

Eleazar Huerta

## Cantares y Romances

UNA INTERPRETACION DE LA LIRICA CASTELLANA,  
DESDE EL ANGULO GENUINO



A mediado el siglo, que es el XV de nuestra era cristiana. En su castillo del Real de Manzanares, don Iñigo dicta una carta para su amigo don Pedro, Condestable de Portugal.

Aunque ambos caballeros, don Iñigo y don Pedro, son hombres de armas y están mezclados en la dura política de su tiempo, la carta no trata de guerras ni de intrigas palaciegas. Viene a ser como un prólogo a los versos compuestos por don Iñigo, que éste ha hecho copiar para dar una prueba de afecto al Condestable. Mas, como el envío escueto de tales versos sería impropio y desabrido, don Iñigo dicta ahora esta carta, en que va diciendo lo que, a su juicio, es la poesía, y quienes son los poetas de su predilección.

Don Iñigo es un admirador del Dante y del Pe-

trarca. «Al itálico modo» ha compuesto más de cuarenta sonetos, entre los cuales hay uno que empieza:

Doradas ondas del famoso río...

que el copista acaba de poner en limpio, y que el caballero repasa ahora, mientras dicta la carta.

De pronto, en la parte trasera del castillo suena una vihuela, tocada toscamente. Y una voz desafinada empieza a cantar, acompañándose de la vihuela:

Helo, helo por do viene  
el moro por la calzada,  
caballero a la jineta  
encima una yegua baya...

El canto se interrumpe bruscamente, porque don Iñigo toma siempre sus precauciones para no ser molestado, cuando trabaja. Un escudero ha acudido y hecho callar al villano. Y para que el desacato a las órdenes de su señor no se repita, el escudero rompe la vihuela contra el suelo. Don Iñigo, que ya fruncía el ceño, serena su cara, cuando el silencio se restablece. Pero aun le dura, por dentro, la irritación al ponerse a dictar otra vez la carta a don Pedro. Y como está tratando en ella de los romances y de sus autores, dice así:

«Infimos poetas son aquellos que, sin ningún orden, regla ni cuento, facen estos cantares y romances, de que las gentes de baja e servil condición se alegran».

El amanuense está escribiendo aún estas palabras cuando el caballero recuerda que su padre, don Diego, y también su abuelo, no desdeñaron componer romances y cancioncillas, que pasaron luego de boca en boca, y que ahora deben correr por Castilla sin que nadie, ni el propio don Iñigo, sepa las que son. Este recuerdo desazona al caballero y lo deja meditando.

Es el atardecer. El sol, ya muy bajo, tiñe sus últimos rayos de un oro viejo. Don Iñigo piensa en el por qué Castilla no tiene una gran poesía propia, como las de Italia y Provenza. Su mirada recorre distraída la estancia, se posa en un tapiz, en la vidriera de cristales plomados, en un códice del «Roman de la Rose» que don Iñigo gusta de tener siempre a la mano.

Recuerda el caballero su infancia, pasada junto a su abuela, y que entonces se deleitaba leyendo un antiguo cancionero galaico que ella tenía. Todos los ingenios del pasado, hasta el mismo rey don Alfonso el Sabio, han desdeñado el castellano para escribir en él sus canciones y han usado el gallego, por más suave y dulce. Castilla, que sabe historiar y legislar en su lengua, tiene que valerse del gallego para buscarse el corazón.

El pueblo sólo sabe estas algarabías corrompidas que el caballero aborrece. La corte, por su parte, se divierte con la recuesta, torneo bellaco de frases y sonsonetes, en que es maestro el escribano real Juan Alfonso de Baena.

Don Iñigo recuerda la última recuesta que ha pre-

senciado, delante del propio rey. Baena, incansable en el hallazgo de consonantes y en responder a la frase ajena con sólo retorcerla y hacerla más intencionada, quedó por dueño del campo. Pero a don Iñigo le supo mal aquel cambio de insultos rimados. Tanto que, al día siguiente, y para airearse por dentro, se entretuvo añadiendo a su colección de refranes algunos, oídos en su último viaje a Santillana.

