

LA POESÍA POPULAR MODERNA: EL CASO DE LA SIERRA DE ARACENA

Enrique Baltanás
Fundación Machado

Según las últimas estadísticas, en España se editan cada año unos cinco mil libros de poesía.

Sin embargo, a pesar de estas voluminosas cifras, son frecuentes las quejas —de autores, editores y críticos— por la escasa tirada, reducida distribución y mínima lectura de estos millares de libros. La poesía es un género minoritario, no interesa al gran público, oímos decir. Esto puede ser verdad para la poesía impresa —y no es éste el momento de discutirlo—, pero lo cierto es que sabemos muy bien que ningún pueblo ha vivido sin poesía y sin poetas, a pesar de que Platón ya quiso expulsarlos de la polis. La poesía popular ha existido siempre, y continúa existiendo en nuestros días, aunque sea en precarias condiciones, debido a los cambios en las formas de vida que se han operado, fundamentalmente, en la segunda mitad de este siglo.

En cualquier caso, lo que no debemos olvidar es que hoy día lo que opone poesía popular y poesía culta es su modo de reproducción o interpretación. La poesía culta tiene como soporte el libro, es poesía para leer, todo lo más para recitar o declamar. En cambio, la poesía popular se canta. No existe sin el acompañamiento de la música, sea con instrumentos o sea sólo valiéndose exclusivamente del mejor de ellos, la voz humana. La poesía popular es siempre una canción, una tonada.

Ahora bien, ¿qué es la poesía popular? El sustantivo «pueblo» y el adjetivo «popular» son enormemente ambiguos, y por eso se han propuesto otros términos para referirse al fenómeno literario que aquí vamos a considerar: poesía colectiva, poesía oral, poesía tradicional.

Lo *popular* es lo que resulta conocido por todos o casi todos, y aceptado y asumido como tal por la mayoría. Lo *tradicional*, según la terminología de Menéndez Pidal, es lo que el pueblo hace suyo, verdaderamente suyo, y al hacerlo así, adquiere los derechos para modificarlo y adaptarlo a circunstancias, necesidades o gustos diferentes. Podríamos decir que lo tradicional es el núcleo duro de lo popular, su entraña más viva, fruto de la decantación de los siglos. Frente a la obra literaria de autor, cerrada y fijada de una vez por todas, la obra literaria tradicional se nos presentará en millares de versiones cambiantes, de un romance, de un refrán, de una canción o de un cuento. Como obra abierta que es, en la que todos pueden participar no como simples recitadores, sino como coautores o legítimos intérpretes.

Por lo que toca a la literatura española, siempre ha existido una poesía popular (como un cuento, un refranero, un romancero populares), pero ésta no puede quedar relegada (como de hecho sucede aún en la mayoría de los libros de texto escolares) a épocas remotas como la Edad Media o los Siglos de Oro. El romancero viejo o la lírica antigua (la de las jarchas, las cantigas de amigo, los villancicos...) se extinguen a partir del siglo XVII, pero no sin dejar herencia y continuación en la época moderna.

En castellano existen dos formas fundamentales de poesía popular: el romancero y la canción lírica. El romancero es épico-lírico, es decir, un género esencialmente narrativo: cuenta historias ejemplares. La canción es básicamente lírica: sobre un delgadísimo hilo narrativo, evoca sentimientos de todo tipo, pensamientos puros, muy cerca del dicho o de la sentencia. Es el reino de la quintaesencia.

Hay que diferenciar claramente estos dos géneros, porque son cauces formales muy distintos, aunque en la tradición moderna se acerquen y se crucen no pocas veces y aunque, en la vida real, en la memoria de los cantores populares, convivan sin problemas, y de que en las ocasiones propicias para el canto se canten por igual canciones y romances.

Sin embargo, insistimos, a la hora de estudiarlos es preciso diferenciar.

El romancero moderno —es decir, el que se recoge a partir del siglo XIX hasta nuestros días— se diferencia del antiguo o viejo fundamentalmente por sus temas.

