

CALAS EN LA POESÍA AMOROSA DE JAÉN

Transcribimos aquí el texto preparado por nuestro padre para la conferencia que pronunció en la *Casa de Jaén* en Granada, el 14 de febrero de 1991, pocos meses antes de que la muerte se lo llevara. No son éstas las palabras exactas que pronunció en aquella fecha: no era él amigo de ceñirse a lo escrito. No son tampoco, probablemente, las que él, de haber podido, hubiera dado a la imprenta. Cualquier lector atento percibirá los muchos recursos propios del lenguaje oral diseminados en ellas. Al preparar esta edición, optamos por mantenerlos y enmendar sólo algunos detalles tipográficos y formales, propios de una redacción rápida.

Creemos que no fue casual la elección del tema de esta conferencia; amor y muerte son temas recurrentes en sus escritos. El hombre, *criatura desvalida y atenazada por interrogantes que nadie contesta*, se refugia en el sentimiento amoroso. Y el amor, el suyo y el de los suyos, acompañó siempre a este hombre, *en el buen sentido de la palabra, bueno*.

DEBO agradecer, en primer lugar, a la directiva de la *Casa de Jaén* en Granada la amable invitación que me permite hoy estar con vosotros. Y por casualidad —o con premeditación, me temo—, en el día de san Valentín, patrono de los enamorados. Siempre me había picado la curiosidad de saber si este patronazgo se debía sólo a la agudeza mercantil de Galerías Preciados o tenía algún fundamento eclesial. Así que acudí a la amabilidad de un gran teólogo de nuestra tierra, Andrés Molina Prieto, que me facilitó los datos, entre históricos y legendarios, que os ofrezco.

Parece que san Valentín fue mandado degollar por el emperador Claudio II hacia el año 270, en la vía Flaminia de Roma, cuando la primavera gusta de anticiparse jubilosamente.

Pero, curiosamente, sería un escritor francés, de confesionalidad protestante, quien escribe en un libro de viajes publicado en 1698 cómo en la vigilia de san Valentín, en Inglaterra, celebraban una fiesta en la que cada *Valentín* elegía a su *Valentina*, precisamente en la fecha en que la naturaleza va a iniciar un nuevo ciclo de pujanza y desarrollo. Es sabido que muchas de las costumbres y celebraciones paganas de Roma —y la fiesta de los *valentines* huele a paganismo intenso— supusieron en la Edad Media una motivación providencial para enjugar de sentido cristiano viejas tradiciones.

«De aquí tal vez —copio literalmente— el que san Valentín fuera incorporado por la misma Iglesia discente, de un modo popular, colectivo y espontáneo al patronazgo del amor humano, porque, donde está el amor y, con él, su proyección y su gesto que es la caridad, allí está Dios: *Ubi charitas et amor, Deus ibi est.*»

Ahí tenéis, con su latinajo y todo, cuanto he podido averiguar.

Adentrándome ya en el fondo de esta charla, es bien sabido que, desde que el hombre sintió la necesidad de comunicar sus sentimientos, tres son los temas esenciales que le han apesadumbrado o exaltado, según la ocasión: el amor, la muerte y la trascendencia del último destino humano. Es cierto que, al compás de las transformaciones sociales o políticas, otros asuntos han interesado al hombre: la patria, la guerra —¡ay, la guerra!—, las desazones filantrópicas, los interrogantes filosóficos y hasta el cumplimiento ocasional de álbumes y veladas. Pero todos ellos son asuntos transitorios y vigentes ocasionalmente. Los tres temas radicales y permanentes siguen siendo los mismos, porque, aunque el hombre haya conseguido pasar del hacha de sílex a la muerte conducida asépticamente por un rayo láser, sigue siendo la criatura desvalida y atenazada por interrogantes que nadie contesta.

De estas grandes interrogantes, hoy, día de san Valentín, me parece oportuno ceñir mi charla a la poesía amorosa y, más concretamente —por la peculiaridad del público al que me dirijo—, a algunos aspectos de la poesía amorosa nacida en Jaén o en la frontera, históricamente vacilante, con Granada.

Y es un feliz acontecimiento que los primeros balbuceos de la poesía lírica española sean las cancioncillas mozárabes puestas en boca de mujer enamorada que, aún hoy, nos estremecen con su delgada belleza. No es mal

inicio para esta charla —en Granada, y en la casa de Jaén— evocar, sólo evocar, las jarchas mozárabes que muy bien pudieron nacer en las fronteras cambiantes entre la cultura árabe granadina y la invasora castellanía que, en siglos tan oscuros, iban impregnando a Jaén. ¿Por qué los autores de alguna de estas jarchas no pudieron ser Abu Jical de Segura de la Sierra, o El Magrebí de Alcalá la Real o Ben Rarach de Jaén? Imposible, por ahora, contestar.

