

# LA LÍRICA COMO ATALAYA DE LA VIDA HUMANA EN EL SIGLO XIX: FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN, ANTONIO MACHADO Y ÁLVAREZ Y LOS ORÍGENES IDEOLÓGICOS DE LOS *CANTOS POPULARES* *ESPAÑOLES*

ENRIQUE BALTANÁS  
*Universidad de Sevilla y Fundación Machado*

Entre los años 1882 a 1883, en Sevilla, en casa del editor Francisco Álvarez, fueron apareciendo los cinco tomos de los *Cantos populares españoles*, el copiosísimo y celeberrimo cancionero que don Francisco Rodríguez Marín coleccionó y anotó, y del que él mismo, con legítimo orgullo, escribió: «Creo con profunda sinceridad que esta obra me ha de sobrevivir durante años y siglos...» No se equivocaba don Francisco. Desde entonces hasta ahora, su cancionero –convertido en clásico– ha sido habitualmente utilizado y hasta saqueado –no siempre se lo cita– como inagotable cantera de materiales, pues para ello se prestan de maravilla sus más de ocho mil composiciones populares y las casi tres mil notas explicativas. Pero pocas veces, sin embargo, se lo ha estudiado y considerado en su arquitectura teórica ni en sus cimientos intelectuales. Ahora bien, el cancionero de Rodríguez Marín no es un centón más de coplas populares, amontonadas según criterios más o menos caprichosos. A poco que se indague en su hechura y se busque en sus orígenes, se descubrirá la novedad que representa frente a colecciones anteriores<sup>1</sup>. Y no se trata sólo de su caudal, aumento puramente cuantitativo, sino de algo más importante aún: de la concepción teórica de la poesía popular que sustenta su ordenación. Ordenación que es algo más que una simple clasificación de tipo archivístico, hecha con un mero criterio utilitario. Descubriremos también que, aun siendo la autoría material por completo exclusiva del Bachiller de Osuna, y por lo tanto de su responsabilidad y mérito, los *Cantos populares españoles* deben, si no ceder paternidad espiritual, sí compartirla, en grado que intentaremos establecer, con quien fue por aquellos años amigo

1. De dicha novedad se percató ya, con su excepcional perspicacia, don Marcelino Menéndez Pelayo en su discurso de contestación al de ingreso de F. R. M. en la R. A. E.: “El sistema de clasificación no se funda en circunstancias exteriores, como las formas métricas, que en la poesía popular no suelen ofrecer gran variedad ni riqueza, siendo fácil reducirlas a dos o tres tipos muy característicos; sino en algo menos formal y mucho más hondo e instructivo; en el contenido psicológico de los cantares mismos, que, estudiados de esta manera, vienen a ser trasunto de la vida humana desde la cuna al sepulcro, espejo de la sociedad en sus diversos estados y condiciones, y, finalmente, inmensa biografía de un personaje colectivo que en este drama de innumerables actos nos revela, por medio de la efusión lírica, y sin ambages, lo más recóndito de su sentir, de su pensar y de su querer.” (*Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. V, p. 55)

y compañero de Marín y no sólo, como tantas veces se afirma, porque es verdad, fundador de la Sociedad El Folk-Lore Español, sino, y es algo que se escucha o se lee mucho menos, pero no deja de ser igualmente cierto, el inventor de un nuevo concepto del Folk-Lore, es decir, don Antonio Machado y Álvarez<sup>2</sup>.

Así, pues, debemos comenzar por contar la historia desde el principio. El 4 de febrero de 1893 fallecía en Sevilla, después de un penoso viaje de regreso desde Puerto Rico, adonde había emigrado un año antes en busca de mejor fortuna, don Antonio Machado y Álvarez, fundador del Folk-Lore español, renovador de su concepto y más conocido por el pseudónimo *Demófilo* con el que firmó muchas de sus obras. Ese mismo año, el 29 de octubre, aparecía en la revista *La Caricatura*, su artículo “El poeta Juan del Campo”. En *La Caricatura*, que se publicó en Madrid entre mayo de 1892 y noviembre de 1893, velaron como se sabe sus primeras armas literarias los hermanos Manuel y Antonio Machado y nada tiene de extraño que, entre los colaboradores –Ramón de Campoamor, Manuel Reina, Salvador Rueda...– figurase también el padre de los poetas, si bien a título póstumo, con cuatro artículos que seguramente sus hijos –a la sazón de 19 y 18 años respectivamente– encontrarían entre los papeles, bien inéditos, bien simplemente dispersos, del malogrado progenitor<sup>3</sup>. En el mencionado artículo traza Demófilo de forma narrativa la vida de un poeta popular. Sin duda es “El poeta Juan del Campo” uno de los últimos artículos que escribió Machado y Álvarez, como revela el tono pesimista que lo tiñe. Pero no menos cierto es que en él se resumían y reafirmaban convicciones profundas ya expresadas en los momentos ilusionados en que se fraguó en su mente el proyecto de constitución de la Sociedad del Folk-Lore español y de la elaboración teórica de una ciencia nueva, la ciencia del Folk-Lore. Incluso en el título, “El poeta Juan del Campo”, el artículo hacía referencias a ideas y episodios juveniles y sevillanos.

Pero retrocedamos unos años atrás. En Sevilla, año de 1882, había publicado don Francisco Rodríguez Marín un opúsculo o folleto de no más de ochenta páginas titulado *Juan del Pueblo* y subtítulo *Historia amorosa popular*. Sin embargo, esta historia la había estampado ya su autor en la revista sevillana *La Enciclopedia* (año III, pp. 298-304) algunos años antes, concretamente en 1879. Y volvería a publicarla bastante más tarde, en 1927, cuando don Francisco ya había trasladado su residencia a Madrid, incluyéndola (aunque ahora sin notas) entre una colección de artículos titulada *Miscelánea de Andalucía*<sup>4</sup>. Esta reiterada publicación del texto revela, por un lado, que era éste para el autor un trabajo predilecto de entre los suyos, y, por otro, que la tal *historia amorosa popular* gozaba de cierto éxito entre el público lector, quizás por lo original de narrar una historia amorosa hilvanando o ensartando coplas populares<sup>5</sup>.

2. Aunque plenamente castellanizada (folklore, e incluso folclore), preferimos aquí la grafía originaria, Folk-Lore, para designar el concepto, el contenido o la organización tal como los concebía Machado, y evitar así la confusión con otras acepciones, cronológicamente diferentes (“folklórico” ha llegado a ser un adjetivo de frecuente matiz peyorativo).

3. Para *La Caricatura*, véase Aurora de Albornoz, *La prehistoria de Antonio Machado*, Puerto Rico, Ediciones de la Torre, 1961; pero ahora, sobre todo, la documentada información que aporta Jordi Doménech (ed.). Antonio Machado, *Prosas dispersas (1893-1936)*, Madrid, Páginas de Espuma, 2001, pp. 111-115. En carta a G. Pitré de 8-II-88, Machado le anuncia a su corresponsal el próximo envío de su artículo *Juan del Campo*, “que ha gustado mucho”. Ignoramos dónde se publicó por primera vez.

