

JUAN ANTONIO VIEDMA Y LA BALADA ESPAÑOLA

Por *Alfonso Sancho Sáez*
Consejero del Instituto de Estudios Giennenses
Profesor Emérito de la Universidad de Granada

*Al gran investigador Enrique Toral
Peñaranda, con mi agradecimiento.*

EL 22 de septiembre de 1852 publica Juan Antonio Viedma *Himnos y lágrimas* (1). No es la primera que publica pero sí es la primera a la que denomina «balada». A pie de página se dice:

Esta balada y la que con el título de *La fuente* publicamos en uno de nuestros números anteriores forman parte de un tomo que pronto verá la luz pública.

Esta nota es de singular interés para el estudio de la obra de Viedma. Primero, porque nos da cuenta de la publicación de otra balada anterior, *La fuente*, que, si bien no he podido encontrar en *Correo de la Moda*, es de suponer que se trata de la aparecida en *Cuentos de la Villa* con tal título (2). En segundo lugar, lo cual me parece más significativo, indica que ya en 1852 proyectaba la publicación de un libro de versos y que estos poemas, con el nombre de «baladas», eran anteriores a las *Baladas españolas* de Vicente Barrantes (1853) que pasan por ser las primeras publicadas en España con tal nombre. Con esto último no pretendo reivindicar una prioridad de Viedma sobre Barrantes sino, simplemente, una simultaneidad de

(1) *Correo de la Moda*, 23 septiembre, 1852.

(2) *Cuentos de la Villa*, Madrid, 1868, pág. 47. Con el mismo título se publica en *Correo de la Moda*, del 16 de junio de 1859.

producción cosa, por otra parte, nada extraña dada la condición de ambos de contertulios y, por consiguiente, comunidad de afanes y proyectos.

Pero este temprano proyecto de Viedma nos plantea un interrogante en cuanto a su obra: ¿quiere decir que en 1852 —es decir, a los 22 años— ya contaba Viedma con producción suficiente para pensar en un libro? Por lo que sabemos nuestro poeta no fue excesivamente prolífico, especialmente si lo comparamos con la relativa fecundidad de sus poetas amigos: Selgas, Ruiz Aguilera, Barrantes, Arnao...

Sabemos que a lo largo de la década 1850-1860 publicó en diarios y revistas, con asiduidad y cierta frecuencia, gran parte de su obra poética y que, desde 1860 hasta su muerte en 1869, fue espaciando sus colaboraciones. El libro proyectado en 1852, ya por apatía o por razones personales o políticas, no apareció hasta 1868 con el nombre de *Cuentos de la Villa* poco menos de un año antes de su fallecimiento. Lo curioso es que el título definitivo ya lo tenía pensado mucho antes de su publicación pues al pie de su poesía *Rumores* (3) de 1859 vuelve a aparecer otra nota que dice:

Esta poesía y las que con los títulos *Justicia del Rey* y *La velada de San Juan* conocen ya nuestras lectoras, forman parte de un tomo que, bajo el nombre de *Cuentos de la Villa*, verá pronto la luz pública, precedido de un prólogo por don Antonio de Trueba e ilustrada por nuestros primeros artistas.

La edición definitiva llevó prólogo del reputado crítico Manuel Cañete y carece de ilustraciones, sin duda porque las circunstancias políticas del momento no estaban «para dibujos». Gran parte de las poesías publicadas en la prensa aparecen, en efecto, en *Cuentos de la Villa*; pero no todas las que podemos calificar de «baladas». En cambio, pese a los reiterados anuncios de aparición, *Cuentos de la Villa* no es un libro ni totalizador ni unitario; quiero decir todo de *cuentos* o, como en lo sucesivo he de denominarlos, *baladas*. Encontraremos también poesías de tipo becqueriano como *Flor de emblema*, *Misterios* o *La niña modesta* y satíricas como *Querellas del Manzanares* y el soneto *El espejo*, entre otras.

Esta anomalía, en cuanto a la unidad de contenido, ya fue advertida por Giner de los Ríos en la reseña a la aparición del libro y publicada en *El Museo Universal* de 15 de noviembre de 1868:

Entre las poesías incluidas en este libro y muchas de las cuales son enteramente extrañas al título de la obra, hay algunas bastante bellas y

(3) *Correo de la Moda*, del 24 de febrero de 1858.

tiernas, imitaciones pintorescas de Quevedo y narraciones animadas que no carecen de color local e histórico (...) ¡Lástima que aparezcan precedidas de un prólogo del señor Cañete!

El exabrupto final de Giner de los Ríos está provocado seguramente por los radicales cambios políticos recientes, por el cambio de orientación del periódico y tal vez escondan un velado reproche a una postura acomodaticia de Viedma que siempre había exhibido una ideología decididamente liberal. De cualquier manera, *Cuentos de la Villa*, pese a su aparente inocuidad política, había sufrido los avatares políticos, como lo demuestra la nota del progresista y avanzado periódico *La Iberia* en el que de vez en cuando colaboró el propio Viedma. Dice así el 24 de octubre de 1868:

Con este título (*Cuentos de la Villa*) ha publicado nuestro querido amigo don Juan Antonio Viedma un lindo tomo de poesías que, a su indiscutible mérito, reúne la circunstancia de haber sido prohibido por el vandálico gobierno presidido por el *caballero* González Bravo.

No se me alcanza la peligrosidad política del libro de Viedma para que se prohibiera, a no ser que se tratara de una enemistad personal o política con González Bravo que no he podido documentar.

El prologuista Manuel Cañete, tan denostado por Giner de los Ríos, considera a *Cuentos de la Villa* como «producto de los juveniles años del poeta, son ingeniosos desahogos de su vida de estudiante, salvo alguno que otro escrito posteriormente». Estas palabras confirman el precoz proyecto del libro así como la lenta elaboración poética de Viedma. Esta falta de ambición de figurar entre los «grandes» y su condición de «dilettante» de la poesía beneficiaron a la larga, en mi opinión, la calidad de su obra poética. En cambio le permitieron una intensa dedicación al periodismo.

También extraña a Cañete «el poco ambicioso calificativo de *cuento* (...) prenda segura de la modestia del autor».

A mí también, como a Cañete, me extraña, pero no estoy tan seguro de que sea imputable a la modestia del autor.

Cabría pensar, por la fecha de publicación de *Cuentos de la Villa*, que el gusto por la balada había sido sustituido en el decenio 1860-70 por las rimas más o menos becquerianas o por los cantares impuestos por Ferrán y sus seguidores. Sin embargo ya he mostrado que, al menos diez años antes de su publicación, de lo único que estaba seguro Viedma era del título de su futuro libro. Pero Viedma sabía que sus poesías eran baladas y así las denominó al principio según iban apareciendo en la prensa periódica.

Al menos a las primeras: *Himnos y lágrimas*, *Celos* (4), *Los años* (5). A partir de aquí, es decir, prácticamente desde que decidió el título de su obra siempre advierte: «Del libro inédito *Cuentos de la Villa*» y sólo a una poesía, *La ramilletera*, la denomina con el vago nombre de *canción* pero no vuelve a utilizar el de *balada*.

He encontrado un posible precedente del título en los artículos de Viedma: desde principios de 1854 en *Correo de la Moda*, nuestro poeta escribía de manera habitual la sección *Variedades*, especie de miscelánea, como su nombre indica, de crónicas costumbristas, cotorreo irónico y ameno dirigido a sus lectoras, divagaciones poco comprometidas sobre modas, costumbres, veladas, paseos y fiestas que se celebraban en Madrid al compás de las estaciones y de carácter más o menos popular. En el *Variedades* del 24 de junio de 1855, en el artículo *La velada de San Juan*, hace un repaso a la conmemoración de la fiesta en Toledo, Valencia, la Bomba granadina y la Alameda de Hércules sevillana. Acaba lamentando la *modernización* de la verbena de San Juan madrileña y añade:

No es ya la velada de San Juan en Madrid aquella noche en que los estudiantes rondadores tañían y cantaban bajo las rejas de sus novias esas trovas sencillas que tan bien ha imitado nuestro amigo al joven poeta don Eduardo López Pelegrin en sus *Cuentos de antaño*; no, aquellas poéticas costumbres han perdido toda su sinceridad y hasta aquel habla está a punto de perderse (...). No busquéis tampoco la velada ahora en el Sotillo o a orillas del Manzanares como la describen Alarcón y Quevedo. Ya no cruzan por aquellas poéticas y misteriosas enramadas tapadas discretas y gentiles, ni embozados galantes, pendencieros y decidores, el manto, el rebecillo, el guardapiés, las plumas blancas, las ligeras y costosas ropillas y los toledanos aceros pasaron con aquellos siglos de amantes e ingeniosas aventuras. Ya no habrá que decir como el picante Góngora:

*No vayas Gil al Sotillo
que yo sé
quien novio al Sotillo fue
y volvió hecho novillo.*

Larga es la cita pero la entiendo precisa para el estudio de la obra poética de Viedma.

Llama la atención, en primer lugar, el empleo del término «habla». Evi-

(4) *Semanario Pintoresco Español*, 1855, pág. 400.

(5) *Correo de la Moda*, del 31 de diciembre de 1857.

dentamente, Viedma no podía usarla en el sentido técnico de Saussure pero tampoco, exactamente, en ninguno de los sentidos del Diccionario de Autoridades que Viedma debió de manejar con frecuencia. Sin duda, con el término «habla» Viedma quería decir, poco más o menos, conjunto de frases hechas, dicharachos castizos y voces populares un tanto picantes (6).

Es posible que la voz «cuentos» proceda de ese insignificante López Pelegrín, aunque ya había sido usada por otros, pero lo más significativo del párrafo citado es que en él Viedma recoge lugares, personajes y costumbres que había de usar en gran parte de sus baladas. Incluso, porque confiesa algunas de sus fuentes: Góngora, Alarcón y Quevedo. Otras muchas fuentes clásicas iremos viendo después.

Por ejemplo, con el mismo título, *La velada de San Juan*, publica una composición en *Correo de la Moda* (7) que luego, muy reelaborada, recogería en *Cuentos de la Villa* (8) con el título cambiado de *Tal para cual*. En ella utiliza muchos de los ingredientes citados:

*Y, ya envueltas en el manto,
ya en el suelto rebocillo,
damas de la villa encanto
bajan la noche del Santo
a la fiesta del Sotillo.
Y allí, entre las enramadas,
los vientos murmuradores
de galanes y tapadas
publican las ignoradas
dulces querellas de amores.*

Es oportuno señalar también que en la obra en prosa de Viedma, en la que no faltan alusiones a sus principios literarios, ni siquiera tangencialmente se refiere a la balada, aunque publicó la mayor parte de sus poesías en pleno triunfo y proliferación de esta forma poética.

Viedma, más amigo de tertulias y redacciones periodísticas que de aulas universitarias, asistía con asiduidad a la tertulia del café Esmeralda en la

(6) *Museo Universal*, núm. 3 de 1859.

(7) *Correo de la Moda*, 24 de junio de 1856.

(8) *Cuentos de la Villa*, págs. 19-22.

calle de la Montera (9) de la que eran, asimismo, contertulios varios miembros de la recién nacida Unión Liberal como Cánovas del Castillo, Barrantes, Antonio de Trueba, Eguilaz, Fernández de los Ríos, Eduardo Gasset y Ochoa. Es decir, unidos por la política y por las aficiones literarias y periodísticas. De entre ellos, tres baladistas: Barrantes, Trueba y Viedma. Sus conversaciones girarían en torno a los acontecimientos previos a la revolución esparterista cuyo ideólogo fue precisamente Cánovas y a la que Viedma no fue indiferente (10), y a la balada, de rabiosa actualidad desde que Barrantes publicó sus *Baladas españolas* en mayo de 1853, es decir, unos meses antes de la revolución. Sabemos que la amistad entre Viedma y Barrantes fue estrecha y a Barrantes dedica Viedma en 1855 su oda *A la unión de España y Portugal* (11). El interés de Viedma por la citada unión que tantos ríos de tinta y tantos celos e incomprensiones ha provocado entre ambas naciones, era una de las ideas obsesivas de Ángel Fernández de los Ríos, fundador, entre otros, de *Las Novedades*, periódico en el que colaboró Viedma durante varios años. Pérez Galdós lo retrata así en su Episodio Nacional *La revolución de julio*:

Quiso que yo escribiera en su periódico (Las Novedades) pero mi pereza y deseo de conservar la libertad de mi juicio pudieron más que mis ganas de complacerle. Es buen periodista y gran plasmante de periódicos. Su idea dominante era la unión de España y Portugal... ¿Cuándo madurarán esas uvas?..