Don Iñigo López de Merdoza, que la posteridad conoce más bien por su título de Marqués de Santillana, sabe la contradicción que suponen estos gustos tan opuestos. Pero ¿qué hacer? A veces trata de hallar una solución aclimatando el soneto italiano. Otras, se rinde a la voz de la sangre de don Diego Hurtado, su padre, y escribe serranillas y cantares a la vacquera de la Finojosa o a la moza de Lozoyuela.

Mas, según cree, estas breves composiciones son lo más flojo y efímero de su obra. Y lo que la fama pregonará de él será que ha aclimatado, en Castilla, el endecasílabo toscano.

2. El intento de dotar al castellano de una lírica propia, emancipándolo del gallego, lo acometieron otros varios poetas, a la par que el Marqués de Santillana. Todos quisieron hacerlo imitando a los italianos, en particular al Dante. Son autores de gusto refinado y de gran cultura, lo mismo que don Iñigo. Por ejemplo, Francisco Imperial leía latín e italiano, y además árabe, francés e inglés. Juan de Mena había estudiado

en Salamanca y Roma y fué, con méritos para ello, secretario de cartas latinas de Juan II y cronista real.

Lo *Claroscuro*, de Mena, es una composición tan confusa como lo peor de Góngora—dice un erudito moderno, antigongorino, desde luego.—Este mismo crítico acerbo reconoce luego la gran maestría de que Mena hizo alarde en su *Laberinto*. Pero no hago esta referencia para probar que los críticos se contradicen. Esto carecería ahora de interés. Sino para alabar precisamente al crítico, por comparar a Mena con Góngora.

A pesar de diferencias importantes en cuanto a matiz, tomada en su conjunto, esta poesía cortesana, erudita y artificiosa del siglo XV, concedora de todos los recursos técnicos, pero sin alma; que maneja el ovillejo, el casuismo lógico, en las recuestas; y que se complace en las oscuras alusiones y en el simbolismo exótico, en los imitadores del Dante; todo esto se parece tanto a nuestro barroco culterano que es, en definitiva, lo mismo.

Jorge Manrique es anterior a Calderón y a Góngora. Pero Mena precedió, a su vez, a Jorge Manrique.

La sencillez perfecta no suele ser un estadio inicial que después se corrompe. Sino un instante de pureza, alto y agudo como una cumbre, tras el que viene otra vez el artificio, barranco en que todos los extravíos son posibles.

El empeño italianizante del siglo XV se perdió

ante la conciencia colectiva, como un río en un arrenal. Tanto que cuando Boscán y Garcilaso, a principios del siguiente, escriben en endecasílabos, todo el mundo tiene esto por innovación y cosa nunca vista en Castilla.

En definitiva, del «arte mayor», del dominio de la técnica, de la aclimatación de lo exótico, no surgió la lírica castellana. Y es que la lírica, o es auténtica y profunda o no es.

Sólo el poeta cultivado es perfecto. Pero sólo el pueblo tiene corazón. Mientras el poeta y el pueblo no se encuentran, la poesía no puede ser esencialmente perfecta, es decir, sencilla. Ni cordial.

La vena lírica castellana estaba llamada a ser simple y entrañable, cual ninguna. Pero era menester hallarla. O, mejor, percibirla, porque estaba allí.

«Pero dentro, sonreía  
lo verdadero, esperando...»

ha dicho Juan Ramón.

3. Sin darse cabal cuenta de ello, el Marqués de Santillana había escrito serranillas perfectas, muy superiores a las toscas, aunque ya lozanas, del Arcipreste de Hita. Los orígenes remotos de estos cantares no están todavía muy claros, aunque parece llevar razón don Julián Ribera, que los enlaza con el zéjel, inventado según sus noticias por Mocaden el Ciego, natural de la andaluza ciudad de Cabra, y que vivió a

principios del siglo X. El pueblo andaluz, en los días de Almanzor, no hablaba árabe sino castellano. Junto a la poesía erudita en árabe, que seguía hablando del desierto, el zéjel se componía «sin un arte escrupuloso y usando la manera de hablar del vulgo ignaro» (Abenhasan). Como se ve, el juicio de los escritores cultos, sean andaluces arabizados como Abenhasan, o castellanos italianizantes como nuestro don Iñigo, es siempre adverso a lo popular a lo largo de los cinco siglos de gestación obscura de nuestra lírica. El idioma castellano ha venido siendo en todo ese tiempo la Cenicienta de España, primero ante el árabe, luego ante el gallego; y será menester que, como todas las Cenicientas, se calce el zapato para que su belleza sea reconocida y acatada.

