

## EL AUGES DEL CANTAR POPULAR. 1850-1900. COLECCIONES ANÓNIMAS E IMITACIONES CULTAS

Dice Menéndez Pidal, que la poesía popular florece siempre por efecto de un cultivo literario, cuando una moda, debida a cualquier circunstancia, invade a los poetas cultos y les inclina a un género propio del pueblo<sup>1</sup>.

Este aserto ha sido sobradamente comprobado en la historia de la literatura; sin embargo, no se ha prestado la merecida atención a las imitaciones del cantar popular que realizaron numerosos poetas cultos en la segunda mitad del siglo XIX, hecho relativamente próximo en el tiempo.

En efecto, durante este largo período se desarrolla un cultivo del cantar doble; por una parte aficionados y estudiosos recogen y publican en colecciones los cantares que el pueblo compone y canta, y por otra, simultáneamente, poetas de muy distinta «cuerda lírica» los imitan y publican en libros totalmente de cantares, junto a otros poemas en libros de otra poesía y en periódicos y revistas. La corriente imitadora es tan caudalosa que José M<sup>a</sup> de Cossío estima que «hacen cantares puede decirse que la totalidad de los poetas que en este tiempo componen versos»<sup>2</sup>. Opinión no tan exagerada como a primera vista parece.

Para una mejor comprensión del fenómeno conviene tener en cuenta algunos puntos a los que sucesivamente voy a referirme:

- a) Los precedentes del grupo genérico.
- b) Las causas de su revitalización.
- c) La estrecha vinculación entre coleccionistas y poetas imitadores.

a) Los cantares que se publican profusamente en este medio siglo no constituyen un género nuevo; es antiguo, aunque revivido entonces, y pertenece de suyo a la canción folklórica tradicional; se contemplan por los preceptistas y críticos de aquel tiempo como una variante «moderna» de la antigua poesía de cancioneros.

---

1. *Poesía popular y poesía tradicional*, conferencia leída en All Souls College, el 26 de junio de 1922. Oxford, Imp. Clarendoniana, 1922.

2. *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, I, p. 457.

No es posible fijar el origen y antigüedad de estas composiciones tal como aparecen configuradas en contenido y forma en la época que nos ocupa; lo cierto es que hubo «a modo de cantares» ya en los siglos XV y XVI con esta conformación, es decir, con las formas métricas de cuarteta octosílaba asonantada y de seguidilla, con estribillo y sin él, y cuyos contenidos eran de carácter amoroso y festivo, y de tono popular. En el siglo XVII aparecen cantarcillos insertos como piezas sueltas dentro de otros géneros, principalmente en el teatro, con las formas estróficas indicadas y contenidos preferentemente burlescos; no obtuvieron autonomía como grupo genérico hasta el siglo XVIII, y el hecho parece íntimamente ligado a la moda de bailar seguidillas y tiranas que por entonces cundió, lo que dio lugar a que las letras se recogieran en colecciones manuscritas e impresas. En la más antigua que conozco, la de Don Preciso<sup>3</sup>, publicada en 1799, los cantares aparecen con la misma configuración que en las colecciones «modernas» de la segunda mitad del siglo XIX, con los rasgos formales y de contenido que antes he descrito. Los cantares se dividen en serios y jocosos en cuanto al contenido, y en cuanto a la forma métrica en coplas de seguidillas y de tiranas. (Las tiranas tienen estructura estrófica de cuarteta octosílaba). Una lectura más detenida revela la existencia de tres líneas temáticas generales, amorosa, sentenciosa y jocosa, si bien la variedad de motivos es amplia.

Intercalados entre los cantares de tono popular se encuentran, indiscriminados, muchos de carácter culto, lo que indica un cultivo erudito anterior al que va a producirse medio siglo después. El propio Isa Zamacola, Don Preciso, advierte esta presencia, se burla con gracejo del exceso de retórica de los autores y promete no volver a incluir en su colección composiciones de «poetas muy letrados»<sup>4</sup>.

El cultivo de los cantares es, naturalmente, anónimo y se desarrolla en ambientes populares y festivos; sin embargo, en este período el cultivo erudito, es decir, las imitaciones cultas de los poetas reconocidos, alcanza cotas tan insospechadas que se considera a los cantares como piezas poéticas en sí mismas, y con esta nueva valoración adquieren significado y se incorporan a la literatura como una corriente más, y ciertamente no desdeñable, en el panorama poético de la época.