Siendo Fernández de los Ríos contertulio del café Esmeralda y director del influyente *Las Novedades*, se explica el interés de Viedma por un asunto de tan escaso porvenir.

Prosiguiendo con la balada, es casi seguro que, en estas tertulias, Barrantes, con un sentido casi patrimonial del término, comentara a sus amigos lo que después iba a decir por escrito (12):

En este tiempo (desde la 1.^a a la 2.^a edición de *Baladas españolas*), la balada ha caído en la vulgaridad inmediatamente de publicada mi obra (...) quiero recordar aquí la lluvia de baladas que cayó por los años de

(9) GÓMEZ APARICIO, Pedro: *Historia del periodismo español*. Ed. Nacional, Madrid, 1967, pág. 471, y CEJADOR, Julio: «Historia de la lengua y literatura castellana», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, 1918, pág. 23.

(10) *Corona poética esparterista*, Jaén, 1854.

(11) *Semanario Pintoresco Español*, año 1855, págs. 239-240.

(12) *Al que leyere*, VICENTE BARRANTES, prólogo a *Baladas españolas*, Madrid, 1865, 2.^a Ed., págs. VII A XX.

54 a 56, tiempo que, no obstante sus agitaciones febriles, hasta los periódicos dieron en la flor de hacer en sus gacetillas paráfrasis más o menos oportunas y acertadas de mis pobres composiciones.

No lluvia, sino diluvio de baladas cayó. Como que hasta Ossorio y Bernard, que tan donosamente se había burlado de la balada adjudicándole el remoquete de «suspirillo germánico» que acuñó Núñez de Arce, cayó en la tentación y escribió muchas baladas (13).

No es ocioso pensar, pues, que Viedma, oyendo despotricar a Barrantes contra la invasión de lo que consideraba su propio predio, decidiera no dar más el nombre de balada a sus composiciones, especialmente porque dada la temática y ambientación de sus poesías tendría que haberle dado un título que ya le estaba vedado, aunque hubiera sido más ajustado que el del mismo Barrantes: *Baladas españolas*.

Pero baladas eran y Viedma lo sabía, ya que, si bien muchas de ellas desarrollan un argumento «contable» y una técnica narrativa, otras muchas son de una levedad argumental que se justifican especialmente por la pureza de su lírica o el halago sensorial.

Ya el prologuista de *Cuentos de la Villa*, Manuel Cañete, intuyó que muchas de las composiciones de Viedma iban por el camino de la balada y, al hablar de los posibles precedentes, distingue las leyendas de las baladas según fueran más largas o más cortas y dice:

Exóticos ambos vocablos en semejante acepción, aunque el uso frecuente les ha dado ya entre nosotros carta de naturaleza, venían a determinar diversos matices de un nuevo género de composición literaria, que en realidad de verdad tiene mucho de los antiguos romances castellanos históricos o novelescos, pero cuya peculiaridad no permite en buena crítica, ni siquiera en buena lógica, sumarlo ni confundirlo con ellos. *Algo de la leyenda, del romance y de la balada se encuentra como compendiado en los Cuentos de la Villa* [El subrayado es mío].

Añade luego Cañete otra serie de matices y precisiones que me serán útiles cuando me centre en el estudio de la balada de Viedma.

Y no es sólo Cañete, sino que la fina sensibilidad de Cossío considera, sin el menor titubeo, baladas a las composiciones de Viedma cuando dice

(13) Cossío, José María: *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, E. Calpe, Madrid, 1960, pág. 187.

(14): «... creó la verdadera balada española que en él tuvo principio, culminación y acabamiento».

A estas alturas se impone un asedio previo del escurridizo concepto de balada.

Y la dificultad reside no tanto en la relativa indefinición que llegó a alcanzar el género como en su ilustre y larga historia así como en los matices y variaciones que, con el tiempo, se le fueron adhiriendo. Con la brevedad que me sea posible, me propongo señalar algunos momentos de esta historia y deslindar lo permanente de lo fugitivo.

Según Karl Vossler (15), el primero que cita la balada entre la poesía artística es Pons de Capdoill a finales del siglo XII y añade que, en sus comienzos, la «balada» o «ballata» fue un género de danza, un aire para bailar nacido en los estratos inferiores de la sociedad por lo que, en principio, no es fácil distinguir entre la balada o la «dansa». La balada, si bien muy libre al principio en la forma, se fija más tarde en tres estrofas iguales precedidas por la «tornada». Vossler considera la «tornada» muy significativa pues a ella corresponde «encerrar el motivo general, la idea fundamental, la máxima o moraleja, es decir, el concepto al que vuelve una y otra vez el cantor o el coro; en cambio, el texto de las estrofas ofrecen aclaraciones, motivos, especificaciones y variaciones de aquel tema central».

Es, sin embargo, Goethe quien imprime a la balada una característica que no iba a perder en el futuro: *la dramatización* que Vossler describe en la adaptación que hizo de una balada de Lorenzo el Magnífico porque Goethe, añade, «con delicado instinto, adivina en la balada el germen dramático». Reconoce, asimismo, que «los españoles conocieron y cultivaron formas semejantes a la balada (villancico, seguidilla) entre cuyos variantes eruditos citaremos la “glosa”». ¿Sería muy aventurado, pienso yo, relacionar también la balada con el zéjel?

Las características señaladas por Vossler en el alborar de la balada son del máximo interés para este estudio, porque en ellas podemos encontrar unas constantes que Viedma, distanciándose de muchas de las baladas al uso en su tiempo, mantuvo como en un intento de repristinación del género. Señalemos las siguientes: preferencia por la estructura tripartita, uso

(14) Cosso, José María: *o.c.*, pág. 245.

(15) VOSSLER, Karl: *Formas poéticas de los pueblos románicos*, Losada, Buenos Aires, 1960, pág. 140.

frecuente de la «tornada» en forma de estribillo; a veces reducía el estribillo a un solo verso eje y centro de la idea fundamental con frecuencia de contenido moral pero que nunca convertía en moraleja y, mucho menos, en «moralina»; en su estructura, Viedma sometía a sus composiciones a una escueta y comprimida dramatización. Lo que diferencia a Viedma de otros autores contemporáneos es que él utiliza estos recursos no como adornos esporádicos y caedizos sino como soportes esenciales de su balada.

Forzoso es pasar por alto la larga y, en ocasiones, brillante historia de la balada europea. Pensemos, por ejemplo, en las de Villon. Lo cierto es que en España no se cultivó el género en su riguroso sentido ni mucho menos en la cantidad y la calidad que en Europa. Seguramente porque no lo hacía necesario la proliferación durante toda la mitad del siglo XIX de un renacido aunque polvoriento Romancero. Algunos, como Kayser, llegan a identificar romance con balada (16).

Menéndez Pidal, por su parte, sitúa el origen de la balada en el *Poema de Kudrún* (17). Es digno de notar que Menéndez Pidal, aunque difiere de Vossler en los orígenes de la balada, coincide con él en el carácter musical y cantable de la balada y añade otra característica que también veremos en Viedma: la tendencia al acortamiento y a la eliminación de elementos superfluos con el consiguiente oscurecimiento del sentido lo que imprime a la balada un especial misterio poético. Pero lo más llamativo es que Menéndez Pidal relaciona al romance con la balada en algunos casos concretos: el romance de *Don Bueso* con el *Poema de Kudrun* y las baladas de él derivadas y la balada de Emile Deschamps *Le retour du chatêlain* con el romance *La adúltera castigada* (18). Explícitamente, Menéndez Pidal, en su Proemio a *Flor nueva de romances viejos*, relaciona el romance con los cantos de Champaña franceses, las baladas escocesas e inglesas, los viser de Suecia y Dinamarca y los cantos narrativos del norte de Italia, de Alemania, de Serbia, de Grecia y de Finlandia. Pero añade: «... y, sin embargo, España es el país del Romancero». Como se sabe, para Menéndez Pidal, la nota distintiva del romance respecto a otros cantos europeos es el tradicionalismo. No pretendo, como es lógico, identificar sistemáticamente ro-

(16) KAYSER, Wolfgang: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Gredos, Madrid, 1958, pág. 632.

(17) MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: «Supervivencia del Poema de Kudrún», en *Los godos y la epopeya española*, Col. Austral, Madrid, 1956.

(18) MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *La epopeya castellana a través de la literatura española*, E. Calpe, Madrid, 2.^a Ed., 1959, pág. 216.

mance con balada sino señalar sus afinidades. Afinidades que, seguramente, explican la ausencia del cultivo de la balada en España y la ingenuidad con que los jóvenes poetas de mediados de siglo «descubrieron» odres, que debían haberles sido familiares, para llenarlos con un vino que tampoco era de su cosecha.

Así pues, la balada como tal era un género relativamente exótico y cuando los jóvenes innovadores del café Esmeralda decidieron romper con los viejos maestros del Romanticismo o, mejor dicho, con las truculencias desafortunadas en el fondo y en la extensión, creyeron encontrar en la balada nuevos aires y nuevas formas. Los aires predominantes venían de la potente lírica germánica y, de entre las formas posibles, la balada les pareció la más apropiada para su corto aliento poético. Seguramente, las desmesuradas leyendas de Zorrilla y el Duque de Rivas, la proliferación de Romanceiros les hastiaba. Y ellos, rebeldes, se sentían llamados a tentar nuevos campos renovadores. Que luego no quedara de ellos más que un par de renovadores tardíos, Bécquer y Rosalía, no impide que el tránsito hacia una nueva sensibilidad y la muerte definitiva del Romanticismo no se deba en gran medida a ellos. Iris Zavala, entre otros, señaló ya que con la revolución esparterista —y habría que añadir, con el naciente grupo germanista— «se apagaban las voces de Zorrilla, Rivas y García Gutiérrez» (19). Añade Iris Zavala que Trueba, Barrantes y Selgas «son los precursores de la vena popular y aclimatan la balada germánica en España».

Que la balada fue elegida conscientemente como medio propio de expresión de la generación renovadora lo prueban las palabras de Barrantes (20): «Necesitaba el autor cantar y para que alguno le escuche ha pedido a las literaturas extranjeras de prestado una fórmula y un género. A decir verdad, la *balada* merece tomar en la nuestra carta de ciudadanía». Esto ocurría en 1853. Lo cual no quiere decir que Barrantes fuera el primero en publicar baladas: *La primavera* de Selgas, por ejemplo, se publicó en 1850, aunque la mayor parte de sus poemas están fechados en 1848 y 1849, y los *Ecos Nacionales* de Ruiz Aguilera, en 1849; muchos de estos Ecos..., llevaban ya la denominación expresa de *balada*, como *El veterano*, *La noche de Navidad*, *La prostitución*, *Numancia* y otros. Pero incluso sin tal deno-

(19) ZAVALA, Iris: *Románticos y socialistas. Prensa Española del siglo XIX, Siglo XXI*, Madrid, 1972, pág. 121.

(20) BARRANTES, Vicente: *o.c.*, págs. VII-XX.

minación, la mayor parte de *Ecos Nacionales* responde plenamente a la tipología de *balada*.

No está tan clara para Cañete la adscripción de las poesías de *La primavera*, aunque sí para Cossío (21). Cañete vacila en calificarlas de epigramas, madrigales, baladas, apólogos o canciones. Añade que, sin embargo, las poesías de Selgas tienen algo del apólogo y del idilio, del *lied*, nacido en los bosques de la Alemania, y de los cánticos populares del Norte, sin contar cierto aire de semejanza con las fábulas de Hartzembusch que, en opinión de Cañete, han sido menospreciadas injustamente por el público.

Lo cierto es que Selgas no denomina *baladas* a ninguna de sus poesías; realmente, no las denomina de ninguna manera. Díez Taboada cree que Selgas «Hace apólogo lírico, pero se encuentra más liberado de la oda, más cerca del cantar. La lirización del apólogo consiste en que nos alejamos de la moraleja y buscamos un análisis de la psicología amorosa y una comprensión de la naturaleza que nos rodea, colocándonos en su mismo centro» (22).

