

propio hizo el aristocratizante Juan Valera²². Otro académico, Menéndez Pelayo, pasaría del rechazo inicial de las manifestaciones del pueblo a su reconocimiento y aceptación. Estas palinodias constituían parte de la personalidad de don Marcelino, y lo mismo le sucedió con nuestros místicos, la poesía gongorina, la comedia del Siglo de Oro, la lírica de Bécquer y Rosalía..., con lo mejor de nuestra literatura en suma. «Cese en nuestros vates —escribe Menéndez Pelayo— esa manía de las coplas, de los cantares y de las seguidillas. Si son populares, no son buenos, si son buenos, no son populares. Y en todo caso más vale imitar a Horacio que al ciego de la esquina»²³. Estos juicios severísimos de 1877 van a ser desautorizados por otros expuestos en su *Antología de líricos* y en los *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Encuentra así algo que «no es provenzal ni cortesano sino popular e indígena; algo que no nos interesa como meramente arqueológico, sino que como verdadera poesía nos conmueve y llega al alma»²⁴. Milá y Fontanals ya había analizado con profundidad el papel de la tradición y de la lírica popular²⁵ y Menéndez Pidal, Dámaso Alonso, José Manuel Blecua, Margit Frenk, etc., lo desarrollarán con la extensión y profundidad que merece.

Dentro de esta literatura de tipo popular o popularizada, Caro Baroja ha estudiado fundamentalmente la denominada «de cordel», y considera como una de sus notas singularizadoras que esté elaborada «por y para el pueblo». Éste es un error en el que han incurrido otros estudiosos. Así Herder con sus *Volkslieder*, y más tarde Grimm y Lachman, sostienen que la colectividad es el sujeto activo de este tipo de manifestaciones populares. Fue tan fuerte el crédito y el predicamento de estas teorías, coincidentes con el auge del romanticismo, que en la España del siglo XIX Tapia y Durán —como explica Menéndez Pidal— «no podían pensar de otra forma»²⁶. Frente a esta postura, la reacción antirromántica no se hace esperar: Milá y Fontanals en España, Pío Rajna en Italia, Gaston Paris —que modificaría sus tesis iniciales— y Bédier en Francia, Nise en Alemania, etc., rechazan el carácter impersonal de las composiciones populares y empiezan a acentuar el valor individual de toda creación literaria. En esta línea, Benedetto Croce será un ferviente defensor del carácter de unidad de la obra artística y de la naturaleza individual de toda creación literaria. Con algunas de sus tesis sobre la *poesía popular* y la *poesía de arte* coincide la postura de Caro Baroja.

Como conciliadora de las posturas anteriores se presenta la teoría tradicionalista. Apuntada ya por Milá y Fontanals y Joaquín Costa, y desarrollada en parte por Menéndez Pelayo, tendrá en don Ramón Menéndez Pidal a su más eximio valedor.

²² Valera, J.: La poesía popular. Discurso leído por el autor en el acto de su recepción en la Real Academia Española el día 6 de marzo de 1882, en *Obras completas*, vol. III, Madrid, Aguilar, 1958.

²³ Menéndez Pelayo, M.: Horacio en España, *Ed. Nacional*, vol. XLIX, p. 523.

²⁴ Menéndez Pelayo, M.: *Antología de líricos*, *Ed. Nacional*, XVII, pp. 119-120.

²⁵ Milá y Fontanals, M.: Observaciones sobre la poesía popular, *Barcelona, Imprenta de Narciso Ramírez*, 1853.

²⁶ Menéndez Pidal, R.: «Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española», en *Los romances de América*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, 7.ª ed., pp. 54-55.

No es necesario, como a veces parece sostener Caro Baroja —y han defendido otros autores— que la obra literaria popular tenga que ser anónima. La creación popular como la culta es siempre en su origen una creación individual —sea o no conocido este creador—, aunque en un desarrollo posterior no pueda ignorar ciertos esquemas, ciertos caracteres y ciertas fórmulas genéricas, que serán precisamente los elementos configuradores de su estilo peculiar. El autor individual debe respirar esa atmósfera y tiene que atenerse, aunque no de una manera rígida, a los esquemas impuestos por la tradición popular. Por haberlo entendido así, autores cultos como Gil Vicente, Lope de Vega, Alberti o García Lorca han creado composiciones que se ajustan a ese código. En síntesis, la literatura popular suele atenerse a los siguientes rasgos: a) posee, en ocasiones, un carácter anónimo; b) su principal vehículo de transmisión, aunque no el único, lo constituye la tradición oral; c) en este proceso de difusión y transmisión, el pueblo la repite y la acepta como suya; d) este mismo fenómeno de la propagación colectiva, a través del espacio y del tiempo, introduce determinadas variantes que someten el producto a un nuevo proceso de reelaboración y recreación.