Algunas colecciones anónimas, después de la de Don Preciso, se publican en el primer cuarto del siglo XIX, aunque de forma esporádica. El mismo año que ésta, ve la luz la de Don Antonio Valladares y Sotomayor, que está recogida en el tomo IV de *El Refranero General Español*, de J. M. Sbarbi<sup>5</sup>. De 1802 es otra curiosa colección de cantares titulada *Almacén de chanzas y versos para instrucción y recreo. Obra escrita en metros diferentes*. Por Enrique de Ataíde y Portugal<sup>6</sup>. Contiene un buen número de seguidillas y coplas. En 1807 sale también en Madrid una segunda edición aumentada, y ese mismo año aparece en Barcelona la *Colección de coplas, seguidillas, boleras y tiranas*, anónima, impresa por Agustín Roca<sup>7</sup>. Hay una nueva edición en 1816, en Madrid, y otra de 1825, en Barcelona,

3. *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*. Por Don Preciso, Madrid, Villalpando, 1799.

4. *Ibidem*, Discurso, p. 23.

5. Madrid, Imp. de Franganillo, 1799. Incluida en el *Refranero General Español, parte recogida y parte compuesta por J. M. Sbarbi*, Madrid, Imp. de A. Gómez Fuentesnebro, 1875, IV.

6. Madrid, Imp. Aznar, 1802.

7. No conozco esta edición que cita Manuela Cubero como impresa en Barcelona por Agustín Roca, en *Vida y obra de Augusto Ferrán*, Madrid, C.S.I.C., 1965, p. 41.

impresa por su viuda<sup>8</sup>. No conozco otras colecciones hasta la publicación de *El libro de los cantares*, de Antonio Trueba, en 1852<sup>9</sup>, dentro ya del período que nos ocupa; a partir de este libro van a proliferar, tanto las colecciones anónimas, como los libros de cantares firmados por poetas cultos.

b) En una síntesis muy apretada voy a referirme a las causas que motivaron la revitalización de los cantares mediado el siglo XIX.

En primer lugar figura el deseo e intento de renovación sentido por muchos poetas. La crítica especializada ha puesto de relieve cómo en este período se busca una poesía más sencilla, alejada del vano retoricismo y próxima al lenguaje común. Cernuda dice que los neoclásicos se habían despojado del anticuado formulario expresivo culterano sustituyéndolo por uno falso y raquítrico; los románticos lo sustituyeron por otro igualmente falso, pero desmesurado<sup>10</sup>. El reto, pues, seguía en pie.

Es indicativo que los primeros y más relevantes imitadores de cantares se inscriban, de una u otra forma, en la corriente renovadora en curso. En efecto, Augusto Ferrán, Campoamor, Ventura Ruiz Aguilera y Melchor de Palau intentaron por distintos caminos, no siempre con éxito, encontrar fórmulas remozadoras orientadas a la sencillez, a la naturalidad. Ferrán lo consiguió con las imitaciones de cantares y abrió el camino de la modalidad genérica, luego seguida y continuada por multitud de poetas de mayor o menor rango. Los «ecos nacionales» de Ruiz Aguilera se sitúan en este mismo intento, como él mismo manifiesta<sup>11</sup>. Campoamor concibe una poesía que se aleje del lenguaje preconcebidamente poético, y producto de ello son «la dolora», «el pequeño poema», «la humorada». Melchor de Palau, después de publicar varios libros de cantares, intentó una «poesía científica» que constituyó un verdadero fracaso<sup>12</sup>. Todos ellos, sin embargo, se sienten atraídos por el cantar porque representa de algún modo la poesía que postulan, fusión del sentimiento, la sencillez y la concisión.

Otra causa más concreta e inmediata fue la influencia de los poetas alemanes, especialmente de Heine. Un artículo de Emilia Pardo Bazán publicado en la *Revista de España* con el título «Fortuna española de Heine» revela la seducción que ejercía el poeta germano por aquellos años:

«Tanto cautivó al público español la concentración de la poesía heineana... que se puso de moda imitar a Heine...»<sup>13</sup>.

Numerosas traducciones y versiones se publican en libros y revistas de la época. Dos de ellas merecen especial atención: la que hiciera Eulogio Florentino Sanz<sup>14</sup> y la del

8. Madrid, Imp. Repullés, 1816. Barcelona, Vda. de Agustín Roca, 1825.

9. *El libro de los cantares*, Madrid, Prat, eds., 1852.

10. Luis Cernuda, «Ramón de Campoamor», *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1970, pp. 28-36.

11. Ventura Ruiz Aguilera, *Ecos nacionales y Cantares*, Madrid, Imp. Biblioteca de Instrucción y Recreo, s.a., prólogo a la 1ª ed., p. 155.