De lo que no cabe duda para la crítica es de que, si hubiera que señalar un jefe inicial para la nueva generación germanista, este jefe sería Selgas; y esto, no tanto por las formas poéticas breves que adopta como por su tendencia al intimismo, la vaguedad, la delicadeza y el arte de la sugerencia, cualidades todas muy alejadas de la fanfarria orquestal del romanticismo.

En todo caso, la aceptación de la *balada* como el instrumento ideal para el germanismo que se iniciaba era general; así lo afirma Agustín Bonnat en su artículo de *La Ilustración* de 18 de febrero de 1854 y que luego se incluiría como epílogo en la segunda edición de *Baladas españolas* (1865): «La balada es, a pesar de su género exótico, de fácil aclimatación en cualquier literatura y, por eso, la poesía moderna en general participa mucho de ella, por eso muchas piezas que llevan otros títulos podrían llevar el de baladas».

Sigue luego Bonnat: «...vemos en ella (en la balada) la aspiración de la época, el carácter de la sociedad (...), era preciso en los tiempos modernos la unión de esos dos elementos (lo dramático y lo lírico) para formar, digámoslo así, *la novela de la lírica*; no como en las leyendas de España en tiempos del nuevo Romanticismo, como en la época del *Trovador* o del

(21) CAÑETE, Manuel: Prólogo a la 1.^a Ed. de *La primavera*, de José Selgas, Madrid, 1850. Vid. también JOSÉ MARÍA COSSIO, *o.c.*, pág. 224.

(22) DíEZ TABOADA, Juan María: «El germanismo y la renovación de la lírica española (1840-1870)», en *Filología Moderna*, 1961, núm. 5, págs. 21-45.

Macías ni como los recuerdos caballerescos de Zorrilla, sino un género nuevo que uniera todos éstos, que procurara la poesía popular dramático-lírica (...). Cada época tiene su género o, como dirían otros, cada género marca su época (...). Ahora la literatura necesita correr suelta como el viento, embalsamar como las flores, suspirar como las brisas entre las ramas; en una palabra, ser el fiel reflejo de la naturaleza, única verdadera maestra que debe tener el poeta siempre presente para escribir con arreglo al corazón y al alma».

Me parecen de suma importancia las palabras de Bonnat más por lo que sugieren que por lo que dicen. En primer lugar, lo inaprensible que para los nuevos germanistas era el concepto de *balada*; Bonnat, en su intento de definirla, se debate entre la inconcreción y la desesperante necesidad de establecer límites. Un poco al modo tomista, define a la *balada* más «via negationis» que «via affirmationis». En segundo lugar, la enumeración de objetivos para la nueva literatura, tan divagatoria y dispersa, se diría que proceden de un *Manifiesto del Antirromanticismo* que nunca se escribió, pero que podría componerse con los testimonios cruzados entre los tertulios de los cafés Esmeralda, Suizo y Los Ángeles, o en las tertulias de Cruzada Villamil (23).

Por ejemplo, acerca de la deseable poesía popular, Ruiz Aguilera se refiere a los nuevos Romanceros del XIX que no se leen y dice: «...las tradiciones, las leyendas, los anales de aquellos siglos prestan sobrada materia, intacta aún, para popularizar la poesía moderna, para salvarla del gabinete literario, único altar donde puede decirse que recibe culto y hacerla penetrar en el círculo de la clase media, en el taller del artesano y en la choza del labriego» (24). También, como Bonnat, considera para sus *Ecos Nacionales*, como forma más apropiada la dialogada, es decir, la dramática.

Sin embargo, preocupa a Ruiz Aguilera el peligro de confundir poesía popular con vulgar, al tiempo que arremete contra la minoritaria y críptica

(23) CASCALES MUÑOZ, J.: «La cuerda granadina». *Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos*, año XXX, octubre-diciembre de 1926, págs. 393-397. Para la tertulia de Cruzada Villamil, vid. JUAN ANTONIO VIEDMA, «Revista de Madrid», en *Correo de la Moda*, 16-10-1857, pág. 14, y «Revista de Madrid», en *Las Novedades* de 4-4-1858. También JULIO CEJADOR, o.c., vol. VIII, pág. 23. Para tertulia del Café Suizo, vid. JUAN ANTONIO VIEDMA, «Revista de Madrid», en *Correo de la Moda* del 16-2-1857, así como JOSÉ PEDRO DÍAZ, *Gustavo Adolfo Bécquer: Vida y Poesía*, 2.ª Ed. Gredos, Madrid, 1964, pág. 102.

(24) RUIZ AGUILERA, Ventura: Prólogo a las dos primeras ediciones de *Ecos Nacionales*, Madrid, 1849.

y matiza así: «... poesía popular propiamente tal, es decir, *poesía que se inspira en el pueblo todo* y poesía vulgar, esto es, *poesía que se inspira exclusivamente, con raras excepciones, en la última clase del pueblo*; o, en otros términos, *en la clase inculta*». En esta prioridad por el cultivo de la poesía popular —o la que él entiende por tal— se muestra Ruiz Aguilera muy puntilloso (25) y respecto a Trueba, y a otros que siguieron la estructura dramática en los cantos populares, dice que sus *Ecos Nacionales* precedieron en cuatro años al *Libro de los Cantares* de Trueba al que acusa de ignorante más que de poeta sencillo. Acepta, en cambio, la prioridad temporal de Augusto Ferrán y de Campoamor.

No obstante, la actitud de Ruiz Aguilera contra Trueba es injusta como es sabido. Las palabras de «Antón el de los cantares» son tan modestas que sólo inspiran ternura y simpatía: «¿Qué entiendo yo de griego ni de latín, de preceptos de Aristóteles ni de Horacio? Habladme de cielos y mares azules, de pájaros y enramadas, de mieses y árboles cargados de dorada fruta, de amores y tristezas y alegrías del pueblo honrado y sencillo y entonces os comprenderé, porque de eso nada más entiendo. En resumen, he compuesto mis cantares como sé, a la buena de Dios, como el pueblo compone los suyos» (26).

La poesía de Selgas —sin duda el más delicado del grupo germanista inicial— es caracterizada por el prologuista Manuel Cañete por «...dos cualidades importantísimas pero muy difíciles de concertar: el espiritualismo, la vaguedad, la melancólica ternura de las poesías del Norte; la gallardía, la frescura, la riqueza, la pompa de las poesías meridionales».

Obsérvese cómo Cañete, sin decirlo abiertamente, ya insinúa el germanismo que, respecto a estos poetas, empezaba a ser calificación tópica entre los críticos.

No eran ajenos a esta calificación los propios poetas; al contrario, se mostraban ufanos de constituir un grupo renovador; recordemos las citas de Barrantes y Bonnat. Sabían que estaban puestas muchas esperanzas en ellos. Así lo destaca Eguilar en el prólogo a la 1.^a edición de *Baladas españolas* (1853): «El nuevo sol de la lírica española comienza a brillar, disipadas las sombras de una noche que amenazaba ser eterna. En los momentos en que escribimos estas líneas, Selgas acaba de dar a luz otro libro más her-

(25) RUIZ AGUILERA, Ventura: Prólogo a la 4.^a Ed. de *Ecos Nacionales*, Madrid, 1873.

(26) DE TRUEBA, Antonio: *El libro de los cantares*, prólogo a la 2.^a Ed., Madrid, 1852.

moso si cabe que *La Primavera*; Trueba comenzará en breve la publicación de un romancero popular que debe añadir algunas hojas más a su corona de poeta». Eguilaz insiste en las ideas de Bonnat en el artículo ya citado y en el que aconsejaba a los jóvenes Ruíz Aguilera, Arnao, Selgas, Trueba y Barrantes que no se durmieran en los laureles: «haga cada cual lo que su corazón y sus creencias le digan y *la obra de regeneración llegará a su colmo*. (La cursiva es mía).

La obra de regeneración; esto es lo que, con espíritu de grupo, habían iniciado los baladistas del decenio 1850-60. Pero esta regeneración tendría que esperar, para ser eficaz y duradera, al decenio siguiente con Bécquer, Rosalía, E. Florentino Sanz y Ferrán junto a otros menores.

Entre tanto, el esplendor de la *balada*, en opinión de Cossío que comparto, correspondería a Viedma, una especie de diletante de la literatura que de nada presumía.

De manera muy ajustada han sintetizado Ricardo Navas Ruíz y J. M. Díez Taboada el estado de la cuestión: (27).

Campoamor opone a la exaltación nacional una preocupación social que luego, en Ruíz Aguilera y Trueba, adquirirá un tono popular. Este se acentuará aún más en las imitaciones de cantares, con los cuales se superará la tendencia docente para acercarse a la expresión de los estados de ánimo. Paralelamente, el lenguaje irá alejándose de la oratoria y aproximándose más a la expresión directa y llana, casi conversacional, del cantar. Por lo mismo, el tono grandilocuente de la oda y del himno pasará a ser moralizador en la fábula y el carácter épico-lírico de éste se conservará en la balada de importación, de signo narrativo, pero que cada vez tenderá más, y llegará al lirismo vivencial del cantar.

No se puede pasar por alto una cuestión esencial: decidida la joven generación a abandonar los viejos moldes románticos e iniciar la regeneración de la poesía española, es preciso indagar por qué huyeron de la tradicional influencia francesa y buscaron la germánica y, muy especialmente, por qué fue la *balada* la forma preferentemente elegida.

Hans Jureschke (28), ha resumido con claridad la penetración de las

(27) NAVAS RUIZ, Ricardo, y DÍEZ TABOADA, Juan María: «Poesía romántica y posromántica», en *Historia y Crítica de la literatura española*, dirigida por F. Rico, Ed. Crítica, Barcelona, 1982, vol. V, pág. 261.

(28) JURETSCHKE, Hans: «La recepción de la cultura y la ciencia en España durante la época romántica», en *Estudios románticos*, Valladolid, 1975, págs. 63-120.

ideas germánicas y las fuentes en que pudieron beber nuestros poetas. Según él, durante los períodos fernandino y cristiano subsistía en Madrid un desconocimiento casi total de la cultura germánica y la aportación de Juan Eugenio de Hartzembusch explica, pero no justifica suficientemente, la invasión de lo germánico en nuestra literatura. Contribuye, también, la creación en 1840 de la Academia Alemana-Española por Julio Kühn, autor posteriormente de la importante *Gramática alemana precedida de un cuadro histórico*. Pero es, una vez más, a través de Francia como lo germánico se introduce y difunde por España. El desconocimiento de la lengua alemana —con algunas excepciones como Hartzembusch, el propio Barrantes y, posteriormente, algún otro como Eulogio Florentino Sanz y Ferrán— hacía difícil la divulgación de la literatura alemana. Es, en efecto, *De l'Allemagne* de Madame Stäel la obra que por su extensa e intensa difusión constituyó, según Jureschke, «una cantera inagotable para toda clase de artículos o juicios concretos, entre 1835 y 1842 en primer lugar, y todavía visible hacia finales de siglo según el testimonio tardío de Fernández Matheu en el *Museo Universal* del séptimo decenio». No tan tardío, creo yo, si se recuerdan los trabajos y traducciones en 1867 del citado Fernández Matheu en *La América* (29). Ciertamente, estos trabajos resultan tardíos para el estudio de la balada, ya en declive en 1867, pero no para el cocimiento del movimiento germanista en general.

Por otra parte, no se pueden olvidar otras vías francesas de acceso de lo germánico a España, como las *Ballades et chants populaires de l'Allemagne* de Sebastien Albin o *Les chants populaires du Nord* de Marmier, obra esta última que Barrantes confiesa haber manejado.

En lo estrictamente doctrinal, es indiscutible la importancia que tuvo la *Historia de la literatura antigua y moderna* de Schlegel, publicada en 1815 y traducida al castellano en 1843-1844. El propio Viedma cita a Schlegel y, al mismo tiempo, expresa la influencia que el tratadista germánico ha ejercido sobre su estética. La cita de Schlegel la recoge Viedma en una de sus críticas teatrales de *Las Novedades* con motivo del estreno de *Azón Visconti* de García Gutiérrez y Arrieta (30). Propugna Viedma que el teatro lírico español destierre el melodrama y el *vaudeville*. Anticiparé que una

(29) FERNÁNDEZ MATHEU: «Estudios sobre Goethe y Schiller», en *La América*, 1867, núms. del 16 al 20 y, del mismo «De los fabulistas alemanes y en particular de Lessing», *La América*, 1867, núm. 21.

