

SIN VALLAS NI FRONTERAS (POESÍA POPULAR Y FLAMENCA)

Por FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO

En la década de los sesenta del pasado siglo el poeta gallego Carlos Oroza (1933), considerado en algunos artículos y entrevistas como el Allen Ginsberg español y estimado por Manuel Rivas como “el mejor rapsoda de Europa”, proclamaba en sus recitales: “Quiero que crezca el trigo en las fronteras”. A pesar de la globalización y de los deseos de este defensor de la poesía oral, las fronteras siguen fuertemente marcadas, y aunque se han derruido muros en algunos lugares, se han construido otros aún más fuertes y vergonzantes. Apenas crecen la cebada y el trigo, anegados por la sequía, el barbecho y el páramo, y hoy desgraciadamente no podemos cantar aquellas palabras de don Antonio Machado: “La cebada está crecida./-Con estas lluvias.../Y van las habas que es un primor...”

Se predica el mestizaje en las costumbres y la hibridación en los discursos, y, en contraste con ello, emergen con fuerza en no pocos lugares el tribalismo, el sectarismo y el particularismo integrista. Si esto sucede en la práctica política y en los usos sociales, un fenómeno parecido domina en ocasiones las estrategias culturales. Las formulaciones sobre la literatura no son ajenas a esta concepción reduccionista, defendiendo, por ejemplo, ardorosamente los límites, propugnando lo “cerrado” de los géneros, obviando, así, no sólo el concepto de obra abierta de Umberto Eco sino también la propia concepción de los géneros literarios que tan sabiamente proponía Unamuno, considerándolos como si fueran literalmente “géneros”, es decir, piezas de las que podríamos ir cortando a nuestra medida,

según nuestras necesidades e intereses. En esta dirección, y en contra de lo cerrado, lo restringido y lo limitado se pronunció ya en el siglo XIV Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, entregando generosamente su obra por si alguien quería incrementarla o corregirla:

Cualquier hombre que lo oiga, si trovar bien supiere,
puede más añadir y enmendar, si quisiere.
Ande de mano en mano de aquél que lo pidiere
cual pelota entre dueñas: tómelo quien pudiere¹.

En un sentido semejante se manifestaba, respecto a sus coplas populares Manuel Machado, mientras otros poetas como Ventura Ruiz Aguilera mostraba su más dura protesta porque sus canciones se hubiesen convertido en patrimonio de la colectividad, eliminando su autoría. En el prólogo de su colección *Armonías y cantares* arremetía contra aquellos que sin respetar la denominada “propiedad intelectual” se habían apropiado de sus composiciones y habían convertido la sociedad de autores en “la Sierra Morena de la literatura”. Lamentaba que diversas publicaciones se hubieran permitido reproducir sus cantares, introduciendo modificaciones o variantes:

Cantares míos insertos en *América*, en el *Museo Universal* y otros periódicos literarios, a los cuales juntamente con todos los políticos de esta corte, han debido cierto favor y popularidad (y cuya benevolencia nunca podré agradecer bastante), los he visto al cabo de mucho tiempo de su primera publicación reproducidos a menudo con absurdas variantes, sin que nadie se acordara ya de citar el nombre, ni la fuente de donde los habían tomado².

Para que no haya lugar a la confusión, Ruiz Aguilera reproduce con minuciosidad la historia de este proceso:

1. Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, edición modernizada, estudio y notas de Nicasio Salvador Miguel, Madrid, Alhambra, 1985, pág. 279, estrofa 1629.

2. Ventura Ruiz Aguilera, *Armonías y cantares*, Madrid, Imprenta y Librería de M. Guijarro, 1865, págs. 66-67.

Publicados los *Cantares* en Madrid, con mi firma al pie, iban a las provincias; allí se les echaba la tijera, insertábanse anónimos, y volvían a esta capital, en donde viéndolos, al parecer, huérfanos de padre, eran depositados en el torno de la gacetilla, esperando quizá que el autor de los expósitos los reclamara y los reconociera sin avergonzarse³.

Le asiste toda la razón a Ventura Ruiz Aguilera en exigir que figure la autoría de sus propias composiciones. Algunas de ellas, además de en los periódicos citados por el autor, aparecieron también en el *Semanario popular*, dirigido por Augusto Ferrán y que era un claro exponente de la poesía escrita al estilo de Heine, y que contribuyó poderosamente a la difusión de la poesía popular de Ruiz Aguilera y de otros autores.

Una tesis opuesta a la de Ruiz Aguilera sostenía Manuel Machado, para quien uno de los mayores retos a los que podía aspirar el poeta radicaba en el hecho de que llegasen a popularizarse sus creaciones. La siguiente *seguriya* –considerada popular– fue ya publicada en 1894 por Manuel Machado en el libro en colaboración con Enrique Paradas, *Tristes y alegres*⁴ y más tarde recogida en *Cante hondo*: “Las que se publican/ no son grandes penas/ las que se callan y se llevan dentro/ son las verdaderas”. En la discografía de Antonio Mairena está incluida esta otra *seguriya* de Manuel Machado: “Negra está la noche/ sin luna ni estrellas/ a mí me alumbran los ojitos negros/ de mi compañera”. Y Juanito Varea recogió, entre otros, la siguiente *soléa*, también de Manuel Machado: “Yo voy de penita en pena./ como el agua por los montes./ saltando de peña en peña”.

Por estos trasvases, y sin negar los argumentos de Ruiz Aguilera, no nos parece pertinente marcar una frontera rígida entre la poesía culta y la de tipo popular, ni entre ellas y la poesía flamenca. Así lo entendieron ya algunos de los autores cultos más insignes de nuestra literatura que no renunciar a considerar las composiciones populares como fuentes de sus propias creaciones o a insertarlas en

3. Ventura Ruiz Aguilera, *Armonías y cantares*, pág. 67

4. Manuel Machado y Enrique Paradas, *Tristes y alegres*. Colección de poesías con una contera de Salvador Rueda, Madrid, Establecimiento Tipográfico “La Catalana”, San Agustín, 2, 1894.

las mismas a modo de *collage*. El cultísimo don Juan de Mena, por ejemplo, cuando se refiere a la muerte del rey Fernando, el emplazado por los Carvajales, toma como referente lo que se “*dize trobando por fabla senzilla o según dizen rústicos desto cantando*”⁵.

Don Luis de Góngora en el romance *A la fuente va del olmo* inserta, entre otras, las siguientes canciones populares:

“Si viniese ahora
ahora que estoy sola,
ola que no llega la ola,
ola que no quiere llegar”

“Mala noche me diste, casada;
Dios te la dé mala.”

“Turbias van las aguas, madre,
turbias van;
mas ellas se aclararán⁶.”

