no teme.
De pecho en pecho vuela;
y ora rinde un rebelde,
ora un soberbio oprime
y ora un tibio enardece.
Así se goza y burla
y a un tiempo a todos prende.
De la inconstancia nace
y en la firmeza muere.
(vs. 13-24)

En *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Guillermo Carnero alude al modo característicamente rococó de hacer alusiones mitológicas, afirmando que «Frente a la tradición heroico-mitológica, el rococó atiende sólo a la dimensión amable, risueña y frívola del Olimpo, y presenta a las deidades con ternura y proximidad que podríamos llamar domésticas» (72). El contraste entre el uso de la mitología por parte de Góngora y Meléndez Valdés ilustra perfectamente el cambio de la estética barroca a la rococó, pues si bien ambas dependen estrechamente de la mitología clásica, en el rococó se observa una «mitología reducida a meras dimensiones domésticas» (Arce 1966, 450). Aunque tanto Góngora como Meléndez aluden a Cupido,

el modo de empequeñecerlo en el poema rococó es evidente, pues se presenta al hijo de Venus como un «dios niño» jugando. El Cupido rococó se caracteriza por el énfasis en la infantilización del dios que está unida a la erotización de las escenas en las que aparece, como se aprecia en numerosas escenas pictóricas del arte rococó y en la poesía de Meléndez Valdés, Moratín padre o José Iglesias de la Casa. Por otra parte, la elección de la historia de la ninfa Eco como paralelo trágico en el poema de Góngora introduce la posibilidad amarga en medio de una escena de seducción que debería ser alegre. En esta combinación de elementos positivos teñidos por un trasfondo negativo en el poema de Góngora —en este caso la alusión a Eco, la ninfa enamorada de Narciso y rechazada por él que acabó desapareciendo para convertirse en eco— pueden recordarnos al género del *vanitas* barroco, donde se reproduce la naturaleza pero se recuerda siempre el lado oscuro y decadente que subyace tras lo terrenal.

Estructuralmente, el ciclo de *La inconstancia. Odas a Lisi* comprende cuatro poemas en los que Meléndez construye cuatro variaciones de un tema que, a su vez, epitomiza la variedad en sí: la inconstancia. El gesto de escribir variaciones sobre un mismo tema, siendo este tema la variedad misma, refuerza las proteicas posibilidades de la poesía y subraya la potencia de su lenguaje transformador de la realidad. Como la naturaleza, modelo de permanente metamorfosis, el ejercicio de variar y modificar hasta sus límites un mismo tema contiene en sí mismo un mensaje de elogio a la fluidez y la mutación, y ejemplifica la inconstancia en sí. Asimismo, este tipo de estructura es típicamente rococó, pues regresa una y otra vez sobre sí misma como un tirabuzón, y es claramente autorreflexiva. Es un caso bien logrado de lo que Robin Howells ve como una característica del rococó: el texto que mimetiza su tema (192) y, aún más, el texto que imita la diversidad en la naturaleza en su propio estilo (193). Aunque la coda final de cada poema de la serie lo reduce a un marco galante (el poeta solicita a la amada que sea inconstante, para gozarla siquiera un instante), como sucede con los poemas rococó de Meléndez, esta superficie no sólo es autorreflexiva, sino que su reflexión se extiende hasta el terreno de la identidad y de la creación artística.

Los motivos recurrentes que explora Meléndez en *La inconstancia. Odas a Lisi* son todos variantes imaginativas de la idea de la metamorfosis, tan antigua como la literatura misma. La inconstancia, a partir de la anecdótica búsqueda de la infidelidad de la amada, es estetizada y tratada como parte de un continuo, de un mundo fluido donde cada cosa, por pequeña que sea, tiene un papel en una cadena de cambios que nunca cesa en su reencarnación:

¡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 aún mis dichas,
si fuese a ti en mudarse
mi Lisi parecida.