(30) VIEDMA, Juan Antonio: «Revista Dramática», *Las Novedades*, de 21 de septiembre de 1858.

de las «bestias negras» de Viedma era la invasión del teatro francés en traducciones y adaptaciones y, en general, el afrancesamiento de nuestra literatura, confirmación, tal vez, de su germanismo. Por eso pide Viedma para el teatro lírico español:

...que la poesía que brota de sus notas, de sus versos, de sus caracteres, de sus recursos, reúna a la vaguedad del deseo que pide Schlegel, el encanto del goce, único atractivo del arte clásico. Así comprendemos que la nota suene allí donde la vibración de la palabra no puede expresar toda la vaguedad, toda la poesía de un sentimiento; que una hábil instrumentación sea el alma de una escena, el espíritu de un cuadro, un fenómeno natural y hasta un detalle fisiológico, cuyo recuerdo establezca un contraste del cual surja una idea vaga, sin forma si se quiere, pero sensible a todas las almas, a todos los corazones. Esta expresión se armoniza con el *infinito* del arte romántico y lo revela como el espíritu se revela al espíritu (...). Allí, pues, donde hallemos tal idealidad o tales sentimientos en cualquiera de sus formas, saludaremos al poeta; allí donde una hábil combinación de cuantos medios dé la naturaleza, facilite la percepción de todo lo incorpóreo, saludaremos al artista.

Tras estas palabras de Viedma es fácil intuir ese «himno gigante y extraño» que, según José Pedro Díaz, tal vez no se concretara hasta 1860-61 (31) en la rima I; ahí están también el anhelo de lo incorpóreo, la vaguedad, la poesía del sentimiento que el «rebelde mezquino idioma» no puede expresar.

Pero del becquerianismo de Viedma me he ocupado en otra ocasión y he de volver a hacerlo con más extensión. Dejo, pues, esta tentación y añadiré que a la influencia de Schlegel en la difusión de la cultura germana es preciso añadir la ya citada de Hartzembusch y la de Milá y Fontanals que tanto admiró las *Parábolas* de Krumacker cuyas composiciones califica Agustín Bonnat de «profundas» (32).

Con respecto al género *balada*, ya he dicho que el primero que publicó poesías con tal nombre, entre los que podemos denominar «importantes», fue Ruiz Aguilera. Sin embargo, unos cuantos años antes se venían publicando baladas, bien originales, bien traducidas. Por ejemplo, en la *Revista literaria de El Español*, nacido en junio de 1845, se traducen poesías de Goet-

(31) DÍAZ, José Pedro: *o.c.*, pág. 340.

(32) BONNAT, Agustín: en *La Ilustración*, 18 de febrero de 1854.

he, Thomas Moore y Byron (33). En la misma revista aparecen traducciones de baladas de Schiller y Gessner. Asimismo, se puede recordar que hacia 1840 L. A. Cueto tradujo la balada *Leonora* de Bürger en el *Semanario Pintoresco Español* y que «los primeros ensayos poéticos de Valera (1844) abarcan poesías de Goethe y Schiller» (34). Puedo añadir, por mi parte, que una balada alemana traducida por P. Madrazo —y que muy bien podría ser de Uhland— aparece fechada en Palma el 5 de septiembre de 1841.

No intento, como es natural, un catálogo de baladas anteriores al período que me ocupa. Los ejemplos que aduzco no pretenden otra cosa que mostrar que la floración del decenio 1850-60 no surgió de la nada. Terminaré este rastreo recordando que Hartzembusch tradujo *La campana* de Schiller y las fábulas de Lessing. Con lo dicho creo que hay suficiente para subrayar el fervor germánico de la reacción antirromántica. Añadamos, para llegar hasta los albores de la balada española, el profundo conocimiento que Barrantes tenía de las literaturas extrañas, pero, especialmente, de la germánica:

A decir verdad, la balada merece tomar en la nuestra (en nuestra literatura) carta de ciudadanía. ¡Así pudiéramos nosotros alcanzársela! pero nos falta el genio de Goethe o de Schiller, de Walter Scott, de Byron o de Moore, de Delavigne o de Víctor Hugo que en Alemania, Inglaterra o Francia han aclimatado este género poniéndolo sobre todos los de la poesía lírica (35).

Para que no haya dudas sobre el particular, Barrantes, al final de *Baladas españolas* y con gran honestidad, confiesa sus deudas en varias de sus baladas: Goethe principalmente pero también Chateaubriand, Víctor Hugo, Campbell e, incluso, canciones populares nórdicas.

CONCEPTO DE BALADA.

Cuanto llevo dicho acerca de la balada y de sus primeros cultivadores en España y, sobre todo, las importantes precisiones de Díez Taboada y Cossío al respecto (36) me eximen de una mayor insistencia a todas luces impertinente.

(33) LLORENS, Vicente: *El romanticismo español*, Castalia, Madrid, 1979, pág. 540.

(34) JURETSCHKE, Hans: *o.c.*, pág. 113.

(35) BARRANTES, Vicente: Prólogo de *Baladas españolas*.

(36) COSSÍO, José María: *o.c.*, cap. IV, y Díez TABOADA, Juan María, art. citado.

Intento ahora, muy brevemente, delimitar el concepto que, como se ha visto, aparecía tan confuso tanto para sus primeros cultivadores como para la crítica contemporánea a ellos.

Remito, como punto de partida, a las características que Vossler señaló para los orígenes de la balada, así como a las opiniones de Menéndez Pidal, no siempre concordantes con Vossler. Muchas de las características señaladas por ambos sobrevivieron aunque estilizadas y matizadas. Cierto es que los tratadistas modernos tampoco ayudan demasiado a la delimitación del concepto. Por ejemplo, Sáinz de Robles (37) la define como «composición poética que refiere un acontecimiento completo, consignando únicamente los momentos culminantes y que va revestida de un tono sentimental y melancólico. Es un poema equivalente al romancero español y muy popular en el norte de Europa (...). Las baladas pueden escribirse en toda clase de metros (...). La balada va dividida en coplas con el mismo estribillo».

D. L. Shaw (38) únicamente, y para la balada de Ruíz Aguilera, destaca la característica, ya señalada, de eminentemente popular. Por su parte, Kayser (39) subraya que en Inglaterra y en Alemania sus entusiastas descubridores del siglo XVIII atribuyeron la balada a épocas remotas y vieron en ella la expresión de la literatura popular primitiva. Añade Kayser que «en el Prerromanticismo se encuentra frecuentemente el *motivo* de la persona amada que ha muerto y se aparece al amigo que la sobrevive; surge sobre todo en la balada». También considera fundamental *el encuentro*, el diálogo y el estribillo al que concede una capital importancia para la estructuración externa de distintas obras poéticas (40).

Con todo, creo que ha sido Cossío quien, con mayor precisión y adecuación a la balada española, ha definido la balada. Sobre su concepto he de insistir más adelante pero, por ahora, señalaré que las constantes de la balada para Cossío son: la forma estrófica, la preferencia por la rima consonante, la extensión breve, la frecuencia del diálogo y el tono lírico-narrativo. Aunque muchas de estas características son comunes a varios poe-

(37) SÁINZ DE ROBLES, Federico Carlos: *Diccionario de la Literatura*, Aguilar, Madrid, 1949, t. I., pág. 120.

(38) D. L. SHAW: *Historia de la literatura española. El siglo XIX*, Ariel, Madrid, 1973, pág. 102.

(39) KAYSER, Wolfgang: *o.c.*, págs. 67 y sigs.

(40) KAYSER, Wolfgang: *o.c.* págs. 259-260.

tas, creo que, al formularlas, Cossío estaba pensando en Viedma al que tanto admira. Tendremos oportunidad de comprobarlo.

Señala Cossío como baladistas españoles —y por este orden— a Ruiz Aguilera, Antonio de Trueba, José Selgas y, como es natural, a Vicente Barrantes. Sin embargo, como ya se ha dicho, para Cossío es Viedma el más importante baladista, el poeta «poco considerado y muy digno de serlo».

LA BALADA EN VIEDMA.

Ya he dicho que con el nombre de «balada» sólo publica Viedma tres poesías y primerizas: *Himnos y lágrimas*, *Celos* y *Los años*. La primera en *Correo de la Moda* (1852), la segunda en *Semanario Pintoresco Español* y la tercera, también en *Correo de la Moda*, respectivamente en 1855 y 1857. Sólo la tercera sería recogida en *Cuentos de la Villa* con notables variantes y con el título de *Transición* (41).

Himnos y lágrimas presenta una estructura bipartita; es sustancialmente lírica, carece de diálogo y su tono moralizante le acerca al apólogo. Conserva un lastre romántico por ideología y vocabulario y por su fondo melancólico y fúnebre. Seguramente Viedma tenía muy reciente la lectura de Selgas y se nota tanto en esta poesía como en la siguiente *Celos*. La estructura métrica es de un estrofismo un tanto extraño, lejano de las estrofas clásicas en conjunto, aunque las dos primeras estrofas de cuatro versos podrían considerarse aliradas. Entre las dos partes de que consta el poema se observa un premeditado paralelismo tanto métrico como ideológico. En conjunto, son visibles rasgos de inmadurez y parece claro que Viedma no había encontrado aún la fórmula poética acorde con su sensibilidad y un vago germanismo lírico le influía.

Bastante de lo anteriormente dicho podría aplicarse a *Celos*, publicada tres años después. Mantiene la estructura bipartita, la admonición moralizante y el eje central, que en *Himnos y lágrimas* era una flor solitaria tempranamente agostada, en *Celos* es una rosa a la que el sol, enamorado y celoso del arroyo que blanda y suavemente la riega y acaricia, mata cuando seca las aguas del arroyo. La moraleja —o más bien moralina— que puede desprenderse está a medio camino entre el tópico de la brevedad de la vida y el dicho popular «hay amores que matan». El eco de Selgas es aquí indu-

(41) Cossío, José María: *o.c.*, págs. 186-189.

dable y también el progreso técnico del poeta. Se impone ya la regularidad métrica y estrófica que habría de ser, con pocas excepciones, la tónica de Viedma. En esta ocasión, tal vez buscando el popularismo que habría de llegar por otros caminos, utiliza la seguidilla compuesta y, aunque no se puede señalar un riguroso estribillo, que en el futuro no sería sistemático en él, pero sí frecuente, se aprecia lo que Kayser llama «estribillo fluido» y que, al estar situado en la estrofa final de cada parte, cobra un valor de antítesis rítmica y, al mismo tiempo, de patético paralelismo. Creo de interés reproducir ambas estrofas:

*Cerró la flor el cáliz
nevado y puro
y del arroyo amante
cesó el murmullo.
Gimió de celos
y, al expirar la tarde,
estaba seco.*

.....
*Cerró su cáliz puro
triste la rosa,
mientras el sol doraba
sus blancas hojas.
Vivió aquel día,
y al otro, el sol ardiente
la halló marchita.*

Ejemplifica Kayser (42), el «estribillo fluido» con la balada de Goethe *El conde proscrito que regresa* y dice: «...lo puso al principio del grupo *Lyrishes*. Hízolo así, ciertamente, en atención a la forma de la balada románica, puramente lírica, provista de estribillo y que, por lo demás, nada tiene que ver con la balada de los pueblos germánicos».

Me parece esclarecedor este ejemplo de Kayser del concepto inicial y aún titubeante que Viedma tenía de la balada: puro lirismo y estribillo fluido.

La tercera y última balada denominada así por Viedma, *Los años*, y publicada en *Correo de la Moda* en 1857, fue incluida en *Cuentos de la Villa* con el título de *Transición* con notables modificaciones, incluso en su

(42) KAYSER, Wolfgang: *o.c.* pág. 260.

concepto inicial de la balada, con respecto a las anteriores. Está escrita en romance aunque la estructura se establece en tres partes separadas por un guión: las partes primera y tercera, lírico-narrativas, constan de ocho versos. La tercera, dialogada, de treinta y cuatro versos.

Comienza enero y para la niña significa un año más hacia sus sueños e ilusiones: alegría; para el padre, un año menos: añoranzas y melancolía. En el diálogo, muy explícito por parte del padre, la angustia del tiempo que pasa / esperanzas de la niña. Preocupación del padre por la niña y adoctrinamiento moral. Parte final de reflexión y tristeza de la niña, que comprende. Las variantes en la versión de *Cuentos de la Villa* mejoran a mi ver el texto: atenúan las reflexiones morales explícitas, es más escueta y ceñida y aminora la concesión a la sensiblería. Es frecuente esta mejora en Viedma cuando reelabora para *Cuentos de la Villa* versiones periodísticas anteriores. A veces, sin embargo, la primera versión es sólo punto de arranque para otra amplificada y dramatizada, incluso radicalmente modificada sin que el resultado supere a la primera versión, mero esbozo misterioso y lleno de encanto. Señalaré algún ejemplo más adelante.