12. Melchor de Palau, *Verdades poéticas*, Madrid, Lib. Fernando Fe, 1881. Véase el extenso poema *La poesía y la ciencia*. Cossío señala el rechazo de Valera en un artículo que se publicó en *La España Moderna*. *Cincuenta años...*, ob. cit., II, p. 860-863.

13. «Fortuna española de Heine», *Revista de España*, CX (Madrid) 1866, 481.

14. Las canciones traducidas fueron diez pertenecientes al *Intermezzo*, dos a la *Neuer Fruhling* y una de cada uno de los libros *Dieheimkehr* y *Romancen*. *El Museo Universal*, 1857, I, 9.

mismo Ferrán<sup>15</sup>, que en realidad no fueron meras traducciones, sino que «recrearon un Heine en castellano», en acertada frase de Cossío<sup>16</sup>. Este Heine «reelaborado», y no el genuino, es el que influye en las rimas becquerianas y en las imitaciones de cantares, que, en sus últimas manifestaciones, poco tendrán en común con el poeta del *Intermezzo*.

El poeta germano había recreado en Alemania la canción popular o *lied*, y siguiendo su ejemplo e inspiración realiza Ferrán tarea análoga en España, que culmina en el primer libro de cantares imitados, *La soledad*<sup>17</sup>.

Manuela Cubero demuestra la estancia de Ferrán en Alemania en años decisivos para su formación, y estudia la influencia de Heine en el poeta<sup>18</sup>. Otros testimonios de la crítica moderna así lo corroboran<sup>19</sup>, sin olvidar el propio testimonio de Ferrán; en el prólogo de *La soledad* reconoce este influjo, indica su propósito de imitar las canciones del pueblo y señala la semejanza entre el *lied* y el cantar:

«He escrito estos versos en el estilo sencillo y espontáneo de las canciones populares, las cuales he intentado imitar.

Si me he separado algunas veces del carácter peculiar de este género de poesías, no lo puedo atribuir más que a mi predilección por ciertas canciones alemanas, entre ellas las de Enrique Heine, que en realidad tienen alguna semejanza con los cantares españoles»<sup>20</sup>.

Causa, asimismo, del resurgir de los cantares es el contexto de exaltación de lo popular. Contexto determinado no sólo por las circunstancias literarias, sino extraliterarias, porque al fervor por lo popular que perdura desde el primer romanticismo, se une el auge de los nacionalismos que tiene lugar entonces, y la aparición del folklore, que trajo consigo la revalorización de todos los géneros populares.

En las décadas de los setenta y ochenta el naciente folklore acaparó la atención de críticos y autores. El movimiento fue breve, pero fructífero, y cristalizó en la creación de revistas, artículos sobre literatura popular, colecciones varias, sociedades folklóricas, y, marcando un hito, los doce tomos de la *Biblioteca de autores populares españoles (1882-1886)*.

c) Un aspecto en extremo interesante para la comprensión de este fenómeno es la vinculación entre las publicaciones anónimas y cultas; ésta se produce de tal manera que el desarrollo de unas fomenta el de las otras y viceversa, en una cadena en la que determinados eslabones tienen especial relevancia. La cronología de la aparición de las más importantes colecciones anónimas y libros de cantares originales imitados permite corroborar la estrecha interrelación.

15. Aparecen firmadas con la inicial A y con el título *Traducciones e imitaciones del poeta alemán Enrique Heine* hasta dieciséis composiciones, versión de Augusto Ferrán, *El Museo Universal*, 1861, V, 46.

16. *Cincuenta años...*, *ob. cit.*, p. 353.

17. Augusto Ferrán, *La soledad*, Madrid, Imp. Fortanet, 1861.

18. Manuela Cubero, *ob. cit.*, p. 186.

19. Véase la introducción de J. Pedro Díaz en *Augusto Ferrán. Obras completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1969. Un apartado de la tesis doctoral de la autora de este artículo estudia también esta influencia en Ferrán y en otros poetas. *La poesía de cantares en la segunda mitad del siglo XIX*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1987, pp. 270-290.

20. Prólogo del autor a *La Soledad*, *ob. cit.*, p., IV.

El punto de partida se sitúa en *El libro de los cantares* de Trueba, mencionado con anterioridad, que, paradójicamente, ni es una colección anónima, ni original; se trata de glosas de cantares anónimos; el mérito de la obra reside en los efectos impulsores que produjo; y de ello se jacta Trueba cuando manifiesta años más tarde:

«...escribí *El libro de los cantares* inspirado en los del pueblo español y desde entonces estoy viendo todos los días con verdadero placer, que son muchos los que hacen lo que yo hice, aunque con más fruto que yo, como lo prueban las colecciones de cantares recogidos por Fernán Caballero y Lafuente Alcántara, *La soledad*, de D. Augusto Ferrán (sic.), los *Cantares* de Doña Rosalía de Castro, y la multitud de cantares compuestos por Ruiz Aguilera, Campoamor, Bustillo y otros poetas o simples versificadores»<sup>21</sup>.