El romancero viejo prefería asuntos históricos y épicos. El moderno se inclina por temas como los conflictos en el seno de la estructura de la familia, el papel de la mujer, los ritos de paso, las desgracias y felicidades de la vida cotidiana.

El romancero que venimos recogiendo en la comarca de la Sierra de Aracena y Picos de Aroche, en efecto, confirma esta tendencia general del romancero moderno. No encontraremos aquí temas históricos contemporáneos, y mucho menos antiguos. En cambio, veremos cómo el romancero nos recuerda el tabú cultural del incesto a través de los romances de *Tamar y Delgadina*, de los que se han recogido versiones en Alájar, Aracena, Castañuelo, Corterrangel, Cumbres Mayores, Galaroza, Hinojales, Jabugo o Santa Ana la Real. O cómo nos señala la importancia de la fidelidad para las relaciones familiares. Este es un leit-motiv para el romancero. En el romance de *Las señas del esposo* (también llamado *La vuelta del marido*), y que hemos documentado en Aracena, Galaroza, Cortegana, Castaño del Robledo y otras localidades, una mujer espera pacientemente que su marido regrese de la guerra, hacia la que partió bastante tiempo atrás, y del que no ha vuelto a tener noticia. De pronto aparece un soldado que parece venir de esa guerra, y la mujer le interroga sobre el paradero de su marido. El soldado la sondea, a su vez, hábilmente, y después de comprobar que la esposa le ha permanecido fiel, le descubre su verdadera identidad. En efecto, él es el esposo al que la mujer ha aguardado durante tanto tiempo. Si la reagrupación de los esposos tiene lugar es gracias a esa fidelidad guardada. Que ante todo es la fidelidad de la mujer. «Siete años lo he esperado y otros siete esperaré;/si a los catorce no viene, de luto me vestiré», dice una versión recogida en Castaño del Robledo en 1991.

Pero también al varón se le exige la fidelidad. Lo vemos claramente en el romance de *Gerineldo*, que habitualmente se canta, también por estas tierras, seguido del texto de *La boda estorbada*.

Después de yacer con la infanta, Gerineldo se niega a casarse con ella, pretextando diversos motivos, aunque en algunas versiones está más claro que en otras: «—Tengo hecha una promesa a la Virgen de la Estrella,/mujer que haya sido mía de no casarme con ella», dice una versión recogida en Galaroza de boca de una mujer de treinta y cinco años —María Josefa Romero— por Eduardo Martínez Torner en 1930 (Catalán, 1976: 52-53). Y Gerineldo se marcha a la guerra por huir del matrimonio. Una

guerra que, naturalmente, no es más que un símbolo, una fórmula equivalente a «poner tierra por medio». Pero de la guerra no vuelve a su lugar, como sucedía en el romance anterior, sino a otro en el cual encuentra un nuevo amor, según averigua la infanta, que, entre tanto, ha salido a buscarlo por esas tierras: «—De la guerra llegó rico, mañana se va a casar,/ya están las gallinas muertas, ya están amasando el pan», cuenta una versión de Hinojales de 1992. La infanta le reprocha su abandono y su olvido; en definitiva, su infidelidad. «—Malas mañas, sacas, conde, no las puedes olvidar,/pues viendo una buena moza te volabas al altar.» A lo cual, con una descarada tendencia hacia los finales felices y ejemplarizantes, responderá Gerineldo:

*«—No la maldiga ninguno, que es mi mujer natural,
con ella vuelvo a mi tierra, adiós, señores, quedad.»*

A lo que concluye el narrador con el siguiente colofón:

*«Quédese con Dios la novia, vestidita y sin casar,
que los amores primeros son muy malos de olvidar.»*