El zéjel solía tener un estribillo, que el público de la plaza o del mercado, donde se le cantaba a voz en grito, puede repetir a coro. Su métrica no es de pies como la árabe, sino silábica. «No procede de oriente ni de país musulmán» y es en verdad autóctono de Andalucía. Mas pronto pasa a Castilla, con su compañera la vihuela, para solaz de villanos.

Los temas de estas cancioncillas son muy varios. En la prehistoria lírica castellana hay indicios de cantos de siega, de molino, villancicos, mayas—coplas al mes de mayo, en sus vísperas—serranillas, etc. Del Arcipreste se conserva una «Canción de estudiantes que iban pidiendo limosna».

La base métrica de los cantares es el octosílabo

asonante; aunque sus estribillos y versos quebrados la alteran a menudo. Por eso, con toda razón, ha llamado «irregular» a esta poesía el erudito Henríquez Ureña, su concienzudo expositor.

Desde las «serranillas» de don Iñigo hasta las «nanas» de Rafael Alberti, los cantares suelen ser alados, graciosos. Muchas veces, les acompaña o les sale al encuentro la música. Pero si esto los ha hecho más gratos también ha sido causa de que no todos reparen en su belleza literaria.

Afortunadamente, la música compuesta por Vargas de Henestrosa llegó tarde—cien años después de morir Jorge Manrique—para eclipsar el mérito de sus «Coplas» celebérrimas. Además, en este caso, el eclipse era difícilísimo por la desnuda belleza de la letra. Castilla daba al fin, con ellas, su alto ejemplo de poesía a las demás lenguas. Y, naturalmente, el clasicismo llegaba como depuración de lo popular y tradicional, de lo que pensaba y había dicho imperfectamente todo el mundo. Jorge Manrique lo hacía punzante al sentirlo incorporado a su propia vida.

Según don Juan Valera, el precedente de las «Coplas» se halla en una elegía compuesta por Abulbea a la pérdida de Sevilla. Valera tradujo el texto árabe en la misma estrofa de Manrique y esto da a su opinión una fuerza más aparente que real. En verdad, las «Coplas» no imitan a nadie y superan todos los modelos presuntos.

Su cualidad esencial y definidora, en opinión de

Machado, es su riqueza temporal e intuitiva, su proximidad al venero popular y a la existencia humana del autor. Así nos lo hace ver, con la pluma de su homónimo, Juan de Mairena. El parangón de Machado entre las «Coplas» y el soneto «A las flores» calderoniano es perfecto, como contraste de poesías temporal y conceptual. Entre el octosílabo de Manrique y el endecasílabo no establece comparación Machado en esta ocasión, pero en otras muchas ha dicho que la forma verbal, pobre, temporal, es la rica. Y en su obra, ha reducido la silva casi siempre a una forma monorrima y asonante, a un romance de once sílabas con algún heptasílabo que otro.

Las «letrillas», a través de todo el Siglo de Oro, se mantienen como ejemplo de poesía viva y fresca, con formas tradicionales y motivos folklóricos. El «Ande yo caliente...» y el «Poderoso caballero...», es decir, lo mejor de Góngora, de Quevedo y de otros autores barrocos, continuaron las formas autóctonas. También quedaron guardadas en el otro gran género nacional y tradicional, en el teatro, sobre todo en el de Lope.

Mas abordemos ya la forma castellana que resume a todas: el romance.