4. F. R. M., *Miscelánea de Andalucía*, Madrid, 1927.

5. José Luis Alonso Hernández y Javier Huerta Calvo, en su documentado estudio *Historia de mil y un Juanes (Onomástica, literatura y folklore)*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2000, hacen referencia al opúsculo de Rodríguez Marín, pero no al “Juan del Campo” de Machado y Álvarez.

Pero si comenzamos llamando la atención sobre este opúsculo no es por la significación que pudiera tener en la obra literaria o periodística de Rodríguez Marín, ni por el mérito literario propio del breve texto, en sí mismo considerado. La importancia de la historia de *Juan del Pueblo* va algo más allá, y nos conduce derechamente al problema de la clasificación de la lírica popular y éste, a su vez, a una consideración general de la naturaleza y función de la poesía popular tal y como la entendieron nuestros folkloristas del siglo XIX.

Por el prólogo “Al que leyere”, sabemos que la primera publicación de *Juan del Pueblo* tuvo lugar cuando don Francisco, a la sazón, se hallaba componiendo la que habría de ser su obra monumental, y quizás la principal por la que es hoy recordado como folklorista, es decir, los *Cantos populares españoles*. El mayor problema al que don Francisco se tenía que enfrentar en sus *Cantos populares* no era ya la recolección de cantares, que abundantísimamente recopiló con tenaz esfuerzo e infatigable curiosidad, sino, una vez completado el acervo, que superaba con creces a los anteriores de *Don Preciso*, Tomás Segarra, Lafuente y Alcántara y Fernán Caballero, éste no fue otro que el de cómo ordenar y clasificar tan caudalosa y variadísima vena.

Allegar coplas no fue, en efecto, el más grave problema, según el propio don Francisco revela al contarnos cuál fue el origen de su magna colección:

Allá por los años de 1871, cuando yo no contaba más de dieciséis, llegó a mis manos un ejemplar de la colección de Lafuente y Alcántara; y como su simple lectura me hiciera notar la falta de muchos cantares comunísimos en mi pueblo natal (Osuna), que, esencialmente agrícola, abunda en proletariado y, por ende, en cantos populares, me ocurrió la idea de recoger algunos centenares de ellos, para publicarlos como adición a los contenidos en la obra citada. Pocos meses después poseía yo cerca de mil quinientas coplas inéditas...<sup>6</sup>

No quiere decirse que en la recolección no tropezara con obstáculos, pero no era esto, con todo, lo más arduo. La verdadera dificultad surgió cuando don Francisco, de mero recolector aficionado a las cosas populares se convirtió en folklorista, y, en su encuentro con Antonio Machado y Álvarez, se volvió consciente de la nueva orientación científica con que estas producciones populares ahora se estudiaban:

Ya pensaba en realizar en breve plazo mi proyecto de publicación (1877), cuando una circunstancia inesperada, y de que nunca me mostraré bastante satisfecho, vino a retardarla nuevamente: trabé amistad con Machado y Álvarez, quien hacía algunos años se ocupaba en la tarea de recoger cantares, hablamos de nuestra afición y, noticioso de que yo había reunido hasta trece o catorce mil, desistió generosamente de publicar los suyos y enriqueció mi colección entregándome de cuatro a cinco mil que contenían sus cuadernos; pero trayendo a mi ánimo el mayor desaliento, mediante la referencia de las muchas dificultades que para la publicación de una obra de esta clase se habían ocurrido a su superior inteligencia<sup>7</sup>.

A punto estuvo, dice el propio Marín, de “renunciar a mi propósito y dar por infructuosamente perdidos ocho años de trabajos y molestias”. Las dificultades no eran otras que las derivadas del hecho de que el simple acercamiento literario o estético no era ya posible, cuando habían aparecido disciplinas y enfoques nuevos que superaban la visión romántica de la literatura popular:

6. Cito por F. R. M., *Cantos populares españoles*, Madrid, Atlas, 1981, t. I, p. 10.

7. *ibíd.*, p. 11.

En efecto, Fernán Caballero, Lafuente y Alcántara, etc., dada la relativa antigüedad de sus obras, no habían podido abarcar, en cuanto a las coplas populares, otros puntos de vista que los meramente literarios y estéticos; publicaron sus respectivas colecciones por creerlas curiosas y agradables, y nada más; pero desde entonces esos puntos de vista se han multiplicado, gracias a la rápida propagación de la nueva y amplísima ciencia llamada *Folk-Lore* (Saber popular)...<sup>8</sup>

No bastaba, pues, la simple recopilación, aunque fuese ésta "la más completa de cuantas han visto la luz pública en este país"<sup>9</sup>: había que explicar, ofrecer datos complementarios y pertinentes, teorizar, clasificar. La parte teórica, sin embargo, la confiaría Rodríguez Marín a los "superiores conocimientos" de su amigo Demófilo, quien redactó un epílogo titulado *Post-Scriptum a los Cantos populares españoles*. En este texto encontramos confirmación de que los *Cantos populares españoles*, si bien de la autoría principal de Rodríguez Marín, no carecieron de un amplio fondo de colaboración entre ambos folkloristas. Esta colaboración cabe establecerla en tres aspectos.

En primer lugar, Machado actuó como mentor y guía del cancionero. Así lo reconoció el propio Rodríguez Marín en el "Prólogo" de su libro, en palabras que ya han sido citadas más arriba, referentes a su encuentro con Machado en el año 1877 y al retraso y casi desistimiento de su proyecto de cancionero, dadas las dificultades alumbradas y sugeridas por su amigo. El propio Machado, en su epílogo, contó que "la comunidad de nuestras aficiones despertó entre nosotros una viva simpatía"<sup>10</sup> y confirmó cómo le sirvió a Marín de constante acicate y estímulo para la culminación de su cancionero:

En este punto, confieso que estuve hasta tirano con mi amigo: sin disimularle las dificultades con que había tropezado para hacer de las coplas una clasificación medianamente acertada, de tal modo le impulsé a la realización de su empresa, que apenas si hubo artículo en que de coplas y aun de otras producciones populares me ocupara, en que no anunciase la publicación de su *Novísimo cancionero*, exhortándole hasta el enojo y el aburrimiento y encareciéndole una nueva teoría, que tengo hace algunos años, respecto a clasificación, y que es completamente opuesta a la que el año 69 profesaba<sup>11</sup>.

En segundo lugar, Machado aportó un no pequeño caudal de coplas recogidas previamente por él mismo, y que pasaron a engrosar el cancionero de su amigo y compañero. Ya hemos visto cómo lo reconocía Marín, aludiendo a las cuatro o cinco mil coplas que su amigo le entregó; Machado, por su parte, más humilde o menos exagerado, rebajaría esa cantidad a tres o cuatro mil, cifra, de todos modos, nada despreciable:

La convicción de que a este generoso ardimiento [de F. R. M.] acompañaban las excepcionales dotes, no sólo de recolector inteligente, sino de ilustrado y erudito comentarista, que adornan a mi compañero, me impulsaron desde luego a poner a su disposición las coplas que conservaba, que no creo llegasen ni con mucho a la cifra de tres mil o cuatro mil, por haberseme extraviado, cosa en mí no desusada, algunas de las colecciones parciales que cuando me dediqué a esta tarea me remitieron<sup>12</sup>.

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*, p. 13.

10. Cito por *Cantos populares españoles*, t. V, p. 151.

11. *Ibid.*, p. 153.

