

# Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española

Para esclarecer el concepto de la poesía popular se acudió desde antiguo a la literatura española. Ya en la primera mitad del siglo XVIII el helenista escocés Blackwell, estudiando a Homero,<sup>1</sup> indicaba los antiguos romances españoles como muestra de la verdadera poesía popular, y luego, cuando la gran revolución romántica sobrevino, el romancero se presentó a los poetas y a los filósofos como una aparición reveladora para comprender mejor la íntima naturaleza de la más excelsa poesía que entonces preocupaba los espíritus románticos: la epopeya.

Primero Herder, en 1778, publicaba sus *Volkslieder* incluyendo en esta colección bastantes romances españoles y viendo en estos cantos populares de tantas literaturas «la voz viviente de los pueblos o de la Humanidad misma».<sup>2</sup> Poco después Jacobo Grimm definía la epopeya como producción de todo un pueblo, no de un poeta determinado, la cual, lo mismo que la religión y el lenguaje, tiene un origen sobrenatural, divino, misterioso; poesía otorgada por Dios, como un privilegio, al pueblo elegido por más noble y digno, a la raza aria. Entonces Grimm veía cual restos venerables de esa poesía primitiva, ya extinguida, los romances viejos españoles recogidos por la imprenta en el siglo XVI y los que aún modernamente canta el pueblo de España, y que un viajero aficionado a la literatura española ofrecía entregar a Grimm.<sup>3</sup>

Recuérdese que los románticos, especialmente después de los estudios de Lachmann sobre los *Nibelungos* y la *Iliada*,<sup>4</sup> creían que los grandes poemas heroicos se habían formado de cantos menores pre-existentes, o sea de fragmentos poéticos semejantes a los romances

<sup>1</sup> Thomas Blackwell, *An Enquiry into the Life and Writings of Homer*, 1735. ED.

<sup>2</sup> Johann Gottfried von Herder, *Volkslieder*, 1778-89. ED.

<sup>3</sup> Jacob Grimm y Wilhelm Carl Grimm, *Die Lieder der alten Edda*, 1815. ED.

<sup>4</sup> Karl Lachmann, *Über die ursprüngliche Gestalt des Gedichts von der Nibelungen Noth*, 1816, y «Betrachtungen über Homer's Iliad», 1837-1841. ED.

españoles. Quien más precisa hizo esta comparación fue Fauriel, el cual en su curso de la Sorbona, los años 1830-1831,<sup>5</sup> explicaba cómo la epopeya era propia tan sólo de seis pueblos arios: el pueblo indio, el griego, el persa, el celta, el germano y el galo-románico, entre todos los cuales los cantos breves del pueblo habían precedido, como gérmenes de los grandes poemas, y esta doctrina apoyábala Fauriel con el precioso ejemplo de la poesía española y de la céltica, ya que por feliz casualidad se nos conservaban a la vez los romances españoles junto al *Poema del Cid* de ellos salido, y los cantos caledonios al lado de los poemas osiánicos.

Así se hizo vulgar y corriente la alusión a la literatura española cuando se hablaba de poesía popular y del origen de los poemas extensos: ahí estaba el *Poema del Cid* inspirado en romances preexistentes. Aunque, a decir verdad, los más conocedores de la literatura española, cuando abandonaban la comparación vaga y querían precisar en qué romances se inspiraba el *Poema del Cid*, no los encontraban por ninguna parte y tenían que salvar su fe romántica suponiendo que se habían perdido esos romances primitivos, y que los romances recogidos en el siglo XVI eran de una segunda y muy tardía generación. En España, Tapia y Durán no podían pensar de otro modo;<sup>6</sup> tan fuerte era el crédito de la teoría fundada por Herder, Grimm y Lachmann.

Pero la misma literatura española, tan invocada como ejemplo, tenía que traer la ruina de esa teoría. Hemos visto que los románticos, cuando quisieron pasar de un ejemplo invocado vagamente al estudio detenido de los textos españoles, habían tropezado con la gran dificultad de que el ejemplo de la literatura española resultaba vano para apoyar la teoría de la epopeya inspirada misteriosamente al pueblo en forma primaria de cantos breves; pero la fe era inquebrantable; y si la literatura española no aclaraba la teoría, habría de

<sup>5</sup> Claude Fauriel, *Origine de l'épopée du Moyen Âge*, serie de cinco artículos en la *Revue des Deux Mondes*, de septiembre a noviembre de 1832: «Romans chevaleresques, romans carlovingiens», «Romans de la Table Ronde», «Romanç provençaux», «Analyses et extraits de romans provençaux» y «Geoffroy et Brunissende, la Chronique des Albigeois». ED.

<sup>6</sup> Eugenio Tapia, *Historia de la civilización española*, 1840, y Agustín Durán, *Romancero general*, 1849. ED.

ser la teoría la que aclarase el desarrollo de la literatura española, y de ahí esa suposición de unos romances primitivos hipotéticos. Pero bastaba tener la cabeza libre de la preocupación romántica para que el proceso histórico de la poesía española apareciese en clara oposición a la teoría de Lachmann y de Fauriel. Un hispanoamericano, Andrés Bello, pensaba ya en 1843 que casi todos los romances españoles recogidos en el *Cancionero de Amberes*, a mediados del siglo XVI,<sup>7</sup> no son sino fragmentos de algún poema viejo que solían cantar los juglares. Pero esta manera de ver, expuesta en un periódico de Chile y sin ánimo polémico, no fue conocida en Europa, y pasaron años hasta que Milá en 1853 de un modo tímido y vacilante, y en 1874 de un modo decidido y admirablemente documentado para la lucha,<sup>8</sup> combatió en todos sus frentes la arraigada preocupación romántica. La epopeya, en primer lugar, lejos de ser poesía nacida en el pueblo era, según Milá, poesía compuesta para la clase aristocrática y caballeresca, era poesía ilustre, de casta jerárquica, sin que por serlo dejase de interesar al pueblo también; en segundo lugar, nada de misterioso hay en el origen de los poemas extensos o de los romances breves, pues no son obra del pueblo, sino de un individuo que se siente capaz de poetizar para sus oyentes; en tercer término, Milá desarrolla la idea de que los romances breves, lejos de ser el germen de los poemas extensos, derivan de éstos, y fundamenta su opinión haciendo un estudio metódico y seguido de todos los romances principales, estudio que hasta entonces nadie había emprendido. El científico estudio de Milá representa el fin de la opinión romántica. Diez años después, en 1884, el profesor de Florencia Pío Rajna, a quien saludamos en estos días en su jubilación académica septuagenal, se apoyaba sólidamente en las conclusiones de Milá para esclarecer con luz antirromántica los orígenes de la epopeya francesa;<sup>9</sup> y la idea del origen aristocrático de la epopeya se abría camino por todas partes: Benedicto Niese en Alemania, en 1882, sienta que en Homero no es

<sup>7</sup> Andrés Bello, «Orígenes del romance o epopeya caballeresca» y «Origen de la epopeya romanesca» en *El Crepúsculo*, julio y septiembre de 1843, números 2 y 4 respectivamente. El *Cancionero de Amberes* es el *Cancionero de romances*, circa 1545. ED.

<sup>8</sup> Manuel Milá i Fontanals, *Observaciones sobre la poesía popular*, 1853, y *De la poesía heroico-popular castellana*, 1874. ED.

<sup>9</sup> Pio Rajna, *Le origini dell'epopea francese*, 1884. ED.

el pueblo quien canta, sino un cantor culto y técnico, y ni siquiera canta para el pueblo, sino para las cortes de los reyes.<sup>10</sup> Al mismo tiempo ganaba terreno la opinión adversa a la antigua manera de ver los poemas como un agregado de cantos breves, y Andrew Lang propugnaba decididamente la unidad de la concepción homérica,<sup>11</sup> y Homero, muerto hacía tantos años en el mundo de la crítica, resucitaba de nuevo, uno e indivisible autor de la *Iliada* y la *Odisea*, poeta de la corte de los príncipes, no poeta espontáneo de la naturaleza y del pueblo.

La misma reacción antirromántica se observa respecto a las canciones breves populares. Grundtvig y Olrik, en Dinamarca,<sup>12</sup> afirmaban que las *viser* escandinavas, lejos de haber nacido entre el pueblo y de haber subido después a los castillos de los señores, según creía antes Petersen, habían sido escritas para la clase noble cuyas costumbres reflejaban. Gaston Paris, cambiando bastante de su antigua manera de pensar, creía necesario advertir, en 1889, que las canciones populares no eran obras impersonales, pero que no las habían creado;<sup>13</sup> y luego el docto editor francés de canciones populares, G. Doncieux, se esforzaba por asentar, en 1893, que todo canto popular tiene siempre un origen muy concreto, tiene una fecha, un autor y una patria bien determinados.<sup>14</sup> Esta reacción positivista pone un empeño excesivo en afirmar cosa tan evidente, que aun en los más antiguos románticos es difícil hallar contradicha. L. Erhardt, en 1894, podía repetir la fórmula panteísta: «el poeta es la boca de la Colectividad, y ésta es la que poetiza», y al mismo tiempo podía ase-

<sup>10</sup> Benedikt Niese, «Zur Geschichte Solons und seiner Zeite», 1882. ED.

<sup>11</sup> Andrew Lang, *Homer and the Epic*, 1893. ED.

<sup>12</sup> Svend Grundtvig, *Danske Folkeeventyr*, 1876-1883, y *Danmarks Folkeviser i Udvalg*, 1882. Junto a Axel Olrik, inició la colección *Danmarks gamle Folkeviser*, de romances y cantares daneses. ED.

<sup>13</sup> Gaston Paris, *Extraits de la chanson de Roland et de la vie de saint Louis par Jean de Joinville*, 1889. ED.