Lo más llamativo de este poema es el uso frecuente de antítesis: tú / yo; niña / viejo; pasado / presente; alegría y esperanza / tristeza y recuerdos. Y también, lo que pudiera tener algún significado respecto al ideal femenino del poeta, el cambio físico de la niña de una a otra versión: *Los años*: «mis rubios cabellos», «Bajó la niña sus ojos / azules, puros y bellos». *Transición*: «mis rizos negros», «Bajó la niña sus ojos / rasgados, puros, serenos».

Estas tres baladas líricas son las únicas que escribió. Sin embargo, entre la segunda y la tercera publica en 1856 *La velada de San Juan* (43), a la que ya me he referido y que nada tiene que ver con otra del mismo título que aparecería en *Cuentos de la Villa*. Esta composición inicia el tipo de balada —aunque Viedma no la llame así— popular, lírico-dramática, narrativa y costumbrista a la que ya sería fiel en lo sucesivo. También iba a ser recogida en *Cuentos de la Villa* con el título *Tal para cual* y en versión tan distinta que, en realidad, supone una reelaboración. Como se dijo, *La velada de San Juan* parece tener su origen en un artículo publicado un año antes y con el mismo título en *Correo de la Moda*. Como germen de la futura balada de Viedma considero de interés hacer un análisis de sus características y estructura.

(43) VIEDMA, Juan Antonio: *Correo de la Moda*, 24-6-56.

La métrica no puede ser más tradicional: nueve quintillas distribuidas en tres partes de tres quintillas cada una. Esta disposición tripartita y el diálogo que en otras composiciones introduciría confirman la estructura lírico-narrativa con algún movimiento dramático, que se adecúa exactamente a la breve pero precisa descripción que Cossío hace de balada (44):

...la balada de estrofas regulares y, por lo general, aconsonantadas, es género lírico y que como tal trata tanto de sugerir como de narrar y la narración ha de ser muy breve, procurando encerrar en un cuadrito dialogado o, al menos, con algún movimiento dramático, un tema legendario o actual que excite el interés por sus propios elementos narrativos y, al mismo tiempo, sirva de armazón o apoyo a una intención lírica.

En *La velada de San Juan* está levemente esbozado el diálogo del poeta con el río Manzanares pero, como he dicho, Viedma le daría mayor relevancia al diálogo en lo sucesivo. Así ocurre en la reelaboración *Tal para cual*.

La primera parte de *La velada de San Juan* es descriptiva: la noche, las orillas del Manzanares a las que acuden galanes y tapadas con el pretexto del Santo. Es tanto una descripción de ambiente como de escenario. En la segunda parte, se insinúa levemente el asunto: la espera del galán oculto y recatado en las sombras, la tapada gentil y misteriosa que acude «o de amores herida o por los celos guiada». En la tercera, el poeta pregunta al río por los secretos que guarda, por la tapada y el galán

*que soñando amor vinieron
y en tu soto se perdieron
en la noche de San Juan.*

El silencio cómplice del río aumenta el misterio y la magia de una noche popular y literariamente mágica.

Ya está en esta balada parte del volabulario que Viedma iba a utilizar en sus baladas: el Sotillo, las verbenas, el rebocillo, las enramadas, los vientos murmuradores, los galanes y tapadas, las querellas de amor, aventuras sugeridas, noches misteriosas...

Y, también, el tono de lirismo, vaguedad e insinuación. Pocas veces es explícito el drama presentido. Un aura de misterios y sobreentendidos constituyen el principal elemento poético de Viedma. A veces, la vaguedad e imprecisión final se convierte en una especie de truncamiento como el tantas

(44) Cossío, José María: *o.c.*, pág. 186.

veces señalado por Menéndez Pidal para los romances. Viedma, gran lector del Romancero, pudo aprenderlo intuitivamente en ellos.

Ya he señalado que *Tal para cual*, la versión de *Cuentos de la Villa* difiere muy notablemente de *La velada de San Juan*: aunque aprovecha versos y aun estrofas enteras, la intención, el ambiente y el argumento han cambiado y concretizado con lo que el delicado misterio se desvanece y decepciona: la «noche azul, noche serena» se convierte en «tarde azul, tarde serena». Ya no es la noche de San Juan ni el Sotillo a donde bajan tapadas y galanes, sino julio, el Vivero y la Florida. No son cambios circunstanciales y anecdóticos porque la noche de San Juan y el Sotillo en Viedma traían consigo connotaciones prometedoras. Y el encuentro, levemente sugerido, entre galán y tapada, se convierte en una especie de tragicómica *anagnórisis* de marido y mujer que mutuamente encuentran a quien menos buscaban y deseaban. Lo que era incitante y apasionada aventura se trueca en bufa tragicomedia doméstica, en teatral comedia de enredo. Viedma, ante el doble adulterio frustrado, se ve obligado a la admonición moralizante. No puede o no debe olvidar a sus gazmoñas lectoras del *Correo de la Moda*:

*Porque siempre acierta mal
al juzgar al criminal
el reo de igual delito.*

Me he extendido en el enfrentamiento de las dos versiones, porque es técnica frecuentada por Viedma en las reelaboraciones. Y casi siempre con análoga y mediocre fortuna. Entre las dos versiones suele ser preferible la primera: fresca, inspirada e intensamente lírica frente a la segunda fría y elaborada, con mayor desarrollo argumental, más moralizante pero también más desangelada y ramplona. Son una muestra clara del encanto de lo que no se dice, pero se insinúa a cambio del misterio desvelado que, en definitiva, sólo ocultaba una realidad trivial.

He dicho que *La velada de San Juan* viene a ser el prototipo al que, en lo sucesivo, Viedma ajustaría la mayor parte y las más logradas de sus baladas. Y es también la primera vez que utiliza un tiempo histórico concreto —el reinado de los Austrias— que va a constituir el fondo temporal de la mayor parte de ellas. Unas veces será el tiempo en que situar costumbres y tradiciones populares; otras veces será la urdimbre donde tejer tapices de leyendas, anécdotas o historias más o menos rigurosas. La preferencia romántica por una Edad Media demasiado trillada y fantaseada es sustituida por una época muy afecta a nuestro teatro clásico pero menos transitada

por la poesía narrativa. No es que fuera Viedma el único. Al contrario, otros baladistas la utilizaron en ocasiones. Tal es el caso de *La cacería* de Trueba, versión de la donjuanesca y trágica muerte de Villamediana, asunto que Viedma trataría en *El secreto*. También Barrantes se sirve de los «amores reales» entre Isabel de Borbón y Villamediana. Fue asunto tan sonado y romántico que tentó a infinidad de escritores. El propio Viedma, con honesto escrúpulo, cita a algunos en sus notas: Góngora, Quevedo, Alarcón, Lope de Vega, Jáuregui, Tamayo (debe de ser Tomás Martínez de Tamayo Vargas, más conocido por Tamayo Vargas), Mira de Amescua, el Marqués de Alenquer, Antonio Hurtado de Mendoza y Vélez de Guevara. Curiosamente, en su erudita nota, Viedma olvida a sus contemporáneos como los dos citados

No trato de catalogar coincidencias sino de advertir que existen. Pero en los demás el asunto y la ambientación son ocasionales, mientras que en Viedma se convierte en una constante. Por eso, como digresión obligada, me parece importante indagar algunas fuentes y lecturas que le sirvieron de documentación. Porque no se explica una reconstrucción histórica sostenida sin una base documental sólida. Viedma la tuvo. Y esta base procede tanto de eruditos y costumbristas como de poetas consagrados y de algunos poco difundidos. La lectura asidua de nuestro teatro clásico es también punto de referencia indispensable.

Vayamos por partes: el mismo Viedma declara muchas de sus fuentes en las pormenorizadas y extensas notas que coloca al final de *Cuentos de la Villa*. Uno de sus preferidos es Juan de Zabaleta del que toma, aparte notas costumbristas y un cierto aire moralizador que no suele faltar en Viedma, los títulos y aún parte del vocabulario para dos de sus mejores baladas: *Santiago el Verde* (*La América*, 1868) y *El trapillo* (*Cuentos de la Villa* s/f). Ambas proceden de *Santiago el Verde en Madrid* y *El trapillo*, capítulos de *Día de fiesta por la mañana* de Zabaleta (45). La procedencia es tan indudable, aunque Viedma no la declara, que basta confrontar las descripciones de Zabaleta y el poeta de Sabiote del Sotillo, escenario de muchas baladas:

Hay en ella unos árboles, ni muchos, ni galanes, ni grandes; más parecen enfermedad del sitio que amenidad influida. Humedece este soto, dividido en listas, Manzanares, poco más que si señalaran la tierra con

(45) DE ZABALETA, Juan: *Días de fiesta por la mañana y por la tarde*, Bib. Clásica española, Barcelona, 1885, págs. 217-231 y 233-240.

el dedo mojado en tierra (...) Unas pisadas hay de unas pasadas o unas mal averiguadas reliquias de una ermita que se dice fue dedicada a estos dos apóstoles (San Felipe y Santiago).

Véase un fragmento de la descripción que hace Viedma:

*Sus árboles, que son pocos
y enfermizos y sin galas.*

.....
*Y esparcidas por el césped
se ven unas piedras pardas
de una ermita de Santiago
reliquias mal conservadas.*

Santiago el Verde —en el que también hay huellas de la comedia homónima de Lope— es una de las baladas más largas de Viedma y en ella recoge casi todos los recursos retóricos clásicos y el vocabulario de época que había ido adquiriendo. *La velada de San Juan*, probable inicio del género, es más lírica que descriptiva o narrativa; en *Santiago el Verde*, de las más tardías, Viedma muestra su madurez, seguridad y picardía y el dominio de un estilo ya estable. Los recuerdos de Góngora y, muy especialmente de Quevedo, aparecen por todas partes: equívocos, antítesis, endiádis, paronomasias, aliteraciones, bímembraciones...

No oculta, no, Viedma su cultura literaria; antes bien, al recoger en *Cuentos de la Villa* poesías ya aparecidas en prensa, les antepone, como lema, versos de los clásicos; algunos universalmente conocidos y otros mucho más inesperados: Romancero, Moreto, Tirso, Calderón, Alonso de Maluenda, Lope, Góngora, Juan de Tassis, Quevedo, Juan de Salinas, Juan de Timoneda, Juan Rufo, y Elisio de Medinilla. En el caso concreto de *Santiago el Verde* antepone unos versos del romance *Angélica y Medoro*, y aún se permite zureir cuatro versos del romance con otros dos posteriores sin indicación alguna. Añadamos que *Santiago el Verde* es una espléndida balada, plena de colorido que rezuma sensualidad y malicia, repleta de aventuras amorosas sugeridas y construida con un rico vocabulario de vestimenta y costumbres. Su dominio de la época y de la técnica le permiten embutir —y más adelante veremos estos casos— títulos de comedias clásicas en sus versos. Así sucede aquí: «Ni un rico sin un engaño / ni pobre sin una traza», clara contrahechura de la comedia de Calderón *Hombre pobre, todo es trazas*.

También el capítulo *El trapillo* de Zabaleta influye directamente en la

balada del mismo nombre de Viedma y la base argumental procede sin duda de *El desdén con el desdén* de Moreto, de cuya comedia coloca unos versos como lema.

Dice Zabaleta que la romería del Trapillo se celebraba el día del evangelista San Marcos, el 25 de abril, en una ermita situada como a una legua de la Corte. «Porque la Villa / de San Marcos celebra / la romería», dice Viedma. Zabaleta añade: «Los nobles dicen que van a ver el trapo; los plebeyos que a orearle y por eso esta fiesta tiene por nombre “El Trapillo”». La fidelidad de Viedma al texto de Zabaleta llega hasta este extremo:

*Y acude al santuario
pueblo y nobleza,
por lucir galas unos
y otros por verlas;
que por sus galas
a la fiesta el Trapillo
los nobles llaman.*

Igualmente, parte del vocabulario, especialmente el de vestimenta, procede de Zabaleta y no sólo de este capítulo sino de *El galán* y *La dama* de la obra *Fiesta por la tarde*. Por ejemplo: *valona*, *mangas agironadas*, *listón por toca*, *ibasquiña*, *castor negro*. A Zabaleta y a otros costumbristas acude continuamente Viedma para el léxico de época que haga creíble su reconstrucción histórica.