12. *Ibid.*, pp. 152-153. Nótese en la última frase, sobre las coplas extraviadas, un rasgo biográfico de Demófilo que volveremos a encontrar, heredado, en su hijo Antonio, también sabio distraído, cuyo desaliño indumentario —otro rasgo paterno— se extendía también al desorden y extravío de borradores, manuscritos, cartas y papeles en general.

En tercer lugar, si R.M. se ocupó fundamentalmente de los aspectos eruditos y positivos (recopilación, ordenación y anotación), Machado fue el encargado de aportar los aspectos teóricos, novedosos con respecto a otros cancioneros anteriores. Singular importancia presentaba a este respecto, como ya hemos señalado, la cuestión de la clasificación.

Ni que decir tiene que el problema de la clasificación no era puramente pragmático y utilitario, sino que implicaba y explicitaba toda una concepción acerca de la naturaleza de la poesía popular y revelaba una nueva relación de los colectores y estudiosos de ella con este tipo de poesía.

Para Fernán Caballero, para Lafuente y Alcántara, para los recopiladores que podríamos llamar románticos, la incitación a recoger cantares populares y a editarlos partía, según Machado, de una cuestión de gusto estético y de pura y simple valoración literaria. Pero ahora se trataba, sin desdeñar esos valores, de acudir a ellos con un propósito científico, más que literario. O mejor, dicho, con un nuevo propósito científico, actualizado y modernizado en cuanto a sus métodos, objetivos y perspectivas.

Por supuesto, Machado no dejaba de reconocer que en la motivación de estos predecesores había habido algo más que simple gusto artístico. Ni tampoco que no hubiese habido una progresión en sus acercamientos al género. Así, por ejemplo, aunque señala en Fernán Caballero el "sentimiento católico" y el "amor al país" como determinantes de su interés por la musa popular, no deja de reconocer que doña Cecilia "entendió que no sólo lo puramente bello sino lo típico y característico, por serlo, era digno de ser recogido"<sup>13</sup>. Tampoco dejó de reconocer las aportaciones de Antonio García Gutiérrez en su discurso de ingreso en la Real Academia<sup>14</sup> o los progresos que supuso el *Cancionero* del granadino Emilio Lafuente y Alcántara<sup>15</sup>. Pero, con todo, estos esfuerzos resultaban claramente insuficientes, sobre todo en lo que se refiere a la cuestión, ya dijimos que más trascendental de lo que parece, de la clasificación.

El criterio seguido por *Don Preciso* en su cancionero era fundamentalmente musical, clasificando las composiciones en "coplas de seguidillas boleras con estribillo", "coplas sin estribillo", "coplas de tiranas y polos" y "tiranas sin estribillo", todo ello acorde con el título mismo del libro de Zamácola: *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*.

El de Fernán Caballero era más bien temático e ideológico, pero venía a resultar un cajón de sastre escasamente convincente. Así, doña Cecilia distinguía los siguientes apartados: "coplas religiosas y morales", "coplas sentenciosas", "coplas amorosas tristes", "coplas amorosas", "coplas de bolero", "serenatas o de ventana", "de marineros", "de artesanos", "de estudiantes", "de soldados", "jocosas", "chuscas y burlescas", "epigramáticas" "poéticas sin género indeterminado" y "de cuna". Con razón ha observado Gutiérrez Carbajo que "el criterio seguido por Fernán Caballero no parece muy riguroso, ya que no se entiende bien la separación

13. *Ibid.*, pp. 147-148.

14. *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Sr. D. Antonio García Gutiérrez, el día 11 de mayo de 1862*, Madrid, Imp. Rivadeneira, 1862. entre las páginas 38-42, García Gutiérrez hilvanaba algunas coplas populares en lo que él mismo llamó una «novela vulgar en verso», claro precedente de los Juan del Pueblo y Juan del Campo de Marín y Demófilo.

15. Emilio Lafuente y Alcántara, *Cancionero popular*, Madrid, C. Bailly-Baillière, 1865. 2 vols.

entre las composiciones jocosas y las burlescas, o entre las «coplas amorosas tristes» y las simplemente amorosas»<sup>16</sup>. A esto podríamos añadir que, en una clasificación temática, al menos en el apartado «coplas de bolero» reintroduce la autora, con escasa coherencia, el criterio musical.

Lafuente y Alcántara, por su parte, había partido de un criterio métrico, y así recogía en el primer tomo de su *Cancionero* las seguidillas, mientras que el segundo lo reservaba para las coplas, es decir, las cuartetos romanceadas. Una vez dividido un tipo estrófico de otro, cada tomo presentaba una clasificación temática. El de las seguidillas era: “religiosas”, “morales y sentenciosas”, “amorosas” (subdividas a su vez en: “definiciones y máximas”, “flores y requiebros”, “ternezas y juramentos”, “ausencia”, “amarguras y penas”, “celos”, “quejas y reconvenções” y “desdenes y desprecios”), “jocosas, picarescas y epigramáticas” y “varias”. Muy parecida era la clasificación de las coplas, aunque se añadía aquí un apartado de “disparates” y el de “varias” aparecía desglosado en: “Locales”, “valentones y jaques”, “contrabandistas”, “presos”, “estudiantes”, “soldados”, “marineros”, “mineros”, “borrachos” y “coplas diversas no comprendidas en las clasificaciones anteriores”<sup>17</sup>.

Estas clasificaciones, que pudieron ser útiles en su momento, no les resultaban, ni a Rodríguez Marín ni, especialmente, a Demófilo satisfactorias desde el punto de vista de la ciencia del Folk-Lore. Recordemos sucintamente el concepto que Machado tenía de esta nueva ciencia, que aunque con nombre inglés, difería no poco del mantenido por la *Folk-Lore Society* de Londres, según explicaba a su corresponsal el médico y etnógrafo siciliano Giuseppe Pitré:

...me he atrevido a romper cortésmente una lanza con los ingleses, que sólo consideran, a mi juicio, el Folk-Lore por una de sus fases, como una especie de *paleontología psicológica* o *arqueología del pensamiento humano* y, por el lado de las costumbres, como una *primitive culture*. Frente a este sentido, que yo creo importante pero limitado, y estrecho, creo que debíamos los latinos y alemanes levantar el sentido *demopsicológico*, estudiando, no solamente las creencias (*beliefs*), sino los conocimientos, sentimientos e ideas, lo consciente y lo inconsciente, lo pasado y lo presente: todo lo que se refiere al pasado y al presente del espíritu y de la vida del pueblo.

Si el Folk-Lore es casi una misma Prehistoria para los ingleses, para muchos debe tener un doble carácter, *demopsicológico* e *histórico* o *demobiográfico*, esto es, descriptivo de la vida y costumbres del pueblo.

El Folk-Lore aparecía así, al menos en uno de sus aspectos, como una *demobiografía*, como una biografía del pueblo. Ahora bien, ¿qué era el pueblo? A este respecto, Machado experimentó una evolución desde sus iniciales posiciones románticas y krausistas hasta sus planteamientos positivistas de madurez. Si en un principio vio el pueblo como algo abstracto y fantasmagórico, anterior y por encima de los individuos concretos, es decir, como un *Volkgeist*, un Genio o Espíritu de la Raza, no tardó, tras su ruptura con el krausismo ortodoxo, en alentar otra concepción mucho más satisfactoria y moderna. Para la época en que redacta

16. Francisco Gutiérrez Carbajo, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, Madrid, Cinterco, 1990, 2 vols. t. I, pp. 312-313.