<sup>14</sup> George Doncieux, *Le romancéro populaire de la France*, 1904. En el *avant-propos* de esta obra, Julien Tiersot, página IX, escribe: «Sans le dire expressément nulle part, M. Doncieux admet, en effet, —car cela ressort de tous ses travaux—, qu'*n chant populaire possède toujours: une date, un auteur, une patrie*». Así, por ejemplo, en el artículo «Fragment d'un miracle de Sainte Madeleine», *Romania*, XXII (1893), pp. 265-270. ED.

gurar con razón que él no se representa la poesía popular como algo de origen impenetrable;<sup>15</sup> Durán, en términos más positivos, afirmaba la personalidad y el carácter del poeta popular: era éste como los demás poetas, hombre de organización privilegiada, y sólo era popular en cuanto pertenecía por su cultura al pueblo y personificaba en sí propio al pueblo.<sup>16</sup> No obstante, los arrastrados más a ciegas por la reacción se esfuerzan bravamente en combatir un enemigo imaginario, exponiendo cuán risible es suponer un pueblo delirando en masa para inventar un romance.

Más nos interesan otras afirmaciones pertinentes, sobre materia realmente controvertible. La poesía popular, dicen, es obra de un poeta como cualquiera otra poesía escrita por el poeta más culto. Las canciones populares, explica un crítico musical francés, Jules Combarieu, «son simplemente obras que han venido a ser anónimas; el pueblo, como colectividad, es, sobre todo desde el punto de vista musical, un mero agente de deformación».<sup>17</sup> En fin, es opinión muy recibida que no existe la distinción fundamental entre poesía popular y artística que los románticos establecieron de un modo tan radical. En consecuencia, para muchos modernos la poesía popular no es hecha *por* el pueblo, es sólo hecha *para* el pueblo, como piensa Jeanroy en 1889;<sup>18</sup> otros niegan aún esto, y creen, como Grundtvig en 1883 o Wechssler en 1897,<sup>19</sup> que poesía popular no es otra cosa que la poesía de los poetas cultos pasada de moda, o sea de géneros poéticos caídos en desuso entre las clases ilustradas y acogidos por las clases más incultas; otros, como O. Böckel en 1913,<sup>20</sup> piensan que la poesía popular es el canto de los pueblos en estado natural, que aún no han llegado a un grado de cultura; no se contraponen, pues, a una

<sup>15</sup> Louis Erhardt, *Die Entstehung der homerischen Gedichte*, 1894. ED.

<sup>16</sup> Agustín Durán, *Romancero general*, 1849, p. XLIX. ED.

<sup>17</sup> Jules Combarieu, *Histoire de la musique*, 1919, vol. III, p. 505. ED.

<sup>18</sup> Alfred Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, 1889. ED.

<sup>19</sup> Svend Grundtvig, *Danske Folkeeventyr*, 1876-1883. Eduard Wechssler, «Germanisches in der altfranzösischen Dichtung» y «Einflüsse der altfranzösischen Literatur auf die altdeutsche», 1897-1898, vol. V, parte II, pp. 384-396 y 396-417, respectivamente. ED.

<sup>20</sup> Otto Böckel, *Seelenland: Bilder aus deutscher Heldenzeit*, 1913. ED.

poesía culta, ya que ésta no existe en los pueblos naturistas; otros, como Salverda de Grave, en 1919,<sup>21</sup> creen que la esencia de la poesía popular está en ser originariamente una poesía hecha para el canto, y por eso hecha con cierto descuido de sus pormenores, que el canto no deja apreciar. Pero ¿quién confunde el estilo del aria de una ópera con el de una balada?

Y es que, una vez llegados a estas afirmaciones y aceptando cualquiera de ellas, nos quedamos ante la más completa inexplicación de un hecho por todos sentido: una porción de las obras llamadas populares muestran en su estilo algo primario, elemental, tan inconfundible con el artificio de cualquier estilo personal, por sencillo que sea éste, como un producto natural con los fabricados por el hombre. El estilo de esas obras es tan difícil de imitar por un poeta culto que, cuando alguno, aunque sea de vena tan fácil como el mismo Lope de Vega, tan familiarizado con toda clase de romances, canciones y bailes populares, retoca por ejemplo un romance viejo, cualquiera persona, habituada al estilo de éstos, distinguirá bien cuáles versos son de Lope y cuáles tradicionales.

¿Nos sentimos por esto lanzados otra vez hacia la teoría romántica de la poesía popular, si no revelada por Dios, al menos misteriosamente nacida en el alma colectiva? No nos satisfaría esta vaga manera de pensar, y la literatura española, que a primera vista pareció a los románticos apoyar su teoría del origen fragmentario de los grandes poemas, y que estudiada más de cerca inspiró la primera negación metódica de este principio, nos podrá ilustrar aún especialmente acerca del carácter de los poemas breves, de los que un romántico se podía contentar con decir, como Lope de Vega, que nacían espontáneamente al sembrar del trigo, y de los que modernamente se suele decir que son como otra poesía cualquiera escritos por un autor como cualquier otro. Entre aquella explicación vaga de los románticos y la inexplicación absoluta de algunos modernos, la literatura española mejor que ninguna otra puede darnos una clara visión del problema.

<sup>21</sup> Jean-Jacques Salverda de Grave, «*Over een Oudspaanse Romance*», 1919, número 52, pp. 144-183. Aparece una nota bibliográfica al respecto en la *Revista de Filología Española*, VII (1920), pp. 71-74. ED.

Examinemos una de las obras maestras del romancero, el romance del *Conde Arnaldos*.<sup>22</sup> Ya otra vez expuse mi opinión acerca de él, pero incompletamente, por lo cual le traigo de nuevo ante vuestra consideración, porque siempre es grato razonar sobre una obra artística de gran mérito, y porque en vuestro maravilloso Museo Británico se guarda un texto de los que aclaran la cuestión que tratamos.

La famosa poesía se vulgarizó sobre todo gracias al *Cancionero de Romances*, que se publicó en Amberes hacia al año 1545, donde dice así:

—¡Quién hubiese tal ventura sobre las aguas del mar<sup>23</sup>  
 como hubo el conde Arnaldos la mañana de San Juan!  
 Con un falcón en la mano la caza iba a cazar,  
 vio llegar una galera que a tierra quiere llegar:  
 las velas traía de seda, la ejarcia de un cendal;  
 marinero que la manda diciendo viene un cantar  
 que la mar hacía en calma, los vientos hace amainar,  
 los peces que andan nel hondo arriba los hace andar,  
 las aves que andan volando nel mastel las faz posar.  
 Allí fabló el conde Arnaldos, bien oiréis lo que dirá:  
 —Por Dios te ruego, marinero, dígame ora ese cantar.  
 Respondióle el marinero, tal respuesta le fue a dar:  
 —Yo no digo esta canción sino a quien conmigo va.

Con razón es considerada esta poesía como una obra maestra. Berchet la coloca al frente de su traducción italiana de romances como modelo principal;<sup>24</sup> otro crítico extranjero la compara a la canción mágica de Enrique Heine y declara superior la anónima canción española cuatro siglos anterior;<sup>25</sup> poetas populares de Cataluña, de Piamonte y de Francia parecen imitadores en parte del viejo romance; tradujéronlo a las principales lenguas cultas Lockhart, Geibel, Damas Hinard, Berchet con muchos más, y Longfel-

<sup>22</sup> Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, 1938, pp. 183-184. ED.

<sup>23</sup> *Quién hubiese tal ventura sobre las aguas del mar*: «Quien hubiese tal ventura sobre las aguas del mar» en el *Cancionero de romances*, circa 1545, f. 192. ED.

<sup>24</sup> Giovanni Berchet, *Vecchie romanze spagnuole*, 1837, p. 35. ED.

<sup>25</sup> Christian Johann Heinrich Heine, *Die Loreley* («Ich weiß nicht, was soll es bedeuten»), número 2 de *Die Heimkehr* (1823-1824) dentro de su *Buch der Lieder*, 1827. ED.

low se inspiró en él y lo glosó al escribir su bellísima poesía *El secreto del mar*;<sup>26</sup> el poeta, al escuchar, como el conde Arnaldos, la inefable y seductora canción del marinero, siente henchirse su alma del deseo de penetrar el secreto del océano, y siente en el pulso de sus venas repercutir los hondos latidos del gigantesco abismo.

Y he aquí que también nosotros sentimos latir anhelosa nuestra curiosidad y quisiéramos arrancar a la no oída canción del marinero los secretos de la poesía popular. Y el docto folclorista italiano conde de Nigra recordaba la esquivada respuesta: «Yo no digo esta canción sino a quien conmigo va», al ver cuán arisca la gente del pueblo, depositaria del tesoro tradicional, se niega a comunicarlo sino a quien va con ella, siguiendo su misma vida sencilla.<sup>27</sup> Yo creo que si vosotros queréis seguir conmigo al misterioso marinero en sus aventuras, nos habrá de revelar más de un secreto sobre la esencia misma de la poesía tradicional.

Esa forma tan admirada del romance que nos ha transmitido el *Cancionero de Amberes*, impreso hacia 1545, no es la única que existió, ni es la primera tampoco. Es, sí, la mejor; de antemano lo declaro; de modo que para el juicio estético de nuestro romance todas las otras formas importarían menos. Por esto acaso los críticos no se han parado a hacer de todas las versiones un estudio comparativo. Pero lo cierto es que esas variantes, por lo común inferiores, importan muchísimo para la apreciación estética del romancero en general y para comprender la génesis del arte tradicional, y por lo tanto es necesario examinarlas.

Observemos desde luego que en la versión *vulgata* y tan admirada del *Cancionero*, sin año, de *Amberes*, hay algo de incongruente. Aquella extraña *ventura sobre el mar* que tuvo el conde Arnaldos, según el verso primero: «¡Quién hubiese tal ventura sobre las aguas del mar como hubo el conde Arnaldos...!», no nos resulta comprensible cuando escuchamos por final del romance la negativa del marinero,

<sup>26</sup> Henry Wadsworth Longfellow, *The secret of the sea* («Ah! What pleasant visions haunt me») en *The seaside and the fireside*, 1850, pp. 32-34. ED.