Pero sí son de Jaén —o, al menos, en Jaén nacidas— las *Tres morillas* que nos transmitió Asenjo Barbieri en el *Cancionero musical de los siglos xv y xvi*. No sabemos cuántos años, o siglos, separan las *jarchas* de las *Tres Morillas*, pero, por la estructura zejelesca de la primera versión, hay que filiarlas como legítimas herederas de las jarchas, aunque la solitaria voz de enamorada se haya convertido en debates de amor.

Acabamos de recordar que hay dos versiones. La primera, la más conocida, es ceñida, enjuta y, seguramente, la más bella. Es un luminoso cuadro popular de labranza y recolección. Y ya el amor se desborda en el estribillo:

*Tres morillas me enamoran
En Jaén.
Axa, Fátima y Marién.*

El diminutivo *morillas*, afectivo y, probablemente, distanciador social, la mención explícita de su raza y sus nombres nos sugieren que la voz que canta es la de un cristiano. ¿Galanteador? Seguramente, porque se dirige sin distingos a tres mujeres. Pero acaso la acepción actual de *enamorar* nos confunda; y es Cervantes, como tantas veces, quien nos da la clave:

«No todas las hermosuras enamoran, que algunas alegran la vista y no rinden la voluntad.»

Quijote, tomo I, cap. 14.

Prefiero ahora hablaros de la segunda versión, probable glosa culta elaborada como villancico sobre la primitiva versión zejelesca. La supongo glosa culta, porque en ella aparecen recursos retóricos, a que tan aficionados eran los poetas cortesanos del siglo xv. Observad, por ejemplo, el políptoton utilizado en la estrofa 4.^a:

*Díjeles: «decid, hermosas,
por merced sepa sus nombres,
pues soís dinas a los hombres
de dalles penas penosas».*

Sin embargo, lo que quisiera mostraros es que, en esta segunda versión —y esto refuerza mi creencia de su origen culto— aparece un género: la serrana que Lapesa denomina *serrana fronteriza* del Marqués de Santillana. Luego insistiré en ella.

Es cierto que a esta versión le faltan las notas de paisaje y el encuentro del caballero y la serrana en tierra fragosa; sí existen, en cambio, las insinuaciones amorosas —que hoy llamaríamos machistas— del caballero, y la donosura apicarada con que la serrana se deshace de él. La novedad de este poemita, al que yo denominaría *serrana morisca*, es que el caballero no se encuentra con una, sino con tres, y cómo éstas, crecidas, sin duda, por la superioridad numérica, se regodean y ponen en duda la capacidad amorosa del caballero. Escuchad el diálogo final:

*Yo vos juro all Alcorán
en quien, señoras, creés,
que la una y todas tres
m'habéis puesto en grande afán,
do mis ojos penarán
pues tal verén
Axa, Fátima y Marién.
Caballero, bien repuna
vuestra condición y fama,
más quien tres amigas ama
no es amado de ninguna;
una a uno y uno a una
se quieren bien
Axa, Fátima y Marién.*

Como se ve, la delicada versión primitiva ha sido contrahecha por el glosador, quien sólo conserva el estribillo, pero traspasa el fondo ingenuo de la poesía tradicional al mundo de la cultura, y convierte a las morillas en señoras a las que trata con cortesanía, aunque mantiene —¿derecho de pernada?— las insinuaciones procaces de caballeros a serranas: un abismo social se ha abierto entre el hombre y las mujeres; y éstas, con desgarró popular, se burlan de su pretendida virilidad: *uno a una y una a uno*, pero..., ¡tres a la vez!

Este mundo poético de caballeros y serranas fue fecundo en la prometedora poesía del Jaén del siglo xv. De todos es conocida la serranilla V del Marqués de Santillana, que compuso probablemente durante su participación en la campaña de Huelma, y refleja la inestabilidad de fronteras en lugares

donde, también, se estaban gestando los romances fronterizos. Las incursiones moras por los campos de Jaén, ya conquistados, pero no afianzados, eran un hecho habitual. Ya señaló Lapesa, como peculiaridades de esta serranilla, la presencia de hombres del pueblo llano, como Miguel de Jamilena y los de Pegalajar, el ser la serrana de más color local de entre las compuestas por Santillana y la excepcional abundancia de topónimos con evocadoras resonancias fronterizas: Canena, Bédmar, Torres, Pegalajar, Jamilena, Jimena; todos ellos conocidos pueblos de las proximidades de Sierra Mágina, incluso la aldea de Recena, incorporada a la ciudad de Baeza en privilegio de 1264, según Argote de Molina. Es también muy singular la descripción de la indumentaria, precisa y localista: pellote negro, blanca toca *a fuer del Andalucía* y alcorques.