4.—«El verso de dieciséis sílabas, o si se quiere de ocho más ocho, es indígena y privativo de España; no se encuentra en la poesía francesa ni en la italiana» (Menéndez y Pelayo). ¿Es de origen épico?

Se le encuentra ya en el Poema del Cid, en la Crónica General, en el Cantar de Rodrigo. ¿Es de origen lírico? Se le halla, asimismo, en los villancicos, embrión de mayas, serranillas y demás cantares antiguos. Nuestros romances responden a esta dualidad de precedentes: unos son fragmentos épicos y otros cantares evolucionados en sentido monorrímo.

Miremos primero hacia los romances derivados de los viejos cantares de gesta. Son los más abundantes y los que Milá y Fontanals, Menéndez y Pelayo y Menéndez Pidal—los tres colosos de nuestra crítica—han tenido en cuenta para formular su teoría sobre el origen del romance. Cantan hazañas guerreras: el rey Rodrigo y la pérdida de España, Bernardo del Carpio, Fernán González, los infantes de Lara, el Cid; personajes reales y vivos en la tradición, aunque más o menos desfigurados y embellecidos. Durante años y años, estos cantos serán meras narraciones y no tendrán nada de verdadera lírica. Pero, precisamente porque sus asuntos son conocidos, los juglares que los recitan irán prescindiendo u olvidando cada vez más antecedentes y detalles, y empezarán de un modo más rápido y vivo, abordando una escena emocionante. Y ésta no enlazará luego con otros episodios de la canción de gesta, sino que terminará bruscamente, interrumpiendo la acción y dejándola flotar en lo indeciso y vago. Entonces podremos observar que la transmutación de valores se ha operado ya y que nos hallamos ante una poesía lírica tan simple como maravillosa.

Estos cortes y simplificaciones anónimos son, para la clasificación del romance, un factor popular tan importante como el origen mismo. Y en ciertos casos, más importante todavía.

En efecto, no todos los romances tratan los temas históricos y tradicionales arriba citados. En el siglo XV, se forman otros que tratan de guerras recientes en la frontera de Granada, que acogen los temas bretones y carolingios o que son de pura invención y fantasía—no olvidemos que estamos en la época de Amadis de Gaula—. Estos romances nuevos son a veces exactos y precisos, como hoy pueda serlo la crónica telegráfica de un corresponsal. Tal el de «Alora la bien cercada». O son largos, repletos de aventuras diferentes, como muchos carolingios y caballerescos. Su elemento narrativo predomina, pues, y parece imposible, a primera vista, que de todo este material pueda surgir nada semejante a la depurada maravilla del Romancero del Cid. Mas no es así. El juglar anónimo toma un romance de innumerables aventuras, sucedidas al imaginario Infante Arnaldos. Conserva el principio de la narración, en que el Infante sale a la orilla de la mar, con su caballo. Describe la nave desconocida que se acerca, en la mañana única de San Juan, la del solsticio de verano. En la nave canta un marino. Y es su canción tan bella que adormece las olas y las aves vienen a escucharla. «Dime tu cantar», pide el Infante Arnaldos. Y el marinero responde:

«Yo no digo mi canción  
sino al que conmigo va».

Y aquí termina la versión truncada, la definitiva, del romance. El infante Arnaldos no se embarca en la nave. Las aventuras desaparecen. Y el misterio total y dilatado de los mares queda para siempre sonando en este lírico final, como en un finisterre de la emoción.

Del mismo modo, la incursión del rey Juan II por la Vega de Granada, en 1431, es transformada, en el romance de Abenámar, en un diálogo del monarca de Castilla con la ciudad:

«Si tú quisieras, Granada,  
contigo me casaría;  
daréte en arras y dote  
a Córdoba y a Sevilla».

A lo que Granada contesta que es casada, y que el rey moro mucho la quiere.

Este corte lírico de la acción es, en definitiva, tan frecuente, que Menéndez Pidal lo eleva al rango de general y lo reputa como decisivo para explicar la simplificación y estilización del Romancero.