17. Algo más arbitrarias todavía pueden considerarse las clasificaciones de G. Pitré, *Canti popolari siciliani*, Palermo, Luigi Pedone-Lauriel, 1871, 2 vols., y Sylvio Romero, *Cantos populares do Brazil*, Lisboa, Nova Livraria Internacional, 1883, 2 vols. En ambas colecciones se acogen y mezclan, sin distinción de género, poemas narrativos (baladas) y canciones líricas.

su epílogo a los *Cantos populares* de Marín, ya tenía Machado una sólida y personal teoría del Pueblo:

Para mí hoy el pueblo, como la humanidad, no existen; existen *hombres*, en grados distintos de desenvolvimiento y de cultura, en períodos distintos de vida con relación a la vida total de los hombres, hasta el último límite alcanzado en perpetua integración, llamando pueblo no a un ser impersonal y fantástico, a una especie de entequeia de que son órganos ciertos hombres a quienes por esta razón llamamos *del pueblo*, sino al grado medio que resulta de la cultura de un número indeterminado de hombres anónimos, es decir, que no han tenido la energía orgánica bastante 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 otro. A esta, que no puedo llamar suma de hombres, aunque realmente lo sea, por hallarse sometida a una continua adición y sustracción que la más primorosa de las estadísticas no acertaría a registrar, llamo *Pueblo*, tomando por punto de partida, a falta de otro mejor, la que podría llamarse resultante de este paralelogramo de fuerzas.

Y concluía Machado:

El pueblo es para nosotros la serie de hombres que, por las condiciones especiales de su vida, se diferencian entre sí lo menos posible y tienen el mayor número de notas comunes<sup>18</sup>.

Coherentemente con esta teoría del pueblo como humanidad niña, indiferenciada, comunitaria, la poesía popular constituía una preciosa cantera de materiales para el conocimiento y estudio de ese ser abstracto, sí, en cuanto era una suma, un paralelogramo de fuerzas, pero no fantástico ni preexistente a los individuos, sino en todo caso posterior a ellos. Ya no era posible recoger las coplas por bonitas o los trovos por ingeniosos, sino por ser materia de estudio para la reconstrucción de esa biografía del pueblo que era el Folk-Lore. La lírica popular no era ya un batiburrillo o un puzzle, un caótico o informe centón de textos que se pudiera clasificar arbitraria o caprichosamente, sino un todo orgánico que reflejaba la vida entera del hombre del pueblo.

Es desde estas premisas teóricas desde las que hay que entender la organización y clasificación del cancionero de Rodríguez Marín, y su radical novedad en este punto con respecto a los anteriores. De nuevo tenemos que señalar que si Marín fue el erudito y diligente acarreador de materiales y datos, Machado fue el teórico y el que realmente dispuso el plan de la obra, al menos en sus líneas generales. Recordemos unas palabras de Machado ya citadas más arriba:

... exhortándole hasta el enojo y el aburrimiento y encareciéndole una nueva teoría, que tengo hace algunos años, respecto a clasificación, y que es completamente opuesta a la que el año 69 profesaba. Una nueva teoría, en efecto, respecto a clasificación, y que Marín aceptó e hizo suya:

... al deferir<sup>19</sup> a ella, ha sabido encontrar una base tal, que, no ya los descreídos como yo en este punto, sino aún los más descontentadizos y escrupulosos, han de darse por satisfechos con ella. El señor Marín, considerando al pueblo, a que en mis primeros artículos llamaba la *humanidad niña*, como una sola personalidad, clasifica sus producciones según las distintas épocas de la vida, método que nos permite estudiarlas con cierta racional independencia unas de otras...

18. *CPE*, t. V, p. 166.

19. Recordemos que ‘deferir’, según el *DRAE*, es “adherirse al dictamen de uno, por respeto, modestia o cortesía”.



sustancialmente válida a Demófilo. Sólo, en todo caso, habrían de hacerse matizaciones y rectificaciones puntuales, como las que de hecho él mismo hace al cancionero de Marín. Ante las dudas y vacilaciones expresadas por su amigo sobre dónde ubicar determinadas coplas que parecían plausibles de colocar en más de un apartado, Machado aportaba un criterio seguro, claro y coherente. Así la copla de

La reina doña Isabel  
puso sus tiros en Baza,  
y yo los he puesto en ti  
porque me haces mucha gracia,

que Rodríguez Marín dudaba si se debía clasificar entre las históricas o las amorosas, Machado la considera claramente perteneciente a las segundas, pues en ella lo histórico no es más que una alusión, un recuerdo o una reminiscencia, siendo lo fundamental el sentimiento amoroso que en ella se expresaba.

Así, pues, como “discreta ordenación ideológica”, en efecto, debía considerarse esta clasificación de la lírica popular hecha “con relación a las épocas de la vida humana”. No había batiburrillo ni potpurri en la obra que firmaba Rodríguez Marín, sino más bien coherencia y rigor lógico. Era una ordenación lineal (las edades sucesivas del hombre), pero permitía a la vez investigaciones o consultas transversales, desde un punto de vista particular o monográfico.

Así, y según ponía de relieve Machado en su estudio, las cinco primeras secciones o apartados –esto es, “Nanas y coplas de cuna”, “Rimas infantiles”, “Adivinanzas”, “Pegas” y “Oraciones, ensalmos y conjuros”– corresponderían a la niñez y podrían en conjunto titularse como *poesía infantil*.

Las doce siguientes –“Requiebros”, “Declaración”, “Ternezas”, “Constancia”, “Serenata y despedida”, “Ausencia”, “Celos, quejas y desavenencias”, “Odio”, “Desdenes”, “Penas” y “Reconciliación”–, a la adolescencia y juventud.

La etapa adulta se vería representada por las secciones “Matrimonio”, “Teoría y consejos amorosos” y “Cariño y penas filiales”.

La vejez, por los “Religiosos” y los “Sentenciosos y morales”.

Finalmente, Marín incluía ocho secciones más –“Fiesta y baile”, “Columpio”, “Sentenciosos y morales”, “Jocosos y satíricos”, “Estudiantes”, “Carcelarios”...– que parecían escapar del criterio de clasificación expuesto. Machado, por su parte, sin declararlo explícitamente, consideraba un fallo de su amigo el haberse apartado de ese criterio general, al que también estas secciones podían ajustarse. Así, por ejemplo,

... la sección titulada *jocosos y satíricos* pudiera desdoblarse, con relación a la clasificación aludida, en dos, una, la de *jocosas*, propias del período de la adolescencia, y la *satírica*, análoga a las *sentenciosas y morales* [correspondientes al período de la vejez]<sup>25</sup>.

Así, pues, incluso si determinadas secciones no estaban bien encajadas, o el criterio general no se había aplicado rigurosamente en todos los detalles, la ordenación del cancionero constituía no sólo un método, sino una teoría de la lírica popular, una concepción de la poesía

25. CPE, t. V, p. 197.

popular: constituía ésta la biografía del pueblo, ese *todos y nadie*, es decir, la vida del hombre anónimo e indiferenciado. La lírica popular expresaba los sentimientos que acompañaban al hombre de la cuna a la sepultura, su reacción sentimental ante los avatares y acontecimientos esenciales y repetitivos que en cada edad se le oponían y debía afrontar.