<sup>27</sup> Costantino Nigra, *Canti popolari del Piemonte*, 1888, p. x: «Le cantatrici, campagnuole o pastorelle, si mostrano particolarmente ritrose, e non aprono di solito il loro tesoro poetico se non a chi stà o va con loro. A queste tenaci custodi del nostro canto popolare ben si può applicare il bel detto del *Conde Arnaldos*». ED.

sin que después se diga que Arnaldos se embarca *sobre el mar*. Pero esa *ventura* se explica clara y llanamente en otras versiones.

El romance de Arnaldos se halla además en otro cancionero manuscrito de comienzos del siglo XVI, conservado en el *British Museum*, y se halla también impreso en un pliego suelto de la primera mitad de dicha centuria; después, y en fin, la versión que arriba hemos copiado se reimprimió con notables variantes en la segunda edición del *Cancionero de Amberes* hecha en 1550.<sup>28</sup>

Es ahora de notar que las dos versiones más viejas, esto es, la del *Cancionero de Londres* y la del pliego suelto,<sup>29</sup> no llaman a Arnaldos *conde*, sino *infante*, esto es, mozo de familia noble, según el uso corriente de la antigua epopeya española; también le llama infante Arnaldos la versión que sólo en sus primeros versos indica el vihuelista Pisador en 1552.<sup>30</sup> Pero hay algo más importante: tanto esas dos versiones más antiguas como la segunda edición del *Cancionero de Amberes* de 1550, se diferencian de la divulgada en un rasgo capital: todas contienen el texto de la canción del marinero omitida por la versión divulgada, y en esa canción el marinero hace votos por que su galera se vea libre de las tormentas y de los piratas moros que infestaban el Mediterráneo. ¿Por qué recuerda esos peligros? No nos lo revela ninguna de las tres versiones, porque, digámoslo de una vez, ninguna de ellas está completa.

Las dos ediciones del *Cancionero de Amberes* en su primera y segunda edición acaban con la repulsa final del marinero cantor según dijimos; la versión del pliego suelto acaba aún antes, pues termina con el canto del marinero, omitiendo el ruego de Arnaldos y la repulsa. La otra versión, la del cancionero manuscrito de Londres, da al romance una continuación embrollada y absurda, tomada de aquel otro romance

<sup>28</sup> *Cancionero de romances*, 1550, f. 203. ED.

<sup>29</sup> Juan Rodríguez del Padrón, «Quien tuviese tal ventura, / con sus amores folgare, / como el infante Arnaldos / la mañana de San Juane», número 87 del *Cancionero de Rennert*, circa 1510. Y *Glosa agora nuevamente compuesta a un romance muy antiguo que comienza Quán traydor eres Marquillos con otra glosa*, pliego suelto del siglo XVI, del que hay un ejemplar en la biblioteca de la Universidad de Praga: *Sammlung spanischer Romanzen in fliegenden Blättern* (Colección de romances españoles en pliegos sueltos impresos al vuelo), cuaderno I, pliego 32. Antonio Rodríguez-Moñino lo recoge en su *Diccionario de pliegos sueltos poéticos*, 1970, número 880. ED.

<sup>30</sup> Diego Pisador, *Libro de música de vibuela*, 1552, libro I, número 7, f. v. ED.

del *Conde Niño*: la princesa (personaje nuevo y extraño) oye la canción y dice a su madre que quien canta no es la sirena del mar, sino Arnaldos que por ella muere de amores.<sup>31</sup> El que hizo esta amalgama ni siquiera reparó que en nuestro romance de Arnaldos no es éste el cantor, sino el marinero desconocido. Se ve claramente que el romance de Arnaldos era muy viejo ya en la primera mitad del siglo XVI, y nadie se acordaba bien de su final. La costumbre de cantar sólo el comienzo de los romances, dejándolos incompletos, había traído olvido grande para el de Arnaldos.

Pero he aquí que la tenaz tradición de los judíos españoles nos ha salvado el final completo. Esos judíos expulsados de España en 1492 (es decir, antes que se escribiese o imprimiese ninguna versión del Arnaldos, ni en el *Cancionero de Londres*, ni en el pliego suelto) conservan los recuerdos medievales que de su patria sacaron y los conservaron con una tenacidad y fidelidad incomparables. Al escuchar las versiones de romances que nos dan los judíos de las ciudades marroquíes, tan semejantes a las versiones de los más antiguos pliegos sueltos y cancioneros, nos parece oír la voz misma de los españoles contemporáneos de los Reyes Católicos, como si Tánger, Tetuán, Larache, Alcázar o Xauen fuesen viejas ciudades de Castilla, sumidas por ensalmo en el fondo del mar, que nos dejasen oír la canción de sus antiguos pobladores allí encantados por las hadas de la tradición hace más de cuatro siglos.

Desde luego, los judíos marroquíes llaman arcaicamente al protagonista de nuestro romance el *infante* Arnaldos,<sup>32</sup> como las dos versiones más antiguas, y también se manifiestan conformes a las dos versiones más viejas en conservar la canción del marinero. Por esto podemos muy bien unir, como dos mitades de un todo, la primera parte del romance tomándola del pliego suelto antiguo, y la segunda, sacada de las versiones marroquíes modernas.

Dice el pliego suelto:

<sup>31</sup> Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, 1938, pp. 115-116: «Conde Niño por amores / es niño y pasó la mar; / va a dar agua a su caballo / la mañana de San Juan». Hay una versión de este romance, fuertemente contaminada por el romance del *Infante Arnaldos*, en el poema número 87 del *Cancionero de Renert*, circa 1510, atribuido a Juan Rodríguez del Padrón. ED.

<sup>32</sup> Sólo en el verso final le llaman *el conde*, según hacen en todo el romance las dos ediciones del *Cancionero de romances* de Amberes.

—¡Quién hubiese tal ventura sobre aguas de la mar<sup>33</sup>  
 como hubo el infante Arnaldos la mañana de San Juan!  
 Andando a buscar la caza para su halcón cebar,  
 vio venir una galera que venía en alta mar;  
 las áncoras tiene de oro y las velas de un cendal:  
 marinero que la guía va diciendo este cantar:  
 —Galera, la mi galera, Dios te me guarde de mal,  
 de los peligros del mundo, de fortunas de la mar,  
 de los golfos de León y estrecho de Gibraltar,  
 de las fustas de los moros que andaban a saltar.

El colector del pliego suelto, en la primera mitad del siglo XVI, no se acordaba de más; pero la tradición de los judíos marroquíes, que remonta por lo menos al siglo anterior, tiene más fiel memoria y prosigue:

Allí habló el infante Arnaldos, bien oiréis lo que dirá:<sup>34</sup>  
 —Por tu vida, el marinero, vuelve y repite el cantar.  
 —Quien mi cantar quiere oír en mi galera ha de entrar.

Hasta aquí, la tradición judía vemos que concuerda bastante con las otras versiones, las del *Cancionero de Amberes*, pero sigue mucho más allá que éstas:

Tiró la barca el navío y el infante fue a embarcar;  
 alzan velas, caen remos, comienzan a navegar;  
 con el ruido del agua el sueño le venció ya.  
 Pónenle los marineros los hierros de cautivar;  
 a los golpes del martillo el infante fue a acordar.  
 —Por tu vida, el buen marino, no me quieras hacer mal:  
 hijo soy del rey de Francia, nieto del de Portugal,  
 siete años había, siete, que fui perdido en la mar.

<sup>33</sup> *Quién hubiese tal ventura sobre aguas de la mar*: «Quién hubiese tal ventura / sobre aguas de la mar» en el pliego suelto *Glosa agora nuevamente compuesta a un romance muy antiguo que comienza «Quán traydor eres Marquillos» con otra glosa* (véase la nota 29 para más información). ED.

<sup>34</sup> «El romance completo y primitivo sólo se conserva en la tradición de los judíos de Marruecos», asegura Menéndez Pidal en su *Flor nueva de romances viejos*, 1938, p. 83. ED.

Allí le habló el marinero: —Si tú me dices verdad  
tú eres nuestro infante Arnaldos y a ti andamos buscar.  
Alzó velas el navío y se van a su ciudad.  
Torneos y más torneos, que el conde pareció ya.

Como vemos se trata de un sencillo romance de aventuras y reconocimiento, hermoso sí, pero que no tiene nada de extraordinario. Y que este final que las versiones marroquíes dan al romance no es un añadido postizo (como lo son los versos del *Conde Niño* que añade el cancionero manuscrito de Londres), sino que es el desenlace auténtico y primitivo del Arnaldos, nos lo asegura el hecho verdaderamente singular de que en ese final se aclara todo lo que estaba oscuro o poco comprensible en las truncadas versiones antiguas.

Después de escuchar las completas versiones marroquíes comprendemos bien por qué el marinero en su canción recuerda los peligros del mar y de la piratería: porque el infante Arnaldos se había perdido navegando en ese mar, ora corriendo fortunas y tormentas en los golfos y estrechos que el marinero cantor teme, ora robado por «las fustas de los moros», pues los piratas moros eran la gran plaga del Mediterráneo que tanto preocupó a los cristianos de los siglos XV y XVI. Las versiones marroquíes nos declaran también cuál fue la gran *ventura* que tuvo Arnaldos, invocada en el comienzo del romance: fue la extraña ventura de hallar, dentro de la galera raptora, a sus propios familiares que le andaban buscando por el mar.

Se notará ahora que esta forma en que el poeta primitivo concibió el romance de Arnaldos, con ser estimable, vale mucho menos que aquella en que el romance fue truncado, tal como se imprimió en el *Cancionero de Amberes* hacia 1545. Entre las múltiples variantes que se cantaban en el siglo XVI, ésta nos ha conservado un acierto supremo.