Entre todos estos rasgos quizás al que se le presta menos atención en las investigaciones de Caro Baroja es al de las *variantes*, característica esencialmente definitoria de este tipo de literatura, según Menéndez Pidal. Al tratarse de creaciones fundamentalmente orales —aunque los pliegos recojan versiones escritas— la variante constituye, tanto en la transmisión de las canciones como de los romances, uno de los fenómenos más significativos. Sí le merece una especial consideración la figura del ciego como creador y, sobre todo, como transmisor.

El ciego como transmisor de la literatura popular

Para caracterizar gráficamente a los ciegos como transmisores de la literatura de cordel, Caro se refiere a dos cuadros de Goya, uno de 1778 y otro de 1820. El primero, titulado *El ciego de la guitarra*, presenta la escena de un paseo de la ciudad envuelto en una luz próxima al crepúsculo. El ciego canta acompañado de la guitarra y en torno a él se agrupan varias personas: tres niños, un jinete y hasta cinco hombres más. Se acerca al grupo un negro, vendedor de agua, con su barril y sus vasos. A la derecha se divisa un puesto de melones, protegido por una gran sombrilla. Estamos, pues, al caer el verano; la escena es plácida; el ciego canta, sin que los que escuchan manifiesten otra cosa que tranquila curiosidad. Pasan los años : del reinado de Carlos III hemos llegado al de su desdichado nieto,

Fernando VII; Goya vive todavía en Madrid, y entre los años 1819 y 1823 decora la quinta que poseía junto al Manzanares con las «pinturas negras». Una de ellas dicen que representa la romería de San Isidro, pero en visión que produce espanto. Hay también como figura principal un hombre que toca la guitarra, con un grupo detrás, pero la escena dista mucho de la placidez del año 1778. Goya ha pasado de los treinta y tantos a los setenta y tantos: su visión del mundo es sombría. El mismo medio que en su juventud le brindaba escenas placenteras le muestra ahora los horrores y miserias de la vida. «El ciego de la guitarra de 1778 y el guitarrista de 1819-1823 son los dos polos en su visión de lo popular mismo»²⁷, concluye Caro; ellos nos sirven de punto de referencia básico para comprender algunos aspectos de la literatura popular. De sus congéneres, de ciegos autores o copleros anteriores, nos hablan bastantes textos literarios, como *Pedro de Urde-malas*, de Cervantes, y *La casa de vecindad* y *El lugareño en Cádiz*, de González del Castillo. El ciego recitador, poeta y músico, es un personaje arquetípico. Homero, ciego, es objeto de la reverencia universal y se asocia al puritano Milton, ciego también. Pero no sólo Homero: lo es también el aeda Demodoco, que aparece privado de vista en la *Odisea* (VIII, 64), y Muqaddam ben Muafa, el inventor de las *moaxajas* (finales del s. IX) y el «ciego de Tudela», muerto el año 1126. A comienzos del siglo XIII, como observa Menéndez Pidal, el ciego es mencionado por Boncompagno como un tipo especial de juglar, y el Arcipreste de Hita escribe composiciones para ciegos y otros cantores ambulantes: «Cantares fiz' algunos, de los que disen los ciegos, / E para escolares, que andan nocharniegos, / E para otros muchos por puertas andariegos, / Caçurros é de burlas: non cabrían en diez pliegos»²⁸. Theophilo Braga, que ha recopilado abundante material de literatura popular —y que hemos analizado en otro lugar— nos ha proporcionado testimonios de diversos pueblos en los que los conceptos de ciego y rapsoda se hallan asociados²⁹. El ciego, observa Caro Baroja, no es sólo transmisor de las creaciones populares sino también de «las escritas por la élite de una época»³⁰; observaciones que son corroboradas por el testimonio de Cervantes en *La gitanilla*, cuando escribe «que también hay poetas que se acomodan con gitanos y les venden sus obras, como los hay para ciegos, que les fingen milagros y van a la parte de la ganancia»³¹. Caro Baroja aporta otros testimonios de Lope, Quevedo, Torres Villarroel, don Ramón de la Cruz y argumenta que «la “literatura de cordel” de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX, la literatura en boca de ciegos es, precisamente, la que nos puede dar una idea más perfecta de los procesos de formación de lo que es estrictamente popular, porque popular es su público y popular el que vive en ella, que unas veces “crea” y otras es un rapsoda, en el sentido estricto de la palabra»³².

²⁷ Caro Baroja, J.: Ensayo sobre la Literatura de Cordel, p. 45.

²⁸ Ruiz, J., «Arcipreste de Hita»: Libro de Buen Amor, ed. J. Cejador, II, Madrid, 1913, p. 228, estrofa 1514.

²⁹ Braga, T.: História da poesia popular portuguesa, Oporto, 1867, pp. 114-115.

³⁰ Caro Baroja, J.: Ensayo sobre la Literatura de Cordel, p. 60.

³¹ Cervantes, M. de: La gitanilla, en Obras de Cervantes, B.A.E., I, p. 101.

³² Caro Baroja, J.: Ensayo sobre la Literatura de Cordel, p. 63.