El reaflorescimiento de la poesía popular –dicho en otros términos, el interés de los eruditos por esta poesía– fue un fenómeno romántico. Se buscaba delimitar el *Volkgeist* y su *Naturpoesie*, según los términos de Herder, que hicieron fortuna. Pero la poesía popular, por de pronto, aparecía como un todo informe, inconexo, fragmentario y heterogéneo. La visión de los románticos resultaba nebulosa, como nebuloso era el concepto de *Volkgeist*. En todo caso, para los románticos se trataba de volver al pasado, de enlazar con la idílica y armoniosa sociedad “natural” anterior a la Revolución Francesa. Y en esto Machado se equivocaba: el propósito de los románticos no era sólo estético, sino también, y a la vez, político e ideológico. Para Fernán Caballero, por ejemplo, el pueblo era el último depositario, la postrera reserva espiritual de la arcádica sociedad del Antiguo Régimen:

Mi opinión es que, como gracias a los progresos de la igualdad y fraternidad los chocantes aires aristocráticos se van extinguiendo, en breve no se hallarán sino en España, entre las gentes del pueblo<sup>26</sup>.

El concepto de pueblo que aportaba el Folk-Lore, tal como era concebido por Machado, resultaba mucho más científico, pero no por ello carecía también de implicaciones políticas e ideológicas. Aparentemente, lo que el Folk-Lore buscaba en los cantos populares era

más que modelos de inimitable belleza, un medio seguro de conocer las costumbres, el carácter y el modo de ser del pueblo que les da vida<sup>27</sup>.

Pero, en realidad, al menos en el propósito de Machado y Álvarez, el Folk-Lore era una herramienta regeneracionista, que no se justificaba como mero saber académico o como sola erudición sin consecuencias prácticas. A través del Folk-Lore,

... podemos estudiar las tradiciones –*lo que hemos sido*– y las costumbres –*lo que somos aún*–; por él estudiamos los sentimientos, ideas y creencias de nuestro pueblo; por él podemos reconstituyendo científicamente nuestra historia pasada, conocer y fijar el derrotero de nuestra historia venidera<sup>28</sup>.

Se trataba, pues, de un proyecto regeneracionista. El Folk-Lore, ciertamente, había de pasar por una etapa de coleccionismo, de investigación, y Machado, a partir de su temprano abandono de la ortodoxia krausista, insistirá siempre en la necesidad del *collecting materials*, como paso previo e imprescindible para cualquier ulterior especulación. Pero, al mismo tiempo, ni él ni ninguno de los folkloristas podía dejar de percibir la necesidad de una síntesis de una conclusiones, aunque sólo fueran provisionales. Como, por desgracia, esa síntesis el Folk-Lore, aún en sus primeros balbuceos, no podía ofrecerla, tenía que ser una vez más la

26. Fernán Caballero, *La Gaviota*, Madrid, Cátedra, 1998, ed. de Demetrio Estébanez, p. 153.

27. CPE, t. V, p. 157.

28. A. Machado y Álvarez, “El Folk-Lore Español. A los políticos españoles”, en *La Ilustración Universal* (30-XII-1883). Cito por E. Baltanás, “El Folk-Lore como empresa europea y proyecto nacional en el siglo XIX: cuarenta y ocho cartas inéditas de Antonio Machado y Álvarez a Giuseppe Pitré (más un artículo desconocido de Demófilo)”, en *Demófilo*, 33-34 (2000), pp. 221-296.

literatura la que proporcionase el boceto de la vida tal y como se la representaba y sentía el hombre del pueblo. La vuelta al pueblo de los románticos comenzó de manera fantasmática y vagorosa como apelación a un *Espíritu de la Raza* o *Volkgeist*, “un ser impersonal y fantástico, una especie de ente lequía de que son órganos ciertos hombres”, para decirlo con palabras del propio Machado. Los folkloristas como Demófilo, en su evolución desde la metafísica al positivismo, considerarán que el pueblo, más que un ser antropomórfico, es un “paralelogramo de fuerzas”. Pero así se desembocaba en una nueva abstracción; más científica, si se quiere; menos fantasmática; pero abstracción, al fin y al cabo. Y esa abstracción podía resultar apropiada, conveniente y satisfactoria para los niveles teóricos del Folk-Lore, no para sus intentos de divulgación, educación y reforma.

De ahí que los folkloristas descendiesen alguna vez a “dibujar” a ese hombre del pueblo, a adelantar una síntesis. Aunque, naturalmente, el “dibujo” resultase ser a imagen y semejanza del autor y, en cambio, muy discutible como retrato del «verdadero» pueblo, tal vez ente lequía inasible en verdad.

A este intento responden los trabajos literarios de Rodríguez Marín, *Juan del Pueblo*; de Machado y Álvarez, *Juan del Campo*; e incluso de Luis Montoto en *Historia de muchos juanes*<sup>29</sup>.

#### DE LA BIOGRAFÍA A LA NOVELA: “JUAN DEL PUEBLO” FRENTE A “JUAN DEL CAMPO”

El de Marín fue cronológicamente el primero, pero se limita, como indica el subtítulo, a contar una “historia amorosa popular”. Juan del Pueblo se enamora de María, que le corresponde. Pero la historia de sus amores sufre un brusco giro cuando la madre de María, que acaba de heredar de un pariente rico, se opone al noviazgo de su hija con el pobre Juan del Pueblo, a quien llega a acusar de no querer otra cosa que mejorar su fortuna por medio del matrimonio con la ahora acaudalada María. Las desgracias se acumulan sobre Juan: mueren sus padres y María es trasladada a otro lugar y prometida en matrimonio a otro hombre. No es extraño que Juan del Pueblo cante así:

No puede tener el pobre  
ninguna novia bonita;  
que, como le falta el cobre,  
viene el rico y se la quita.

Juan llega a aborrecer a la que lo ha olvidado; luego, él mismo llegará a olvidarla a ella. Es tiempo de desengaños, y tiempo de cantar:

El tiempo y el desengaño  
son dos amigos leales  
que despiertan al que duerme  
y enseñan al que no sabe.

29. “El fantasmático *Volkgeist*—he escrito en otro lugar—acabó por pedir encarnadura y apariencia física. El pueblo cantor se trocó, o se precipitó, en el cantor del pueblo: una suerte de antítesis simétrica.” (véase Manuel Balmaseda González, *Primer cancionero de coplas flamencas populares según el estilo de Andalucía (1881)*, Sevilla, Signatura, 2001, ed. de E. Baltanás, p. 23). En este sentido, Balmaseda vino a representar este “hombre del pueblo”, encarnación de este *Volkgeist*, sólo que en vivo, de carne y hueso mortal, y no simple reconstrucción facticia y ficticia.

La historia amorosa popular de Rodríguez Marín concluye así:

Desde entonces, Juan no ha vuelto a cantar; y, así como los hijos de Israel, llorando por la patria perdida y sin aliento para entonar sus himnos, suspendieron sus liras de los sauces de los ríos, Juan del Pueblo ha colgado de una escarpia su guitarra, para no tañerla más.