(«La mariposa», vs. 69-80)

Junto a la mariposa, emblema clásico de la metamorfosis, aparecerán en estos poemas elementos que evocan fluidez y cambio, suaves ondas que podemos asociar con el estilo rococó, pero también con la obsesión barroca por lo inestable y lo aparente, pero suavizada: vuelos, giros, soplos, olas, ondas, risas, bailes, giros, anillos, reflejos de luz, espuma, cristales, espejos, arroyos, ríos, pájaros, etc. conforman un fresco nacarado donde todo lo mutable tiene cabida si es hermoso. Y hasta el movimiento inherente a los poemas hace justicia a su nombre mediante un estilo que fuerza la variación hasta sus propios límites. Según Germain Bazin, el objetivo del arte clásico «es superar el desorden de la apariencia y buscar una verdad más profunda» (6-7). La preferencia de Meléndez por las «formas que vuelan» frente a «las densas y estáticas» que Germain Bazin también asocia con el barroco se manifiesta en la elección de Meléndez – en contraposición a Góngora, más terrenal – del céfiro, la mariposa, los pájaros y las abejas, todos elementos alados, literal o metafóricamente, cuya capacidad para volar llena estos poemas de movimiento.

Si nos fijamos en el tipo de imágenes de la naturaleza escogidas por Góngora y por Meléndez para realizar sus distintas versiones, observaremos claras diferencias que son sintomáticas de la oposición y continuidad entre barroco y rococó. El romance de Góngora está presidido por imágenes naturales, como las de Meléndez, pero que en su caso funcionan en contraste y que subrayan una tensión entre lo alto y lo bajo, lo vulgar y lo elegante, lo villano y lo cortesano, lo sólido y lo inefable. Por ejemplo, la segunda estrofa del romance de Góngora compara el armiño con el pellico, en la tercera estrofa la oposición es entre piedra y cincel, en la cuarta entre lo villano y lo cortesano y entre dos denominaciones de un mismo fenómeno (el viento y el céfiro). En los cuatro poemas de Meléndez Valdés, el efecto

poético predominante no es la tensión opositiva sino, por el contrario, la fluidez, idea que es confirmada por D. Gareth Walters cuando señala la sensación de continuidad que se produce en este ciclo: «it is as if he is striving to blur the distinction between separate objects or aspects of reality, and this serves further to erode the boundaries between the four odes» (26). Además, Walters también anota que Meléndez parece extender las características de unos objetos a otros, favoreciendo así aún más claramente este efecto borroso (27) que podríamos entender como una manifestación del efecto de *papillotage* característico de la pintura rococó.

Meléndez Valdés estaba respondiendo de forma consciente a la tensión que preside los versos de Góngora con un canto a la fluidez que es a su vez una característica asociada con el rococó. Aunque el barroco ya empleaba formas circulares e imperfectas como base escultórica, el rococó convierte la curva en su elemento más característico, prescindiendo de una forma central y convirtiendo en centrales las cadenas de curvas continuas superficiales, eliminando la noción de forma y fondo. Una de las exposiciones más recientes y atrevidas sobre el estilo rococó se titula precisamente *The Continuing Curve (1730-2008)*. Como es característico del rococó, en toda la serie de *La inconstancia* proliferan rizos, giros, ondas y curvas que contribuyen a lograr este efecto de curva infinita, como muestran las abundantes referencias a curvas, rizos y giros que se hayan esparcidas por las primeras tres de las cuatro odas a Lisi: «ondas mil» (I: vs. 24); «con giro bullicioso» (I: 39); «mil ondas y celajes» (I: vs. 53); «mil vueltas y mil» (I: vs. 60); «ondéales el talle» (I: vs. 64); «da mil vueltas» (I: vs. 67); «con giros agradables» (I: vs. 78); «plácidas ondas» (II: vs. 1); «serpean» (II: vs. 9); «ya se enlazan» (II: vs. 15); «ya meciéndose ceden» (II: vs. 17); «remedan su giro» (II: vs. 20); «tú las abrazas / con graciosos anillos» (II: vs. 23-4); «con fáciles ondas» (II: vs. 32); «retratas en las ondas» (II: vs. 43); «giran mil pececillos» (II: vs. 50); «tú el cabello les rizas» (II: vs. 65); «tus plácidas ondas» (II: vs. 69); «al compás de sus ondas» (II: vs. 80); «en mil vuelos» (III: vs. 13); «se rizan» (III: vs. 24); «meces» (III: vs. 48); «ahora en torno giras» (III: vs. 66).