Y es que la firmeza en el amor es un precepto inequívoco de la moral sexual popular que nos está reflejando el romancero. Sin embargo, no debe creerse que ésta sea una moral pacata o excesivamente rigorista, pues también halla un sitio para la tolerancia, el perdón y la comprensión de los yerros y deslices, sobre todo si acaban en matrimonio, es decir, en la formación de una familia. Incluso también cuando no es así, la firmeza resulta recompensada para los cantores del romancero. Un buen ejemplo de esto último lo encontramos en el romance del *Galán que cortejó a una mujer casada*, que en esta versión recogida en Aracena en marzo de 1993 de labios de una mujer de setenta y cuatro años (aunque hay otras versiones de la misma Aracena), nos dice así:

*Un domingo de piñata yo fui a misa con mi madre
y me encontré a una señora más bella que un ángel.
Yo sus pasos la seguí, por sólo ver dónde entraba,
y al entrar en su jardín le dije que yo la amaba.
Y ella contestó furiosa: —Caballero, soy casada,
y a mi marido querido no debo faltarle en nada—.
Desesperado me fui y a un arroyo me arrojé*

*y un canario que cantaba con su voz me consolé.
—Canario que tanto cantas, tú que canta(s) qué me das me das
para una mujer que quiero y no la puedo lograr.
El canario me contesta: —Quiérela tú con firmeza
que antes de que llegue el mes logrará lo que tú intentas.*

Por su parte, la otra gran forma de la poesía popular moderna es, como decíamos, la lírica, la canción lírica. A diferencia de la lírica popular antigua —la de las jarchas y las cantigas de amigo—, que se expresaba fundamentalmente a través del recurso expresivo del paralelismo y de la rima única, la lírica popular moderna, la de los siglos XIX y XX, se ajusta fundamentalmente a los moldes métricos de la seguidilla y de la cuarteta octosilábica, pero manteniendo no pocos vestigios de la lírica antigua. Por otro lado, la forma misma de la seguidilla estaba ya representada en las jarchas.

Para apreciar el arraigo popular de este tipo de lírica, y del mismo modo que señalábamos para el caso del romancero, hay que reparar en dos aspectos: su indisoluble relación con la música y su no menos indisoluble relación con la vida de los que la cantan.

Porque ésta, en efecto, es una poesía cantada. Su letra es letra para cantar. La poesía de autor ha experimentado un progresivo alejamiento del pueblo a través de experiencias como el versolibrismo y el predominio de lo visual sobre lo discursivo. Se diría que en este proceso de desarraigo la poesía de autor ha pasado del canto a la declamación y la recitación y de ahí a la lectura silenciosa, individual. En cambio, el pueblo ha seguido aferrado a sus canciones.

Canciones que más que reflejar estados de ánimo subjetivos, personales, intransferibles, expresan experiencias universales (es decir, que se dan en cualquier individuo). Ya don Antonio Machado y Alvarez definía el folklore como la «ciencia que tiene por objeto el estudio de la humanidad indiferenciada o anónima», es decir, de eso que llamamos *pueblo*, y en su *Post-Scriptum* delimitaría muy precisamente su concepto del pueblo y de los productos populares: «no es ya para mí el pueblo un ser impersonal y fantástico, una especie de ente lequía de que son órganos ciertos hombres a quienes por esta razón decimos *del pueblo*, sino el grado medio que resulta de la cultura de un número indeterminado de hombres anónimos, es

decir, que no han tenido la energía orgánica necesaria para diferenciarse de los otros lo suficiente para tener una personalidad distinta y propia, razón que les obliga a aceptar y adoptar como suyo, completamente suyo, lo producido por otros» (Machado y Alvarez, 1998:20).

La lírica popular da cabida a la vida del hombre, de cualquier hombre: la infancia (nanas, rimas y juegos infantiles), la juventud (quintos, ronda, fiestas...), la madurez (cantos de boda, de trabajo...). El amor como el desamor. El trabajo como el ocio. Hay una canción para cada acontecimiento vital. Es una poesía fuertemente ligada al contexto vital de quien la canta. La copla popular tiene siempre una función, nunca es gratuita.