Muy diferente de esta historia es la que nos cuenta Machado y Álvarez en su artículo *El poeta Juan del Campo*. No se limita a un momento cronológico de la vida humana, ni a un episodio concreto de su biografía. Frente a lo melodramático y planífero de *Juan del Pueblo*, desdibujada historia de unos amores contrariados, *El poeta Juan del Campo* consiente una lectura de mayor calado.

Por lo pronto, el personaje aparece como encarnación de la teoría del Folk-Lore que sostenía Machado y de su concepto de pueblo. Juan del Campo es el hombre medio, indiferenciado:

Juan del Campo era el hombre más original que he conocido —comienza el artículo—: su originalidad consistía en asemejarse extraordinariamente a sí mismo, diferenciándose lo menos posible de todo el mundo. [...] Juan se parecía a cualquier otro hombre como una naranja a otra naranja del mismo árbol, como un olivo a otro olivo, como el terrón de tierra que levanta el arado, al terrón inmediato<sup>30</sup>.

Y más adelante nos dirá:

Juan murió de viejo; no fue necesario encargar una caja especial para él; sus hijos pidieron una para conducirlo al cementerio; la primera que les dieron bastó, viniendo que ni pintada al cuerpo de Juan: Juan tenía de largo, de ancho y de grueso la estatura media...

Conviene notar que mientras el personaje de Marín lleva un apellido más común, del Pueblo, éste de Machado se concreta o se reduce un tanto, del Campo. Y no porque Machado creyese que el Folk-Lore no podía ser urbano, sino porque, a decir verdad, la mayoría de la población española vivía entonces en el campo. Y así, nuestro hombre, criado en el campo —aunque más tarde se trasladará a la ciudad—, ha aprendido a realizar todas las faenas y labores propias de su ámbito:

A los veinte años Juanillo había tenido ocasión no sólo de guisar el pan en cuantos guisos tiene; de construir desde la cuchara de palo hasta la cabaña, el tinaón y el almiar, sino que había arado, cavado, escardado, podado, injertado, vareado aceituna, desgranado mazorcas, dirigido una trilla, aventado, sembrado, talado, castrado colmenas, y cazado con lazos, redes, trampas, reclamos y cuantas artes ha ideado la astucia humana contra la astucia de los animales, nobilísima ascendiente de aquella.

Como hombre del campo, y en contacto con la naturaleza, Juan ve en el árbol una metáfora de la vida humana. Naturalmente, él no sabe que se trata de una metáfora. Él se limita a recoger leña y a venderla a las tahonas del pueblo inmediato. Allí, viendo arder y crepitar los leños, se

30. A. Machado y Álvarez, “El poeta Juan del Campo”, en *Artículos varios*, Madrid, Victoriano Suárez, 1904, p. 103-112.

le ocurre componer una copla, que es también una adivinanza y una metáfora de la vida humana:

En el campo me crié;  
verde fue mi nacimiento;  
donde quiera que me llevan  
es para darme tormento.

El narrador comenta:

Decididamente el bruto de Juan llevaba muy a pecho que las retamas que él cortaba con la hoz o los arbustos que él abatía con un hacha fueran luego quemados en el horno. ¿Por qué...? ¿Por qué...? ¡Vaya usted a leer en la confusa mente de un porquero!

Un episodio significativo de la vida del poeta Juan del Campo es aquel que se produce cuando un vendaval arranca de cuajo un hermoso naranjo, que el dueño de la hacienda le regala, y que él vende a su vez a un escultor. De las manos de éste saldrá convertido en una hermosa imagen de San Sebastián. El día en que la imagen queda instalada en el altar mayor de la iglesia del pueblo, el santo se pasa la jornada haciendo milagros: cojos que tiran sus muletas, ciegos que recobran la vista... en medio del alborozo general. Pero Juan del Campo va dejando de ser hombre común, lo menos diferente posible de cualquier otro hombre, para convertirse en *alter ego* del narrador, es decir, del propio Machado, incrédulo en materia religiosa: «verdad que los cinco inválidos eran forasteros, y que, a excepción del cura y el sacristán, nadie los conocía...» Cuando Juan del Campo manifiesta su deseo de conocer a los «tan repentina como maravillosamente curados», éstos «no pudieron ser habidos». En contraste con la candorosa e ingenua fe de los más, a Juan del Campo lo que se le ocurre es improvisar esta «irreverente coplilla» al tiempo que se llevaba su mano a la frente:

Glorioso San Sebastián,  
naranjo te conocí,  
los milagros que tú hagas  
que me los claven aquí.

Divulgada la copla, las desgracias se abaten sobre Juan del Campo:

Con la fortuna de la copla comenzaron a coincidir las desgracias de Juan: los panaderos le compraban ya menos leña, el tendero le fiaba menos; algunas viejas, sin saber él por qué, le miraban con cierta prevención. Todo esto vino a reunirse con causas de tristeza para él mucho más hondas; su hijo mayor, cantador y guitarrista consumado, comenzó a dar escándalos en el pueblo y malos tratamientos a su pobre mujer, que era una santa. La mala conducta de su hijo le tenía entristecido; su mujer enfermó; sus escasos ahorros tocaban a su término; su ideal constante, el de haber reunido para tener una huerta o un jardín propio, resultaba imposible.

Resulta muy difícil determinar hasta qué punto estas palabras no son eco de las preocupaciones y tristezas del propio Machado en sus últimos años, previos a su emigración a Puerto Rico. Pero es también imposible sustraerse a la tentación de relacionar el pesimismo de este ficticio Juan del Campo con el abatimiento del *Demófilo* final:

Juan llegó a convencerse: su ideal era un imposible, y sin embargo, Juan no quería más que dos cosas en el mundo: un pedazo de tierra que labrar y que sus hijos fueran buenos. Pero era imposible conseguirlo; él no estaba destinado para esto. ¿a qué esforzarse en lo que no había de lograr?

Si se lee la carta que Machado envió a G. Pitré el 8 de febrero de 1888 se comprobará hasta qué punto el pesimismo se había adueñado de su espíritu, sin que faltasen miserias y dolencias en su cuerpo, que a la postre, como él mismo dice, le serían fatales: «Con nadie y dolencias en su cuerpo, que a la postre, como él mismo dice, le serían fatales: «Con nadie cumplo; a nadie tengo cabeza para atender. Mis hijos adelantan poco y pasan una vida amarga como yo»<sup>31</sup>. Pesimismo y fatalismo tiñen la conclusión del artículo *El poeta Juan del Campo*:

El campo, el bosque, el monte se lo habían enseñado con aterradora elocuencia; árboles que nacen juntos desempeñan luego en el mundo muy diferente papel: esta irritante *diferencia* en lo que, a su juicio, debiera ser *igualdad*, constituye para él una ley de la vida, ley que pesaba sobre su razón como una losa de plomo; ley que expresó en esta hermosa copla que, a su muerte, se encontró en una cartera que sus mismas habilidosas manos habían fabricado; la copla decía así:

Hasta la leña en el campo  
tiene su separación:  
una sirve para santos  
y otra para hacer carbón.