En otros trabajos⁷ he analizado algunas de las teorías más extendidas sobre las creaciones populares, que ahora sólo voy a sintetizar. Entre ellas, las corrientes románticas defienden que la colectividad es el sujeto activo de este tipo de manifestaciones. Así, primero Herder, y más tarde Grimm y Lachman sostendrían que la poesía popular es producto de todo un pueblo. Frente a estas posturas, la reacción antirromántica no se haría esperar: Milá y Fontanals en España, Gaston Paris y Bédier en Francia, Pío Rajna en Italia y Nise en Alemania rechazan el carácter impersonal de las composiciones populares y empiezan a acentuar el valor de la individualidad en toda creación literaria. En esta línea, Benedetto Croce será un

5. Juan de Mena, ([1444], *Laberinto de Fortuna* ed., Miguel Ángel Pérez Priego, Sevilla, Fundación José Manuel Lara-Clásicos andaluces, 2003, págs. 155-156.

6. Luis de Góngora, *Obras completas*, ed., Juan Millé y Jiménez e Isabel Millé y Jiménez, Madrid, Aguilar, 1972, pág. 245.

7. Francisco Gutiérrez Carabajo, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, Madrid, Cinterco, 1990, 2 vols; “Lírica flamenca: algunas pervivencias de la poesía de tipo popular”, en Piñero Ramírez, P. M., *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam (Actas del Congreso internacional Lyra minima oral III*, Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001), 2004, pp.625-636; *La poesía del flamenco*, Córdoba, Almuzara, 2008.

ferviente defensor del carácter de unidad de la obra artística y de la naturaleza individual de toda creación literaria⁸.

Un intento de conciliación de ambas posturas es la defendida por la teoría tradicionalista, apuntada ya por Milá y Fontanals (1853) y por Joaquín Costa (1888) y desarrollada más tarde por Menéndez Pelayo y sobre todo por Menéndez Pidal.

Para Milá “el género que nos ocupa comprende las poesías que para su uso componen o modifican ya el mismo pueblo, ya los poetas que a él se dirigen, con tal que estos no crean achicarse o descender de la jerarquía al componer la obra, sino que a ella apliquen de lleno cuantas facultades poseen”⁹. Milá y Fontanals plantea cuestiones muy atinadas que más tarde formulará de un modo más explícito Juan Valera: la poesía puede ser popular sin necesidad de adoptar un lenguaje pretendidamente sencillo ni rebajar el nivel de la creación artística. Apunta ya en la caracterización de esta poesía el concepto de tradición que tanto juego habrá de dar en la teoría literaria posterior. En la línea que más tarde seguirá Menéndez Pidal, entiende por tradición la transmisión lenta y continua de generación en generación, la tradición oral, cantada y viviente. Señala también Milá los conceptos de “temple” popular y de “tono”, que anuncian las concepciones de Benedetto Croce, y que resultan aplicables a la poesía flamenca. Se resalta en esta línea “la necesaria simplicidad de la poesía popular” y el papel decisivo que tuvo la imprenta en la difusión generaliza de la misma.

En el prólogo de *La Soledad* de Augusto Ferrán, escribe Gustavo Adolfo Bécquer que la poesía popular “es la síntesis de la toda poesía” y, acorde con la visión romántica, considera al pueblo como al mejor poeta: “El pueblo ha sido y será siempre el gran poeta de todas las edades y de todas las naciones. Nadie mejor que él sabe sintetizar en sus obras las creencias, las aspiraciones y el sentimiento de una época”¹⁰. A Bécquer no le interesa tanto precisar el carácter de la poesía de Augusto Ferrán cuanto distinguir entre la que llama “poesía de todo el mundo” y la que denomina “poesía de los poetas”.

8. Benedetto Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Gius, Laterza & Figli, 1952.

9. Manuel Milá y Fontanals, *Observaciones sobre la poesía popular*, Barcelona, Imprenta de Narciso Ramírez, 1853, pág.

10. Gustavo Adolfo Bécquer, Prólogo a *La Soledad* de Augusto Ferrán, en *Obras completas*, Madrid, La España Moderna, 1893, pág. 12.

Que en todas partes palpitase ya la oposición entre poesía artística y poesía popular, como argumenta Dámaso Alonso¹¹ no desmerece en absoluto las observaciones del poeta sevillano. Y que por otra parte este asunto no se encontraba cerrado lo demuestra el auge y la difusión que bastantes años más tarde iban a alcanzar las posiciones en cierto modo análogas de Benedetto Croce, y el hecho de que en nuestros días este asunto siga debatiéndose. Bécquer resalta el sentimiento y la naturalidad de las composiciones de este tipo, la universalidad de las mismas y el hecho de que los grandes poetas de todos los países las hayan cultivado.

Augusto Ferrán, en efecto, consiguió construir canciones, atendiendo al modelo de las composiciones populares, y en este mismo quehacer fueron auténticos maestros Manuel y Antonio Machado, Fernando Villalón, García Lorca, Rafael Alberti, Gerardo Diego y en nuestros días encontramos nuevos ejemplos en poetas cultos, como Caballero Bonald, Félix Grande, etc., en algunos casos siguiendo el código de la copla flamenca.

Otro autor romántico como Bécquer, Antonio García Gutiérrez, dedicó su discurso del ingreso en la Real Academia Española, al tipo de poesía que estamos estudiando y subrayó su carácter anónimo y su elaboración por las clases populares¹². La poesía de tipo popular se encuentra, según García Gutiérrez, en tres manifestaciones diferentes: los refranes, los cantares y los romances, señalando ya el interesante fenómeno que más tarde analizarán importantes autores como Machado y Álvarez, Margit Frenk, y nosotros mismos, de los proverbios cantados o de los cantares proverbializados¹³. García Gutiérrez se refiere, como Milá y Fontanals, al destacadísimo papel que desempeña el tema amoroso en la poesía popular y a los diversos motivos con los que este tema se manifiesta: ausencia, celos, desdenes, etc.

El discurso académico de don Juan Valera se centra igualmente en la poesía popular, poniéndonos en guardia sobre la barrera que

11. Dámaso Alonso, "Originalidad de Bécquer", en *Ensayos sobre poesía española*, Buenos Aires, *Revista de Occidente Argentina*, 1946, págs. 261 y ss.

12. Antonio García Gutiérrez, *Discurso de recepción ante la R.A.E.*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneya, 1862.

13. Francisco Gutiérrez Carbaajo, "Los refranes rimados en los cancioneros populares de los siglos XIX y XX", en *Actes del Col·loqui sobre canço tradicional*, Reus, setembre, 1990, a cura de Salvador Rebés, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, S.A., 1994, págs. 309-326.

suele establecerse entre los cantares populares y la poesía erudita: "...Lo que yo quiero advertir es el error vulgar que de este estudio y afición a los cantos populares ha nacido, poniendo muchas personas entre ellos y la poesía erudita cierta enemistad y antagonismo y despreciando a ésta para ensalzar más a aquellos"¹⁴. He aquí una nueva defensa de la desaparición de las fronteras.