Interesa destacar un aspecto en esta serranilla: el caballeresco *de ser preso en su cadena*, es decir, compromiso anterior del caballero y, es de suponer, de mayor linaje social que el de la serrana. No obstante, la serrana se desembaraza con galanura y cierta irónica advertencia de las asechanzas del caballero que parecía considerarla como predio propio. No está la serrana tan indefensa como parece:

*ca Miguel de Jamilena
con los de Pegalajar
son passados atajar;
vos tornad en ora buena.*

Frente a esta actitud evasiva, tan propia de las serranas de Santillana, veamos la de la serrana del iliturgitano Pedro de Escavias. Parece claro que se aleja mucho de las pastorelas provenzales y menos de las del arcipreste de Hita. Pero, cronológica e ideológicamente, la de Escavias está bastante cerca de las del marqués.

Su estructura es la habitual: extravío del caballero *por tierra fragosa*, compasión de la serrana y ofrecimiento de hospitalidad por una noche que el caballero acepta. No hay descripción física de la serrana, a la que se limita a calificar de *fermosa*, aunque sí la impresión que en el caballero produjo:

*mi firmeza dubdosa
y alterada se paró.*

La indecisión del caballero y sus motivos son análogos a los del caballero de la serrana de Bédmar. Dice Santillana:

*si mi voluntad agena
no fuera en mejor lugar
non me pudiera escusar
de ser preso en su cadena.*

Y Escavias:

*No le do mayor loor
solo por no ynjuirar
la que me puede mandar
y tiene por servidor.*

La solución, pues, es muy distinta: en Santillana, insinuación discreta y oferta solapada de protección, seguramente más gestual que oral (*non vades señera*) y garboso, cortés rechazo de la serrana que, por si acaso, advierte al caballero de la proximidad de amigos que pueden ayudarla.

En Escavias, por el contrario, la actitud de la serrana es diferente y comprometedora: muestra su desagrado por la fidelidad escrupulosa del caballero, *¡sabe Dios que me desplaze!*, pero mantiene una esperanza, al fin frustrada, y le invita a compartir su lecho:

*Y aquella noche con ella
alverguem cama de heno
do tuve tal tempre y freno
quella se quedó donzella
qual su madre la parió
pero creo que ssañosa
porque no me dixo cosa
al partir ni me miró.*

A un lector actual tal vez pueda parecer extraña la ufanía de castidad por parte del caballero, si no es que el caballero sabía que *la que me puede mandar* iba a ser segura lectora de su más o menos ficticia aventura serrana.

Más natural resulta la *ssañosa* postura de la defraudada serrana:

*(...) con aire desdeñoso
y semblante rriguroso
las espaldas me bolvió.*

También el amor es uno de los motivos centrales de la poesía cortesana del siglo xv, y uno de los conceptos claves en la poesía cortesana es el *galardón* o recompensa que el enamorado espera por sus servicios. Durante algún tiempo, la crítica tendió a destacar los aspectos platónicos de la poesía

de origen provenzal, omitiendo las referencias sexuales o decididamente obscenas. Hoy parece claro que la *fin d'amors* de la poesía provenzal no excluye la consumación del acto sexual. La razón de esta negativa de la crítica reside probablemente en que lo propio de la poesía cortesana del siglo xv es la ambigüedad buscada, por la cual los términos, sin perder su sentido más inocente, insinúan sugerencias de tipo erótico. Así lo hemos de ver, por ejemplo, en nuestro Hernán Mexía.

Conviene anticipar que esta poesía cortesana es premeditadamente artificiosa y complicada, y que busca antes la satisfacción intelectual de resolver problemas formales y retóricos que la comunicación simple y directa de la emoción amorosa. Por eso, como problemas de ingenio por resolver, este tipo de poesía está llena de tópicos, dificultades conceptuales rebuscadas e ingeniosidades expresivas matizadas hasta el infinito.

Por ejemplo, entre el galán y la dama se interpone normalmente un obstáculo que puede consistir:

a) en la propia negativa de la dama que suele aparecer caracterizada según el modelo de la *belle dame sans merci*; es decir, desdeñosa e implacable;

b) en la separación o la ausencia incansablemente cantada en los poemas *a una partida* que suele dar pie a los más ingeniosos juegos conceptuales;

c) en la propia voluntad del galán que no desea ser correspondido en sus deseos.