Por ejemplo, puede servir para acompañar las pesadas tareas del trabajo agrícola. En esta canción de trilla recogida en Encinasola, el cantor desborda su fantasía erótica mientras, cansinamente, da vueltas y más vueltas en la era:

*Mula cascabelera,
a la hija del amo
quién la cogiera,
quién la cogiera a la sombra
de la higuera.*

Otras veces, el trabajo se evoca desde la lejanía, con la labor acabada ya, pero pensando ya en su continuación:

*Adiós, olivarito
de la aceituna.
Hasta el año que viene,
si das alguna.*

En este tipo de cantos de trabajo tendrán protagonismo los oficios tradicionales: yegüeros, sastres, gañanes, molineros, cabreros, carboneros, pastores y pastoras de muy diverso ganado:

*Si piensas que por verte
salgo al lejío,
voy en busca los guarros
que se han perdido.*

Pero al gran protagonista de la lírica popular es el amor. Incluso en las canciones de trabajo, se cuele el amor como verdadero nudo temático:

*A la mar que te vayas,
querido sastrer,
al son de las tijeras,
voy a buscarte.*

*Para trillar, con yeguas;
parar con bueyes;
para dormir a gusto,
con las mujeres.*

La canción de amor encuentra su sitio natural en las canciones de ronda, en las serenatas de los mozos a sus novias o amadas:

*Del toronjil que cuelga
de tu ventana,
niña, que voy de ronda,
dame una rama.*

*Esta calle es un jardín:
las que viven son las rosas
y yo, como jardinero,
me voy a la más hermosa.*

*Por esta calle me voy,
por la otra doy la vuelta.
La niña que a mí me quiera
que deje la puerta abierta.*

En la canción amorosa no se cuentan historias, como en el romance-ro, pero no hay duda de que pertenecen al mismo mundo poético e incluso al mismo mundo moral:

*Anda, vete, casada,
con tu marido.
No traigas a los hombres
entretenidos.*

Pero, de nuevo, no pensemos en una moral de vía estrecha o excesivamente adusta o puritana. Véase, si no, la picardía de estas coplas:

*Unas ligas me compré
con las perras que me diste,
y me las iba a probar
anoche cuando te fuiste.*

*Ahora que estamos solos,
mi madre metiendo el pan,
las ligas las traigo puestas,
¡si vieras qué bien me están!*

Las fiestas son, por descontado, la ocasión más favorable y propicia para el canto colectivo de todo tipo de coplas y romances. Navidad, Carnaval, Cruces de Mayo, fiestas del pino, etc.

La poesía religiosa tiene su parte en estas fiestas, ya que todas están ligadas a la celebración de tipo religioso. Pero el pueblo no pocas veces les da la vuelta, como un calcetín, a las letras, y lo mismo que en los siglos XVI y XVII se contrahacían romances y canciones «a lo divino», ahora puede ocurrir al revés, que de lo divino pasemos, sin solución de continuidad, a lo humano, demasiado humano. Así, por ejemplo, se canta en Encinasola estas coplillas que recogimos en 1996:

*Esta noche es Nochebuena
y no es noche de dormir,
que ha parido la estanquera
un cochino jabalí.*

*Esta noche es Nochebuena
y no es noche de dormir,
que es noche de comer pestines
y echarle aceite al candil.*

En Berrocal, localidad fronteriza entre la Sierra y el Andévalo, las cruces de mayo —una verdadera muestra de crisol tradicional, desde la Antigüedad romana hasta nuestros días— sirven de vehículo expresivo para la exteriorización de las rivalidades locales:

*La gente del bando Arriba
gastan chinelas de seda
y la gente (d)el bando Abajo
remendones con tachuelas.
La gente del bando Arriba
to los días comen olla,
la gente del bando Abajo,
ajos puerros con cebolla.*

Entre los ritos de paso, y en concreto del paso de la mocedad a la edad adulta, encuentra un lugar privilegiado la talla de los mozos para el servicio militar obligatorio, es decir, la quinta. Las coplas de quintos son otra muestra de la adaptación de la lírica popular a todas las situaciones de la vida humana. En la Sierra de Huelva, tal vez sean las coplas de quintos la manifestación de cultura tradicional que permanece más viva, una vez desaparecidos otros oficios, modos de vida y ocasiones en que la sociedad tradicional se explayaba en el canto. Esta vitalidad se manifiesta en la capacidad de producir variantes. Así, por ejemplo, lo que en Encinasola se canta así:

*Si te toca te joes,
que te tienes que ir,
que tu madre no tiene
para librarte a ti.*

En Galaroza se dirá:

*Si te toca te joe
que te tienes que ir,
a luchar con los moros
al frente de Madrid.*

Vitalidad que se manifiesta igualmente en la capacidad de crear continuamente nuevas letras para cantar, adaptándose a circunstancias nuevas e incluso muy recientes:

*La quinta el ochenta y pico
nos vamos a ir a follar;
aunque nos entre el sida,
a nosotros nos da igual.*

Un problema que debemos plantearnos es si la Sierra de Huelva posee un romancero y un cancionero propios. De entrada, hemos de contestar a esta pregunta negativamente. Al contrario de lo que creían los románticos, nada hay más universal que el folklore. En este sentido, el repertorio romancístico y cancioneril recogido en la Sierra onubense es sólo una variedad distinta en relación con el amplio repertorio hispánico, y éste, a su vez, del universal. Pensemos, por ejemplo, en que el romance de *Don Bueso y la hermana cautiva*, del que hemos recogido numerosas versiones en la Sierra, proviene igualmente de un antiguo poema germánico, el poema de Kudrun, y probablemente aclimatado en el castellano a través de una canción francesa.

Por supuesto, toda esta poesía popular no tiene por qué remontarse a la noche de los tiempos. Su creación puede ser muy reciente. Pero no faltan casos en los que podemos atestiguar fehacientemente su antigüedad. La fiesta del pino podemos verla reflejada ya en un baile y en un texto de 1616: «Pino va, pino venga,/a quien lo diere, que se lo tenga.» Las coplas de quintos, por su parte, ya las recogía Cervantes: «A la guerra me lleva/mi necesidad,/si tuviera dineros/no iría en verdad.»

Estilísticamente, se trata de una poesía sencilla, sin apenas metáforas. Pero siempre eficaz, sin ripios ni palabrerías.

Muy discutido asunto es el de la autoría de estas coplas. Los románticos creían que el pueblo recibía la inspiración poco más o menos que directamente de la divinidad. Para ellos el pueblo era una entidad abstracta, casi fantasmal, un a priori. Pero hoy sabemos que existe el autor, el individuo que compone —a veces, sólo re-compone— el cantar. Este puede ser un simple coplero popular, anónimo la mayor parte de las veces. Pero también un poeta culto, a veces con nombre y apellidos, que compone «a la manera popular». Porque el autor no es lo importante, ni lo pertinente, en este tipo de poesía. Ninguna copla llega a ser verdaderamente popular si el pueblo no la prohija. Y cuando esto sucede, como se preguntaba Manuel Machado, ¿a quién le importa su autor? Corriendo de boca en boca, el cantar sufre modificaciones, correcciones, variantes: ha comenzado su «vida tradicional».

No en todas las épocas se ha apreciado de igual forma este tipo de poesía por parte de los cultos, de los letrados. Por ejemplo, casi toda la

poesía medieval castellana de tipo popular no es hoy conocida sólo gracias a los cancioneros —y otros textos— renacentistas, que los recogieron. «La dignificación de la canción popular es un fenómeno común a toda la cultura renacentista europea. En Francia, Italia, Alemania, Inglaterra, los escritores se complacen en utilizar los cantares folklóricos, en formas a menudo parecidas a las comunes en España» (Frenk, 1978: 80). Pero este interés renacentista —que tenía como base la idea neoplatónica del hombre natural— decae hacia finales del XVII y desaparece del todo —salvo excepciones contadas— en el XVIII. Paralelamente, se produce el abandono del villancico por las formas más regulares de la seguidilla y de la copla, que aportan también otro «tono» poético.