Para Valera la poesía popular tuvo en España su etapa de florecimiento en los siglos XVI y XVII, no logrando ahogar su originalidad ni la revolución literaria de Boscán o Garcilaso ni el influjo de la poesía italiana. Los estudios posteriores de Rafael Lapesa, José Manuel Blecuá y otros investigadores confirmarían las observaciones de Valera.

La importancia que la poesía popular había ido adquiriendo a través de los siglos lo pone de manifiesto el hecho de que autores como Joaquín Costa, cuyos intereses se centraban en otros asuntos, le prestó singular atención. Ello estaba quizá motivado porque el autor del *Colectivismo agrario* consideraba que difícilmente podría conocerse en su integridad la naturaleza de un pueblo sin estudiar estas manifestaciones. Para Joaquín Costa, que resalta el carácter individual de toda creación literaria, existirá poesía popular siempre que sepa interpretarse el sentimiento de la colectividad¹⁵.

Joaquín Costa comprende que haya podido sostenerse la duplicidad de fuentes para la poesía popular —las teorías románticas del pueblo autor y las tesis defensoras del subjetivismo más absoluto— porque no han sabido distinguirse los dos momentos en que se divide la génesis de esta poesía, es decir, su composición y su popularización, su primitivo origen y su asimilación posterior. Está enunciando, así, importantes postulados que se anticipan al concepto de reelaboración tradicional, sostenido por Menéndez Pidal, y el propio concepto de "variante", que es el rasgo fundamental de este tipo poético, según don Ramón.

Autores tan conocedores del mundo clásico y tan defensores de lo culto, como Menéndez Pelayo, terminaron reconociendo la

14. Juan Valera. "La poesía popular. Discurso leído en el acto de recepción en la Real Academia Española, el día 16 de marzo de 1862", en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1958, vol. II, pp. 1049-1064, pág. 1058.

15. Joaquín Costa, *La poesía popular española y mitología y literatura celtohispanas*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1888, págs. 136-137.

importancia del género popular, aunque en un primer momento no fuese de su agrado. Dámaso Alonso y Manuel Alvar, entre otros, han explicado esta evolución. En el *Utlílogo del Horacio en España* la única lírica nacional que Menéndez Pelayo reconoce es la *horaciana* y señala que ningún genio popular es lírico sino épico: “no canta, refiere”.

Como señala Dámaso Alonso, no debió de prestar atención a los cancioneros portugueses que se había ido publicando desde 1823 ni llegaría a conocer las *jarchas*, cuya repercusión fue enorme en el mundo científico y decisiva para el conocimiento de los orígenes de la lírica popular, como hemos tenido ocasión de demostrar¹⁶. De la misma forma que en fases posteriores corrige o matiza las opiniones sobre otras corrientes y autores literarios –como Góngora- Menéndez Pelayo cantará la palinodia y acabará reconociendo el valor de la lírica popular. Este cambio se produce en su *Antología de líricos*, sobre todo en las palabras que escribe al final del II tomo, donde reconoce que acaba de descubrir a través del cancionero gallego-portugués la poesía tradicional. El descubrimiento del *Cancionero da Vaticana*, en la edición de 1875 y el definitivo reconocimiento del teatro de Lope de Vega le llevan a “la profunda comprensión de (...) un mundo inmenso de poesía que antes airadamente se había negado a aceptar”¹⁷. Como explica Manuel Alvar, esta poesía gozó de nueva interpretación y “los cantarillos intercalados lejos de quebrar la armonía del conjunto, embellecen –como piedras preciosas- las escenas donde se engastan. Y –¡quién lo diría!- don Marcelino se convierte en adalid de este modo de crear”¹⁸.

Como Milá y Joaquín Costa, y en la misma línea que más tarde desarrollará Menéndez Pidal, el autor de los *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, recurre al fenómeno de la variante para explicar la evolución de la poesía tradicional.

Tampoco fueron homogéneas las posiciones que sostuvo Juan Ramón Jiménez sobre la poesía popular, aunque en la mayoría de los casos se muestra favorable a la misma. Si en su *Segunda antología poética* (1898-1918) aparecida en 1922, considera que “lo exquisito

16. Francisco Gutiérrez Carabajo, “Jarchas y zéjeles”, en Navarro García, J.L. y Roperó Núñez, M. (dirs.). *Historia del flamenco*, Sevilla, Tartessos, 1995 vol. I, pp. 111-147.

17. Dámaso Alonso, *Menéndez Pelayo, crítico literario*, Madrid, Gredos, 1956, pág. 60.

18. Manuel Alvar, *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, Planeta, 1970, 2ª ed. 1974, pág. 52

que se llama popular es siempre imitación o tradición inconsciente de un arte refinado que se ha perdido”, en sus observaciones sobre la poesía de Bécquer vuelve sobre este asunto y señala que el poeta sevillano “unió la balada alemana con la poesía popular española”¹⁹. En otra ocasión considera que las *Rimas* de Bécquer constituyen el “son mezclado de la copla popular andaluza y lo nórdico europeo”²⁰ y varios años después insiste sobre el mismo asunto: “Lo popular puede ser, es de una de estas dos maneras: lo creado por el poeta anónimo elegido, por el milagroso poeta colectivo, o lo que el pueblo acepta de lo creado por el poeta tradicional”²¹.

Juan Ramón no estaba, sin embargo, de espaldas a la ciencia filológica del momento y, sensible a la línea marcada por Menéndez Pidal, acierta a descubrir algo que a la ciencia se le había manifestado por otros planteamientos: la tradicionalidad. Manuel Alvar valora muy positivamente los trabajos de Juan Ramón por su precisión y sagacidad y hace notar que el poeta de Moguer viene a coincidir en el siglo XX con lo expresado por Fray Luis de León en el XVI: “Puede ser que en las ciudades se sepa hablar mejor pero la fineza del sentir es del campo y la soledad”²². Los ideales de sencillez, de síntesis, de justeza, de observación exacta de la realidad, característicos de la poesía popular, son, según Alvar, los que el propio Juan Ramón traspuso a la suya propia bajo la denominación de lo sencillo.

Los poetas de la generación siguiente a la de Juan Ramón, como Alberti, García Lorca, Cernuda, Dámaso Alonso, etc., se ocuparon igualmente de la poesía popular, como hemos explicado en otros trabajos²³, en los que también hemos señalado la atención que le concede Croce a esta modalidad poética.