Insisto en este punto porque me parece peculiaridad inteligente de Viedma frente a la *fabla* que tan pedestre y casi siempre enfadosamente utilizaban los románticos para sus leyendas. El vocabulario, la toponimia, la moral del siglo XVII (celos, fragilidad de la honra), diálogos amorosos al pie de la reja, el entrechocar de espadas, la dueña y la tapada, amoríos clandestinos y equívocos, romerías a lo divino para solaz de lo humano son ingredientes hábilmente utilizados por Viedma para crear una atmósfera verosímil, respirable por tipos humanos creíbles. Con alguna excepción, forzada y fracasada, el talento de Viedma elude el mayor de los peligros: «el pastiche». Y en ocasiones, que señalaré, se eleva a deliciosas creaciones próximas a la poesía popular de Lope y Góngora o a la satírico-burlesca de Quevedo. Para terminar con *El Trapillo*, diré que también de Zabaleta toma la protagonista de su balada: la muchacha labradora de Villaverde que en Viedma se transforma en «la bella labradora / de los desdeñes». Como es frecuente en Viedma, el asedio de amantes a la desdeñosa muchacha queda en la bruma de lo inconcluso:

*Lo que fue el fin del juego
de los desdenes,
si se sabe, ninguno
decirlo quiere;
más ya en la Villa
dicen que es la villana
flor sin espinas.*

Además de a Zabaleta, cita Viedma en sus notas a Rodríguez de Lena (Delena, dice Viedma) y alude, sin mencionarla, a su obra *Libro del Passo honroso defendido por el excelente caballero Suero de Quiñones*. También cita a fray Juan de Pineda acerca del mismo asunto del «Paso honroso», así como a Pedro de Medina y a Juan López de Hoyos. No es fácil deducir si estas citas son de primera mano o indirectas.

Como fuentes del teatro clásico, su estructura y actores afamados, utiliza a Pellicer y a Luis de Benavente y Quiñones (sic). El error en el orden de los apellidos de este último sugiere que su conocimiento del famoso entremesista sea indirecto; tal vez, como fuente más próxima a él, a través de los estudios eruditos y críticos que Cayetano Rosell publicó en folletones en el *Semanario Pintoresco Español* y en *La América*. Hay otras citas obligadas como la de *Mesonero Romanos* y otras no tanto como el *Cancionero* del portugués Manuel de Faria y Sousa. Aunque la erudición de Viedma puede ser a veces de segunda mano, se muestra con frecuencia muy puntilloso en este aspecto. Así, en la nota a su poesía *La velada de San Juan* (no la ya comentada de este título, sino la otra, totalmente distinta publicada en *Cuentos de la Villa*) en la que describe la fabulosa fiesta dada por el Conde-Duque de Olivares para distraer al rey de la tentación de gobernar, y en la que se representaba *La velada de San Juan* de Lope y *Quien más miente medra más* de Quevedo y Hurtado de Mendoza, hace alardes de conocimientos tanto de nuestro teatro clásico como de la vida y costumbres de la farándula y, para apoyar su erudición, cita la obra de Pellicer *Tratado histórico del origen de la Comedia*. Sin duda no se trata del erudito comentarista de Góngora Juan Antonio Pellicer, sino de Casiano Pellicer y su *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del hitrionismo en España* (46).

Para terminar con este aspecto, diré que la cultura literaria de Viedma

(46) Vid. edición moderna de Díez Borque, Ed. Labor, Barcelona, 1975.

fue amplia y sus lecturas, sin duda, caudalosas como puede desprenderse de sus artículos en *Correo de la Moda* y *Las Novedades* y que sus preferencias se centraron en el Romancero, el teatro clásico y, lo que es más de notar, en poetas no demasiado apreciados en la época de Viedma, como Góngora y Quevedo, aunque siempre ceñido al llamado «Góngora popular» y al Quevedo satírico-burlesco.

La importancia de la balada y sus características en la obra poética de Viedma

Ciertamente la obra poética de Viedma no es muy extensa y ello se debe, sin duda, tanto a la corta vida del poeta como a la intermitencia con que se dedicó a ella. Se podría añadir que el período más intenso de su producción es la década 1850-1860, durante la cual aparecen la mayor parte de sus poesías en periódicos y revistas. A partir de 1860, en que se estabiliza profesional y personalmente con su dedicación a su carrera de jurista y su matrimonio, se hace cada vez más rara la aparición de su firma hasta su muerte en 1869. Seguramente se consagró a la preparación, tantas veces demorada, de *Cuentos de la Villa*; en esta obra se recoge gran parte de su producción anterior, más o menos reelaborada, y algunas poesías nuevas o que, al menos, no me ha sido posible encontrar en la prensa. Este despego progresivo hacia la literatura que apunto, parece comprobarlo su abandono de colaboraciones en prensa, especialmente en *Correo de la Moda* y *Las Novedades* que fueron asiduas hasta su intervención como corresponsal de este último periódico en la guerra de África.

Lo juvenil de su producción poética lo confirma Cañete que le conocía bien al decir de *Cuentos de la Villa*, recordémoslo, que «son producto de los juveniles años del poeta, son ingeniosos desahogos de su vida de estudiante, salvo alguno que otro escrito posteriormente». No podemos deducir de esto que se trata de «obrecillas caídas de sus manos» pues, a la seria preparación cultural de que he hablado, hay que añadir el propio testimonio de Cañete, cuando habla del «laudable afán con que, desde muy temprano, se consagró al estudio para conocer bien el estilo de nuestros grandes ingenios y los usos y costumbres de nuestros progenitores».

Esta solidez de conocimientos, aquilatados después por una fina sensibilidad poética, ponen las baladas de Viedma —a mi juicio— por encima de la aridez erudita que se aprecia en Barrantes y Ruiz Aguilera o la ingenua simplicidad de Trueba. Podríamos decir que es la rigidez de un mundo de cartón piedra elaborado fríamente frente a la recreación de una época que se conoce y a la que se ama.

Excluidas de *Cuentos de la Villa* las poesías de otro tipo, son 24 las baladas publicadas antes en revistas y periódicos. A ellas hay que añadir 14 publicadas exclusivamente en *Cuentos de la Villa* o, al menos, no encontradas por mí en otras publicaciones y 6 publicadas en prensa y no recogidas después en el libro. En total 44 baladas constituyen un importante repertorio que muestra una especial y mantenida predilección por el género. De acuerdo con esto, enumero a continuación los títulos según los grupos mencionados y por orden cronológico, cuando es posible.

A) CUENTOS DE LA VILLA Y OTRAS PUBLICACIONES.

Título	Lugar de publicación
<i>La velada de San Juan</i>	<i>Correo de la Moda</i> , 24-6-1856. <i>Cuentos de la Villa</i> , pág. 19 (Título: <i>Tal para cual</i>).
<i>Los años</i>	<i>Correo de la Moda</i> , 31-12-1987. <i>Cuentos de la Villa</i> , pág. 155 (Título: <i>Transición</i>).
<i>La serrana</i>	<i>Museo Universal</i> , núm. 2 de 1858. <i>Cuentos de la Villa</i> , pág. 41
<i>Rumores</i>	<i>Correo de la Moda</i> , 24-2-1858. <i>Cuentos de la Villa</i> , pág. 105 (Título: <i>La opinión</i>)
<i>La buenaventura</i>	<i>Correo de la Moda</i> , 24-4-1858 <i>Cuentos de la Villa</i> , pág. 33
<i>La constancia</i>	<i>La América</i> , 8-9-1858. <i>Cuentos de la Villa</i> , pág. 75
<i>El secreto</i>	<i>La América</i> , 8-9-1858. <i>Cuentos de la Villa</i> , pág. 95.
<i>La Noche-buena</i>	<i>Museo Universal</i> , núm. 2 de 1859. <i>Cuentos de la Villa</i> , pág. 123.
<i>La ramilletera</i>	<i>Museo Universal</i> , núm. 3 de 1859. <i>Cuentos de la Villa</i> , pág. 51.
<i>La mensajera</i>	<i>La América</i> , 24-2-1859. <i>Cuentos de la Villa</i> , pág. 39
<i>La fuente</i>	<i>Correo de la Moda</i> , 16-6-1859 <i>Cuentos de la Villa</i> , pág. 47.

Título	Lugar de publicación
<i>Deudas de honor</i>	<i>La América</i> , 8-10-1859. <i>Cuentos de la Villa</i> , pág. 77 (Título: <i>Deudas de la honra</i>).
<i>Juegos de azar</i>	<i>Museo Universal</i> , núm. 4 de 1860. <i>Cuentos de la Villa</i> , pág. 195 (Título: <i>Las lides del Buen Retiro</i>).
<i>El mercado del alba</i>	<i>La América</i> , 8-11-1860. <i>Almanaque Lit. del Museo Universal para 1861</i> . <i>Cuentos de la Villa</i> , pág. 29.
<i>Las dos rejas</i>	<i>Correo de la Moda</i> , 8-6-1862. <i>Cuentos de la Villa</i> , pág. 157.
<i>La banda encarnada</i>	<i>Museo Universal</i> , núm. 6 de 1862. <i>Cuentos de la Villa</i> , pág. 113.
<i>La flor del emblema</i>	<i>La América</i> , 8-7-1862. <i>Cuentos de la Villa</i> , pág. 131 (Título: <i>La flor perdida</i>).
<i>La fe</i>	<i>Museo Universal</i> , núm. 10 de 1866. <i>Cuentos de la Villa</i> , pág. 63.
<i>Aves de paso</i>	<i>La América</i> , 1866. <i>Cuentos de la Villa</i> , pág. 127 (Título: <i>La primera nube</i>).
<i>Villanía</i>	<i>La América</i> , 21-11-1866. <i>Cuentos de la Villa</i> , pág. 67.
<i>La cita</i>	<i>Anuario Lit. del M. Univ. para 1867</i> . <i>Cuentos de la Villa</i> , pág. 71.
<i>Sombras</i>	<i>La América</i> , 13-12-1867. <i>Cuentos de la Villa</i> , pág. 31 (Título: <i>En la sombra</i>).
<i>Santiago el Verde</i>	<i>La América</i> , 28-1-1868; <i>Cuentos de la Villa</i> , pág. 57.
<i>La confesión</i>	<i>Museo Universal</i> , núm. 12 de 1868. <i>Cuentos de la Villa</i> , pág. 81.

Título

Lugar de publicación

B) SOLAMENTE EN CUENTOS DE LA VILLA.

<i>Presunción</i>	Pág. 45.
<i>Justicia del Rey</i>	Pág. 53. Tal vez en <i>C. de la Moda</i> antes del 24-2-1858, en que la da ya como publicada.
<i>El trapillo</i>	Pág. 87.
<i>La primera hoja</i>	Pág. 103.
<i>La lavandera</i>	Pág. 117.
<i>Abandono</i>	Pág. 131.
<i>Luz.</i>	Pág. 139.
<i>Piensa mal</i>	Pág. 145.
<i>La lonja de San Felipe</i>	Pág. 149.
<i>La torre de Pinto</i>	Pág. 169.
<i>El horóscopo</i>	Pág. 181.
<i>La velada de San Juan</i>	Pág. 183. Sólo igual en el título a la anterior.
<i>La romería</i>	Pág. 189
<i>Baltasara la Santera</i>	Pág. 190.

C) SOLAMENTE EN PRENSA.

<i>Himnos y lágrimas</i>	<i>Correo de la Moda</i> , 22-9-1853.
<i>Celos</i>	<i>Semanario Pintoresco Español</i> , 1855.
<i>Cantinelas</i>	<i>Museo Universal</i> , núm. 3 de 1859. <i>La América</i> , 28-7-1868 (Título: <i>Reminiscencias</i>)
<i>Recuerdos de Cuenca</i> <i>(La Romería)</i>	<i>Correo de la Moda</i> , 8-11-1859.
<i>La devoción del Santo</i> <i>Rostró</i>	<i>Romancero de Jaén</i> , 1862. <i>Correo de la Moda</i> , 8-11-1862.
<i>Circulares</i>	<i>Album literario del Museo Universal para 1869.</i> (Probablemente es la última poesía conocida de Viedma).