Así, el galán suele definirse por su lealtad inalterable, su timidez, su obediencia y su humildad ante la dama, mientras que la mujer aparece como un ser superior, inalcanzable en su indiferencia o en su crueldad. Y esta que pudiéramos llamar *filomaquia* se expresa mediante la condensación, el ingenio, los equívocos, las antítesis o la contraposición de opósitos. En una palabra, mediante un rebuscado conceptismo que pretende más la exhibición de ingenio que la complicidad del lector.

Jaén fue relativamente pródiga en poetas de Cancionero. Al menos, cuatro nombres importantes han llegado hasta nosotros: Pedro de Mexía, señor de la Guardia, que aparece en la versión de Argote de Molina del famoso romance «Día es de san Antón...»: *sálesele a recibir Mexía, el noble hidalgo*; Pero Coello de Portugal, descendiente, según parece, de los que intervinieron en la trágica muerte de Inés de Castro; el ya citado Pedro de Escavias, alcaide de Andújar, y el caballero Veinticuatro de Jaén, Hernán Mexía.

Como no puedo —ni quiero— cebarme en vuestra paciencia, permitidme

que me ciña en esta cala a alguna poesía de este último, sin duda el más importante.

Fue Hernán Mexía guerrero y poeta, es decir, prototipo de su tiempo; como Santillana, como Manrique, como, más adelante, Garcilaso y Ercilla. De él nos ha llegado un retrato literario, que dice así:

Fue caballero de mucha autoridad y valor; prudente, sabio y muy leído y de muy linda disposición, hermoso y rubio de rostro, de gran fuerza de ánimo y destreza.

Caballero así debió de tener gran éxito entre las damas si, además, era —como lo era Hernán Mexía— buen decidor de amor. Tres esposas tuvo, y parece que no hay que descartar varias aventuras amorosas. Participó muy activamente en las guerras de Granada y en la política local, y esta participación pudo tener consecuencias funestas para él, pues fue cabecilla de una conspiración descubierta contra el Condestable Iñárriz, lo que dio con sus huesos en una mazmorra del castillo de Jaén, de donde salió a los cinco meses para un destierro que duró cinco años.

Esta agitada vida no le impidió cultivar su espíritu. Al contrario, su amigo el poeta Álvarez Gato se deshace en elogios de su sólida cultura que, con el tiempo, le llevaría al catálogo de Autoridades de la Real Academia.

Pero de su obra poética, dispersa por cancioneros, sólo nos han llegado nueve poesías amorosas y dos satíricas.

Las amorosas están dentro de la factura y temática generales de la poesía de cancionero. Sólo me referiré a la que creo más significativa: «A una partida que hiza de donde su amor quedaua», que, como el título indica, utiliza el asunto de la *partida* ya citado como característico de este género y que el propio Escavias trató por tres veces. Con todo, el motivo central es el dolor que en Mexía llega a extremos realistas con ecos del caballero perdido en la fragosidad del monte como en las serranas; hace de sí mismo un crudo retrato que luego evita al describir a la dama, recurso que Lapesa ha señalado como característica de la poesía de cancioneros.

*Yua de negro vestido,
el rostro triste y llorosa;
passo a passo y desmayado,
por unos montes perdido
sin nunca esperar reposo:
la barua leva crescida,
como fue su mala suerte,*

*y con pasión dolorida
bien demostraua su vida
las señales de su muerte.*

Añadamos que, al final del poema aparece la palabra *galardón*, cuyo ambiguo sentido erótico ya he apuntado:

*Tal lo vi que no es razón
que tenga tanta crueza
quien le niega galardón.*

Pero no olvidemos que Hernán Mexía era hijo de su tiempo, y en su tiempo la mujer tanto era elevada a los altares del inaccesible ideal como arrastrada por el fango de la maledicencia: la misoginia como la *filoginia* —y permitidme el palabro— eran más pretexto de incontinencia versificadora que expresión de auténtica pasión amorosa. Sólo hacía falta capacidad satírica para fustigar. Hernán Mexía la tenía. Y como Boccaccio había escrito su *Corbaccio* y el catalán Tarrellas sus «Coplas de las calidades de las damas», Hernán Mexía lanzó su «Porfiays, damas, que os diga», más extensa que la de Torrellas y también de mayor calidad y virulencia.