En contraste, el estatismo de los versos de Góngora queda de relieve en la división de los versos en series de cuatro, que detienen la lectura, y en la profusión de comas al final de cada verso que cortan cualquier sensación de continuidad. La presencia de objetos pesados y terrestres como «las piedras» (vs. 9), «la encina» (vs. 13), el «villano pie» (vs. 14) o la «hermosa vid (...) abrazada al olmo» (vs. 17-18), aunque contrapuestos a otros elementos más aéreos como la «tortolilla gemidora» (vs. 21), «la abeja» (vs. 25), «el arroyo» (29) o «el clavel» (vs. 26), no pueden ser más distintas del efecto fluido que logra Meléndez en sus versos. De hecho, si comparamos elementos a los que se hace referencia en ambos poemas – como el viento, la

tortolilla, Cupido o el arroyo—el contraste entre barroco y rococó aparece con más fuerza. Los motivos son los mismos, el tratamiento totalmente distinto.

Por ejemplo, mientras el arroyo de Góngora es completamente estático, casi un espejo —«El cristal de aquel arroyo, / undosamente fiel» (vs. 29-30)—toda la oda de Meléndez titulada «El arroyuelo» (la segunda del ciclo de *La inconstancia*) es un ejemplo de fluidez, movimiento y continua metamorfosis. No hay un sólo momento estático en todo el poema, y los versos se abrazan en una infinita curva que reproduce las ondas del agua en su misma textura:

¡Cuál *serpean* y ríen
y en su alegre bullicio
la fresca hierbezuela
salpican de rocío!
Sus hojas delicadas
en tapete mullido
ya *se enlazan*, y adornan
tu agradable recinto,
ya *meciéndose* ceden
al *impulso* benigno
de tus *pasos* süaves
y remedan su *giro*,
o te besan *movidas*
del favonio lascivo,
mientras tú las abrazas
con graciosos anillos.
(vs. 9-24, *mi subrayado*)

Otro elemento que Meléndez Valdés toma de la fuente gongorina es la referencia al viento: «Resiste al viento la encina, / mas con el villano pie; / que con las hojas corteses, / a cualquier céfiro cree» (vs. 13-17). El primer poema de la serie de *La inconstancia*, titulado «El céfiro», amplifica este motivo para hacer un recorrido que sigue al viento de poniente en su revoloteante paseo por un jardín silvestre, y luego por el campo abierto. Ya en la definición de «céfiro» del *Diccionario* de 1780 se resalta la suavidad poética que evoca este viento también llamado «favonio»: «Entre los poetas se toma por cualquier viento que sopla blanda y apaciblemente». Desde el comienzo del poema de Meléndez Valdés, el céfiro hace posible una suave transición entre el mundo del lector y el mundo idílico del poema, al que somos conducidos casi imperceptiblemente, por un suave soplo de viento

que contrasta con la tensión entre encina y viento que se ilustra en los versos de Góngora:

¡Cuál vaga en la floresta
el céfiro süave!

¡Cuál con lascivo vuelo
sus frescas alas bate,
sus alas delicadas,
que forman al mirarse
del sol en los reflejos
mil visos y cambiantes!