La principal fuerza innovadora que intervino en la formación de esta variante feliz, fue una propensión general de nuestro romancero a cantar solamente el comienzo de los romances, con los rasgos más bellos, desentendiéndose del final cuando no era especialmente estimable. Esta supresión final obedece a veces a simple falta de memoria, menos atenta siempre para la terminación de la poesía que para su comienzo; responde otras veces al cansancio de un canto dema-

siado prolongado en repetir idéntica melodía para cada par de versos; en fin, otras veces acusa una tendencia profundamente romántica de nuestra poesía popular: el gusto por lo indeterminado, como expresión superior de estados de ánimo vagos e imprecisos, inefablemente afectivos, o como estimulante de la fantasía que entrevé lejanías más atrayentes que las que se pueden dibujar con rasgos bien definidos. La canción popular de otros países conoce también los poemitas truncados o narraciones inacabadas, pero como rara excepción, mientras que en nuestra poesía tradicional abundan los romances fragmentarios, en especial entre los más antiguos.

El corte o suspensión del interés en el romance de *Arnaldos* se hacía de varias maneras en el siglo XVI. Las dos versiones más viejas cortaban el hilo del relato en el canto del marinero sobre los peligros del mar y de las fustas de los moros, o añadían a este canto inhábilmente otro fragmento inacabado del *Conde Niño*. Otros recitadores cortarían el relato más acá o más allá, donde la imperfección de su recuerdo o donde su gusto les indicase. La versión del *Cancionero de Amberes*, de hacia 1545, prosigue unos versos más que las versiones anteriores, hasta la respuesta esquiva del marinero cantor, la cual es ciertamente de mayor interés que el cantar mismo.

Ahora bien, este cantar del marinero cumplía en el romance completo un fin bien claro. La evocación de los peligros del mar y de las piraterías de los moros era como la enunciación del tema general del poemita hecha en una forma lírica, era el anuncio o anticipo de toda la historia del joven Arnaldos, que al final del romance se nos descubre. Pero al truncarse el romance, al desaparecer esa gran ventura final que le corona, ¿qué importaba ya la canción del marinero? ¿Qué significaban ya el golfo de León ni las fustas salteadoras? Al perder la canción del marinero el sentido que tenía dentro de la aventura total, no encerraba en sí belleza ninguna propia; así que uno cualquiera de los recitadores que gustaban terminar el romance en la respuesta esquiva del marinero, suprimió con acierto el texto del cantar; uno dotado de fino temperamento artístico concibió la *canción no dicha* como mucho mejor que la *canción expresada*, y se le ocurrió valorarla y encarecerla con un encanto sobrenatural. Para esto no necesitó inventar ningún verso: le bastó acaso acordarse de otro romance que ya entonces, según vimos en el cancionero manuscrito de

Londres, solía recordarse con el de *Arnaldos* y mezclar a él sus versos, el romance tradicional del *Conde Niño*, que tiene en algunas versiones unos versos relativos al difundido tema del poder mágico del canto, por ejemplo, en esta recogida modernamente en Aragón:

Mientras el caballo bebe, él echa un rico cantar;<sup>35</sup>  
*las aves que van volando se paraban a escuchar,*  
*los peces que hay en el agua a borbollitos están.*<sup>36</sup>

También nuestro recitador del *Arnaldos* podía conocer los versos del poder mágico del canto en el romance no tradicional de Floriseo, hecho en el primer cuarto del siglo XVI por Andrés Ortiz, y en uno de cuyos múltiples episodios leemos:

Él estándolo mirando, del barco vieron saltar<sup>37</sup>  
 una doncella hermosa que cantando iba un cantar;  
*las aves que van volando al suelo hace abajar,*  
*los peces que están nadando todos juntos hace estar,*  
 las naves que van remando no podían navegar

Este romance de Andrés Ortiz era conocido mucho antes de la publicación del *Cancionero de Amberes*, pues en el año 1524 lo compró el hijo de Cristóbal Colón en la feria de Medina del Campo; y todavía en los comienzos del siglo XVI debían existir otros romances populares que contienen este tema del poder mágico del canto,<sup>38</sup> tan

<sup>35</sup> Compárese con la versión recogida por el propio Menéndez Pidal en su *Flor nueva de romances viejos*, 1938, p. 115: «Mientras el caballo bebe, / él canta dulce cantar; / todas las aves del cielo / se paraban a escuchar, / caminante que camina / olvida su caminar, / navegante que navega / la nave vuelve hacia allá» (vv. 5-12). ED.

<sup>36</sup> El romance no fue recogido en el siglo XVI más que en su contaminación con *Arnaldos* en el *Cancionero* londinense. En otra versión moderna de Cinco Villas se halla el verso: «Los que van por los caminos / volverán pasos atrás», que, variado, aparece también en las versiones de Marruecos, en el romance de Andrés Ortiz y en la canción piamontesa que citamos en la nota siguiente.

<sup>37</sup> *Él estándolo mirando, del barco vieron saltar*: Andrés Ortiz, *Romance nuevamente hecho Andrés Ortiz en que se tratan los amores de Floriseo y de la reina de Bobemia con un villancico*, 1525, vv. 114-123. ED.

<sup>38</sup> Debía ser conocido en España un romance que hoy sólo se conserva entre los judíos españoles, *El chuflete*, donde se refieren los efectos maravillosos al

difundido en las literaturas antiguas y modernas, famoso ya desde la leyenda de Orfeo. Pero nos basta lo apuntado para comprender que el refundidor de *Arnaldos*, en la versión publicada en Amberes, no inventó los versos añadidos, sino que los tomó de otro romance. Además, no fue tampoco el que por primera vez truncó el final de *Arnaldos*; no hizo sino escoger un pasaje más sugestivo donde interrumpir el relato. Limitose, pues, a usar los trillados procedimientos de las variantes tradicionales: la supresión de algunos versos en el cuerpo del relato, la contaminación del romance con versos tomados de otro, el corte brusco del final... Pero ¡cuánto acierto en estas sencillas operaciones y cuánto de creación poética en la reunión y enlace de ellas! La canción del marinero al ser suprimida recibió un hechizo inefable, muy superior a todo lo que con palabras pudiera expresarse; los versos añadidos dieron a esa canción un encanto sobrenatural, y el corte brusco del romance, allí donde la repulsa del marinero invita a entrar en el prodigioso navío, eleva toda esa concepción imaginativa a una región misteriosa, supratereñal, donde Lockhart podía percibir velada una alegoría religiosa, donde Milá podía hallar un sentido místico.<sup>39</sup> ¿Qué importa que el refundidor haya tenido un descuido, olvidando rehacer el verso inicial y dejando inexplicada la gran *ventura* del protagonista? Esa

sonido mágico de este instrumento. También un romance catalán (número 207 del *Romancerillo* de Milà i Fontanals) aplica tales maravillas al canto de un prisionero, análogamente a un canto piamontés (número 47 de los *Canti popolare* de Nigra): «los marineros que navegan dejan de navegar, los segadores que siegan dejan de segar», etcétera [número 207, «S'en estava don Francisco / tancat dins de la presó», pp. 164-165: «Els aussells que van per l'ayre / no saben de volar, nó, / las eugas que van per terra / s'en dormían de tristó, / els infants de las bressolas / s'adormen amb el seu so» (vv. 13-18); y número 47, «S'a i sun tre fradei an Fransa, / tútti tre'nt üna pèrzon», pp. 284-285: «Marinar ch'a marinavo / s'a n'i'n chito d'marinè; / Siadur ch'a n'a siavo / s'a n'i'n chito de siè; / Sapadur ch'a n'a sapavo / s'a n'i'n chito de sapè; / la serena ch'a cantava / s'a n'i'n chita de cantè» (vv. 11-18)].

<sup>39</sup> John Gibson Lockhart, *Ancient Spanish Ballads*, 1823, p. 172: «I should be inclined to suppose that more is meant than meets the ear, that some religious allegory is intended to be shadowed forth»; y Manuel Milá i Fontanals, *Observaciones sobre la poesía popular*, 1853, pp. 12-13, nota 14: «Por balada de la misma clase [esto es, mística], tenemos el romance de *El conde Arnaldos*». ED.

misma enigmática «ventura *sobre* las aguas del mar», de la que nada sabe la famosa versión, se convierte en un encanto más, pues parece cifrarse en el solo hecho de poder escuchar un instante la incomprendible y fugitiva canción.

De aquí se desprende una consecuencia importante: estamos muy lejos de poder creer que la obra tradicional salga siempre perfecta de manos del primer autor y que después el pueblo, en la transmisión de esa obra, no sea capaz de hacer otra cosa sino estropear lo que el primer poeta concibió más felizmente. La reacción antirromántica propende a ser en esto gravemente incomprensiva. Por fuerza hemos de darle la razón asintiendo a que toda producción poética tiene que tener un autor individual. Pero esto no vale la pena afirmarlo, aunque algunos románticos pudieran desconocerlo, y lo que nos importa hacer resaltar es que la obra del primer autor puede ser refundida por uno cualquiera que la mejore con inspiración y acierto superiores. En la transmisión tradicional de un romance, el que lo canta no lo hace por oficio, sino para su propio recreo además del de sus oyentes; está, pues, en una tensión poética; y sometido a ella, puede siempre tener aciertos en las variantes que inevitablemente introduce al repetir una poesía que considera de patrimonio común y que no recuerda perfectamente, pues no la aprendió por oficio: inventa lo que no recuerda bien, rehace lo que no le agrada, y en esta reelaboración, rápida y casi involuntaria, puede cualquiera tener un momento creador feliz. Bien acabamos de ver cómo las más antiguas y autorizadas versiones del *Arnaldos*, que nos cuentan lógica y redondeadamente los peligros del mar y sus venturas, son evidentemente muy inferiores a la versión trunca y contaminada recogida en el *Cancionero de Amberes*.

El romance de *Arnaldos* no es, pues, obra de un vate divinamente inspirado, por cuya boca habla el pueblo, según pensaban los románticos; no lo podemos tampoco atribuir a un solo autor, a una región, y a una fecha como quieren los modernos, sino que es obra de varios autores cuya parte respectiva no se puede apreciar aislada.