Las acusaciones que hace contra la mujer —tópicas por lo general— son de ligeras, vanas, tornadizas, falsas e inconstantes. Para resaltar estas cualidades negativas suele utilizar la antítesis como en estos versos:

*Ellas aman y aborresçen
en una ora presto y matan;
ellas hieren y guarescen,
quando se niegan se ofrescen,
donde prenden se rescatan;
do se reuelan se dan,
quando se dan las perdemos,
quando vienen ya se van;
a quien mas huyen, se estan
nunca estan sin dos estremos.*

Estas Coplas justifican la admiración que Álvarez Gato le profesaba por su amplia cultura y su conocimiento de *lenguas toscanas, latinas*, por sus frecuentes alusiones a clásicos como Horacio o italianos como Boccaccio, así como a personajes históricos o mitológicos. Si le añadimos la soltura y facilidad de su verso, el dominio de los recursos retóricos y la perfección de su técnica métrica, hemos de convenir en que, en efecto, Hernán Mexía fue hombre de amplias lecturas y abundantes conocimientos.

Tal vez una de las características que diferencian a Hernán Mexía de sus contemporáneos sea su insistencia en criticar el desenfrenado apetito sexual de la mujer y en la abundancia de alusiones eróticas. Veamos un par de ejemplos.

De artimañas femeninas:

*quando sienten que las dexan
dexanse caer rendidas.*

De incontinencia libidinosa e inagotable resistencia en lides amorosas:

*Nunca cessa ni descansa
la maldita sed catiua;
el remedio que la amansa
quando más la mata y cansa
dexala dos veces biua.*

Estas citas eróticas podrían multiplicarse, porque abundan en las coplas, pero más que erotismo lo que reflejan es un modo de sátira no frecuentado en la misoginia castellana, la denuncia de la liviandad y hasta lasciva de la mujer junto con las poderosas armas de la coquetería femenina: el desdén como táctica amorosa y el uso desenfrenado de afeites y atavíos como armas de seducción:

*Ya se trancan los cabellos,
ya los sueltan, ya los tajan,
mil manjares hazen dellos,
van y vienen siempre a ellos
sus manos que los barajan;
crescen y menguan las cejas,
subenlas, discenlas breue;
tornanse frescas las viejas,
las amarillas, bermejas;
las negras, como la nieve.*

Existe un tipo de poesía que por menosprecio de la crítica, por pudibundez o hipocresía, quedó fuera de circulación como nefanda. Sólo a principios del siglo XVI apareció el *Cancionero de obras provocantes a risa* (1519), que recoge un abundante repertorio de composiciones eróticas extraídas del *Cancionero General* (1514 y 1517), cancionero que tuvo escasa difusión y fue conocido solamente por eruditos y filólogos. Una nueva edición del liberal Luis Osoz, en 1841, de ciento cincuenta ejemplares mantuvo el *Cancionero* en el reducido ámbito de los bibliófilos hasta que una reciente

edición lo ha abierto a la curiosidad del lector moderno. En nuestros días, el copioso y erudito repertorio *Poesía erótica del siglo de Oro*, de Alzieu, Jammes y Lissorgues (Barcelona, 1984) ha salvado a este tipo de composiciones de la marginalidad y trasladado a la normal investigación literaria.

Seguramente, el enorme desarrollo que ha alcanzado la Sociología y el interés documental que este tipo de poesía ofrecía rompió toda clase de tabúes y se produjo el descubrimiento, fuera del círculo de los especialistas, pese a que este género no fue desdeñado por los más destacados ingenios de los siglos XVI, XVII y XVIII, como Quevedo, Góngora, los Moratín y Tomás de Iriarte. La mayoría eran anónimas y de escaso valor literario, pero en ellas nunca falta el ingenio y algunas poseen una notable calidad.

De poetas giennenses no había ninguna de estas composiciones publicadas y se creía, por tanto, que no existían. Hace unos años, sin embargo, tuve la fortuna de descubrir —pero no la audacia de publicar— hasta nueve composiciones anónimas, aunque una de ellas vaya firmada por un tal don Juan de Baso y Malagón, y al que tal vez pudieran pertenecer todas. Don Juan de Baso y Malagón, si no es un seudónimo, sigue para mí envuelto en el más absoluto de los misterios. Nada he podido encontrar para su identificación. Las poesías se pueden fechar en la segunda mitad del siglo XVII, y sospecho que su autor fuera algún clérigo reprimido y ardoroso que se desahogaba con estos poemillas llenos de ingenio y procacidad y no carentes de conocimientos técnicos; en alguna ocasión, incluso de calidad literaria.