19. Juan Ramón Jiménez, *El Modernismo. Notas en torno de un curso*, México, Aguilar, 1962, pág. 175.

20. Juan Ramón Jiménez, *El trabajo gustoso (conferencia)*, Selección y prólogo de Francisco Garfias, México, Aguilar, 1961, pág. 10.

21. Juan Ramón Jiménez, *Crítica paralela*, ed. Arturo del Villar, Madrid, Ediciones Narcea, 1973, págs. 202-203.

22. Manuel Alvar, *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, Planeta, 1970, 2ª ed. 1974, pág. 521.

23. Francisco Gutiérrez Carbajo, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, Madrid, Cinterco, 1990, págs. 53-58; “La influencia de la tradición oral en los poetas del 27”, en Pedro M. Piñero, Enrique Baltanás y Antonio J. Pérez Castellano (eds), *Romances y canciones en la tradición andaluza*, Sevilla, Fundación Machado, 1999, pág. 191-215.

A Croce le parece sencillo hablar de poesía popular y, sin embargo, le resulta difícil definirla. El sabio italiano parte de los estudios de su compatriota D'Ancona sobre la poesía popular italiana y observa que siempre se ha intentado definirla oponiéndola a la que él denomina “poesía de arte”²⁴. Argumenta que muchas de las caracterizaciones utilizadas, como la de la anonimia, son accidentales, y que ni la poesía popular es siempre anónima ni la poesía de arte incorpora en todos los casos el nombre de su autor. Por otra parte, ninguna poesía es colectiva en su origen, y sostiene, además, que la definición desde el punto de vista filológico atiende exclusivamente a circunstancias externas. Frente a ellas, el investigador italiano cree necesario proponer explicaciones psicológicas o internas. La poesía popular desempeñaría el mismo papel en la esfera estética que la que desempeña el sentido común en la esfera intelectual y la candidez o la inocencia en la moral. Si la poesía popular expresa sentimientos simples de una forma simple, la “alta poesía” —como escribe Croce— expresa sentimientos más complejos, con una mayor carga de recuerdos y experiencias y de una forma mucho más matizada.

Según la concepción psicológica de Croce, la poesía popular consiste esencialmente en una actitud anímica o en un “tono” de sentimiento y de expresión, que no se iguala necesariamente con las manifestaciones extrínsecas o materiales del pueblo, y puede encontrarse igualmente en ámbitos o escenarios no populares.

Como explica Sánchez Romerazo, “detrás del concepto de poesía popular está ahora no el pueblo sino el hombre, todo hombre, un hombre cualquiera. Del sentido de poesía nadie está desprovisto del todo, como nadie está enteramente desprovisto del sentido común”²⁵.

Croce piensa siempre en una poesía individual, en una obra individual de un autor individual, tanto en el caso de la poesía popular como en el de la “poesía de arte”. El continuo proceso de transformación, que se lleva a cabo en la transmisión oral de la primera es comparado al incesante imitar, retocar, rehacer que existe en la “poesía de arte” por parte del autor y de los amanuenses, editores, intérpretes y demás transmisores.

24. Benedetto Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Gius, Laterza & Figli, 1952, pág. 1.

25. Antonio Sánchez Romeralo, *El villancico*, Madrid, Gredos, 1969, pág. 95.

La distinción psicológica que se establece entre los dos tipos de poesía gracias al tono –la única distinción válida, según Croce– se encuentra también en otras manifestaciones artísticas, y resulta, por tanto válido este criterio para caracterizar la pintura popular, la música popular. El enfoque individualista de Croce respecto a la poesía y al arte popular en general se relaciona con la crítica que lleva a cabo de los géneros artísticos y literarios en su obra *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*.

Las teorías de Croce llegaron a alcanzar una amplia difusión, sobre todo en Italia. Por el camino diseñado por Croce discurriría gran parte de la crítica filológica y literaria de su país, guiada por el mismo afán de ataque a las doctrinas románticas y positivistas. Buena muestra de ello lo constituye la serie de artículos que Antonio Viscardi recoge en el libro *Prehistoria e storia de studi romanzi* en el que se incluyen colaboraciones de Mauricio Vitale, Ermanno Mozzali, Carla Cremonesi y del propio Viscardi, inspirados todos en las teorías de Croce²⁶.

Las tesis individualistas de estos autores y las colectivistas de la escuela romántica encuentran una magnífica simbiosis en las formulaciones de Menéndez Pidal. Sus argumentos han sido expuestos en multitud de trabajos. Ya en sus estudios sobre *Poesía popular y romancero* (1914-1916) abogaba por el nombre de poesía tradicional, entendiendo por tradición no una simple transmisión –como dice su etimología– ni una mera “aceptación” del canto por el público, sino la “asimilación” y continua reelaboración y recreación del canto por el pueblo, que le va a imprimir una serie continuada e ininterrumpida de variantes²⁷. De ahí arranca uno de los conceptos más fecundos de la teoría pidaliana: la poesía tradicional es la que “vive en variantes”²⁸. Estas ideas encuentran nuevo desarrollo en la conferencia leída en la Universidad de Oxford, en 1922, en la que, frente al principio antiromántico de que cada poesía tiene un autor, una patria y una fecha, señala que “cada verso o cada detalle de una canción popular puede ser refundido en un tiempo, en un país y por un autor diverso de los que refundieron cada uno de los otros versos variantes de la misma

26. Antonio Viscardi, *Prehistoria e storia degli studi romanzi*, Milano, Cisalpino, 1955.

27. Ramón Menéndez Pidal, “Poesía popular y romancero”, en *Revista de Filología Española*, III (1916), pp. 270-276.

28. Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*. *Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pág. 48.

canción. Frente a la afirmación moderna de que una poesía tradicional es anónima simplemente porque se ha olvidado el nombre del autor, hay que reconocer que es anónima porque es el resultado de múltiples creaciones individuales que se suman y entrecruzan: su autor no puede tener un nombre determinado, su autor es legión²⁹. Establece la distinción entre poesía popular y poesía tradicional, y explica que ya Durán en 1849 y Milá en 1874 diferenciaron hasta ocho estilos distintos dentro de la poesía popular de nuestro Romancero.