Cada cantor o recitador de una poesía popular la modifica en poco o en mucho, según en él predominan el recuerdo o la imaginación, y así la poesía tradicional se repite siempre en variedad continua. Las cinco versiones antiguas del *Arnaldos* (cuatro extensas y

una sólo iniciada) son todas diferentes entre sí,<sup>40</sup> y lo mismo sucede con las siete versiones marroquíes que por ahora conozco de este romance. Este hecho importante nos lo pone a cada paso en sugestiva evidencia la literatura popular española, pues es privilegiada en mantener ininterrumpida su continuidad en obras maestras recogidas a comienzos del siglo XVI y en los siglos posteriores hasta nuestros días. Por eso he tenido yo la fortuna de haber podido estudiar un caso como el hermoso romance de *Gerineldo* sobre 164 versiones antiguas y modernas,<sup>41</sup> extendidas hoy por toda la península desde Cataluña hasta Portugal, y por Marruecos y América, y he podido comprobar que las 164 versiones difieren todas una de otra. En ese estudio explico cómo, a pesar del variar incesante, una poesía tradicional puede mantener su esencia y conservarse idéntica a sí misma con gran fidelidad en los rasgos característicos, algo así como el cuerpo humano, a pesar de renovarse constantemente por la nutrición, conserva su individual personalidad; y puede otras veces producir individualidades nuevas con caracteres bien distintos. Estas nuevas individualidades, estas refundiciones de un canto popular en partes importantes de su contenido, nos interesan especialmente por consistir en creaciones de mayor importancia artística.

Hay que notar también que estas continuas variantes, sean grandes o pequeñas, no suelen producirse aisladas o incoherentes; sino que, cada una, como los fenómenos colectivos del lenguaje, se propaga sobre grupos humanos convecinos, esto es, sobre un área territorial continua y compacta. Y la extensión geográfica de las variantes nos revela la historia de cómo se fue refundiendo el romance en el transcurso de su propagación. Un ejemplo. Es el romance de *Gerineldo* una fresca historia de amor que pasa entre la infanta y un paje-cillo del rey: la más ingenua pasión de los amantes ignora y arrolla todos los obstáculos que las conveniencias sociales y la moral misma

<sup>40</sup> Aunque evidentemente una de ellas, la de la segunda edición del *Cancionero de Amberes*, copia en gran parte a la primer edición, mezclándole algunos versos más. Es, por tanto, una de las que he llamado *versiones híbridas* en «Poesía popular y romancero», 1916, número 3, p. 272.

<sup>41</sup> Ramón Menéndez Pidal, «Sobre geografía folklórica», 1920, pp. 229-338, y *Flor nueva de romances viejos*, 1938, pp. 51-54: «Gerineldo, Gerineldo, / paje del rey más querido, / quién te tuviera esta noche / en mi jardín florecido». ED.

les oponen. El poeta que primero versificó esta leyenda se esforzó desde el principio en poner de manifiesto la idea del imperio triunfante del amor, haciendo que en el diálogo inicial la infanta abra ancho camino a la timidez del paje:

Gerineldo, Gerineldo, paje del rey más querido,<sup>42</sup>  
quisiera hablarte esta noche en este jardín sombrío.

Parece que los recitadores sucesivos habían de contentarse con esta expresión clara y feliz; pero, muy al contrario, sintiéndose excitados por ella, se divertieron en variarla a su gusto. Prescindiendo de continuas diferencias en el lenguaje, hay hasta cinco tipos de variantes de ese diálogo inicial, las cuales se reparten bien delimitadamente el suelo de toda la península.<sup>43</sup> Y lo que además importa notar es que la extensión geográfica de esas cinco grandes variantes del comienzo, no coincide con la extensión de las otras variantes del romance. Si tomamos como punto de comparación el desenlace, que según el espíritu de la poesía acaba con el perdón otorgado por el rey a los dos amantes, vemos que sobre este final se añadieron dos variantes, con la misma tendencia de moralizar la antigua apoteosis del amor triunfante. En una de ellas, relegada al noroeste de la península, el paje, al oír el perdón del rey, lamenta su pobreza que será como un castigo de privaciones para la infanta con quien se va a casar. En otra, propia del sur, del este y del centro de España, se estropea más hondamente el pensamiento fundamental del romance, haciendo que el paje rechace despectivamente el matrimonio con la infanta.<sup>44</sup> Tenemos aquí un ejemplo análogo y contrario al de *Arnaldos*: el romance, en el curso de su transmisión, ha cambiado el giro de su idea, pero ahora no ha sido para mejorarla, sino para echarla a perder.

Pero sea para mejor o para peor, la poesía tradicional se elabora y transforma mediante varias invenciones debidas a los recitadores que actúan lo mismo sobre la idea poética de su conjunto que sobre

<sup>42</sup> *Gerineldo, Gerineldo, paje del rey más querido*: «Gerineldo, Gerineldo, / el mi paje más querido / quisiera hablarte esta noche / en este jardín sombrío», número 321 del *Romancero general* de Agustín Durán, 1849, vol. X, pp. 176-177. ED.

<sup>43</sup> Véase «Sobre geografía folklórica», 1920, pp. 251-254.

<sup>44</sup> Véase «Sobre geografía folklórica», 1920, pp. 238-239, 254-255 y 246-247.

cada uno de los detalles en que esa idea se manifiesta. Cada verso o grupo de versos que constituyen una variante tiene, como acabamos de indicar, su vida propia, más o menos independiente del conjunto del romance a que el verso o grupo de versos pertenece; evoluciona por sí en el espacio y en el tiempo, y el área de lugares a que se extiende puede ser invadida por otra variante de esos mismos versos, puede ver rota su continuidad territorial, puede encoger o dilatar su extensión independientemente de la vitalidad y del área que alcance otra variante relativa a otros inmediatos versos del mismo romance.

Así, frente al principio antirromántico que cada poesía tiene un autor, una patria y una fecha, creo que es preciso afirmar categóricamente este otro: 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 o variantes de la misma canción.<sup>45</sup> Frente a la afirmación moderna de que una poesía tradicional es anónima simplemente porque se ha olvidado el nombre de su 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 nombre determinado; su nombre es legión.<sup>46</sup> Pero en esta creación poética colectiva, no hay nada de abismal, insondable o misterioso. El milagro de la poetización en común se explica llana y simplemente con sólo reconocer que las variantes no son accidente inútil para el arte; son parte de la invención poética; la belleza más alta se puede revelar no sólo al primer cantor, sino a cualquier recitador como el caso de *Arnaldos* nos ha patentizado.

He aquí en conclusión cómo es necesario llegar a una distinción de términos, pues el de *poesía popular*, generalmente usado, es de una vaguedad en extremo confusa. Yo reclamo para la literatura española el interés de darnos ella mejor que ninguna otra (gracias a la importancia y desarrollo que en ella tiene todo lo popular) una idea clara de los varios estilos y categorías que es preciso distinguir dentro del vasto término de poesía popular. Durán en 1849 y Milá

<sup>45</sup> Véase «Sobre geografía folklórica», 1920, p. 319.

<sup>46</sup> Véase «Sobre geografía folklórica», 1920, pp. 272-273.

en 1874, puestos frente al rico material de la literatura española, distinguieron en el romancero hasta ocho estilos diferentes.<sup>47</sup> Pero, sin embargo, Milá no siente necesidad de usar otro término que el de *popular* para calificar los romances más viejos y difundidos, porque obedecía en gran parte a la reacción antirromántica y propendía a desconocer el valor colectivo de cierta clase de poesía popular, creyendo que un individuo lo es todo en la creación poética.

Mas por cuanto llevamos dicho se comprenderá la necesidad de distinguir entre los varios tipos de poesía popular dos categorías principalísimas: la de lo estrictamente *popular* y la de lo *tradicional*. Toda obra que tiene méritos especiales para agradar a todos en general, para ser repetida mucho y perdurar en el gusto público bastante tiempo, es obra popular; en más o menos grado son así populares lo mismo obras de distinguidos poetas, como el *Tenorio* de Zorrilla y las *Golondrinas* de Bécquer,<sup>48</sup> que otras cuyo autor no se quiere recordar, como la canción del *Relicario* que ahora está pasando ya de moda en las calles de Madrid,<sup>49</sup> y el trío de los *Ratas*, de *La Gran Vía*,<sup>50</sup> que se cantó en toda España y se propagó fuera de ella traducido al italiano y hasta al griego moderno, o el romance vulgar de *Rosaura la del Guante*, que se recita por las aldeas.<sup>51</sup> El pueblo escucha o repite estas poesías sin alterarlas o rehacerlas; tiene conciencia de que son obra ajena, y

<sup>47</sup> Agustín Durán, *Romancero general*, 1849, pp. v-xxxiv, y Manuel Milá i Fontanals, *De la poesía heroico-popular castellana*, 1874, pp. 479-480. ED.

<sup>48</sup> José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, 1844, y Gustavo Adolfo Bécquer, «Volverán las oscuras golondrinas», número 38 de su *Libro de los gorriones*, manuscrito autógrafa 13216 de la Biblioteca Nacional de Madrid, 1868. ED.

<sup>49</sup> *El Relicario* es un pasodoble compuesto por José Padilla en 1914; el estribillo, obra de Armando Oliveros y José María Castellví, dice así: «Pisa morena, / pisa con garbo, / que un relicario, / que un relicario / me voy a hacer / con el trocito / de mi capote / que haya pisado, / que haya pisado / tan lindo pie». ED.

<sup>50</sup> *La Gran Vía* es una zarzuela compuesta por Federico Chueca y Joaquín Valverde en 1886; el libreto es obra de Felipe Pérez y González; el trío de los Ratas lo componen tres personajes, simpáticos y bribones, que interpretan la *Fota de los Ratas* («Soy el Rata primero») durante el segundo cuadro del único acto de la zarzuela. ED.