(1-8)

Como la mariposa, el céfiro es la imagen natural de un impulso bello y suave hacia el cambio. Meléndez podría haber elegido hablar de la mudanza que se produce en el campo tras una tormenta, pero ha elegido centrarse en el aspecto más fluido de la metamorfosis, en resaltar la continuidad suave en el cambio, la curva y no la división. Pero esta suavidad también sirve para abrir una equivalencia simbólica entre el impulso del viento y el soplo vivificador y erótico del amor. Como sucede en la mayoría de poemas amorosos de Meléndez Valdés, el erotismo se hace más fuerte al contrastar con la aparente inocencia de los motivos y el lenguaje:

Ahora a un lirio llega,
ahora el jazmín *lame*,
la madre selva *agita*
y a los tomillos parte,
do entre mil amorcitos
vuela y revuela fácil
y *los besa* y escapa
con alegre donaire.

La tierna hierbezuela
se estremece delante
de sus soplos sutiles
y en ondas mil *se abate*.
(I: 8-24, *mi subrayado*)

El viento que «licencioso corre / de flor en flor» (I: 9-10) es también un soplo vivificador que va animando todo lo que toca. Aunque el viento está personificado en algunos fragmentos de este primer poema, al igual que las flores que acaricia – «El las mira y se ríe, / y el susurro que hacen / le

embelesa, y atento / se suspende a gozarle» (I: 25-29) – su carácter aéreo, etéreo e intocable contrasta con el sensualismo de los verbos: «dame», «llega», «corre», «agita», «besa» y «se suspende», que componen un retrato efímero pero altamente erótico de este viento / pájaro que se anima en su recorrido por la floresta.

Ya en el verso 35, la oda a «El céfiro» hace varios giros importantes, y se dibuja repentinamente un receptor en el poema al que se dirige el poeta, y que, como veremos al final, se trata de la Lisi a la que estos poemas van dedicados. Es un acierto el situarse en «la cima» (I: 33) para comenzar un recorrido que se hace visible al reproducir los trazos físicos de su movimiento:

Verásle ya *en la cima*
del olmo entre las aves
seguir con dulce silbo
sus trinos y cantares
y en un punto *en el suelo*
acá y allá tornarse
con giro bullicioso,
festivo y anhelante.
(I: 33-40, *mi subrayado*)

El movimiento que va dibujando el céfiro / pájaro / Cupido es tan variado como las sucesivas reencarnaciones del yo en el poema: va de arriba a abajo («ya en la cima (...) y en un punto en el suelo»), entra y sale («verasle entre las rosas / metido»), abre y cierra («verasle de sus hojas / lascivo abrir el caliz»), da saltos y forma «mil ondas y celajes» al agitar con sus alas «del arroyo (...) los cristales». Las imágenes privilegiadas son las que ejemplifican la belleza de la mutación en la naturaleza, pero también las que juegan con la idea de eco, repetición y reflejo, pero el movimiento lo preside todo: las alas del viento «forman al mirarse / del sol en los reflejos / mil visos y cambiantes!» (I: 5-7). La inestabilidad del espejo que es la naturaleza convierte la hierba en un mar donde el céfiro «en ondas mil se abate» (I: 24).

Otro elemento que Meléndez mantiene en su poema es la referencia gongorina al cabello suelto: «Sacude preciosos yugos, / coyundas de oro no den, / sino cordones de lana, / al suelto cabello ley» (vs. 41-44). Así, la siguiente «parada» del céfiro de Batilo es un elemento que hace visible, físico, el movimiento del céfiro y que contiene en sí mismo la imagen circular del baile de las zagalas por el que se cuela el viento. Las «mil vueltas y mil» (I: 60) con las que el céfiro rodea a las zagalas se transforma en un rizo que se fusiona con el cabello suelto de éstas: «Ora entre sus cabellos / se enreda y

se retrae, / el seno les refresca / y ondéales el talle» (I: 61-64). El cabello como imagen de transición poética es una imagen tan lograda como la del céfiro alado con la que Meléndez nos introduce, rápida pero suavemente, en el mundo idílico del poema. Precisamente, esta melena suelta que riza el viento es el emblema mismo de la metamorfosis, del cambio que muda y permanece a la vez.