Cuestiones parecidas a las que estaba exponiendo a principios del siglo XX Menéndez Pidal sobre la poesía popular desarrollaban — casi al mismo tiempo— sobre las baladas Cecil J. Sharo, Phillips Barry y G.G. Gerould³⁰. Como resultado de sus propias investigaciones y de los trabajos en otras áreas afines, concluye Menéndez Pidal que la poesía popular no es estática y cerrada, sino dinámica, “capaz de suscitar múltiples desenvolvimientos en la imaginación del que la repite”, y abierta, siempre en trance de corrección. De esta forma, considera la poesía popular como “un ser animado, que perdura no en la fijeza de la escritura y del libro, sino en el mudable canto del pueblo, y la variante es su palpitación vital”³¹. Steintal, otro gran conocedor de lo popular, sostiene tesis análogas a las de Menéndez Pidal y explica que este tipo de poesía está producida en infinitas variantes, renovándose constantemente como un río renueva sus aguas, sin dejar de ser por eso el mismo río. Esta imagen que Menéndez Pidal ilustra con el verso de Gerardo Diego sobre el río que “canta siempre el mismo verso pero con distinta agua” la hemos revisado en otros trabajos³². Lo “popular” y lo “tradicional” en la teoría neotradicionalista de Menéndez Pidal constituyen dos estadios: en el primero la divulgación es todavía reciente, la difusión de escasa densidad, y la repetición, en boca del pueblo, bastante fiel; en el segundo momento o “estadio tradicional” el canto ya se ha extendido y difundido con profusión hasta llegar a convertirse en “patrimonio común”. No

29. Ramón Menéndez Pidal, “Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española”, en *Los romances de América* (1939), Madrid, Espasa Calpe, 1972, pág.72.

30. Gerould, G.H., *The Making of Ballads*, en *Modern Philology*, XXI (1923).

31. Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*. *Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pág. 42

32. Francisco Gutiérrez Carabajo, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, págs. 67 y ss.: *La poesía del flamenco*, Córdoba, Almuzara.

suscribe la distinción establecida por Croce entre poesía popular y poesía de arte, ni tampoco juzga preciso el término de “poesía artística”, propuesto por Durán y Wolf para diferenciarla de la popular. No puede negársele a la poesía de tipo popular el valor artístico, ni pensar que surjan como expresiones espontáneas e inconscientes sin atender a un código determinado. Por otra parte muchos poetas “de arte” tampoco saben mucho de reglas ni están interesados en conocerlas. Frente al término “artístico”, Menéndez Pidal prefiere la denominación de “poesía individual o artificiosa”. La poesía *popular* es la creación de un autor que se siente pueblo, mientras que la *tradicional* es la poesía de un pueblo que se siente autor. Inseparable del fenómeno de las variantes es el de la reelaboración colectiva.

Menéndez Pidal analiza ejemplos de cantares populares documentados en varias crónicas de la primera mitad del siglo XII, como la *Historia anónima de Sahagún*, la *Historia Compostelana* y la *Crónica Adefonsi Imperatoris*, anteriores, por tanto, a la fecha en que la teoría individualista sitúa el nacimiento de la poesía lírica española. Son cantos coreados por el vecindario de Santiago en 1110, de Sahagún en 1116, de Zaragoza en 1134, de Toledo en 1139, “cantos entonados por soldados toledanos vencedores en Almonte, en Seseña en 1134, en Almodóvar en 1143, endechas a las viudas toledanas lamentando los muertos en la guerra de 1143; cantos entre las concurrencias de nobles y plebeyos que regresan a sus hogares después de la coronación del emperador Alfonso VII en 1134. Todos estos podemos suponer que eran cantos viejos, entonces repetidos, o bien cantos de ocasión, compuestos por poetas popularistas, según modelos tradicionales”³³.

El proceso de reelaboración y recreación colectivas defendido por Menéndez Pidal es sostenido por otros autores, añadiendo o introduciendo, a su vez, nuevos matices o variantes. Así W. Schmidt, al estudiar las baladas populares angloescocesas, encuentra ese mismo fenómeno de reelaboración colectiva, que él denomina “estilización”³⁴, mientras que Sergio Baldi propone el de “escuela popular”. Baldi intenta armonizar el criterio psicológico

33. Ramón Menéndez Pidal, “Cantos románicos andalusíes”, en *España, eslabón entre la Cristiandad y el Islam*, Madrid, Espasa Calpe, 1956, pág. 68.

34. W. Schmidt, “Die Entwicklung der englischscottischen Volksballaden”, en *Anglia*, LVII (1933).

o intrínseco del “tono popular” defendido por Croce y el criterio neotradicionalista de Menéndez Pidal –que Baldi considera extrínseco- y propone la fórmula de “poesía de tono popular reelaborada por el pueblo”³⁵.

Margit Frenk se refiere a las distintas denominaciones de “poesía popular”, “poesía folklórica”, “poesía tradicional”, y prefiere la de “poesía de tipo popular”, ya que esta fórmula abarca “no sólo la poesía auténticamente folklórica, sino también la escrita a imitación de ella”³⁶. Estas canciones populares, según Frenk, “están unidas de manera indisoluble al canto y muchas veces al baile. Son arte, pero arte colectivo, lo cual quiere decir, no sólo que son patrimonio de la colectividad sino también y ante todo que ésta se impone al individuo en la creación y en la recreación de cada cantar”³⁷. Defiende, como Baldi, el concepto de escuela, y distingue, así, una escuela poética popular y una escuela literaria culta, sin fronteras entre ellas sino con una cierta unidad de procedimientos expresivos: “En ambas hay comunidad de recursos, pero una deja libertad a la expresión individual y única, mientras que la otra la limita enormemente”³⁸; en la poesía popular la tradición es esencial, entendiendo por tradición “el conjunto de recursos y temas comunes, de ‘escuela’”. En la línea de la profesora mexicana Frenk, han desarrollado sus investigaciones Ivette Jiménez Báez, Carlos H. Magis, Mercedes Díaz Roig, y al concepto de lírica tradicional, como hemos tenido la oportunidad de explicar en otros trabajos, le han dedicado importantes investigaciones Menéndez Pidal, Julio Cejador, Dámaso Alonso, José Manuel Blecuá, Eduardo Martínez Torner, José María Alín, Antonio Sánchez Romeralo, Manuel Alvar, Margit Frenk, Vicente Beltrán, Pedro M. Piñero y José Manuel Pedrosa, entre otros.

Si no hay por tanto vallas ni fronteras entre la poesía culta y la popular, tampoco las encontramos entre esta y la copla flamenca. Ambas comparten muchos de sus asuntos y procedimientos expresivos. Las dos utilizan estructuras como la *cuarteta asonantada o tirana*, el *romance*, la *seguidilla simple y compuesta* y otros tipos métricos,

35. Sergio Baldi, “Sul concetto di poesia popolare”, en *Studi sulla poesia popolare d’Inghilterra e di Scozia*, Roma, Edizione di “Storia e Letteratura”, 1949.