Naturalmente no es posible hacer un estudio, ni siquiera somero, de cada una de las baladas que, por otra parte, no siempre tendría interés. Pero sí creo conveniente hacer una clasificación temática, aunque sea muy general, indicando en cada una un rasgo distintivo y específico. La calidad es variable, así que sólo me detendré en el examen de alguna, bien por su especial belleza, bien porque algún elemento destacado contribuya a fijar el concepto de la balada en Viedma.

Estructura y métrica (*)	Título	Asunto y particularidades
a) <i>Baladas líricas:</i>		
II Métrica personal	<i>Himnos y lágrimas</i>	Lírica. Moralizante.
II Seguidillas compuestas	<i>Celos</i>	Lírica. Moralizante. Estribillo fluido.
III Romance	<i>Los años</i>	Lírico-dramática. Moralizante.
b) <i>Baladas populares:</i>		
III Quintillas	<i>La velada de San Juan (Tal para cual en C. de la V.)</i>	Lírico-narrativa. Galán/tapada. Romería. Vocabulario y vestimenta de época.
III Romance	<i>La serrana</i>	Lírico-narrativa. Diálogo. Moralizante. Inf. Góngora. Estribillo.
III Métrica personal	<i>La constancia</i>	Lírico-dramática. Galán/tapada. Predica moral.
III Métrica personal	<i>La Noche-Buena</i>	Lírico-dramática. Juego de palabras. Predica moral.
I Romance	<i>Recuerdo de Cuenca (La romería)</i>	Lírico-narrativa. Inf. Góngora. Predica moral.
I Métrica personal	<i>La mensajera</i>	Lírico-dramática. Final indeciso. Estudiante/dama en la reja.
III Quintillas	<i>Deudas de honor</i>	Lírico-dramática. Fragilidad del honor. La dama engaña y el galán marcha a Flandés.

(Los números romanos se refieren a la estructura en partes).

Estructura y métrica (*)	Título	Asunto y particularidades	
III	Seguidillas compuestas	<i>El mercado del alba</i>	Lírico-narrativa. Aldea / Corte. Final indeciso. Moralización no explícita.
III	Métrica personal	<i>Las dos rejas</i>	Lírico-dramática. El galán parte a Flandes y cambia la reja de la constancia por la reja del desdén. Zorrillesca. Estribillo.
III	Quintillas	<i>La banda encarnada</i>	Lírico-dramática. Celos dama / galán. Diálogo en la reja.
III	Métrica personal	<i>La flor del emblema</i>	Lírico-dramática. Dama/galán. Reja. Celos. Predica moral.
III	Romance	<i>La devoción del Sto. Rostro</i>	Lírico-narrativa. Romería. Religiosidad ocasional.
III	Romancillo	<i>Ave de paso</i>	Lírico-dramática. Dama/galán. Celos y celos.
III	Cuarteto-lira	<i>La fe</i>	Lírico-dramática. Dama/galán. El galán marcha a la guerra. Reencuentro en la reja. Cierto orientalismo. Zorrillismo.
III	Seguidillas compuestas	<i>Villanía</i>	Lírico-dramática. Aldea/Corte. Galán/villana. Diálogo jugoso. Admoniciones. Final indeciso. Juegos de palabras.
III	Quintillas	<i>La cita</i>	Lírico-dramática. Galán/tapada. Final indeciso.

(Los números romanos se refieren a la estructura en partes).

Estructura y métrica (*)	Título	Asunto y particularidades
III Romance	<i>Santiago el Verde</i>	Lírico-descriptiva. Romería. Juegos de palabras. Influencias de Lope, Góngora y Quevedo.
I Métrica personal	<i>La confesión</i>	Diálogo en la reja. Dama/galán. Infidelidad. Moraleja.
III Seguidillas comp.	<i>El trapillo</i>	Lírico-narrativa. Romería. La fuerza del desdén. Final indeciso.
III Seguidillas simples	<i>La lavandera</i>	Lírico-narrativa. Romería y verbena de San Pedro. Niña/galán y final desgraciado sugerido. Estribillo.
III Romance	<i>La romería</i>	Lírico-narrativa. Verbena de San Isidro del Campo. Cierta «carpe diem». Estribillo fluido. Traslada la romería a su tiempo con recuerdos ambientales del siglo XVII.
c) <i>Asunto histórico concreto.</i>		
IV Quintillas	<i>El secreto</i>	Muerte de Villamediana. Alusión a la dédima atribuida a Góngora. Predica moral.
III Quintillas	<i>Juegos de azar</i>	Personaje: Don Fadrique de Espinosa, murmurador de mujeres hasta que una mujer desdeñosa le rinde.
IV Quintillas	<i>Lides del Buen Retiro</i>	Amplificación de la anterior con introducción de «certamen de trovadores». Como mantenedores, Calderón, Lope y Antonio Hurtado de Mendoza.

(Los números romanos se refieren a la estructura en partes.)

Estructura y métrica (*)	Título	Asunto y particularidades
III Quintillas	<i>Sombras</i>	Supuesto lace de Queveo en la iglesia de San Martín en defensa de una fama tapada.
III Quintillas	<i>Justicia del Rey</i>	Galán/dama en la reja. Muerte de Escobedo.
III Romance	<i>La lonja de San Felipe</i>	Protagonista colectivo: el Mentidero. Capacidad satírica de Villamediana. Rivalidad Góngora/Quevedo. Estribillo.
IV Quintillas	<i>La torre de Pinto</i>	Amores de Felipe II y la Princesa de Eboli. Asunto de Antonio Pérez. Exaltación del amor conyugal.
III Redondillas	<i>La velada de San Juan</i>	Fiesta del Conde-Duque para distraer al Rey. Personajes: Quevedo y Antonio Hurtado. Estribillo fluido. Crítica política a los derroches del privado.
I Romance	<i>Baltasara la Santera</i>	Sobre la actriz famosa que se hizo Santera.
III Métrica personal	<i>Rumores</i>	Muy dialogado. Murmuraciones contra una dama llena de encanto «pero no se casa» (estribillo). Vestuario y toponimia madrileña. Protagonista: la maledicencia. Final indeciso.
d) <i>De asunto vario.</i>	<i>Cantinela</i>	Galán/dama. Estribillo. Final indeciso.

(Los números romanos se refieren a la estructura en partes.)

Estructura y métrica (*)	Título	Asunto y particularidades
I Métrica personal	<i>La Buenaventura</i>	Dialogada y descriptiva. Dama entrevistada a través de la gitana. Final indeciso.
I Métrica personal	<i>La ramilleteira</i>	Viedma la llama <i>canción</i> .
II Seguidillas compuestas	<i>La fuente</i>	Diálogo de la niña con la fuente. Moralizante. Parece de las más primitivas.
III Seguid. Com. Quintillas	<i>Circulares</i>	Casi apolodal. Predominio de la moralización: fragilidad de la pureza femenina.
II Quintillas	<i>Presunción</i>	Amonestación tipo «carpe diem» a una mujer desdeñosa. Estribillo fluido.
I Estancias	<i>La primera hoja</i>	Amonestación a la niña para que guarde el pudor como la flor más delicada. Próxima al apólogo.
III Redondillas	<i>Abandono</i>	Los celos como fundamento del amor. Estribillo.
I Seguid. Comp.	<i>Luz</i>	Amor desengañado. Tono sarcástico. Mezcla lo lírico con lo burlesco.
III Quintillas	<i>Piensa mal</i>	Galán/dama. Exaltación de los celos como base del amor.
I	<i>El horóscopo</i>	Galán/dama. Consulta de la niña al adivino. Al final, el galán en la reja. Exaltación de la pureza femenina.

(Los números romanos se refieren a la estructura en partes.)

Hecha la anterior distribución por grupos, podemos deducir algunas características de la balada de Viedma.

Más de la mitad de estas baladas son de estructura tripartita de modo que Viedma las concibe como dramas en miniatura en las que el autor, con prodigiosa capacidad de síntesis, es capaz de sugerir todo un mundo de misterio y belleza con admirable ahorro de medios expresivos. Tal vez podríamos considerar como espécimen la balada ceñida, escueta y lograda *La constancia* que atrajo especialmente la atención de Cossío. En la estructura tripartita, al modo dramático clásico, suele distribuir Viedma la materia poética así: presentación narrativa o descriptiva, apunte muy sintético, y con frecuencia sugerido, del asunto y desenlace indefinido que ofrece al lector el encanto poético del misterio y que suele ir acompañado de admonición moralizante pero no sermoneadora. Al diálogo, cuando lo hay, lo sitúa preferentemente en la parte central en la que suele aparecer el enfrentamiento galán/dama o tapada. El escenario del encuentro amoroso se desarrolla al pie de la reja o, con aire de clandestinidad, a la orilla del río con la frecuente complicidad de la noche. En las baladas populares, el escenario se torna rural y los personajes son colectivos o corales: serranas, villanas y romeras, lo que proporciona a Viedma la oportunidad del enfrentamiento corte/aldea y sus correlatos corrupción/pureza. La tendencia a la prédica moral se mantiene con la concisión señalada, como una de las cualidades más significativas del estilo de Viedma. Esto no le impide alguna vez introducir el «carpe diem» cuando la belleza, ingenuidad y juventud de las aldeanas parecen exigirlo.

La influencia de los clásicos Góngora, Lope o Quevedo se hace patente en muchas baladas populares: colorido y sensualidad del paisaje, ingenuidad pícaro de las aldeanas, ligereza y agilidad del verso, alegría de vivir. Bien es verdad que Viedma advierte con honestidad acerca de sus fuentes de inspiración en los lemas que preceden a las poesías. Fuentes que se reflejan principalmente en la ambientación y vocabulario. Ejemplos destacados de lo que digo podría ser *La velada de San Juan* (la del *Correo de la Moda*), *La serrana*, *Recuerdos de Cuenca*, *El mercado del alba* y *Santiago el Verde*.

En cambio, en las baladas históricas Viedma se complace en introducir a sus amados poetas como personajes y, por la concreción del asunto, tiende a convertir en diminutos dramas o comedias a sus baladas. El ejemplo más visible, pero no el único, es *Juegos de azar* y, sobre todo, su reelaboración *Las lides del Buen Retiro*, en la que podría advertirse un indicio de «teatro dentro del teatro». En *Juegos de azar*, Viedma introduce al perso-

naje, probablemente histórico, don Fadrique de Espinosa con un cierto aire de estudiante de Salamanca:

*Nacido en hidalga cuna
don Fadrique de Espinosa
tan altas prendas aduna
como grande es su fortuna,
como su alma generosa.
Por las damas celebrado,
por los galanes temido,
en cuanto emprende extremado,
no hay lid que no haya ganado
ni albur en que haya perdido.
Sólo aventuras de amores
jamás predicó su fama,
ni le vieron rondadores
de la luna a los fulgores
en pos de ninguna dama.
Concurre a los mentideros,
de las mujeres murmura
e, imán de los caballeros,
desprecia a los lisonjeros
favores de la hermosura.*

La originalidad de Viedma consiste en convertir en antidonjuan a quien parecía nacido para ello, y aún la ambigüedad tan grata al poeta tanto puede interpretarse, con ese «imán de los caballeros», como la definición de un misógino o la sospecha de dudosa virilidad. De cualquier manera, un galán de tales dotes, pero murmurador y desdeñoso con las mujeres, era inevitablemente vulnerable y, en efecto, al final, una dama, de la mano de Calderón, le apea de su desdén diciendo:

*No hay burlas con el amor,
don Fadrique de Espinosa.*

Es en la reelaboración *Las lides del Buen Retiro* donde Viedma sustituye la fiesta del Buen Retiro por un «certamen de trovadores» y el personaje central pierde su importancia absorbente para introducir, como mantenedores del certamen, a Calderón, Lope y Hurtado de Mendoza al tiempo que, un poco forzadamente, ataracea su composición con títulos de comedias de Calderón: *El mayor encanto, amor. Antes que todo es mi dama y Las armas de la hermosura.*

La concisión y el encanto de *Juegos de azar* se convierte —como suele ocurrir en Viedma con sus amplificadas reelaboraciones— en una historia difusa con alardes de erudición un poco impertinentes.