Mas miremos también otros romances que derivan de antiguos cantares, no de fragmentos épicos. Y tomemos por ejemplo el del «Prisionero». Deriva éste de una maya perdida en su forma original, en que se elogiaba el mes primaveral como aquél en que brotan

las flores, cantan las aves y despierta el amor. A todo esto, como elemento humano, el romance contrapone la triste situación de un prisionero, cuyo goce era mínimo: oír, desde su mazmorra, el trino de unaavecilla. Y, ahora, también se queda sin eso:

«Matómela un balletero.  
Déle Dios mal galardón».

Aquí podemos observar cómo el cantar jubiloso, para expresar un contraste amargo, ha derivado ciertamente a la forma sorda y monorríma, más rica en calidades temporales. En cuanto a la estilización que supone este romance, baste considerar que ni se dice quien puede ser el prisionero, ni en donde pena su cautiverio. Y aunque pudo inspirarse en el rey García de Galicia, derrotado y preso por su hermano Sancho de Castilla, el rastro narrativo está borrado por completo.

Hay, como se ve, valores intrínsecos en la forma octosílaba y monorríma del romance y en su construcción, sobre todo al final. Mas ellos solos no bastarían nunca para explicar lo entrañable del Romancero, que reside también en su fondo de rebeldía—Bernardo, el Cid y casi todos sus héroes son rebeldes—cuando no de amor filial, venganza u otras cualidades de la moral castellana. Los romances, a la par que sufrían la depuración y simplificación que hemos visto, cambiaban a sus héroes en modelos de hidalguía, substituyendo la ética estrecha de una casta por otra más humana y

universal. El alma del Cid, tras de ganar tantas batallas y recibir del rey tan mal pago a su proceder, es más hermosa y popular. Pudiéramos compararla con la zagala del viejo cantar de siega, que se hace moza garrida al ser besada por el sol.

«Blanca me era yo cuando entré en la  
[siega,  
dióme el sol y ya soy morena».

5.—En 1474 se abre la primera imprenta española, en Valencia. En 1492 termina la Reconquista y es descubierta América. El Renacimiento, hálito de juvenil entusiasmo y de afición al saber está aquí.

«La primavera ha venido.  
Nadie sabe cómo ha sido».

Con el Renacimiento hay una nueva—y esta vez, lograda—aclimatación de los metros y temas italianos. Boscán y Garcilaso coronan lo que Mena había intentado. Mas, al mismo tiempo, la lírica tradicional llega a su máximo esplendor. Lo popular merece al humanismo «una atención digna e inteligente, como hasta entonces no había logrado». (Menéndez Pidal).

Los romances y los cantares, solaz del pueblo, son impresos en pliegos sueltos y baratos como la actual literatura de quiosco. Pero no los compran sólo las fregonas, más o menos ilustres. Bibliófilo tan esclare-

cido como don Fernando Colón, el hijo del Almirante, los guardaba, y por su conducto ha llegado a nosotros.

Lo popular está de moda, incluso en la corte de los Reyes Católicos. A ello le ayuda su nexo con la música. Y ya no lo veremos excluído de los cancioneros, como ocurrió en el de Baena. Por el contrario, en el Cancionero Musical del Palacio de Madrid, la «figura representativa» es Juan de la Encina, poeta y músico a la manera de Castilla. Los vihuelistas cultivan la poesía tradicional, y hasta el maestro Salinas funda su tratado «De música» en el estudio de cantares antiguos. Por otra parte, la lírica culta se deja influir por lo popular en poetas como Cristóbal de Castillejo y Gil Vicente, portugués ganado para la lengua castellana.

El romance, poco después, no cabe ya en los cancioneros, junto a otras composiciones. Y surgen las antologías de romances solos, como el Cancionero de Romances, de Esteban de Nájera. Escritor hubo—Juan de Timoneda—que por sí solo publicó cuatro colecciones: Rosa de Amores, Rosa Española, Rosa Gentil y Rosa Real de Romances.

Los poetas más refinados escriben romances, que integran el «Romancero general», inspirándose en los tradicionales. Pero a veces imitan éstos tan a maravilla que a los eruditos habrá de resultar difícilísimo, años después, determinar qué romances son viejos y cuales no.