Tomo de las que he publicado en el *Homenaje al Profesor Antonio Gallego Morell* un poemilla que puede encontrarse en la añeja tradición literaria de considerar la lid amorosa como guerra deleitable. Por poner un ejemplo ilustre, recordemos «Castillo de amor», de Jorge Manrique. Esta concepción del amor permite al poeta echar mano de figuras, metáforas y vocabulario bélico. Tal es el caso de este poemita, sin duda el más delicado del repertorio a que me estoy refiriendo, ya que se mantiene en un tono entre pícaro e ingenuo, repleto de alusiones transparentes, pero no agresivas, lo que le proporciona un indudable encanto.

Su métrica es también sencilla y tradicional: romancillo hexasílabo, con invariable asonancia *ee* en los pares, aunque en el manuscrito aparecen los versos agrupados de cuatro en cuatro, disposición que he respetado. Las principales palabras de sentido erótico son: *lanza, escudo, caer, vencer*; todas ellas de significado alusivo tan evidente que no precisan de mayor aclaración.

*Una bella niña
que a los diecysiete*

*no llegan sus años
de casarse bien*

*no ai fiesta en su aldea
como en otras suele
que en ber a la niña
todos se entristeçen*

*la madrina ruega
que a solas la dejen
y a la niña triste
diçe desta suerte*

*por tu bida niña
mucho miedo tienes
a lo que otras muchas
aman y apeteçen*

*la primera noche
un poquillo duele
pero las demás
dan gusto y deleite*

*porque aunque es berdad
que sangre se bierte
es una sangría
que salud promete*

*si acaso la lança
con ponçoña bien
dando en el escudo
en miel se conbierte*

*si acaso cansado
a tus braços bien
déjate caer
que caiendo bences*

*con esto la niña
todo el miedo pierde
y a el competidor
diçe desta suerte*

*toquen las cajas
la guera se empieçe
rómpase mi escudo
la lança se quiebre.*

Terminemos este recorrido (un poco a salto de mata) por la poesía amorosa de Jaén con la que, para mí, es la figura fundamental que Jaén dio a la literatura en el siglo XIX: me refiero al poeta Juan Antonio de Viedma. Nacido en Sabiote, en 1830, y fallecido en La Habana, en 1869, su breve vida no le permitió una obra extensa en verso. Una parte importante de ella fue publicada en 1868 con el título de *Cuentos de la Villa*, pero hay otras muchas composiciones dispersas en periódicos y revistas, la mayor parte madrileñas, que estoy intentando recopilar para su publicación.

Estudió el bachillerato en el Instituto de Jaén, y dos poesías suyas, las primeras conocidas, se publican en *El Guadalbullón*, en 1847. Marcha inmediatamente a Madrid, donde inicia la carrera que entonces se denominaba *Jurisprudencia*. No podemos considerar su carrera como brillante, pues en su expediente académico figuran una serie de advertencias de expulsión por sus faltas de asistencia. Esto entonces era algo muy serio y exigía certificados médicos continuos que, bondadosamente, le extendía Martínez Molina, su amigo y protector. Sin duda, prefería Viedma las tertulias de los cafés La Esmeralda, Los Angeles y El Suizo, y las redacciones de las revistas y diarios en las que muy pronto empezó a colaborar. En estas tertulias entabló amistad con lo más granado de la juventud literaria que, harta ya del crepuscular pesimismo y melancolía de un romanticismo en retirada, intentaba nuevos horizontes poéticos que empezaban a vislumbrarse en la poesía germánica. Fueron sus amigos, casi desde su llegada a Madrid, Cánovas del Castillo, Vicente Barrantes, Antonio de Trueba, Luis Eguilaz y, posteriormente, Arnao y Selgas. Así que, cuando en 1854 llegan Bécquer y sus amigos poetas sevillanos a Madrid, Viedma ya estaba en condiciones de servirles como introductor y cicerone en la selva literaria madrileña. De la amistad muy estrecha que Viedma y Bécquer mantuvieron hasta por lo menos 1860, nos da puntual detalle Nombela. Fueron momentos de apuros y estrecheces económicas y Viedma, rico por familia, les sirve de continuo apoyo.

No intento ahora, ni sería posible, ocuparme de la fundamental aportación de Viedma a la poesía española, es decir, la *balada española* de la que Cossío considera que *en él tuvo principio, culminación y acabamiento*. Es cierto que Vicente Barrantes fue el que hizo una tosca, pero meritoria introducción del género, pero a Viedma le corresponde la aclimatación de la balada en España y a él se deben las más deliciosas creaciones en un género poético de vida breve, pero intensísimo cultivo entre 1850 y 1870.