36. Margit Frenk Alatorre, *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978, pág. 47.

37. Margit Frenk Alatorre, *Entre folklore y literatura*, México, El Colegio de México, 1971, págs. 10-11.

38. Margit Frenk Alatorre, *Entre folklore y literatura*, pág. 11.

aunque la copla flamenca ha incorporado y aportado al acervo común estrofas propias, como la *soleá*, la *solearía* y la *seguidilla gitana*. Lingüísticamente la copla flamenca se ajusta a las modalidades del dialecto andaluz en cuanto a sus rasgos fonético-fonológicos y morfosintácticos, mientras que en el plano léxico combina en ciertas ocasiones, con estas variantes dialectales, algunos términos en caló o lengua de los gitanos andaluces. Estas características lingüísticas determinan la configuración métrica y estilística de la copla flamenca, constituyendo por tanto sus principales rasgos diferenciadores respecto al resto de la poesía de tipo popular³⁹.

La diferencia sustancial viene determinada, sin embargo, por la música, como han destacado en sus análisis sobre el ritmo y el compás del flamenco Falla, Felipe Pedrell, García Matos, Larrea Palacín, Caballero Bonald, Gerhardt Steingress y otros investigadores.

Unos breves ejemplos nos pueden ilustrar sobre las analogías y diferencias entre ambas modalidades poéticas, o si se prefiere, sobre los puentes y conexiones entre ellas.

En la poesía flamenca y en la de tipo popular en general se comparan a menudo las penas con las olas del mar. Muestras de este recurso lo encontramos en los cancioneros populares de todas las épocas. Rafael Foulché-Delbosc en sus *Séguedilles anciennes* nos proporciona ya este ejemplo:

Parecen mis penas
olas de la mar
porque vienen vnas
quando otras se ban⁴⁰.

El mismo Foulché-Delbosc en *Les (Romancerillos) de Pise* la recoge con esta estructura:

Que mis penas parecen olas de la mar
porque vienen unas cuando otras se van⁴¹.

39. Francisco Gutiérrez Carabajo, *La poesía del flamenco*, Córdoba, Almuzara, 2007, pág. 66.

40. Rafael Foulché-Delbosc, *Séguedilles anciennes*, en *Revue Hispanique*, XVIII (1901), n° 142.

41. Rafael Foulché-Delbosc, "Les Romancerillos de Pise", en *Revue Hispanique*, LXV (1925), 65, pág. 230.

Esta cancioncilla aparece recogida, con algunas variantes, por Emilio Cejador en la *La verdadera poesía*⁴²..., por Antonio Sánchez Romeralo en *El Villancico*⁴³, por Vicente Beltrán en *La canción tradicional*⁴⁴, por Margit Frenk en el *Corpus de antigua lírica*⁴⁵, etc.

Los recolectores de canciones populares y flamencas del siglo XIX, como Fernán Caballero, Emilio Lafuente y Alcántara, Francisco Rodríguez Marín, etc., la incluyen en sus colecciones con estas mínimas variantes:

Son tan grandes mis fatigas
Que me tienden a ahogar
Se siguen unas a otras
Como las olas del mar⁴⁶.

Las penas que estoy sufriendo
Me están tirando a ahogar
Las unas sobre las otras
Como las olas del mar⁴⁷.

Las penitas que yo siento
Son cual las olas del mar:
Unas penitas se vienen
Y otras penitas se van.⁴⁸

La variante flamenca la recoge ya en sus *Cantos populares españoles* don Francisco Rodríguez Marín:

42. Julio Cejador y Frauca, *La verdadera poesía castellana. Floresta de antigua lírica popular, recogida y estudiado por...*, Madrid, Revista de Archivos, 1921-1930, 10 vols., I, -802; 7-2823.

43. Antonio Sánchez Romeralo, *El Villancico*, Madrid, Gredos, 1969, n° 192.

44. Vicente Beltrán, *La canción tradicional. Aproximación y Antología*, Tarragona, Tarraco, 1976, n° 27.

45. Margit Frenk, *Corpus de antigua lírica popular hispánica (siglos XV al XVII)*, Madrid, Editorial Castalia, n° 843 A.

46. Cecilia Böhl de Faber, "Fernán Caballero", *Colecciones de cuentos y poesías populares andaluzes*, Sevilla, Imprenta y Litografía de la Revista Mercantil, p. 221.

47. Emilio Lafuente y Alcántara, *Cancionero popular. Colección escogida de coplas y seguidillas*, Madrid, Carlos Bailly-Baillière, 2 vols.; vo. II, 312; Melchor Palau y Catalá, *Cantares populares y literarios*, Barcelona, Montaner y Simón, 1990, pág. 173.

48. Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles recogidos, ordenados e ilustrados por...* Sevilla, Francisco Álvarez y Cía, 1882-83, 5285.

Son tan grandes mis fatigas
 Que me tiran a ajogá;
 Se siguen unas a otras
 Como las olas der ma⁴⁹.

Este último ejemplo que aporta Rodríguez Marín aparece también con la ortografía normalizada en la colección de Eusebio Vasco⁵⁰.

Nos proporcionan nuevas muestras las distintas naciones del continente americano, como Argentina, Brasil, etc:

Mis dichas y mis desdichas
 Son cual las olas del mar:
 Mis desdichas las que vienen
 Mis dichas las que se van⁵¹.

Os males que me circundan
 São como as ondas de mar
 Atrás de umas vêm outras
 Sem nunca poder cessar⁵².

Mis penas y mis fatigas
 Ya no se pueden juntar
 Unas con otras se alcanzan
 Como las olas del mar⁵³.

La primitiva lírica española aporta nuevos ejemplos en los que se establece la misma comparación entre las penas y las olas del mar:

49. Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles...*, nº 5284.

50. Eusebio Vasco, *Treinta mil cantares populares, recogidos y ordenados por ...* Valdepeñas (Ciudad Real), 1929, vol. I, pág. 170.

51. J. A. Carrizo, *Antiguos cantos populares argentinos* (Cancionero de Catamarca), Buenos Aires, Imprenta Silla, 1926, pág. 189.

52. Mello Moraes Filho, *Cancioneiro dos ciganos no Brasil*, Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 1981, pág. 23.

53. J. A. Carrizo, *Cancionero popular de Salta*, Buenos Aires, Imprenta Baiocco (Publicación de la Universidad Nacional de Tucumán), 1933, p. 392.

Van y vienen las olas, madre
 A la orilla del mar,
 Mi pena con las que vienen
 Mi bien con las que se van⁵⁴.

Pastor que un tiempo felix
 Ya con lloros enmudece,
 Ve las penas que le acosan
 En ondas que van y vienen⁵⁵.

Tanto las antiguas recopilaciones de lírica popular como las actuales nos proporcionan nuevos ejemplos:

Mis penas son como las ondas del mar
 Q' unas se vienen y otras se van:
 De día y de noche guerra me dan⁵⁶.

Los ojos, que han sido objeto de múltiples tratamientos en la copla flamenca y en la de tipo popular en general, en este contexto de pena y de tristeza se convierten en confidentes y se apela a ellos para que manifiesten estos sentimientos:

Llorad, llorad, ojos míos,
 Llorad, que tenéis por qué;
 Que no es vergüenza en un hombre
 Llorar por una mujer⁵⁷.