<sup>51</sup> Romance de *La Rosaura la del guante: relación de las aventuras que pasaron los jóvenes Rosaura y don Antonio de Narváez*, publicado (por ejemplo) en 1870 por la Imprenta Hospital, que empieza: «A olvidar vanas memorias, / a divertir pensamientos, / a dar principio a mis ansias, / esto es la verdad y lo cierto». ED.

como ajena hay que respetarla al repetirla. Pero existe otra clase de poesía más encarnada en la tradición, más arraigada en la memoria de todos, de recuerdo más extendido y más reiterado; el pueblo la ha recibido como suya, la toma como propia de su tesoro intelectual, y al repetirla, no lo hace fielmente de un modo casi pasivo como en los casos precisados, sino que sintiéndola suya, hallándola incorporada en su propia imaginación, la reproduce emotiva e imaginativamente y por lo tanto la rehace en más o en menos, considerándose él como una parte del autor. Esta poesía que se rehace en cada repetición, que se refunde en cada una de sus variantes, las cuales viven y se propagan en ondas de carácter colectivo, a través de un grupo humano y sobre un territorio determinado, es la poesía propiamente *tradicional*, bien distinta de la otra meramente *popular*. La esencia de lo tradicional está, pues, más allá de la mera recepción o aceptación de una poesía por el pueblo que señala John Meier;<sup>52</sup> está en la reelaboración de la poesía por medio de las variantes.

Una idea de esta gran variabilidad de la poesía en sus diferentes recitaciones, tuvieronla muchos colectores de cantos populares. Expúsola el conde Nigra, aunque vagamente y de pasada, respecto a los cantos del Piamonte;<sup>53</sup> la manifestaron también Grundtvig a propósito de las *viser* escandinavas y Brugmann respecto a las canciones lituanas;<sup>54</sup> pero creo que ninguna literatura como la española, con su romancero y cancionero populares, da idea más clara de la importancia de estas variantes en cuanto son, no meros elementos negativos o de corrupción, como suelen ser consideradas, sino elementos de invención poética y la única forma, o al menos la principal, en que el pueblo como colectividad interviene en la composición poética.

Una duda sobrevendrá: ¿Cómo explicar que esa versión admirable del *Arnaldos* haya surgido casi por casualidad en el curso de las variantes y resulte superior a la idea del poeta que primero compuso el romance? Hoy no vemos producirse prodigios semejantes en las versiones modernas de los romances que a montones se recogen

<sup>52</sup> John Meier, *Werden und Leben des Volksepos*, 1909, p. 30. ED.

<sup>53</sup> Costantino Nigra, *Canti popolari del Piemonte*, 1888, p. XXXII. ED.

<sup>54</sup> Svend Grundtvig, *Danske Folkeeventyr*, 1876-1883, y Karl Brugman y August Leskien, *Litauische Volkslieder und Märchen*, 1882. ED.

de boca del pueblo, y que por lo general son malas, lastimosamente inferiores a los textos recogidos en el siglo XVI. A esto respondemos, en primer lugar,<sup>55</sup> que más de una variante moderna es mejor que las publicadas en el siglo XVI; pero a pesar de esto, diremos, en segundo término, que en la vida y en la eficacia de las variantes hay que distinguir dos periodos principales: uno *aédico* o *de florecimiento*, en que la narración poética, ora haya nacido en las clases bajas o en las elevadas, se propaga a todos y se repite activamente, lo mismo en las cortes señoriales que entre el pueblo; las variantes entonces, produciéndose no sólo por los iletrados, sino por individuos de superior o regular cultura, están dominadas por corrientes de acierto artístico. Tal sucedió en España durante los siglos XV y XVI, en que el canto de los romances vivía lo mismo entre el pueblo bajo que en boca de grandes personajes como Enrique IV, la Reina Católica, Hernán Cortés o Felipe II, según históricas anécdotas nos aseguran; así los versos eran refundidos en la memoria y en la imaginación de las gentes muy cultas, incluso de grandes literatos como Juan de Timoneda, Pérez de Hita o Lope de Vega, y la música era trabajada por gentes muy educadas, incluso excelentes compositores y vihuelistas cortesanos, como Juan del Encina, Milán, Narváez, Valderrábano, Pisador, etcétera; entonces, a la tradición oral ayudaba la escrita o la impresa de los cartapacios literarios, de los cancioneros, de los pliegos sueltos y de los romanceros que propagaban y salvaban del olvido tantas versiones inestimables recogidas en su mejor sazón y arrancadas felizmente a la fugacidad y decadencia de todo lo que vive. Este período es también de florecimiento en la canción popular de otros países de Europa. Francia, Inglaterra, Dinamarca, etcétera, la recogen también en colecciones. Después sobreviene un período *rapsódico* o *decadente*, en que la tradición se limita casi sólo a reproducir lo antes creado; es porque la moda empieza a pasar; la difusión de ese género de poesía se va limitando cada vez más a las clases menos ilustradas, hasta quedar reducida al ínfimo vulgo y población más rústica, como sucede con los romances a partir del siglo XVIII.

El florecimiento del canto popular ha sido explicado muy de otro modo. Los autores de más diversas ideas, desde Grimm a princi-

<sup>55</sup> Compárese con «Poesía popular y romancero», 1916, p. 279.

pios del siglo XIX, hasta Milá y hasta hoy en día Gummere y Otto Böckel,<sup>56</sup> creen que el florecimiento de la poesía popular es propio de una edad primitiva en estado natural, época de santa inocencia para unos; para otros, de cultura escasa, indiferenciada y casi común, lo mismo para los altos que para los bajos.

Pero contra esta manera de ver debemos reaccionar. 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 una género propio del pueblo. El romancero español florece cuando se puso de moda en la corte de Enrique IV, de los Reyes Católicos, de Carlos V; y ¿quién será tan incomprensivo que llame época de cultura indiferenciada o en estado natural a esa época española de refinamiento renacentista y crítico, que se sintetiza en nombres como la *Celestina*, el *Lazarillo*, Garcilaso, Guevara, Valdés? Hoy mismo florece en España otro género de poesía popular, según en seguida diremos, y no se podrá explicar su desarrollo por condiciones de cultura, sino por un simple fenómeno de moda literaria que se puede producir en épocas primitivas o en otras cualesquiera. Siempre que la moda difunde un género hasta el punto de que el pueblo común lo tiene por suyo y las clases más cultivadas colaboran en esa afición, entonces se producen en la transmisión de una obra, de una a otra generación, versiones afortunadas, fruto de variantes anónimas de carácter colectivo.

Para mí, pues, la balada tradicional no excluye la cultura literaria, sino que, al contrario, su florecimiento presupone la colaboración de artífices cultos. Los admirados romances españoles aludidos y recogidos en los siglos XV y XVI no son restos desfigurados de otros romances hipotéticos perdidos que existieron en edades remotísimas (según idea de Durán, muy análoga a la que después sostiene Gummere para las baladas inglesas y escocesas), sino que son de los mismos siglos XV y XVI, elaborados entonces por tradición oral. No niego que algunos puedan ser muy anteriores, pero en cualquier

<sup>56</sup> Jacob Grimm y Wilhelm Carl Grimm, *Die Lieder der alten Edda*, 1815; Manuel Milá i Fontanals *De la poesia heroico-popular castellana*, 1874; Francis Barton Gummere, *Old English Ballads*, 1894; y Otto Böckel, *Seelenland: Bilder aus deutscher Helldenzeit*, 1913. ED.

caso su belleza no es resto desfigurado de una perfección primitiva, sino que es fruto elaborado por la tradición oral.

Se podrá pensar ahora que esta refundición y poetización colectivas sólo serán posibles en el caso de un romance o balada, pero no ya en una sencilla copla popular o en un poema extenso: la copla de tres o cuatro versitos, por su reducida extensión y por su sencillez extrema comparable a la de un organismo monocelular, se repetirá exenta de toda mudanza; y los grandes poemas, no conservándose de memoria, sino por escrito, no podrán ser variados. Algo hay de uno y de otro, pero, no obstante, existe una refundición tradicional en ambos casos.

Los muchos aficionados al canto popular español moderno conocen abundantes ejemplos de coplas compuestas por Augusto Ferrán, por Melchor del Palau o por otros poetas, ora de importancia general, ora meramente local, que han tenido la fortuna de oír sus cantares repetidos por todos.<sup>57</sup> Pero acaso la idea más corriente sea la de que el inventor acierta de una vez o no, sin más complicaciones. Ruiz Aguilera expresa esta opinión en dos cantares; uno el del éxito:

Cantar que del alma sale<sup>58</sup>  
es pájaro que no muere;  
volando de boca en boca  
Dios manda que viva siempre.

Otro, el del fracaso:

Un cantar bajó al pueblo,<sup>59</sup>  
no era mal mozo;  
pero el pueblo le dijo:  
«no te conozco».

<sup>57</sup> Augusto Ferrán i Forniés, *La Soledad* (1861) y *La Pereza* (1871) en sus *Obras completas*, prólogo de Gustavo Adolfo Bécquer, publicadas por la revista *La España Moderna* en 1893. Y Melchor Palau i Català, *Poesías y cantares* (1878) y *Nuevos cantares* (1883). Recopiló, además, algunos *Cantares populares y literarios* en 1900. ED.

<sup>58</sup> *Cantar que del alma sale*: Ventura Ruiz Aguilera «Cantar que del alma sale», número 36 de *Armonías y cantares*, 1865, p. 91. ED.

<sup>59</sup> *Un cantar bajó al pueblo*: Ventura Ruiz Aguilera, «Un cantar bajó al pueblo», número 32 de *El libro de la patria*, 1869, p. 168. ED.

Ruiz Aguilera, por lo demás, despreciaba al pueblo como autor y suponía que los buenos cantares los hacían los buenos poetas, y no la colectividad del vulgo, en lo que ciertamente tenía mucha razón. Pero ya no la tenía tanto cuando se exasperaba al oír tres cantares suyos repetidos por la gente, con variantes, que los convertían, según él, en «desatinos de a folio»; pues, si es cierto que una de esas tres versiones está empeorada, las otras dos no merecen el inapelable desprecio a que las condena su primero e ilustre autor:

No te pongas colorada<sup>60</sup>  
al pasar por este valle,  
pues, como no tiene lengua,  
no contará lo que sabe.

Así había escrito Ruiz Aguilera, y se malhumoraba al enterarse, por informes del famosísimo político y literato Emilio Castelar, que una gitana cantaba con estas variantes:

No te pongas colorada<sup>61</sup>  
cuando pases por mi calle,  
que, como no tiene lengua,  
no contará lo que sabe.