Pero hubo un momento decisivo para la juventud germanista: la publicación por Eulogio Florentino Sanz de sus traducciones de Heine en 1857,

que constituyeron una auténtica revelación. Que Viedma fue testigo presencial de la lectura en público lo demuestran una serie de poesías de Francisco Vicens dedicadas *A mi amigo don Juan Antonio Viedma después de oír leer a don Eulogio Florentino Sanz sus traducciones de Enrique Heine*. Eran los momentos de estrecha amistad con Bécquer. El grupo, tocado ya del *virus germánico*, se conmovió y el propio Viedma, que caminaba cada vez más seguro por el campo de la balada, tuvo alguna tentación becqueriana. En varios pasajes de su obra poética es fácil detectar el tono de vaguedad y misterio, de sugerencia crepuscular que se vienen denominando *becquerianos*. Es el tono y el espíritu que contagiaron a los amigos y seguidores de Bécquer: Dacarrete, Ferrán, Larrea.

Pero hay un par de casos, al menos, en que la proximidad de Viedma y Bécquer es innegable. De ellos os voy a hablar.

Ya Cossío señaló el *clima becqueriano* de los siguientes versos del poeta de Sabiote tomados del poema «Dos flores» publicado en el único libro, *Cuentos de la Villa*, que, como he apuntado, Viedma llegó a publicar.

*Si cuando amores sueñas
las invisibles auras
de tu balcón cerrado
a los critales llaman,
si escuchas y no entiendes
aunque a la reja salgas,
lo que en su idioma vago
murmuradoras hablan,
espera que la aurora
te muestre en tu ventana
la flor que, dando esencias,
expira por el aura.*

El simple cotejo de estos versos con la rima XVI («Si al mecer las azules campanillas...»), publicada por Bécquer en 1866, en *El Museo Universal*, explica que Cossío despache este hallazgo en dos líneas, y lo incluya en el *clima becqueriano* que estaba renovando la poesía española durante la década 1860-70. Sin embargo, Cossío, tan penetrante siempre, no llegó a conocer el poema de Viedma «Misterios» que publicó en el *Correo de la Moda* del día 24 de junio de 1860, es decir, seis años antes que Bécquer. Este poema, con ligeras variaciones, no siempre afortunadas en los ocho primeros versos es idéntico al transcrito «Dos flores». Sin embargo, los cuatro últimos versos son sustituidos en «Misterios» por los siguientes:

*Sábeta que es un nombre
que roban a mi arpa
cuando al mezclarse rozan
las cuerdas con sus alas.*

Estos cuatro versos son, a mi juicio, definitivos para transformar el *clina becqueriano* de Cossío en algo mucho más significativo: desde estos versos nos asaltan *arpa, cuerdas, alas* (rima VII: «Del salón en el ángulo oscuro...») y nos inquietan, como antes no lo habían hecho *llamar, cristales y balcón* de los versos 3.º y 4.º de «Dos flores» (vid. rima LIII: «Volverán las oscuras golondrinas...»).

Destaquemos antes de proseguir que ni la rima XVI, ni la VII, ni la LIII habían sido publicadas por Bécquer cuando en 1860 se publicaba «Misterios». Lo cual no quiere decir que Viedma no las conociera. Antes al contrario, se admite que Bécquer en 1860 había ya escrito buena parte de sus rimas, que Viedma pudo muy bien oír de labios del propio autor. No pasa, sin embargo, de ser una posibilidad.

Ciñámonos a la rima XVI, que es de las de más compleja y entrecruzada genealogía, y ha sido establecida con detalle por Graham Orton y José Pedro Díaz. En atención a la precisa brevedad, sólo voy a recordar los precedentes señalados como más próximos a Bécquer: «Cuando en tu almohada reposas...», de Motta, y «Si al despertar de tu tranquilo sueño...», del poeta chileno, como Motta, Blest Gana. La poesía de Blest Gana apareció en *La América* de 1861; es decir, un año después de «Misterios», de Viedma.

Piensa Pedro Díaz que estos poemas parecen derivar del de Goethe «Cerca del Amado». Orton cree que Goethe a su vez pudo tomar la idea central de un poema popular alemán. Y añade Orton:

... el canto popular alemán contiene en germen los poemas de Goethe y Bécquer (...); ¿conoció Bécquer el cuento popular? Posiblemente. Su «Sabe que suspiro yo», con su revelador imperativo, está vinculado al poeta alemán. Ni Blest ni Eulogio Florentino Sanz, el traductor, tienen ese imperativo.