54. *Madrigali spagnoli, Bibli. Casanatense (Roma)*, ms, ed. C. Aubrun, *Bulletin Hispanique*, nº 51 (1949), 269-290; *Cancionero de la Casanatense*, ed. Querol, Barcelona, 1981, nº 18.

55. José Manuel Blecua, ed., *Cancionero de 1628*. Edición y estudio del *Cancionero 250-2 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza*, Madrid, 1945.

56. Pere Alberch Vila, *Odarium (qvas vvlgo madrigales apelamus) diversis linguis decantatarum Harmonica, noua&excelenti modulatione compositorum, Liber primus. Petro Albercio Vila Canonico Barcinonensi auctore. Altus*, Barcelona, 1561, p. 63.

Dámaso Alonso y José Manuel Blecua, *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional*, Madrid Gredos, 1956, 196.

José María Alín, *Cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, Taurus, 1968, 622.

Margit Frenk, *Lírica española de tipo popular*, Madrid, Cátedra, 1981; nº 331, y *Corpus de antigua lírica...*, nº 843 B.

Vicente Beltrán, *La canción tradicional*, nº 166.

57. Emilio Lafuente y Alcántara, *Cancionero...*, II, pág. 305; Eduardo Martínez Torner, *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, Castalia, 1966, pág. 239.

Melchor de Palau, *Cantares populares y literarios...*, pág. 175.

Antonio Machado y Álvarez, *Cantes flamencos. Colección escogida*, Madrid, Biblioteca de El Motín, Imprenta Popular a cargo de Tomás Rey, 1890; Madrid, Austral, 1975, 3ª ed., pág. 200.

De esta canción incluida en las colecciones de Emilio Lafuente, Melchor de Palau, Eduardo Martínez Torner, se nos proporciona igualmente la versión flamenca en la modalidad dialectal andaluza:

Yorar, yorar, ojos míos
 Yorar si tenéis por qué;
 Que no es bergüensa en un hombre
 Yorar por una mujer⁵⁸.

Con estas variantes la inserta Rodríguez Marín en *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas*:

Ojitos míos, yorar;
 Yorar, que tenéis por qué:
 Quien pierde lo que he perdío,
 Ya no le quea que perdé⁵⁹.

En nuestros poetas de los Siglos de Oro se encuentran antecedentes de estos desahogos amorosos. Así, Lope de Vega, como observa Martínez Torner, glosó a lo divino la siguiente cuarteta:

Bien podéis, ojos, llorar,
 No lo dejéis de vergüenza,
 Que poco importa ser hombre,
 Que no son los hombres piedra.

Hombre soy, mas no os asombre
 El ser y valor de hombre;
 Que para llorar por Dios
 Dios muestra en llorar por vos
 Que poco importa ser hombre⁶⁰.

58. Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares*, nº. 5196.

59. Francisco Rodríguez Marín en *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas escogidas entre más de 22.000*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1929, pág. 261; nº 922.

60. Eduardo Martínez Torner, *Lírica hispánica...*, pág. 239.

En la colección de *Baladas españolas*, del British Museum, se incluye una cuarteta glosada que, aunque referida al corazón, presenta la misma estructura temática y formal que la de las anteriores canciones populares:

Llorad, corazón, llorad,
Llorad si tenéis por que,
Que no es afrenta en un hombre
Llorar por una mujer⁶¹.

En este contexto temático, el llanto o la queja aparecen motivados por la inestabilidad emocional de la persona amada. Esta falta de firmeza recibe las correspondientes recriminaciones, como la que se expresa en la siguiente *solea*:

Es tu querer como el viento
Y el mío como la piera
Que no tiene movimiento⁶².

Con variantes se incluye en las colecciones de cantos populares y flamencos del siglo XIX y sigue interpretándose en la actualidad:

Er queré que me mostrabas
Era porvito y arena
Y el aire se lo llevaba⁶³.

Como variante de esta inestabilidad amorosa puede considerarse la siguiente composición:

61. *Spanish ballads, 1855-58*, British Museum, en Eduardo Martínez Torner, *Lírica hispánica...* pág. 239.

62. Antonio Machado y Álvarez, *Cantes flamencos*, soleares de tres versos, n.º. 144.

Francisco Rodríguez Marín en *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas...*, pág. 203.

63. Antonio Machado y Álvarez, *Cantes flamencos*, soleares de tres versos, n.º. 126.

Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares...*n.º. 3804, y *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas...*, pág. 202.

Escribistes en l' arena
 Y firmastes en la mar;
 El aire fue tu correo
 ¡Vaya una seguridad!⁶⁴

Rodríguez Marín observa que desde que escribió Catulo : "... mulier cupido quod dicit amanti. In vento et rapida scribere oportet aqua", en infinidad de ocasiones se ha insistido en lo de escribir en el agua y en la arena"⁶⁵.

En la *Diana* de Jorge de Montemayor, Sireno canta unas rondillitas que presentan analogías con este mismo asunto:

Sobre el agua sentada
 De aquel río la vi yo
 Do con el dedo escribió:
 "Antes muerta que mudada".
 Mira el amor lo que ordena,
 Que os viene a hazer creer
 Cosas dichas por muger
 Y escritas en el arena ⁶⁶.

La mujer se presenta en otras composiciones como la causante de que se haya abandonado todo. Así se pone de manifiesto en la siguiente composición que sigue interpretando Enrique Morente en la actualidad:

Por ti me olvidé de Dios
 Mira qué gloria tan grande
 Yo perdí.
 Y ahora me voy quedando
 Sin gloria, sin Dios y sin ti,
 Por ti me olvidé de Dios⁶⁷.

64. Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares...*, n.º. 3802, y *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas...*, pág. 202.

65. Francisco Rodríguez Marín, *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas...* pág. 202.

66. Jorge de Montemayor, *Los siete libros de Diana*, ed., Enrique Moreno Báez, Madrid, Editora Nacional, 1976, pág. 15.

67. Balbino Gutiérrez, *Enrique Morente. La voz libre*, Madrid, Sociedad General de Autores de España, 1996, pág. 286. Balbino Gutiérrez observa que Morente interpretó esta canción por tangos en el festival de homenaje a Juanito Valderrama en la plaza de toros de Las Ventas, el 24 de junio de 1994; *op.cit.*, pág. 286.

Los cancioneros populares de España, de Hispanoamérica y de Portugal la recogen con diversas variantes:

Por ti me olvidé de Dios
 Por ti la gloria perdí
 Y ahora me voy a quedar
 Sin Dios, sin gloria y sin ti⁶⁸.

Rodríguez Marín proporciona nuevos ejemplos con variantes y una versión flamenca en *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas* (copla n° 702).