Así, pues, la igualdad folklórica, comunal, de los hombres no está reñida con la individualización. Había un destino común, pero también destinos personales. El hombre del pueblo es una abstracción científica, un paralelogramo de fuerzas. Pero lo científico se revela incapaz de retratar al hombre concreto; esto sólo lo pueden hacer el arte y la literatura. El cancionero folklórico era una empresa científica, necesaria pero insuficiente. En los *Cantos populares españoles* quedaba reflejada, a través de la lírica, la entera vida humana. Pero, dado que había coplas para todos los gustos, dado que se afirmaba una cosa y la contraria, la interpretación tenía que ser personal. De las tradiciones populares, Fernán Caballero extraía una lección religiosa; Machado, la contraria. El paralelogramo abstracto se vencía por alguno de sus ángulos al concretarse y personalizarse. La objetividad existe, pero al tocarla con nuestras manos la contaminamos de subjetividad.

El Folk-Lore representó una nueva objetividad en su acercamiento a la tradición popular. Al clasificar y disponer el cancionero lírico popular conforme a las edades de la vida humana encontró un punto de apoyo preciso desde el que la otrora heterogénea, selvática y aparentemente caótica producción de canciones populares aparecía como una atalaya de la vida humana, como una enciclopedia bien organizada —no desde la A a la Z, sino desde la cuna a la sepultura— de los empeños humanos. Claro está que al interpretar el sentido de estos esfuerzos y avatares, la lírica no resultaba unívoca y el talante del observador imprimía necesariamente su sello. Juan del Pueblo representaba la visión de Rodríguez Marín; Juan del Campo, la muy distinta, inevitablemente, de *Demófilo*. Eran, pues, lecturas del mismo libro. O digámoslo de otro modo: el mismo libro, ahora, eso sí, organizado y completo, admitía diferentes lecturas<sup>32</sup>.

31. La carta íntegra puede leerse en mi edición del epistolario a G. Pitré, ya citada más arriba en nota.

32. Pueden confrontarse las de Rodríguez Marín y Machado y Álvarez con la de Luis Montoto y Rautenstrauch en su *Historia de muchos Juanes* (Sevilla, E. Rasco, 1891) que contiene nueve romances que narran otras tantas historias populares. Basta sólo con echar un vistazo a los títulos del índice para apreciar las diferencias, ostensibles

## LÍRICA Y ROMANCERO

Nos queda aún una pregunta por responder. ¿Por qué la lírica y no el romancero? Sabemos por Menéndez Pelayo que don Francisco Rodríguez Marín albergaba el propósito de hacer con el romancero lo mismo que había hecho con la lírica en sus *Cantos populares españoles*. De hecho, Menéndez Pelayo publicó en 1900 los hasta entonces recogidos y enviados por el de Osuna en el *Suplemento a la Primavera y flor de romances* de Wolf, anunciando el mencionado propósito de su amigo sevillano de aumentar la colección hasta alcanzar las proporciones de su ya publicado cancionero<sup>33</sup>. Pero el propósito nunca pasó de tal. De manera que el erudito ursoense nos ha legado un espléndido cancionero, pero un muy enteco romancero<sup>34</sup>. En ello pensamos que influyeron causas azarosas y circunstanciales, como la atención preferente que Marín fue dedicando a sus trabajos de erudición –y que culminarían en obras como su monumental edición anotada del *Quijote*–, en detrimento de su inicial dedicación al folklore. Pero, en definitiva, la razón última de esta mayor atención al cancionero no tuvo nada de casual. Si los folkloristas del XIX se inclinaron por el cancionero lírico, con preferencia sobre el romancero tradicional, ello no se debió a la casualidad sino a la concepción teórica que sostenían para diferenciar ambos géneros.

Ya Machado y Álvarez, en uno de sus primeros artículos<sup>35</sup>, se había interesado por deslindar estos dos géneros populares. Decía allí Machado:

No es lo mismo un romancero que un cancionero, ni una canción que un romance. Diferéncianse no sólo en la forma sino por la esencia. La canción sale acabada del espíritu, el romance se va haciendo conforme se improvisa o escribe, y supone un trabajo más o menos lento en que la sucesión de instantes es apreciable siempre; la canción es como la chispa que brota del fuego, el romance como el humo que de él se desprende poco a poco; aquella es cosmopolita, éste puramente español, y por eso la *copla* o canción *romanceada* de cuatro versos octosílabos es la combinación métrica que emplea el pueblo con más frecuencia.

Relativamente al contenido, también se diferencia la canción del romance en que éste conserva una tradición o un hecho glorioso, y aquella encierra un estado pasional o una máxima, como la concha que guarda en su seno la piedra de riquísima valía. Un romancero es más útil, en cuanto muestra mejor el carácter de una nacionalidad y el de sus héroes; un cancionero vale infinitamente

sobre todo en el aspecto religioso: Juan Segador, Juan Maquinista, Juan Soldado, Juana la costurera, Juan Pescador, Juan Minero, Juan Albañil, Juana de la Caridad y Juan Predicador. Manuel Machado, por su parte, incluiría en su libro *Dedicatorias* (1924) el poema “A los versos de un poeta sevillano llamado Juan [González Olmedilla]” cuyo final es una nueva evocación de este personaje-símbolo: «Canta tú las fatalidades, / que son las únicas realidades: / Amor y Muerte. / Sigue cantando / coplas, que hombres muy hombres / oyen llorando. // Y si alguno te preguntara, / pobre Juan de la tierra clara, / quién las compuso, / di que lo ignoras... / que tú como Juan del Pueblo, / cantas y lloras.»

33. Un propósito algo más modesto de don Francisco fue preparar un “Romancerillo popular andaluz”: cfr. *Epistolario de Menéndez Pelayo y Rodríguez Marín*, Madrid, 1935, p. 54.

34. «Sorprende que Rodríguez Marín no publicase por sí mismo su colección de romances», apunta Jesús Antonio Cid, quien agrega que la treintena de temas romancísticos recogidos en Andalucía durante el siglo XIX «representa una cosecha muy exigua para un área como la andaluza». Véase allí mismo la lista completa de temas, versiones y colectores: J. A. Cid, «El romancero tradicional de Andalucía. La recolección histórica y las encuestas de M. Manrique de Lara (Córdoba, Sevilla, Cádiz: 1916), en Pedro M. Piñero y otros (eds.), *Romances y canciones en la tradición andaluza*, Sevilla, Fundación Machado, 1999, col. «De viva voz», núm. 1, pp. 23-61.

35. «Apuntes para un artículo literario. Introducción al estudio de las canciones populares», en *Revista Mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias*, 1869, t. I, pp. 173-179.

más para el psicólogo, porque revela al *pueblo* como *persona* en la Humanidad, e indica las ideas que en común posee con todos los otros de la tierra, sin relación a tiempo ni espacio, descubriendo también las particulares del *individuo*, muchas veces oculto, pero nunca perdido en esta riquísima manifestación del espíritu popular, no en hechos determinados como en los romances, sí en pensamientos, sentimientos y voluntades. ¿Queréis conocer la historia de un pueblo? Ved sus romances. ¿Aspiráis a saber de lo que es capaz? Estudiad sus cantares.

Si desnudamos a lo esencial estas palabras de Machado, observaremos que su intento de discriminación genérica guarda bastante lógica, sea o no verdadera en todos sus extremos. Las tesis de *Demófilo* al respecto, si prescindimos de los aspectos formales o genéticos que ahora no nos interesan, podríamos reducirlas a tres:

- El romance –género narrativo– cuenta hechos históricos o legendarios; la canción expresa sentimientos, pensamientos y voluntades.
- El romance relata la historia de cada nación particular, sus efemérides y tradiciones; la canción, la *intrahistoria* del pueblo; del pueblo, que es anterior a la nacionalidad, y está por tanto más cerca de la Humanidad<sup>36</sup>.
- El romance sirve para conocer el pasado de un pueblo; la canción, su futuro.