En síntesis, en este análisis comparativo entre el poema barroco de Góngora y las odas rococó de Meléndez Valdés, he señalado la continuidad dentro del cambio entre las dos estéticas. Meléndez Valdés, aún reconociendo en su primera edición de *La inconstancia* su fuente gongorina, realmente transforma activamente cada elemento barroco en rococó hasta que convierte su canto a la inconstancia en algo tan desgajado de su fuente que decide borrar el epígrafe en ediciones sucesivas. Meléndez toma el motivo de la inconstancia, que en un primer momento podemos considerar un motivo barroco, y lo desgaja de cualquier connotación moralizadora, centrándose en construir odas que reproducen con su forma el mensaje mismo que el poeta intenta expresar. En este sentido, las cuatro odas de Meléndez son infinitamente superiores en calidad al romance gongorino que amplifican, pues transmiten de manera casi inconsciente un ritmo fluido que se hace eco del mensaje de elogio al cambio que las odas a Lisi pretenden comunicar.

Si en la primera parte de este artículo he señalado la importancia de fijar el concepto de rococó en la periodización de la literatura española, he dedicado el segundo bloque de este estudio a hacer una ilustración práctica de la presencia del rococó en la lírica española por medio del análisis de un caso concreto: la comparación entre el poema barroco de Góngora y su contrapartida rococó. *La inconstancia* de Meléndez Valdés muestra la continuidad en el cambio entre estas dos estéticas, pero sobre todo, es una síntesis perfecta de las características más obvias del rococó en la lírica de Batilo: Meléndez elogia el movimiento, la curva y la metamorfosis, prefiere la amplificación a la concentración, sustituye el contexto teológico que subyace en Góngora por uno plenamente natural, hace a su amada más coqueta y la coloca a un mismo nivel que el yo, y en lugar de dirigirse a ella mediante imperativos como hace el yo de Góngora, la intenta seducir de modo indirecto, mediante sutiles desplazamientos del deseo del poeta hacia la naturaleza, protagonista en ambos autores. El uso de la mitología en Góngora y en Meléndez también ha quedado señalado en sus diferencias, pues si el primero alude a Eco y a Narciso como un modo de maldecir a la zagala constante, la elección de Batilo de un Cupido añinado aligera el poema. El funcionamiento de las imágenes también ha quedado señalado como distinto: si Góngora prefiere hacer combinaciones que producen un

efecto de tensión opositiva, Meléndez acentúa la fluidez y la continuidad de sus imágenes. El erotismo lo impregna todo en *La inconstancia*, mientras que el romance gongorino busca de forma voluntaria emanar un aire de rusticidad que convive con difíciles conceptos. Las imágenes de Meléndez son claras y directas, y no esconden ningún significado que desvelar sino que contribuyen a crear atmósfera – el modo de lectura exigido por ambos poetas es radicalmente distinto.

Si para disfrutar «Guarda corderos, zagala», el lector debe ejercer un gesto activo que decodifique las imágenes, las odas de Meléndez no revelan un significado oculto sino que crean un sentido acumulativo, persiguen una belleza que funciona en la superficie mediante una cuidada combinación musical en la que abundan además la exclamación y la interrogación como modos de traducir el arrobamiento sensual que producen estas escenas dedicadas a «El céfiro», «El arroyuelo» o «La mariposa». La mayor parte de estas imágenes, aunque vienen heredadas de Góngora, aparecen en las *Odas a Lisi* puestas al servicio de una filosofía estética radicalmente distinta. Si en el siglo XVIII primaba la noción de «imitación diferencial» — gran parte de los poemas de Meléndez son imitaciones declaradas de fuentes clásicas y contemporáneas — el ciclo de *La inconstancia* subraya cuánto hay de *diferencial* en la práctica de la imitación de los poetas del XVIII.

IRENE GÓMEZ CASTELLANO
THE UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL

BIBLIOGRAFÍA

ARCE, Joaquín. (1970) «Diversidad temática y lingüística en la lírica dieciochesca». *Los conceptos de Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII*. Eds. José Caso González, Joaquín Arce y Juan Antonio Gaya Nuño. Oviedo: Cuadernos de la Cátedra Feijoo. 31-51.