Un pensamiento semejante se encierra en las siguientes *cantigas* portuguesas:

Por te amar perdí a Deos
 Por teu amor me perdí
 Agora mejo-me só
 Sem Deus, sem amor, sem ti⁶⁹.

Eu por amar dexei Deus
 Ai Jesús que me perdí!
 P'ra me ver no mundo
 Sem Deus, sem amor, sem ti⁷⁰.

Narciso Alonso Cortés presenta estas variantes recogidas en Castilla:

Por quererte olvidé a Dios,
 Mira qué gloria perdí
 Y ahora me voy quedando
 Sin Dios, sin gloria y si ti⁷¹.

68. Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares...*, n° 4386.

S. Córdova y Oña, *Cancionero popular de la provincia de Santander*, Santander, Aldus, Artes Gráficas, 1948-1955, 4 vols., pág. 264.

J.M. Furt, *Cancionero popular rioplatense; lírica gauchesca*, Buenos Aires, Editorial La Facultad, 1923, 2 vols., vol. I, pág. 137.

V.T. Mendoza, *Panorama de música tradicional*, México, Imprenta Universitaria, 1956, pág. 203.

69. T. Braga, *Cancioneiro e romanceiro geral português*, Lisboa, Vega, [1903], 1982, II, pág. 111.

70. A.T. Pires, *Cantos populares do Alemtejo...*, Elvas, 1882, n° 133.

71. Narciso Alonso Cortés, "Cantares populares de Castilla", *Revue Hispanique* XXXII, 1914, pp. 87-427; págs. 164 y 190; reed. *Cantares populares de Castilla*, Valladolid, Diputación Provincial, 1982.

Bastante semejante resulta igualmente el cantar recogido por don Agustín Durán:

Desde el punto que te vi
Me hallé, y el cielo es testigo,
Sin saber si estoy conmigo,
Sin Dios, sin tigo y sin mí⁷².

Según Rodríguez Marín⁷³, la canción que estamos exponiendo, por sus caracteres “literarios”, quizá date de los siglos XV y XVI. En efecto, ya en el *Cancionero* de Jorge Manrique se aporta esta versión:

Yo soy quien libre me vi
Yo, quien pudiera olvidaros
Yo soy el que por amaros
Estoy desde os conocí
Sin Dios y sin vos y mí.
Sin Dios, porqu'en vos adoro;
Sin vos, pues no me queréys,
Pues sin mí, ya está de coro
Que vos soys quien me tenéis⁷⁴.

Parecidas analogías encontramos en el final de una canción de don Diego López de Haro:

...por do mis cuytas agora
vuestras serán desde aquí,
pues por vos a vos perdí
y por vos a Dios, señora,
y más a mí⁷⁵.

72. Agustín Durán, “Imitación de la poesía y coplas del siglo XV”, *Revista de Madrid* (1839), tomo I, pág. 261.

73. Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares*, nota al canto n.º 4386.

74. Jorge Manrique, *Cancionero*, ed., Augusto Cortina, Madrid, Espasa Calpe, Clásicos Castellanos, n.º 94, Madrid, 1960, pág. 71.

75. Eduardo Martínez Torner, *Lírica hispánica...*, pág. 330.

Pedro de Cartagena glosa una canción semejante:

Ved qué puede hermosura
 Sin los favores de vos
 Que por ella sin ventura
 Sin ventura esté en tristura
 Yo sin vos sin mí sin Dios.
 Sin Dios por nunca os vencer
 Con los servicios que nuestro
 Y sin mí porque soy vuestro
 Y sin vos porque creer
 Quiero en vos por mí querer⁷⁶.

Julio Cejador incluye en su floresta una canción muy parecida, y retrotrayéndonos en la historia literaria encontramos nuevos ejemplos en *El castigo sin venganza* de Lope y en *Las cadenas del demonio* de Calderón.

Como el amor, la muerte constituye otro de los núcleos temáticos fundamentales de las coplas populares y flamencas. De los múltiples tratamientos que ofrece este asunto, sólo citaremos una copla, que ha traspasado igualmente las fronteras de la lírica popular a la lírica culta. Aparece en los cantos flamencos de Machado y Álvarez y en los cantos populares de Rodríguez Marín con la estructura de la *soleá* de cuatro versos y con la de la seguidilla gitana, como la siguiente:

En el carro de los muertos
 Ha pasado por aquí
 Como llevaba la manita fuera
 Yo la conocí⁷⁷.

El dramaturgo romántico Antonio García Gutiérrez, en su discurso de recepción en la Real Academia Española, leído el 11 de mayo de 1862, la utiliza, junto a otra serie de coplas, para trenzar una historia

76. *Cancionero general de Hernando del Castillo*, citado por Francisco Rodríguez Marín, *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas...* págs. 216-217.

77. Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares*, n.º . 5701.

de amor y muerte⁷⁸. Gustavo Adolfo Bécquer la inserta al final de su leyenda *La venta de los gatos*. En unos momentos en los que “la noche comenzaba a cerrar”, se nos ofrece siguiente testimonio: “Lo que me parece escuchar tal como lo escuché entonces es este cantar que entonó una voz plañidera, turbando de repente el silencio de aquellos lugares:

En el carro de los muertos
Ha pasado por aquí;
Llevaba la mano fuera
Por ella la conocí⁷⁹.

Con mayor intensidad y patetismo, y con sobrecogedoras variantes, la presenta Manuel Balmaseda en el *Primer Cancionero Flamenco*:

La vi enterraíta
Con la mano fuera,
Como era tan esgraciaíta
Le faltó la tierra⁸⁰.

Estos ejemplos nos demuestran que la copla popular y la copla flamenca transitan por los mismos escenarios y abordan los mismos asuntos. Difícilmente podría ser de otra manera, ya que esos temas constituyen, según don Antonio Machado, los universales del sentimiento.

Se ha comprobado, por otra parte, que no pueden levantarse vallas ni marcarse fronteras entre la poesía culta y la popular, o, por utilizar los términos de don Juan Valera, no debemos establecer una relación de “enemistad y antagonismo” entre ellas.

La verdadera poesía, como decía don Ramón Menéndez Pidal, es “un ser animado”, y en la de tipo popular la variante es su “palpitación vital”. La verdadera poesía, sin distinción de géneros, remite por su propia etimología al concepto de “creación”, una función que no establece distinciones de razas ni de clases.

78. Antonio García Gutiérrez, *Discurso de recepción en la R.A.E.*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1862, pág. 42.

79. Gustavo Adolfo Bécquer, *Leyendas*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, pág. 219.

80. Manuel Balmaceda, *Primer Cancionero Flamenco*, ed. Ortiz Nuevo, Madrid Zero, 1973, playeras o seguidillas gitanas n° 57.