Muy poco se apartaría Machado de estas ideas al redactar su epílogo a los *Cantos populares* de su amigo Marín. Por el contrario, insistiría y abundaría Machado en sus tesis, matizando ahora que cuando lo histórico aparece en la lírica es sólo como «*reminiscencias* y *recuerdos*», como «*la sombra de la historia nacional*», pero nunca como lo sustantivo. Recordemos, una vez más, la copla:

La reina doña Isabel  
puso sus tiros en Baza,  
y yo los he puesto en ti  
porque me has caído en gracia.

Y, en efecto, «los romances, tradiciones y leyendas, merecen, con mucha más razón que las coplas, el título de históricos». Pero a Machado no le interesaba la historia, la historia de España, que creía hasta entonces sesgadamente estudiada<sup>37</sup>, sino algo previo y más básico, la *intrahistoria*, por decirlo con términos unamunianos, es decir la sabiduría del pueblo que estaba en los cimientos y en la raíces de la nación. Si quería regenerarse a la nación, había que volver a las raíces y descubrir los cimientos. La Humanidad adulta, es decir, la del grado actual de civilización, debía volver sus ojos a la Humanidad niña, es decir, el pueblo:

36. En su artículo de 1869 citado, Machado matizaba en nota pie de página: «No es lo mismo pueblo que nacionalidad: por pueblo entendemos una variedad moral de la especie hombre; por nacionalidad, la original y propia determinación de un pueblo.»

37. «La historia de España, más que la de ningún otro país –escribe en la Introducción de *El Folk-Lore Andaluz*– es un tejido de hechos falsos unos, inexplicables otros, y limitados a referir las biografías de una larga cáfila de reyes y magnates, con cuyos exóticos nombres y otras tantas fechas se abruma la memoria de los niños, incapacitándolos de este modo desde sus primeros años para comprender el mecanismo del hecho social más sencillo y darse cuenta de sus causas y resultados, a costa de una empalagosa e indigesta erudición, a propósito sólo para amenguar su inteligencia y saturarlos de una irresistible pedantería.»

A la humanidad, así entendida, en su periodo de niñez, lo cual no denota inferioridad en el sentido desdeñoso que se da a esta palabra, sino en el suyo propio, llamo *pueblo*: pueblo que vale tanto como el niño con relación al hombre, y al cual es aplicable la profundísima copla que dice: *De un niño se espera un hombre/ y de un hombre un niño no*<sup>38</sup>.

A Machado no le interesaba la arqueología, sino la ciencia positiva y práctica: el Folk-Lore debía ser, en su sentir, «una institución de interés verdaderamente nacional». Debía servir para la regeneración de España. Y para ello no había que volver a la Historia, entendida como «los hechos que realizó una persona, o cuando más una clase determinada», sino al Pueblo, protagonista y hacedor de la verdadera Historia, que ahora, subsumida en el Folk-Lore, debía entenderse como «el complejo, no la suma, de las biografías de todos los individuos». «Ingenuo biógrafo de sí mismo» se mostraba el pueblo en su cancionero lírico, diría más tarde Rodríguez Marín: «el pueblo narra su vida entera en larguísima serie de coplas»<sup>39</sup>.

Quizás desde esta perspectiva no nos extrañe que los iniciadores de la recolección del romancero tradicional fuesen por lo general política o ideológicamente conservadores (Milá y Fontanals, Juan Menéndez Pidal, etc., y en la propia Andalucía, la misma Fernán Caballero), mientras que los que se postulaban a sí mismos como avanzados y progresistas se decantaron de preferencia por el cancionero lírico. Los unos buscaban –y tal vez con un propósito no demasiado disímil de regeneración nacional– el pasado caballeresco y épico, medieval en su médula y raíz, en el romancero; los otros, por el contrario, buscaban la regeneración de la patria no en el pasado de los romances, sino en el presente sumergido de la entraña popular, en la biografía ingenua de Juan del Pueblo, en los afectos y máximas del cancionero lírico, donde lo histórico era sólo una sombra alusiva y los hechos, al fin y al cabo pasajeros y efímeros, importaban muy poco. Lo que importaba era la psicología, la demobiografía del nuevo protagonista de la Historia, no los hechos puntuales y circunstanciales a que se creía por entonces limitado el romancero<sup>40</sup>.

A lo largo de estas páginas hemos intentado estudiar lo que podríamos llamar la arquitectura interior del cancionero de Rodríguez Marín, su soporte teórico y su trasfondo ideológico. Y cómo lo científico –el cancionero en sí– se desbordaba –y a la vez se apoyaba– en creaciones literarias –Juan del Pueblo, Juan del Campo– que venían a demostrar la insuficiencia y los límites del propósito científico, lo insatisfactorio de la abstracción y lo recurrente y necesario de la síntesis personal.

38. CPE, t. V, p. 167.

39. F. Rodríguez Marín, *Discurso de recepción leído ante la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, Sevilla, 1905, p. 7. Reproducido en *El alma de Andalucía*, Madrid, 1929, p. 19, por donde cito.

40. La consideración del romancero como poesía del pasado aparece claramente expuesta por Juan Menéndez Pidal (*Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos...*, Madrid, 1865. Cito por la ed. facsímil y ampliada, preparada por Jesús Antonio Cid con la colaboración de Raquel Calvo y Concepción Enríquez de Salamanca, Madrid, Gredos, 1986): «La poesía de los romances nació, pues, y murió con la Reconquista; germinó al calor de aquellos ideales, y dejó de existir cuando ellos se borraron de la mente de los pueblos.» (p. 17). Ni a Juan Menéndez Pidal (ni, en el fondo, a su hermano don Ramón) interesaron nunca los romances posteriores al siglo XV que, según Juan, «se distinguen por lo abigarrado de su forma entre retórica y vulgar, llana y pomposa, y pertenecen a la época literaria calificada en otro lugar como decadente, a los que no habremos de referirnos, porque su estudio no importa mucho a nuestro intento.» (pp. 52-53). Don Ramón, como se sabe, distinguió entre una época *édica* y otra *rapsódica*.

Ni Juan del Campo ni Juan del Pueblo eran el verdadero Pueblo. Sus historias pecaban de personales, sesgadas, determinadas. El Pueblo, cuando se lo estudiaba con rigor y amplitud, cuando se desplegaba su copioso cancionero –o su no menos abundante refranero– resultaba ser un Don Nadie, como Ulises ante el Cíclope. Quizás los románticos tuvieran razón, y se tratara efectivamente de un fantasma. Al recoger extensamente sus producciones y ordenarlas por primera vez orgánicamente, los folkloristas alcanzaron su mayor triunfo y cosecharon su mayor fracaso. Ascenso y caída del positivismo, y no menor que el del idealismo krausista. Además de riquísimos materiales, el cancionero de Rodríguez Marín nos proporciona una no menos aprovechable lección de historia de las ideas. Y no sólo ni exclusivamente de las estéticas.