El hecho de que tantos y tantos romances—la mayoría—sean anónimos, no debe ser exagerado en el sentido de un menosprecio de los autores por estas composiciones. Es signo general de la época, y bastará recordar que las poesías del máximo humanista fray Luis de León corrieron mil aventuras y se han salvado por verdadero milagro; que el célebre soneto místico «No me mueve, mi Dios, para quererte», y «La Celestina», de prosa tan latinizante, son anónimos, etc.

A lo largo de la Edad de Oro, el favor de lo popular subsiste, manteniéndose testimonio de ello en el teatro, sobre todo con Tirso y Lope de Vega. A propósito de Lope, la crítica está unánime en señalar sus comedias como «el más copioso florilegio de lírica popular que jamás fué recogido». Esto lo hizo el Fénix, porque era el único modo de ganarse al «vulgo», nombre que él mismo aplica a los que antaño llamaba don Iñigo de Mendoza «gentes de baja e servil condición». Desde luego, las gentes que llenaban el Corral de la Pacheca no amaban mucho el arte clorótico y afectado. Pero lo propio ocurría a Lope, en el fondo, aunque no se atreviera a romper totalmente con ciertas modas.

Hay en él un detalle que vale la pena de señalar. Lope tiene obras didácticas, como el «Arte nuevo de hacer comedias» y «El Laurel de Apolo», en que se disculpa de hacer obras para el vulgo necio. Pero Lope creó una contrafigura—Tomé de Burguillos—para que en otras se burlara donosamente del cultera-

nismo. Y, en definitiva, el virtuoso de la métrica, capaz de hacer «burla-burlando» maravillas como el soneto a Violante, cuando escribe una obra biográfica —«La Dorotea»—la escribe en prosa, y cuando en ella intercala una efusión lírica sincera se vale del romance, y nos deja tal vez su mejor poema:

«A mis soledades voy,  
de mis soledades vengo...»

El apogeo de la lírica genuina dura, como se ve por lo dicho, todo el Siglo de Oro, que es imposible de concebir sin ella y ridículo equiparar al injerto en Castilla de lo exótico. Cuando el neoclasicismo dieciochesco corta el cordón umbilical que hacía llegar la vida desde la raíz popular al arte más alto y elaborado, éste desaparece. En cuanto a las formas castellanas características—octosilábicas e irregulares—recogieron una variedad tan grande de temas y se hicieron tan flexibles y expresivas, que sería vano buscar otro vaso de contenido equivalente, ni en cuantía ni en calidad.

España ha sido para el mundo la patria del Romancero, que conquista, años después, a Herder, y es el principal estímulo del romanticismo alemán, primogénito a su vez de los restantes romanticismos europeos, que le siguen en sus preferencias. Todos los románticos de Europa: Byron, Chateaubriand, Víctor Hugo, han traducido o parafraseado romances y ha-

llado en ellos motivo de inspiración. También autores de otras tendencias poéticas, como Leconte de Lisle. Y se pueden citar fichas bibliográficas tan curiosas como las de Aage Paludan, sobre versiones de romances españoles en Dinamarca e Islandia, ya que agotar el tema no es empresa baladí. ¡Tan gran legión forman los espigadores de la mies castellana!

6.—La literatura castellana, en sus doscientos años de grandeza, había revisado y estilizado sus elementos tradicionales, creando con ellos una lírica y un teatro de primer orden. Y había sabido armonizar esta decantación propia con el humanismo, evitando los peligros que para la Francia de Luis XIV tuvo el principio clásico, «qui empêche une littérature d'être ce qu'elle doit, l'expression exacte du climat et des moeurs».

Pero el país que había conservado su alma, en su contacto con Virgilio y con el Dante, sucumbe, ya cansado—en el siglo XVIII—ante los preceptistas y los eruditos a la violeta.

—No me arruinaron las mujeres, con haberlas amado tanto, y ahora me arruina la agricultura—dice el Marqués de Bradomín, doliéndose de esta desgracia de toda vejez española.