El poeta Ruiz Aguilera expresa su desacuerdo con el papel de iniciador que Trueba se atribuye, y así lo expresa en la carta que escribe a Manuel Murguía, esposo de Rosalía de Castro, porque entiende que su libro *Ecos nacionales*<sup>22</sup>, anterior al de Trueba, se inscribe ya en el impulso general hacia lo popular:

«En los *Cuentos de vivos y muertos* reivindica para sí Trueba la rehabilitación de la poesía popular, que, según él dice, aunque parece que no quiere decirlo, estaba olvidada antes de la aparición de su *Libro de los cantares*. ¿Qué entenderá por poesía popular? Porque si entiende y la limita a los cantares, él en su vida ha hecho uno o se los ha guardado, habiendo sido Ferrán el primero entre los modernos que hizo un número regular de ellos, y si entiende otro género, me parece que antes de que él se acordara de nacer o poco menos a la vida literaria ya había yo publicado los *Ecos*»<sup>23</sup>.

Ruiz Aguilera establece una distinción con pleno criterio sobre el asunto: si se trata de cantares originales el iniciador fue Ferrán; si de una orientación general hacia los géneros populares sus *Ecos nacionales* se insertan en esa corriente y son anteriores a las glosas de Trueba. En el prólogo de este libro, publicado en 1849, el autor expone su proyecto: aboga por la necesidad de una poesía popular que sea espejo de la fisonomía del pueblo, «copiosa fuente donde deben beber los poetas sus inspiraciones». Cree que las tradiciones, la leyenda, los anales antiguos prestan sobrada materia para popularizar la poesía, sacarla del gabinete del literato y hacerla penetrar en círculos no letrados; pero él pretende ser cantor del presente y no del pasado, e intenta conectar con el pueblo mediante lo que denomina «ecos nacionales», que no son otra cosa que poemas que glosan hechos o sucesos de la realidad cotidiana.

No niega Ruiz Aguilera la participación de Trueba en el proceso de renovación de la poesía con las glosas de cantares, pero destaca la existencia de una corriente hacia lo popular anterior a su obra, en la que se integraban otros poetas. Tampoco sus ecos nacionales, con ser anteriores a las glosas de cantares de Trueba, constituyeron un comienzo, sino una continuidad a la orientación marcada por Rivas y Zorrilla, que hicieron antes «poesía popular nacional» con sus romances y leyendas, «dando en ellas forma verdaderamente artís-

21. A. de Trueba, *Obras populares*, Madrid, 1875, II, pp. 342-343.

22. La primera edición de *Ecos Nacionales* es de 1849; es, por tanto, anterior a *El libro de los cantares* que se publicó en 1852.

23. Carta publicada por J. L. Varela en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, t. XXVIII, XI, 1954, p. 213.

tica, y nada vulgar, por consiguiente, a tradiciones orales y escritas que en los labios de nuestro pueblo corrían». Pero si Zorrilla fue cantor del pasado él pretende ser cantor del presente.

Los *ecos* llevan por título o por estribillo, asuntos, frases o versos de cantares y romances. Sin embargo, no conectaron con el pueblo como los cantares que compuso posteriormente, algunos de los cuales se integraron en colecciones anónimas. Por otra parte Cossío estima que estos influyeron en Trueba con toda probabilidad<sup>24</sup>; no cabe duda, no obstante, de que ambos poetas participaban del mismo espíritu de sencillez y naturalidad en su concepción de la poesía. Trueba elogia a Ruiz Aguilera y le cita con Ferrán a la cabeza de los creadores de cantares, entre los que distingue «verdaderos poetas» y «meros versificadores». Todos, dice, imitan la forma y el fondo de los del pueblo, pero no todos consiguen reunir lo bueno de la poesía artística y la poesía popular<sup>25</sup>.

En 1859 publica Fernán Caballero *Cuentos y poesías populares andaluces*<sup>26</sup>. La autora, mejor, coleccionista, porque de una colección se trata, lamenta en el prólogo la falta de aprecio que tradicionalmente se ha tenido a lo popular, coincidiendo con la opinión que expresará Becquer dos años más tarde; desprecio tanto más extraño, dice, cuanto que aquí existen verdaderos tesoros en estos géneros; destaca los pequeños logros que van obteniendo en el afán de recoger los «materiales dispersos», citando concretamente la obra de Trueba<sup>27</sup>.