Recurso análogo de embutir en sus poesías versos con títulos de obras dramáticas lo utiliza en *La velada de San Juan de Cuentos de la Villa*: la comedia *Quien más miente medra más* que parece fue escrita en sólo un día por Hurtado de Mendoza y Quevedo para la fiesta real (47). Resulta un poco extraño el empecinamiento de Viedma en emparejar a Antonio Hurtado, dramaturgo secundario al fin, con los maestros Moreto, Lope y Calderón. Tal vez este conocimiento e interés por Hurtado le viniera de la lectura de *El teatro de Hurtado de Mendoza* publicado en 1852 por Mesonero Romanos en *Semanario Pintoresco Español*.

Con todo, por mucho que amara la época —especialmente lo popular de la época— el progresista liberal que era Viedma tenía que reaccionar críticamente ante los asuntos turbios con que se encontraba y, sobre todo, ante el derroche del rey y sus favoritos en contraste con la miseria de un pueblo que oraba, vegetaba y sufría. Este contraste le permitía un solapado paralelismo y una protesta disimulada —al modo de Buero Vallejo— contra la política y mala administración de su propia época. Sirvan, como ejemplo de distanciamiento crítico, estos versos de *La velada de San Juan de Cuentos de la Villa*:

*¿Qué importa la adversa suerte
de España en Italia y Flandes
si se divierten los grandes,
si el monarca se divierte?
¿Qué importa que haya en Castilla
capricho en lugar de ley,
sí, cual la Corte y el Rey,
sueña en festines la Villa?*

O las aceradas murmuraciones que pone en boca del Mentidero en La lonja de San Felipe:

—Ya de Lepanto se olvidan
las otomanas galeras.
—Las presas de los corsarios
valen poco ante otras presas.

(47) B. PEDRAZA, Felipe, y RODRÍGUEZ, Milagros: *Manual de literatura española*, vol. IV, Cenlit, Tafalla, 1980, pág. 248.

- La de Ormuz.
 —Y las de Flandes.
 —Y en Portugal.
 —Y en América.
 —Más ¿qué hace el privado?
 —Priva
 al Rey de tan tristes nuevas.
 —Así llueven las mercedes.
 —Y toda la Villa es fiesta.
 —Y los cuellos son valones.
 —Y las valonas... francesas.
 —Y hay pragmáticas de rostros.
 —Y más de un oficio en venta.
 —Y el duque de Osuna sigue
 prisionero en la Alameda.

Otros ejemplos semejantes se podrían añadir pero no se trata, en esta ocasión, del detenido análisis que creo merecen las baladas de Viedma. Terminaré con alguna alusión breve a las baladas que he clasificado como de «Asunto vario». De entre ellas destacaré *La buenaventura* en la que las principales cualidades de Viedma brillan especialmente: el misterio del caballero que solicita su mediación a la gitana, la evocación ensoñadora de la niña apenas entrevista en la tarde del Sotillo, la enumeración golosa de sus gracias y la solución demorada hasta los tres últimos versos en un quiebro de ritmo descriptivo. Merecerían también alguna detención *Rumores* o *La ramillettera* o la deliciosa *Reminiscencias* con hábiles juegos de palabras como el del estribillo:

Desde entonces, ingrata,
 desde que te vi,
 Marte no me mata
 pero amarte, sí.

Repito que los ejemplos podrían multiplicarse, pero tengo la esperanza de haber dado una visión suficiente de la balada de Viedma como para concluir que, en efecto, el poeta de Sabiote acabó conformando un tipo de balada muy definido y, lo que es más importante, con ingredientes castizos por lo que la consideración de Cossío en relación con Viedma de «verdadero creador de la balada española» responde no sólo a una aguda intuición del crítico santanderino, sino a una estricta justicia que reclama el general reconocimiento.

APÉNDICE

LA SERRANA

Tarde lloro, creí temprano.
(Gabriel Téllez)

Vuélvete a Cuenca, serrana,
serrana, vuélvete a Cuenca.
No trueques ciudad por villa,
no cambies montes por vegas.
No dejes tu saya humilde
por ricas galas flamencas
ni collares y cintillas
por joyas de Italia y Génova.
Vuelve a cruzar romerales,
vuelve a recorrer tus huertas,
vuelve a buscar gayas flores
en las márgenes del Huécar.
Vuelve a ver, cuando el sol dora
la cúpula de la iglesia,
el humo de los hogares
desvanecerse en la niebla.
Vuelve al lugar donde el aura
llevó tu canción primera
que allí te aguardan callados
un recuerdo en cada piedra.
Tú eres de aquellas montañas
flor de romero entreabierto;
los lirios son tus amores:
serrana, vuélvete a Cuenca.
—Vuélveme tú, sollozando
contestó la montañesa;
vuélveme tú lo que traje
de mis montañas risueñas:
franca sonrisa en los labios,
alta la frente y serena,
en los ojos la ventura
y en el alma la inocencia.
Vuelve a mí pecho las lágrimas
que le arrancaron mis penas
y a mis mejillas colores

que no semejen vergüenza.
Y si te dicen que tienen
precio en la Villa estas prendas,
yo te daré para el pago
lo que me dieron por ellas:
papeles con juramentos,
ramilletes de verbenas,
oficios de rodrigones
y palmas para mis rejas.
¡No tengo más! Eran aire
y él se llevó las promesas
de nocturnas serenatas
con las amantes endechas.
Mas vuelve lo que me han dado,
haz que lo que di me vuelvan
o hazme perder la memoria
y haré yo lo que tú quieras.
Serranas que en los pinares
danzáis alegres y frescas,
¡nunca vengáis a la Villa!
¡nunca abandonéis la sierra!

LA CONSTANCIA

*Tienen las mujeres fama
de mudables.*

(Romancero)

I

Apenas el alba brilla,
una tapada hechicera,
suelto el talle,
del río en la verde orilla
a un galán dice que espera:
¡ojalá que el río calle!

II

Cuando el sol desde occidente
dora la verde enramada,
cruza el valle
otro galán, impaciente
por ver la misma tapada:
¡ojalá que el río calle!

III

Galanes que el albedrío
daís cautivo a los encantos
de un buen talle,
¡ay si murmurara el río
de rebocillos y mantos!
¡ojalá que el río calle!

EL MERCADO DEL ALBA

*...quien ama prendas bajas
lo más de su pena finge.*

(Lope de Vega)

I

Cuando brilla el lucero
de la mañana,
dejan su hogar alegres
las aldeanas;
porque a la Villa
van a vender los frutos
de la campiña.

Llevan corta la saya,
largo el cabello,
el corpiño ajustado
y el talle suelto;
y en las miradas
con rústica franqueza
muestran las almas.

Al cruzar por los campos
cantan las aves,
las estrellas se borran,
las flores abren;
siembra el labriego
y pueblan los ganados
valles y cerros.

Cuando a su paso un mozo
del pueblo encuentran
le oyen decir: «Muchachas
que vais de ventas,
ved que en la Villa

muchas que a vender entran
salen vendidas».

Sonríen maliciosas
las aldeanas
y con aire resuelto
siguen su marcha
diciendo a voces:
«No llevamos en venta
los corazones».

II

Plaza de los Mostenses;
galán del alba
hablando está de amores
a una aldeana;
pasan lacayos
y dueñas, y murmuran:
«Mal parroquiano».

Dicela que los frutos
que en venta tiene
los hace más sabrosos
la que los vende;
que cuantos compran
sienten que no esté en venta
la vendedora.

Sonríe la villana
con estas frases
y olvida que sus frutos
no compra nadie;
pues, si alguien viene,
se aleja murmurando:
«¿quién a quién vende?».

Y así las horas pasan
y del mercado
se retiran las dueñas
y los lacayos;
hasta que el día
media y se encuentra sola
la campesina.

Pero dicela entonces
el caballero:
«no temas, que has vendido
sin regateos;
vente y no temas

que en mi casa segura
tienes las ventas».

III

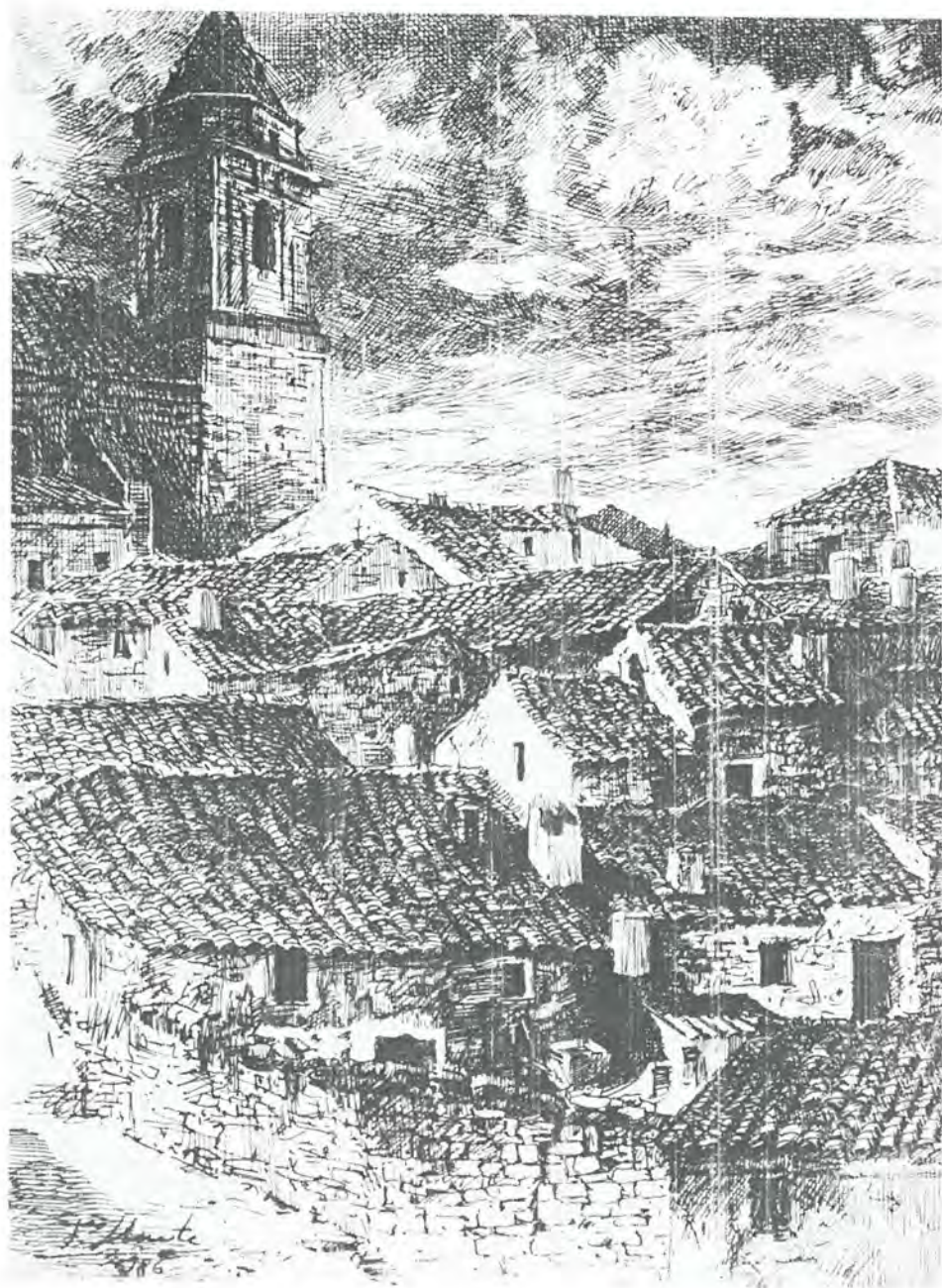
Cuando del Manzanares
la bruma leve
blanquea con el rayo
del sol poniente,
dejan la Villa
para ir a sus hogares
las campesinas.

Al cruzar por la vega,
buscan sus nidos
las aves que a la aurora
cantan el himno;
las sombras bajan
y el viento de la noche
tiende sus alas.

A su paso a los mozos
del pueblo encuentran
y les dicen: «Muchachas,
¿qué tal las ventas?».
Y ellas responden:
«No va nada a la Villa
que no se compre».

Sonríen los villanos,
las mozas cantan
y a la aldea, reunidos,
siguen su marcha;
porque en la aldea
están madres y novios
que las esperan.

Y por eso hay alguna
que, al acercarse,
siente rodar el llanto
por su semblante;
y es que en la Villa
sabe Dios lo que venden
las campesinas.



Francisco Huete. Vista general de Sabote.