A la verdad, el «valle» que escribió Ruiz Aguilera es entidad geográfica demasiado grande para localizar un recuerdo íntimo, y pudiéramos preferir la «calle» que decía la gitana.

Otro cantar de Ruiz Aguilera dice:

En tu escalera mañana,<sup>62</sup>  
he de poner un letrado,

<sup>60</sup> *No te pongas colorada / al pasar por este valle*: Ventura Ruiz Aguilera, «No te pongas colorada», número 65 de *Armonías y cantares*, 1865, p. 102. ED.

<sup>61</sup> *No te pongas colorada / cuando pases por mi calle*: esta variante la recoge el propio Ruiz Aguilera en la página 182 de sus *Armonías y cantares* «oída en boca no recuerdo bien si de una gitana por mis amigos los señores don Emilio Castelar y don Javier Ramírez». ED.

<sup>62</sup> *En tu escalera mañana*: Ventura Ruiz Aguilera, «En tu escalera mañana», número 38 de *Inspiraciones*, 1865, p. 128. ED.

con seis palabras que digan:  
«por aquí se sube al cielo».

y a poco de publicado se difundió y fue recogido como anónimo por el cancionero de Lafuente Alcántara, en 1865, bajo esta forma:

En la puerta de tu casa<sup>63</sup>  
he de poner un letrero,  
con letras de oro, que diga:  
«por aquí se sube al cielo».

El primer autor estuvo más feliz al escribir: «en tu escalera mañana», evocando el recuerdo de un *boy* que abre la felicidad para el que sube; el verso, sin embargo, es algo oscuro y difícil; yo hubiera preferido el adverbio «mañana» encabezando la frase; pero, en suma, el autor puede quejarse de tal variante. No así de la del verso «con seis palabras que digan», cuyo rebuscadísimo recuento fue felizmente sustituido por algún cantor popular: «con letras de oro que digan».<sup>64</sup>

Ruiz Aguilera creía, con razón, ya lo he dicho, que el pueblo inculto componía pocos cantares buenos, contra lo que los «vulgólatras» afirmaban gratuitamente. Pero ni él ni sus adversarios se paraban a pensar cómo el pueblo, en cuanto a colectividad, podía ser autor de sus coplas. Y el hecho es que, de igual modo que en los siglos XV y XVI florecía el romance por estar de moda entre todas las clases sociales, compuesto o variateado por gentes cultas, así, hoy que el romance está en extremo decaído, florece, aunque en menor escala, la copla, por verse acogida entre buenos poetas y entre cantores de gusto y de instrucción que pueden idear variantes muy superiores a la primera redacción del poeta, por más que él sea Ruiz Aguilera.

<sup>63</sup> *En la puerta de tu casa*: «En la puerta de tu casa», poema anónimo, recogido por Emilio Lafuente y Alcántara, *Cancionero popular*, 1865, vol. II, p. 83. Ruiz Aguilera recoge, entre quejas, la versión anónima del *Cancionero popular* de Lafuente en la página 179 de sus *Armonías y cantares*. ED.

<sup>64</sup> No desconozco que el recuento, por ejemplo, de letras, es también propio del mal gusto popular: «Con cuatro letras vivo, con cinco peno», etcétera, o «Con dos letras te quiero, con dos te hablo», etcétera, especie de acertijos... Véase Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, 1882, vol. III, pp. 48 y 154, con sus notas, y pp. 213 y 243.

Los que éste apodaba polémicamente «vulgólatras», y que nosotros podemos llamar folcloristas entusiastas, llegan a otra exageración opuesta a la del poeta, afirmando que el pueblo, al introducir alguna variante en los cantares que prohija, lo hace invariablemente para mejorarlos.<sup>65</sup> Pero claro es que tampoco hay razón para decir tal cosa, a pesar de que la copla está hoy en período de florecimiento; entre las muchas variantes que ocurren las acertadas están en minoría, como es de esperar.

Pero las hay indudablemente buenas, y esto deja a salvo nuestro principio. Hay, pues, que estudiar las variantes de una copla lo mismo que las de un romance. Lástima que los colectores de cantares descuiden tanto el acopio de variantes, la localización de las que recogen, la depuración de si proceden de la tradición oral o de la escrita. El más docto colector, Rodríguez Marín, nos ilustra acerca de varios cantares, que, como son género mucho más nuevo que los romances, se nos dejan conocer a menudo en su primera forma y bajo el nombre de su primer autor. Así nos señala algunos cantares propios de autores del siglo XIX, y aún habría que añadir muchos otros. Una seguidilla anda como anónima:

La espiga rica en fruto<sup>66</sup>  
 se abate a tierra;  
 la que no tiene un grano  
 se empina tiesa.  
 Es en su porte  
 modesto el hombre sabio  
 y altivo el zote.

Y es de autor bien conocido, de Hartzenbusch, publicada entre sus *Fábulas* en 1848 con muy escasas divergencias,<sup>67</sup> y la hallo también cantada en Murcia con variantes, desde luego malas más que bue-

<sup>65</sup> Francisco Rodríguez Marín, *La copla, bosquejo de un estudio folclórico*, 1910, p. 30.

<sup>66</sup> *La espiga rica en fruto*: «La espiga rica en fruto», poema anónimo, número 6612 de los *Cantos populares españoles*, de Rodríguez Marín, p. 196. ED.

<sup>67</sup> El original se halla en Juan Eugenio Hartzenbusch, *Fábulas*, 1848, p. 43, fábula XIII, titulada *Las espigas*; el texto de Hartzenbusch dice: «se inclina a tierra» y «la que no tiene grano».

nas, que indican una popularización más intensa por lo grandes y por lo dialectales:

Espiga que *tié* grano<sup>68</sup>  
 dobla hacia tierra,  
 y la que está *falluta*  
 se empina tiesa.  
 Éste es *er* mundo,  
*humirde* aquel que vale,  
 tieso el *falluto*.

Conocidos son otros cantares que provienen de autores de fines del siglo XVIII, como Torres Villarroel y Valladares de Sotomayor; remontando aún más, en poetas del siglo XVII se halla el origen de otros cantares que hoy corren de boca en boca. El estribillo de una canción de don Antonio de Mendoza dice:

No corras, arroyo, ufano,<sup>69</sup>  
 que no es tu caudal eterno,  
 que, si te lo dio el invierno,  
 te lo quitará el verano.

y este estribillo, separado de las estrofas de la canción original y despojado de su rima doble cuarteta, se convirtió, por medio de variantes que nos son desconocidas, en esta copla:

Arroyo, no corras más,<sup>70</sup>  
*miá* que no has de ser eterno,  
 que t'ha de *quitá er* verano  
 lo que t'ha *daíto* el *ivierno*.

<sup>68</sup> *Espiga que tié grano*: «Espiga que tié grano», poema anónimo, recopilado por Pedro Díaz Cassou, *El cancionero panocho*, 1900, p. 58. ED.

<sup>69</sup> *No corras, arroyo, ufano*: Antonio Mendoza, «No corras, arroyo, ufano» en el manuscrito *Poesías diversas* de la Biblioteca Nacional de Madrid, siglo XVII. Recogen este poema Bartolomé José Gallardo en su *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*, 1863, vol. I, p. 1044 (entre los poemas del manuscrito 1030), y Francisco Rodríguez Marín en sus *Cantos populares españoles*, 1883, vol. IV, p. 262, nota 90. ED.

<sup>70</sup> *Arroyo, no corras más*: Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, 1883, vol. IV, p. 242, número 6863. ED.

Del mismo modo, si pasásemos al género breve de canción lírica que precedió a la copla, el que desde la Edad Media duró en vigor hasta el siglo XVI, nos hallaríamos atestiguada también su gran continuidad y su transformación tradicional, aun a través de dos escuelas literarias, la galaicoportuguesa y la castellana. Una canción compuesta por el rey portugués don Dionís en el paso del siglo XIII al XIV:

¿Se o a vos no for dizer<sup>71</sup>  
 ...  
 a quem direi o meu pesar?

se enlaza, sin duda tradicionalmente, con el villancico que vivía en el siglo XVI:

¿A quién contaré mis quejas,<sup>72</sup>  
 mi lindo amor,  
 a quién contaré mis quejas  
 si a vos no?<sup>73</sup>

Dejando así bien sentado que también los más breves villancicos o coplas populares se elaboran y refunden en variantes tradicionales, nos faltaría aún ver si esta idea de poesía tradicional, que venimos afirmando, era aplicable también al poema épico más extenso. Hemos visto cómo los románticos pensaban siempre en la epopeya al hablar de la poesía popular, y cómo la reacción antirromántica separó definitivamente estos dos conceptos. Nadie habla ya de Homero poeta en estado natural, y John Meier dice expresamente que existe una canción popular (*Völklied*), pero no puede existir una epopeya popular (*Volksepos*), porque el poema de gran extensión no puede, a causa de su tamaño, ser recibido por el pueblo, esto es, no puede ser aprendido de memoria por muchos.<sup>74</sup> Y reduciendo esta afirmación a la distinción que venimos haciendo entre poesía popular y poesía tradicional,

<sup>71</sup> *Se o a vos no for dizer*: Denis, rey de Portugal, «Vós mi defendestes, senhor» [25,137], número 85 del *Cancionero de la Vaticana*, vv. 17 y 21. ED.

<sup>72</sup> *A quién contaré mis quejas*: Francisco de Salinas, *De musica libri septem*, p. 326. ED.

<sup>73</sup> Véanse mis *Estudios literarios*, 1938, pp. 316 y 259 [pp. 4-5 y 41-42].

<sup>74</sup> John Meier, *Werden und Leben des Völksepos*, 1909, p. 31. ED.

pasaríamos a reconocer que bien puede existir una epopeya *popular*, esto es, recibida pasivamente por el pueblo, repetida y divulgada por todas las clases sociales, pero, en cambio, pensaríamos en la imposibilidad de una epopeya *tradicional* repetida y variateada de memoria por la multitud.