Dos años después de ver la luz esta colección popular anónima se publica la primera serie de cantares imitados, de la que ya he dado noticia, *La soledad*, de Augusto Ferrán. En *El Contemporáneo* aparece un artículo muy importante y elogioso de Bécquer, amigo entrañable del autor, en el que menciona como antecedentes los cantares que han glosado y recogido Trueba y Fernán Caballero:

«...estas canciones se admiran, es verdad, se aplauden, se repiten de boca en boca. Trueba las ha glosado con una espontaneidad y gracia admirables; Fernán Caballero ha reunido un gran número en sus obras; pero nadie ha tocado ese género para elevarlo a la categoría de tal en el terreno del arte»<sup>28</sup>.

Este artículo representa uno de los testimonios más valiosos sobre los cantares imitados. No sólo en él se establece una identificación de estos con la verdadera poesía, natural e íntima, con la que el mismo Bécquer identifica velada e implícitamente su propia poesía, sino que formula toda una poética del cantar de procedencia culta, perfilando sus rasgos delimitadores, y anticipa en esta poética el camino que seguirá la lírica en el futuro. En el origen de la renovación que se vislumbra está esta modalidad de cantares y su propia poesía:

«Hay otra [poesía] natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía (...) las poesías de este libro pertene-

24. J. M. de Cossío, ob. cit., I, p. 213.

25. A. de Trueba, *Arte de hacer versos al alcance de todo el que sepa leer*, Barcelona, Bastinos, 1881, p. 54.

26. *Cuentos y poesías populares andaluces*, Sevilla, Imp. y Lit. de la Revista Mercantil, 1859.

27. *Ibidem.*, pp. XI y XIII.

28. *El Contemporáneo*, 20, I, 1861.

cen al último de los dos géneros, porque son populares y la poesía popular es la síntesis de la poesía».

Dámaso Alonso explica cómo Bécquer relaciona su propia poesía con la popular a través de los cantares de Ferrán y cómo ello va a suponer un nuevo perfil de la lírica, un cambio frente a la orientación anterior. La lírica tendrá desde ahora otras características. Dice:

«Aquí domina el matiz, la música velada, el asonante, el vago sentimiento, no lanzado, sino vagamente reprimido. Y a ella pertenecen Eulogio Florentino Sanz (...), José M<sup>ª</sup> de Larrea, Ferrán (...), Angel M<sup>ª</sup> Dacarrete (...). De esta divisoria de las aguas así fijada genialmente arranca (salvado Núñez de Arce, salvado Rubén) toda nuestra contemporánea poesía. Cuando Juan Ramón Jiménez dice:

Yo voy detrás de una copla  
que había por el sendero...

está, desde luego, sostenido por un soterrado calor de suelo de España<sup>29</sup>.

Y añade que Bécquer, cuando relaciona su poesía y la popular, profetiza vagamente lo que había de ocurrir en nuestros días, cuando las dos zonas, Bécquer y lo popular, por último se habrían de fundir en una sola voz. Pero suele olvidarse que ya se fundieron ambas entonces en las imitaciones de cantares, y que mediante esa fusión el camino de la corriente neopopularista posterior quedó delimitado. Hay que insistir asimismo en que la renovación de la lírica finisecular no debe atribuirse en solitario a las innovaciones becquerianas, como generalmente se hace; junto a ellas debe figurar esta modalidad de cantares.

Al año siguiente de la publicación de los cantares de Ferrán, y cuando los periódicos del país van recogiendo cada vez con más frecuencia en sus páginas series de cantares anónimos y originales, sale en Leipzig otra colección anónima con el título siguiente que indica su carácter: *Poesías populares cogidas por D. Tomás Segarra, español nativo, profesor de su lengua maternal en el Real Instituto el Maximilianeum y lector de la Universidad de Munique (Babiera)*<sup>30</sup>.

Preceden a la citada colección unas palabras dirigidas al lector en las que Segarra afirma haberlas recogido directamente del pueblo. Cree Manuela Cubero que hubo un contacto directo entre Ferrán y Segarra durante la estancia de ambos en Alemania<sup>31</sup>. Ciertamente varios cantares anónimos que Ferrán pone al frente de su colección original en *La soledad* figuran en la colección anónima de aquél.

Pero también van apareciendo cantares en periódicos y revistas. En *El Semanario popular*, entre 1862 y 1863 se publican cantares de Ferrán, Ruiz Aguilera, Melchor de Palau y Terencio Thos, según afirma Dolores Cubero, que destaca el valor significativo que tiene la presencia de estos cantares en los periódicos, porque refleja un cambio de gusto operado en algunos círculos literarios a los que la revista pertenece; cambio que va desde una «poesía ampulosa y detonante», resto de los últimos románticos, hacia una poesía natural y sencilla, expresión de los sentimientos íntimos<sup>32</sup>.