———. (1981) *La poesía del siglo ilustrado*. Madrid: Alhambra.

ALVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. (2004) «Eighteenth-Century Poetry». Ed. David T. Gies, *The Cambridge History of Spanish Literature*. Cambridge: Cambridge University Press. 323-32

BAZIN, Germain. (1992) *Barroco y Rococó*. Barcelona: Destino, 1992.

CASO GONZÁLEZ, José. (1970) «Rococó, Prerromanticismo y Neoclasicismo en el teatro español del siglo XVIII». *Los conceptos de Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII*. Ed. José Caso González, Joaquín Arce y Juan Antonio Gaya Nuño. Oviedo: Cuadernos de la Cátedra Feijoo. 7-29.

CARNERO, Guillermo. (1983) *La cara oscura del siglo de las luces*. Madrid: Cátedra.

CEBRIÁN, José. (2004) *La musa del saber: La poesía didáctica de la Ilustración española*. Madrid: Iberoamericana.

COLFORD, William E. (1942) *Juan Meléndez Valdés; a study in the transition from neo-classicism to romanticism in Spanish poetry*. New York: Hispanic Institute in the United States.

DEMERSON, Georges, y John H. R. Polt (eds.) (1981) *Juan Meléndez Valdés. Obras en verso*. Oviedo: Cátedra Feijoo.

FROLDI, Rinaldo. (1967) *Un poeta illuminista: Meléndez Valdés*. Milano-Varese: Istituto editoriale cisalpino.

GARETH WALTERS, D. (1991) «In Praise of Inconstancy: The Odes to Lisi of Meléndez Valdés». *Bulletin of Hispanic Studies*, 68: 25-32.

GAYA NUÑO, Juan Antonio. (1970) «Rococo, Neoclasicismo y Prerromanticismo en el arte de la España del siglo XVIII». *Los conceptos de Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII*. Ed. José Caso González, Joaquín Arce y Juan Antonio Gaya Nuño. Oviedo: Cuadernos de la Cátedra Feijoo. 53-71.

GIES, David T. (1999) «Sobre el erotismo rococó en la poesía del siglo XVIII español». En *Luz Vital. Estudios de cultura hispánica en memoria de Victor Quimette*. Eds. Ramón F. Llorens y Jesús Pérez Magallón. Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo. 85-95.

GLENDINNING, Nigel. (1961) «La fortuna de Góngora en el siglo XVIII», *Revista de Filología Española* XLIV: 323-49.

———. (1972) *A Literary History of Spain: The Eighteenth Century*. New York: Barnes and Noble.

GÓMEZ CASTELLANO, Irene. (2008) «El deseo de Pigmalión produce arte: *Galatea o la ilusión del canto* de Meléndez Valdés», *Dieciocho: Hispanic Enlightenment* 31.2: 305-24.

HOWELLS, Robin, (1992) «Rococo and Carnival», *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 308: 185-221.

LORENZO ÁLVAREZ, Elena de. (2002) *Nuevos mundos poéticos: La poesía filosófica de la Ilustración*. Oviedo: Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII.

MARTÍN GAITE, Carmen. (1972) *Usos amorosos del dieciocho en España*. Madrid: Siglo Veintiuno.

MELÉNDEZ VALDÉS, Juan. (1979) *Poesías*. Ed. Emilio Palacios. Madrid: Alhambra, 1979.

OVIDIO. (2005) *The Metamorphoses*. Trans. Frank Justus Miller. New York: Barnes and Noble.

POLT, John H.R. (1988) *Batilo: Estudios sobre la evolución estilística de Meléndez Valdés*. Berkeley: University of California Press.

———. (ed.) (1975) *Poesía del siglo XVIII*. Madrid: Castalia.

SEBOLD, Russell P. (1983) *Trayectoria del romanticismo español*. Barcelona: Crítica.

———. (2003) *Lírica y poética en España, 1536-1870*. Madrid: Cátedra.