En este desamparo, la lírica campesina se fué secando en Castilla. Los primeros palurdos atónitos «sin bailes ni canciones» no tardarán en aparecer, dando a la tierra de Alvar González uno de sus más trágicos perfiles. Quedan, sin embargo, dos fuentes populares vivas: Madrid y Andalucía.

Madrid, afirmada capital de España, vino a revelar en sus chisperos una gracia propia, algo cínica, que Goya captó magistralmente en sus cuadros y que se infiltró en la aristocracia, haciendo suya a la duquesa Cayetana, por ejemplo. También, a partir de don Ramón de la Cruz, fué pasando este agua del Manzanares al sainete, hasta culminar, ya bien entrado el siglo XIX, en la zarzuela corta, o «género chico». Guardando las proporciones, han sido los sainetes para Madrid lo que el teatro de Lope había sido para Castilla. Pero lo restringido del paisaje urbano, las aberraciones de lenguaje y lo caprichoso de la emoción han impedido al arte madrileño tener un verdadero rango lírico. Si no fuera por su música, el «género chico» no se recordaría ya en ninguna parte.

Por estrechez de ambiente y corrupción del idioma han fracasado también algunos intentos de poesía regional, murciana y extremeña.

Andalucía es un hecho poético muy distinto. Cuando Gautier hizo su viaje a España, buscando, como buen romántico, a Rodrigo y al último Abencerraje, las dos maravillas que encontró fueron Goya—el Madrid pintado—y Andalucía. Pero ésta viva, de sangre y hueso, con sus bailarinas, sus flores, sus cantares, sus contrabandistas.

Todo este arte, por entonces, está abandonado al pueblo. Si algún gran andaluz compone seguidillas o sevillanas es del modo anónimo y obscuro con que siglos atrás hicieron sus coplas el abuelo y el padre del

Marqués de Santillana. Aunque el Duque de Rivas y muchos buenos poetas del siglo XIX son andaluces, su credo poético—el romanticismo—les capacita para imaginar el pasado, no para abrir los ojos y ver lo que les rodea. Las leyendas del Duque de Rivas y de Zorrilla son un intento de resurrección del Romancero, que Alemania nos devuelve famoso y que el erudito Durán revisa para la colección de clásicos de Rivadeneyra. Pero aunque musicales a trozos, estos largos romances tienen demasiada narración, mucha oratoria, sobrada broza adjetiva.

Y como, mientras tanto, son los artistas extranjeros quienes se dedican a ver Andalucía, y en ellos la deformación es inevitable, surge «Carmen» y toda la España de pandereta, interpretación pintoresca de viajeros inteligentes, pero superficiales.

Los viajeros exóticos no veían en Carmen sino una gitana. La «solera» remota, aquellas puellae gauditanae que hacían perder la calma patricia a la Roma imperial, no podían percibirla.

Hablando con García Lorca de su «Romancero gitano» y de lo mucho que me gustaba, contestó él disculpándose de haberlo titulado así. «Los gitanos — decía Federico — son un material poético hasta donde se han dejado influir por la Andalucía eterna, por los tartesios».

Esto es verdad. ¿Pero sería justo pedir a los turistas que tuviesen un olfato tan fino?

Todo este confusionismo dura hasta la aparición de

Bécquer, de instinto poético tan certero en todo (1). Verdadero precursor de la poesía contemporánea española con sus «Rimas», Bécquer demostró su exquisitez lírica por lo que escribió en verso, pero también por lo que no quiso escribir en verso: sus leyendas, el equivalente de los romances de Zorrilla. Este palmetazo, que seguramente no fué deliberado, tiene un sentido profundo y de prolongadas consecuencias. Desde entonces, el cuento en verso pasa a vía muerta. Y la lírica, libre de ese enfadoso estorbo narrativo, vuelve a sus meras exclamaciones, a lo sensorial y a lo emotivo, en definitiva, a la intuición.

Bécquer usó en sus Rimas la forma asonante, pero rehuyó los metros tradicionales, para distanciarse de sus frondosos predecesores. Su emoción y su sobriedad le llevan a una sencillez perfecta, en que lo personal del artista y la estilización de lo colectivo convergen otra vez, tras tantos años de separación.