29. Dámaso Alonso, «Originalidad de Bécquer», *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 24-26.

30. Leipzig, F. A. Brokhaus, 1862.

31. Manuela Cubero, *ob. cit.*, p. 43.

32. Dolores Cubero, «*El Semanario popular* y sus aportaciones literarias», *Revista de Literatura*, Madrid (1956) 97.

En el *Museo Universal*, en la década de los sesenta se encuentran traducciones de Heine frecuentemente y cantares originales de Eduardo Bustillo, Enrique Frexas de Sabater, Blanca de Gassó, Melchor de Palau, Juan Ortega Gironés, etc., de acuerdo con el testimonio de John E. Englekirk<sup>33</sup>. Asimismo en *La América* se publican cantares de Ruiz Aguilera en el 63 y de Angel M<sup>a</sup> Dacarrete en el 64<sup>34</sup>. Y de modo semejante en otros periódicos del país.

Después del libro de Ferrán publican sus cantares Campoamor y Ruiz Aguilera; éste asegura que a partir de los suyos, que siguieron a los del poeta asturiano, «sin duda por la cariñosa acogida que recibieron y por la publicidad que hizo la prensa reproduciéndolos frecuentemente en sus columnas hubo un verdadero diluvio de cantares»<sup>35</sup>. Ambos poetas gozaban de prestigio y fama como tales y es probable que el auge futuro de las imitaciones esté relacionado con este prestigio.

Una nueva e importante colección anónima ve la luz en 1864: el *Cancionero popular* de Emilio Lafuente Alcántara; al parecer de gran éxito porque obtuvo una segunda edición al año siguiente que es la más conocida<sup>36</sup>. Antonio Machado Álvarez comenta la influencia decisiva de esta obra en los estudiosos y en los poetas y sitúa la misma dentro de la trayectoria que vengo señalando:

«La obra del señor Lafuente Alcántara obligó ya a todos los amantes de la literatura a fijar su atención en este género de producciones que había encontrado antes y encontró aún más por aquella época imitadores entre los poetas eruditos»<sup>37</sup>.

Melchor de Palau publica su primer libro de cantares, con este título, al año siguiente, en 1866<sup>38</sup>. A este libro seguirán otros<sup>39</sup>. El año anterior se publicaba *Horas crepusculares*<sup>40</sup>, de Isabel Villamartín, conteniendo una serie de cantares profundamente «heineanos». Otra poetisa madrileña, Blanca de Gassó, publica dos libros en 1868 y 1871. El primero recoge una buena serie de cantares originales escritos para niños; el segundo lleva un título que sintetiza su contenido: *Cien cantares a los ojos*<sup>41</sup>.

Poetas de mayor y menor relieve hacen cantares en la década de los setenta. Luis Montoto los publica en Sevilla<sup>42</sup>. Manuel del Palacio escribe no pocos, preferentemente de carácter satírico, que introduce en diversos libros<sup>43</sup>.

33. John E. Englekirk, «El Museo Universal (1857-1869): Mirror of transition Years», *Publications of the Moderne Language Associations of America*, LXX, 3 Baltimore (1955) 358.

34. Jose Pedro Díaz, *G. A. Bécquer. Vida y Poesía*, Madrid, Gredos, 1958, 2ª ed., pp. 211 y sigs.

35. Ventura Ruiz Aguilera, *Armonías y Cantares*, Madrid, Im. M. Guijarro, 1865, p. 156.

36. *Cancionero popular. Colección escogida de seguidillas y coplas*, recogidas y ordenadas por Emilio Lafuente Alcántara, Madrid, Bailly Bailliere, 1865, 2 vols. No conozco la primera edición de la que da noticia M. Cubero, *ob. cit.*, p. 41.

37. Antonio Machado Álvarez, Post-Scriptum de Demófilo, *Cantos populares españoles*, de Francisco Rodríguez Marín, p. 149.

38. *Cantares*, Madrid, Imp. Galiano 1886.

39. *Nuevos Cantares*, Madrid, Fernando Fe, 1883. *Poesías y Cantares*, Barcelona, Biblioteca del s. XIX, s.a.

40. *Horas crepusculares*, Madrid, s.i., 1865.

41. *Corona de la infancia. Lecturas poéticas y canciones para niños*, Madrid, Rivadeneira, 1868. *Cien cantares a los ojos*, Madrid, Vda. e hijos de A. Galiano, 1871.

42. *Melancolía. Cantares*, Sevilla, Baldaque, 1872. *A la lumbre del hogar. Poesías*, Sevilla, Rasco, 1890. *La musa popular. Cantares glosados*, Sevilla, Rasco, 1893.