Pero sí Viedma, debemos añadir a la observación de Orton. Recordemos ese *Sábeta* —tan poco eufónico, por otra parte— que aparece en el 9.º verso de «Misterios». Entonces, la pregunta que debió de hacerse Orton —y que no se hizo, porque, seguramente, no conocía «Misterios»— es: ¿conoció Bécquer «Misterios», de Viedma? Sabida la estrecha amistad que, durante

seis años al menos, unió a ambos poetas habría que contestar que, con toda probabilidad, sí la conoció.

Otra composición con claras reminiscencias becquerianas es «La niña modesta», que Viedma publicó en el *Correo de la Moda*, en julio de 1860. El simple enfrentamiento con la rima XII nos ofrece una serie de analogías evidentes. En ambas, el poeta se dirige a la niña que se queja del color de sus ojos; verdes en Bécquer, garzos (es decir, azules) en Viedma; tiene la una *crespo el oro en ancha tranza*, y la otra, *rubias las anchas trenzas*. Ni una ni otra son, sin duda, de las mejores de los autores respectivos, pero la coincidencia en el tema y en el tono, el elogio a una mujer poco cercana a la española convencional podrían hacernos pensar en un canon común de belleza nórdica, lo que vendría a significar un coincidente rasgo de germanismo.

En esta misma composición de Viedma, aún podemos advertir otro rasgo becqueriano en los versos:

*Que dices que las palabras
aire son y él se las lleva.*

en clara proximidad a la rima XXXVIII. Es tan breve que no importa reproducirla:

*¡Los suspiros son aire y van al aire!
Las lágrimas, son agua y van al mar.
Dime, mujer, cuando el amor se olvida
¿sabes tú a dónde va?*

Claro es que estas afinidades no precisan de un contacto directo de poema a poema. Se podrían explicar, simplemente, por una coincidencia en la fraseología tópica del momento o por el recuerdo de lecturas públicas en tertulias comunes. En definitiva, vendrán a confirmar, una vez más, el intenso trato entre ambos poetas.

Siendo, como es, muy conocida la rima XII, reproduzco a continuación la primera mitad de «La niña modesta», como justificación a las semejanzas señaladas a las que habría que añadir, en lo formal, que la rima becqueriana está formada por romances octosílabos mezclados con breves romances pentasílabos, lo que da a la rima una delicada ligereza; en cambio, el poema de Viedma está todo él construido en romance octosílabo, pero, además, en ambas poesías se mantiene la asonancia *e - a*:

*Si tienes los ojos garzos
y rubias las anchas trenzas,*

*y breve el pie y albo el cuello
 di, niña, ¿de qué te quejas?
 Hanme dicho que te ríes
 cuando alguien te llama bella,
 que hasta el voto de tu espejo
 en este asunto desprecias;
 que nunca prendes con flores
 tu dorada cabellera
 y que tus ojos rasgados
 jamás la pasión revelan.
 Hanme dicho que en celosa
 por desconfiada pecas,
 que, de las propias dudando,
 envidias gracias ajenas,
 que dices que las palabras
 aire son y él se las lleva,
 y que no has fiado nunca
 en las amantes promesas.
 Mas, si tienes ojos garzos
 y rubias las anchas trenzas,
 y breve el pie y albo el cuello
 di, niña, ¿de qué te quejas?*

No pretendo con «Misterios» y «La niña modesta» deducir que Bécquer imitara a Viedma, aunque tampoco se puede excluir, conociendo los muchos precedentes que la crítica viene señalando para las rimas de Bécquer. Si, por ejemplo, para la rima XVI se han apuntado hasta 30 precedentes, ¿por qué «Misterios» no podría ser el 31?

Mi pretensión es mucho menos ambiciosa; intento, solamente, sacar a Viedma —y en este intento tengo el ilustre precedente de Cossío, que tanto lo apreciaba— de un olvido inmerecido y resaltar sus relaciones con los poetas del grupo germanista, y, muy especialmente, con Bécquer.

Para mí no hay duda de que, hacia 1860, Viedma se sintió atraído, tal vez deslumbrado, por las rimas que Bécquer estaba componiendo e iba dando a conocer a sus amigos. Luego, bien por propia modestia o por temor a convertirse en un epígono más de un amigo a quien admiraba, siguió su primitiva inclinación a la balada, género probablemente más acorde con sus facultades, con su sensualismo, su capacidad de síntesis dramática, su encantador sentido de la sugerencia. Y acertó: fue maestro y creador de un género para el que estaba especialmente dotado: la balada española.