Será el Romanticismo el que devuelva a los cultos el interés por la poesía popular. El folklorismo —que es, no lo olvidemos, una decantación del Romanticismo— se impondrá como tarea la búsqueda y recogida de la literatura popular. Fernán Caballero, Iza Zamácola, Segarra, Lafuente Alcántara, Machado y Alvarez, Rodríguez Marín, Aguiló, Milá y Fontanals y otros muchos publicaron recopilaciones y estudios hoy preciosos. Sin contar con que entre los literatos se impuso la moda de imitar al cantar popular. O que el flamenco —una nueva música artístico-popular— acoge ahora a esta lírica, la moldea y la difunde en otros ámbitos y con otros registros.

En el siglo XX, esta labor se ha continuado, pero con métodos más rigurosos y científicos. Se ha estudiado la lírica antigua —con nuevos aportes, como el de las jarchas, descubiertas en 1948— y, en menor medida, la moderna, de la que, en cambio, se han recogido abundantísimas muestras mediante encuestas sistemáticas.

En concreto, y por lo que se refiere a la Sierra de Aracena, no debemos olvidar la labor de recogida de su romancero y cancionero popular que está llevando a cabo el Área de Literatura Oral de la Fundación Machado —y que pronto se plasmará en las correspondientes publicaciones—, así como la estupenda labor de muchos docentes en el trabajo con sus alumnos o el apoyo prestado por instituciones como la Excm. Diputación de Huelva o la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía.

Es verdad que es ahora, a finales del siglo XX, cuando más riesgo

parece existir de que este tipo de canción —y en general, toda la literatura de tradición oral— se pierda inexorablemente, barrida por la competencia invasora de los nuevos media o por la desaparición de usos, ritos, formas de vida, etc. a las que estaba asociada. Claro que también a mediados del siglo XIX se pensaba que ya no quedaban cantores de romances, que éstos se habían perdido para siempre... Es difícil hacer pronósticos. En todo caso, conviene registrar esta poesía, de modo que si no en la vida cotidiana de nuestros pueblos, al menos quede preservada en la vida algo más inalterable, aunque más quieta, de los libros.

BIBLIOGRAFÍA

BALTANAS, ENRIQUE: *Una heroína anónima del romancero: la princesa de Gerineldo*. Revista de Folklore. Valladolid, 187 (1996), pp. 14-20.

— *El romance triple de Gerineldo, ayer y hoy (versiones de la Sierra de Aracena)*. Actas de las XI Jornadas del Patrimonio de la Sierra de Huelva.

— *Un romance muy raro en el sur: en torno al Conde Claros de Hinojales (Huelva)*. Aestuaría, Revista de Investigación, núm. 5 (1997), pp. 225-250.

BALTANAS, ENRIQUE, y A. J. PÉREZ CASTELLANO: *Por la Sierra de Aracena. Balance de dos encuestas romanticísticas (1991-1992)*. Aestuaría. Revista de Investigación. Huelva. 2 (1994), pp. 112-144.

— *Para el cancionero popular de Encinasola: del trabajo a la fiesta*. Demófilo. Sevilla. Fundación Machado, 19 (1996), pp. 179-196.

— *La danza del pandero de Encinasola*. Demófilo. Sevilla. Fundación Machado, 21 (1997), pp. 147-165.

CANTERO, PEDRO A.: *La quinta de Galaroza*. Demófilo. Sevilla. Fundación Machado, 19 (1996), pp. 15-36.

CATALÁN, DIEGO: *Gerineldo. El paje y la infanta*. Madrid, Gredos, 1976.

MACHADO Y ÁLVAREZ, ANTONIO: *Cantes flamencos y cantares*. Ed., introducción y notas de E. Baltanás. Madrid, Espasa Calpe, 1998, Col. «Austral» núm. 452.

PÉREZ CASTELLANO, ANTONIO JOSÉ : *Las confluencias de la lírica popular y el romancero. Las versiones onubenses de «Las señas del esposo»*. Aestuaría. Revista de Investigación. Huelva, 3 (1995), pp. 167-196.