El examen de esta cuestión nos exigiría tiempo y paciencia, de que ya no podríamos ahora disponer, sin abuso de mi parte. Sólo para completar mi pensamiento, indicaré sumariamente mi opinión de que la epopeya alcanza también un grado de tradicionalidad, no tan íntima y activa como la canción breve, pero esencialmente idéntica. Si la canción breve, por transmitirse de memoria en memoria y de boca en boca, cada vez que se repite se produce con variantes, algo muy parecido sucede al poema extenso que, al transmitirse por escrito, cada vez que se copia se refunde o se varía.

Cuando los varios manuscritos de un poema difieren siempre entre sí en gran medida, representando, no copias más o menos inexactas, sino refundiciones de la obra, estamos en presencia de un fenómeno de *literatura tradicional escrita*, enteramente análogo al de la *tradición oral*. Conocido es el hecho de que la crítica tropieza con enormes y al fin insuperables dificultades para fijar el texto de una epopeya. Las citas hechas por autores griegos antiguos revelan grandes variantes en el texto de Homero respecto al texto fijado después de un modo casi oficial, en la versión *vulgata*, y aun a pesar de esta fijación, las variantes continuaron más tarde, según nos descubren los fragmentos hallados en papiros últimamente. De la *Chanson de Roland* se conocen ocho manuscritos y representan otras tantas refundiciones, ninguno es mera copia; cada uno representa un estado nuevo y único de redacción; el manuscrito de Oxford, el que veneramos aquí como preciada reliquia en la biblioteca Bodleiana,<sup>75</sup> es el más antiguo que se conoce, y sin embargo no parece contener el texto más antiguo en que fue redactada la actual *chanson*; mas no por esto debemos alterarlo con correcciones tomadas de otros manuscritos, por más que nos parezcan lecciones mejores, porque acaso no proceden del original sino del refundidor, y aunque procediesen

<sup>75</sup> Inaugurada en 1602, la biblioteca Bodleiana, o *Bodleian Library*, es la principal biblioteca de investigación de la Universidad de Oxford. ED.

del original, lo cierto es que esas lecciones no se hallaron en la forma especial representada por el manuscrito de Oxford, que por sí tiene una individualidad sustantiva, como cada una de las formas contenidas en los otros siete códices. Por esto creo muy justo el criterio adoptado por J. Bédier, en su última recentísima edición del *Roland*,<sup>76</sup> respetando absolutamente el texto del códice oxfordiano, aunque en los fundamentos de este respeto pueda yo acaso diferir un poco del ilustre autor.

Bédier, admirable y definitivo impugnador del concepto romántico acerca de la epopeya, defiende brillantemente la idea de que las *chansons de geste* no son fruto de una elaboración secular que arranque de tiempos muy remotos, sino que sólo son obra de los siglos XI y XII, obra de un poeta único, como cualquier otra poesía, como la *Iphigénie* de Racine, por ejemplo.<sup>77</sup> Pero Bédier mismo, maestro consumado en la materia, reconoce a cada paso que las gestas viven en continuas refundiciones, que la gran mayoría de gestas de tal o cual ciclo, no son sino refundiciones, que el mismo *Roland*, de Oxford, no parece ser sino una refundición.<sup>78</sup> Y esto basta para asegurar a las gestas el carácter de poesía *tradicional*, que creo necesario mantener, y para colocarlas en un reino de la literatura diferente del de las obras de un arte puramente individual, pues la tradicionalidad, sea oral o sea escrita, trae consigo rasgos especiales de estilo. Es preciso que la reacción antirromántica, tan beneficiosa como ha sido, no nos lleve a desconocer el algo especial que la poesía tradicional tiene. Sería desesperar del buen sentido de la humanidad si supiéramos que, sin el menor fundamento, tantas generaciones de excelsos pensadores y de artistas románticos habían percibido algo decididamente diverso entre poemas del tipo de la *Iliada* y poemas del tipo de la *Eneida*. La reacción antirromántica ha arruinado para siempre lo que había de falso y fantástico en la vieja teoría, pero no por eso desconozcamos que hay unos poemas cultos, de arte muy individual, y otros poemas populares, cuya esencia describiremos mejor

<sup>76</sup> Joseph Bédier, *La Chanson de Roland, publiée d'après le manuscrit d'Oxford*, 1922, p. IX. ED.

<sup>77</sup> Jean Racine, *Iphigénie*, 1675. ED.

<sup>78</sup> Joseph Bédier, *Légendes épiques*, 1912, vol. III, p. 446 y siguientes, y p. 390; de la edición de 1914, vol. I, pp. 312-314, 439 y 464, 330-331, etcétera.

llamándolos *tradicionales*, término que no excluye el que sean hijos de una alta cultura literaria.

Los románticos observaron bien el continuo variar de la epopeya, pero oscurecieron su observación a causa de la confusa teoría que profesaban. Steinthal, por ejemplo, al decir que la epopeya vivía como en estado fluido, pasando y cambiando siempre, creía que ese género de vida era peculiar de las épocas primitivas en que por gracia especial la epopeya se desarrolla; sólo una época que aún no ha llegado a la cultura puede producir esa misteriosa poetización en común: cada individuo, bajo el dominio del espíritu colectivo, considera la poesía del otro individuo como propia y puede continuarla donde el otro la dejó, cosa imposible en una época culta. «¿Se concibe a Goethe continuando un proyecto de Schiller?», pregunta Steinthal.<sup>79</sup> Y yo vuelvo aquí a insistir en el interés universal que en sus peculiaridades ofrece la literatura española. El carácter tradicional fue conservado por la literatura española hasta en épocas de extraordinario desarrollo cultural; en el llamado Siglo de Oro, cuando escribía Cervantes y pintaba Velázquez, vemos a los más famosos poetas redactar en colaboración una comedia; vemos a Lope de Vega repartirse con Montalbán el desarrollo de una obra, o a Calderón, Vélez de Guevara y Cáncer componer, cada uno, uno de los tres actos de otra.<sup>80</sup> Lo que Steinthal juzga un imposible no lo es. Indudablemente el glorioso teatro español del siglo XVII tiene algo de arte colectivo, aunque en grado más rudimentario que la epopeya medieval.<sup>81</sup>

Con esto quiero apartar del concepto de epopeya tradicional toda idea de poesía primitiva, propia sólo de una época naturista en que actúan misteriosas fuerzas del espíritu poético colectivo; ilustres críticos han arrumbado para siempre esta creencia, mostrando que la epopeya es obra de arte muy progresado. ¿No parecerá absurdo a

<sup>79</sup> Heymann Steinthal, «Das Epos», 1868, número 5, pp. 1-57. ED.

<sup>80</sup> Lope de Vega y Juan Pérez de Montalbán, *La tercera orden de San Francisco*, comedia escrita en colaboración según palabras de Pérez de Montalbán en su *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio*, 1636: «Lope y yo nos juntamos para escribirle a todo prisa una». Véase también Pedro Calderón, Luis Vélez de Guevara y Jerónimo de Cáncer, *Enfermar con el remedio*, 1653. ED.

<sup>81</sup> Recuerdo aquí mis observaciones acerca de «Algunos caracteres primordiales de la literatura española», 1918, pp. 215-217.

cualquiera, por poco que conozca los siglos de Chrétien de Troies y de Alfonso el Sabio, llamar época primitiva a los siglos XII y XIII, en que se desarrollan más las epopeyas francesa y española? Una poesía, aunque sea fruto de una desarrollada cultura literaria, puede llevar en sí los caracteres de popular, de colectiva y de tradicional; en esto la epopeya no es un género de privilegio divino como creía Grimm; su tradicionalismo no es nada esencialmente distinto del que puede tener cualquier otro género literario: la *Vie de Saint Alexis* francesa, o más claramente aún la *Crónica general de España* (por conservarse en más manuscritos),<sup>82</sup> son ejemplos variados de *literatura tradicional escrita*, en verso y en prosa, muy análogos en cuanto a su tradicionalidad a los romances en verso y a los cuentos en prosa, aunque éstos sean de *tradicción oral* y aunque sean todos muy diferentes entre sí en cuanto a su contenido literario.

Lo que más hizo pensar que la poesía tradicional era producto misterioso de edades primitivas es el hecho de que se va extinguiendo en un país conforme en él va avanzando la cultura moderna. Pero también la cultura moderna está en peligro de extinguir toda poesía, según profetizan algunos; y sin embargo, no debemos participar en tales temores. Claro es que la excesiva exaltación moderna de la individualidad del artista compromete mucho, no sólo a la universalidad de la obra de arte, sino a su más elemental eficacia; la poesía, cada vez más, renuncia a ser expresión de sentimientos dilatadamente humanos, para encerrarse en cavilaciones reservadas a un cenáculo de iniciados; las escuelas luchan por crear nuevos tipos de poesía singulares en su totalidad, apartadizos, aislados, atormentándose tras algún preciosismo que, como lenguaje cifrado, no quiere ser comprensible para todos y, más aún, se avergonzaría de llegar a ser demasiado comprendido de cualquiera. Pero es indudable que, por último, se afirmará en definitiva el artista que arrogante y sencillamente afronte el peligro de ser entendido por todos, el que, como los más grandes poetas de todos los siglos, tenga algo que decir, lo mismo a la muchedumbre que al hombre selecto; y podemos esperar que, aun más allá, una educación más elevada, afectiva e integral

<sup>82</sup> *La vie de saint Alexis*, eds. Gaston Paris y Léopold Pannier, 1872, y *Primera crónica general*, ed. Ramón Menéndez Pidal, 1906. ED.

del hombre podrá traer que la poesía vuelva a ser sentida en común, expresando y uniendo emociones colectivas, como en los mejores días de otras épocas de gran florecimiento que hoy miramos con admirativa envidia; y siendo entonces el arte lo más y el artista lo menos, podrá renacer cualquier forma de poesía anónima y tradicional, pues la vida de ésta no depende de la cronología de la cultura, sino de la orientación ideal del hombre.