43. Hay cantares en *Letra menuda. Prosa y versos*, Madrid, Oficina de la Ilustración Española y

En 1882 sale la mayor colección de cantares populares anónimos, recopilados por Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*<sup>44</sup>. Confiesa Rodríguez Marín la influencia que ejerció en él la colección de Lafuente Alcántara, que cayó en sus manos en su primera juventud, despertando en él gran interés por el género y buscando mejorar aquella; en efecto, perfecciona la clasificación temática que intentó Lafuente y aumenta el valor de la obra con las abundantes notas que añade, en las que ofrece variantes de algunos cantares y la relación con otros semejantes gallegos, catalanes, italianos, portugueses y franceses; anota también el autor de aquellos que ha podido identificar como originales de poetas conocidos, entre ellos varios de Ferrán, Ruiz Aguilera y Montoto, que habían sido incorporados al acervo común como anónimos.

En 1881 había publicado Antonio Machado Álvarez la *Colección de cantes flamencos*<sup>45</sup>, y otra colección anónima en la biblioteca de El Motín<sup>46</sup>. Aunque advierte que estos cantares o cantes constituyen un género propio de «cantaos», y específico dentro del género, deben significar un hito más en el cómputo. Se trata, en efecto, de coplas de cante hondo, creadas, improvisadas casi siempre, por los «cantaos» en el momento de cantarse.

En las postrimerías del siglo la corriente de las imitaciones se intensifica en Andalucía. El malagueño Narciso Díaz de Escobar publica varios libros de cantares<sup>47</sup>. Salvador Rueda los hace muy estimables<sup>48</sup>. Pero el género culmina con las estilizaciones que llevan a cabo primero Enrique Paradas y luego, superándole Manuel Machado<sup>49</sup>. Este, en su primera juventud compone los que repetirá con ligeras variantes en libros posteriores<sup>50</sup>. Juan Ramón Jiménez los hace todavía adolescente<sup>51</sup>.

Cito únicamente los poetas de relieve, porque un número incalculable de poetas menores, cuyas voces no salieron del ámbito regional y local y hoy están completamente olvidadas, los compusieron con mayor o menor fortuna artística<sup>52</sup>.

Americana, 1877. En *Fruta verde. Misceláneas en verso y prosa*, Sevilla, F. Alvarez y Cía., Madrid, A. Alvarez Grande, 1881, En *Melodías íntimas. Sonetos, cantares y coplas*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1884.

44. *Cantos populares españoles*, recogidos, ordenados e ilustrados por Francisco Rodríguez Marín, Sevilla, F. Alvarez y Cía., 1882-1883, 5 vols.

45. *Colección de cantes flamencos*, recogidos y anotados por Demófilo, Sevilla, Imp. y Lit. El Porvenir, 1881.

46. *Cantes flamencos. Colección escogida*, Madrid, Im. Popular, s.a.

47. Citaré sólo algunos: *Poesías y cantares*, Barcelona, Imp. de José Pons, s.a., *Notas perdidas (Colección de cantares)*, Málaga, Im. del Correo de Andalucía, s.a. (1881). *Más notas perdidas. Colección de cantares*, Málaga, Imp. de R. Gallego, 1889, 3ª ed. *Más cantares*, Málaga Tip. Urbano, 1890.

48. Véase, por ejemplo, *Bajo la parra*, Madrid, Imp. La Gaceta Universal, s.a. y *El País del sol*, Madrid, Veleró Díaz, s.a.

49. Enrique Paradas publicó un libro de cantares, Secretariado. *Undulaciones*, Madrid, el Setariado, 1893, y al año siguiente en colaboración con Manuel Machado, *Tristes y alegres*, Madrid, La Catalana, 1894, con sendas series de cantares.

50. Los cantares de *Tristes y alegres* aparecen con leves retoques en *Alma. Muso. Los cantares*, Madrid, Puyo, 1907, y en *Cante Hondo*, Madrid. Imp. Helénica, 1912.

51. Algunos cantares aparecen en sus primeros libros *Almas de violeta*, Madrid, Tip. Moderna, 1900, y *Rimas*, Madrid Fernando Fe, 1902. Recientemente ha reunido Virgilio Márquez veintiuno en un pequeño librito titulado *Cantares*, Córdoba, Ed. Demófilo, 1981.