7. Rubén hace coincidir el nuevo auge de lo español con la aclimatación del simbolismo francés, que él realiza. Valoremos el milagro rubeniano, de saber traer poesía del país de la preceptiva; y de no haber estorbado, sino estimulado, el renacimiento de la poesía genuina de España. En realidad son dos milagros, en vez de uno: el primero de saber hacer, y el segundo de saber no estorbar.

---

(1) Para evitar repeticiones, trato muy brevemente lo que sigue. El lector puede revisar mi ensayo publicado en esta misma revista en el número de mayo último.

Sobre lo entrañable y españolísimo de Machado, a quien Rubén tanto quiso y admiró, no creo necesario insistir en este lugar. El consejo de Juan de Mairena, de buscar ilazón poética en el habla popular e incluso en el habla ligera de los bebedores y mentecatos, es toda una teoría de la estilización. En cuanto a lo popular de García Lorca y Alberti, no es materia de discusión, pues todo el mundo está de acuerdo en percibirla y alabarla. Si acaso, sería punto a examinar el por qué estos grandes poetas, inclinándose ante la moda efímera de su tiempo, se han extraviado en la «Oda al rey de Harlen» o tras la vaca de Alicia. Pero nuestros grandes clásicos de la Edad de Oro tuvieron veleidades análogas. Así es que tenemos la explicación al alcance de la mano.

Lo que no puede pasarse en silencio, porque de esto se ha hablado poco, es la «solera andaluza» de Juan Ramón Jiménez. Es poco expresivo eso de llamarle el *Andaluz Universal*. Y esta es, no obstante, la frase hecha que ha corrido por todas partes.

En su primera época, hasta el «Diario de un poeta recién casado», Juan Ramón apenas ha usado más forma que el romance octosílabo, la más socorrida de las métricas tradicionales. ¡Pero qué sonido tan nuevo y tan puro tiene en su boca el octosílabo multiseccular! Se le creería recién nacido. En realidad, está desnudo, acabado de despojar de ropajes retóricos. Libre incluso de la mitología rubeniana, toxina más próxima y, por ende, más peligrosa.

Lejos de toda influencia concreta, la poesía juanramoniana no tiene más soporte visible que el propio Juan Ramón. Mas una persona es siempre, además de ella misma, su ambiente. Mejor dicho, sólo llega a ser auténtica cuando se funde con su ambiente, cuando percibe su alma como paisaje, cuando los ojos y la sensibilidad interior han borrado sus fronteras. Y el ambiente de Juan Ramón es, desde luego, Andalucía. No la Andalucía episódica, pintoresca, sino la Andalucía eterna, la que era ya vieja y sabia cuando las naves de Tiro iban a cargar plata y cobre a los puertos tartesios, para el templo de Salomón.

A veces, el poeta se nos aparece tan remoto y ensimismado que semeja un bramán, depurado por múltiples reencarnaciones perfectas. Pero no hay que olvidar que Andalucía es más antigua que la misma India.

El catador de caldos generosos, que no bebe nunca, y que tiene por ello el paladar más sutil que imaginarse puede, es un símbolo andaluz que nos ahorra ir a oriente para explicarnos el milagro de intuición sensual y de castidad que se reúnen en Juan Ramón.

En el prólogo a «Marinero en tierra», de Alberti, se complace el maestro señalando que la poesía de aquél es popular, pero de difícil acarreo. Este juicio conviene a la obra del mismo Juan Ramón, cuya obra pierde casi siempre el contacto con lo popular, pero no deja de ser una superación de lo popular.

A veces, el poeta deja más al descubierto sus raíces

tartesias, en canciones que tienen hasta infantiles estribillos:

«Vámonos al campo por romero,  
vámonos, vámonos  
por romero y por amor.

«El amor, un león  
que come corazón.

Con esto y con señalar que los músicos—en particular, Falla—han ayudado poderosamente a la decantación andaluza, este ensayo ha llegado a su fin.