52. En la citada tesis doctoral se mencionan más de un centenar de poetas de cantares, y en la bibliografía que acompaña al trabajo figuran ciento treinta y ocho libros que los contienen. Se estudian mues-

En 1900 publica Melchor de Palau una colección mixta titulada *Cantares populares y literarios*<sup>53</sup>, compuesta por una nutrida serie de cantares anónimos y otra, igualmente abundante, que reúne muestras numéricamente variables de setenta y seis poetas conocidos, algunos lejos de ser catalogados como poetas de cantares, tal es el caso de Unamuno y Blanca de los Ríos.

Establece Palau una clasificación temática para los anónimos y dispone los «literarios» —que así denomina a los de procedencia culta— en una antología desordenada, sin datos de fecha ni lugar de procedencia.

Palau estima que el cantar es una de las características de la poesía del siglo XIX, y por este motivo espera que no sea olvidado por aquellos que tracen su historia literaria. Defiende asimismo la calidad artística de las imitaciones y afirma que bajo el anonimato se esconden no pocos cantares de aquella procedencia, que figuran como patrimonio de la «musa popular».

En el primer cuarto del siglo XX se siguen publicando cantares imitados; los hacen Paradas<sup>54</sup>, los Machado<sup>55</sup>, Villaespesa<sup>56</sup> y otros poetas secundarios entre los que cabe citar a Manuel Serrano de Iturriaga<sup>57</sup>, Emilio Pérez Egea<sup>58</sup>, Estanislao Alberola<sup>59</sup>, Juan Gamero Cívico<sup>60</sup> y Gloria de la Prada<sup>61</sup>. Pero ninguna voz entre las de los imitadores alcanzó en este período la resonancia que tuvo la de Manuel Machado. Sus conseguidas estilizaciones fueron genial avance de las que realizarían luego los poetas neopopularistas del 27. Moreno Villa estima que sin el precedente de Machado no hubieran alcanzado aquéllos el arte y la exaltación popular que lograron:

«Yo no creo que sin Manolo Machado hubieran conseguido Lorca y Alberti la desenvoltura y la emoción gitana que consiguieron»<sup>62</sup>.

Y es que este poeta creía en la beneficiosa influencia entre lo popular y lo erudito. Y en él se da la dualidad culto-popular que se ha dado siempre en los grandes poetas de nuestra literatura.

tras de un elevado número de poetas.

53. *Cantares populares y literarios*, recopilados por Melchor de Palau, Barcelona, Montaner y Simón, 1900.

54. Enrique Paradas publica *Impresiones. Cantares* en Madrid, en 1913, en la Imp. Helénica.

55. Cabe recordar que en las obras de ambos en este período aparecen frecuentemente cantares.

56. Villaespesa publica *Carmen. Cantares* en 1907, Madrid, Imp. Gutenberg.

57. Manuel Serrano de Iturriaga publicó tres libros de cantares: *Cantares*, Madrid, Lib. de Antonio San Martín, 1890. *Cantares. Segunda serie*, Madrid, Lib. de Antonio San Martín, 1895. *Cantares. Tercera serie*, Madrid, Talleres Tip. de J. Martínez, Santander, 1923.

58. *Cantares*. Con una carta prólogo de N. Díaz de Escobar, Madrid, Imp. Ricardo Fe, 1905.

59. *Mil y un cantares*, Prólogo de Francisco Rodríguez Marín, Valencia, Imp. Suc. de Emilio Pascual, 1916.

60. *Cantares*. Con un prólogo de Narciso Díaz Escobar, Sevilla, Tip. Gironés, 1916.

61. *Mis cantares*. Prólogos de Felipe Trigo y de Manuel Machado, Madrid, Lib. Fernando Fe, 1911. *Noches sevillanas. Cantares*. Con un soneto de Francisco Villaespesa, Madrid, Imp. Alrededor del mundo, 1912. *Las cuerdas de mi guitarra. Cantares*. Prólogo íntimo de la autora, Madrid, Imp. Alrededor del mundo, 1913.

62. José Moreno Villa, «Manuel Machado, la manolería y el cambio», *Los autores como actores y los intereses literarios de acá y de allá*, México, El colegio de México, 1951, p. 109.

**«THE RISE OF FOLK LYRICS. 1850-1900. ANONIMOUS COLLECTIONS AND LITERARY IMITATIONS» BY, M<sup>ra</sup> ISABEL DE CASTRO GARCIA**

During the second half of the XIX Century a significant rise of folk lyrics took place in two directions: Amateurs and scholars collected and published anonymous lyrics, and many poets imitated them and published their work in books and journals under their name.

The literary improvement give way to a new appreciation of folk lyrics as poetic pieces in themselves, independent of the song, and in this way they were introduced in Literature as a new trend in the complex poetical background of the era.

This type of lyrics thus contributed to the renovation of poetry at the end of the Century towards simple and natural styles which came before the «neopopularism» of the poets of 27.