

Blas de Otero y la poesía tradicional

Nadie, que yo sepa, ha prestado la atención que se merece a un nuevo aspecto —me atrevería a decir: a un cambio de frente, una nueva *poética*— de la poesía de Blas de Otero. La tendencia se inicia ya en 1955, cuando publica *Pido la paz y la palabra*. Pero el reconocimiento explícito de su deuda con la poesía tradicional, o quizá mejor, de su voluntario abrevarse en los cauces de esa poesía anónima, no aparece hasta cinco años más tarde, cuando en 1960 da a las prensas su libro *En castellano*. Aquí, en el poema titulado «Palabras reunidas para Antonio Machado», leemos:

Si me atreviera
a hablarte, a responderte,
pero no soy,
solo,
nadie.

Entonces,
cierro las manos, llamo a tus raíces,
estoy
oyendo el lento ayer:
el romancero
y el cancionero popular; el recio
són de Gómez Manrique;
la palabra cabal
de fray Luis; el chasquido
de Quevedo;
de pronto,
toco la tierra que borró tus brazos,

el mar
donde amarró la nave que pronto ha de volver.

Ahora,
removidos los surcos (el primero
es llamado Gonzalo de Berceo),
pronuncio
unas pocas palabras verdaderas.

(pp. 152-153)

Tal propósito se ratifica en *Que trata de España*, su último libro hasta el momento, donde podemos leer este «Martinete del poeta»:

Ay, aquel que le pareciera
que es fácil mi batallar,
siquiera por un momento
que se ponga en mi lugar.

Que no quiero yo ser famoso,
a ver si teneis cuidado
en la manera de hablar,
*yo no quiero ser famoso
que quiero ser popular.*

(Pág. 67).

El libro está dividido en capítulos. El tercero, titulado «Cantares», se abre con un poema al que encabezan estas significativas palabras de Augusto Ferrán, el poeta amigo de Bécquer y tan interesado por la poesía popular: «...he puesto unos cuantos cantares del pueblo..., para estar seguro al menos de que hay algo bueno en este libro». La actitud de Blas de Otero queda, con todo lo que antecede, claramente definida. Al poeta vasco le interesa la poesía popular en su más amplio sentido: la que nos lleva, de una parte, a la actualmente cantada por el pueblo, y, de otra, a la que hoy denominamos de «tipo tradicional». Blas de Otero parece confundir, bajo la etiqueta de «popular», los dos campos. Pero, ¿por qué aquella poesía suya, intimista y subjetiva, la poesía de sus primeros libros, *Angel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*, se abre ahora para acoger en su seno esta otra de deliberado matiz tradicional? En mi opinión, tal preocupación artística viene motivada por su preocupación social. Blas de Otero quiere

escribir *para la inmensa mayoría*; de ahí que, al interesarse por lo colectivo y hacer una poesía que traduzca tal sentimiento, vuelva sus ojos hacia esa otra de los cancioneros y del romancero producto ella también, en gran número de casos, de una masiva elaboración anónima. En suma: Blas de Otero intenta fundirse socialmente con el pueblo y, consecuentemente, se propone fundir ambas poesías: la suya propia y la de aquél.

Por todo ello, Blas de Otero entra de lleno en esa corriente que se ha dado en llamar *popularista*, tan extendida en la lírica actual (recordemos, por ejemplo, para citar un caso muy reciente, el libro de Carlos Murciano *La noche que no se duerme*), denominación imprecisa que sirvió para catalogar una buena parcela de la poesía de Alberti, García Lorca, etc. Y, sin embargo, los que de tal manera la adjetivan no siempre tienen un concepto muy preciso de lo que esto quiere decir. Naturalmente, cuando, por ejemplo, se refieren a la lírica de Rafael Alberti, tienen una razón poderosa, se basan en una fuente fidedigna y *directa* para ello: las palabras que, al frente de su selección poética, puso en la *Antología* de Gerardo Diego: «Los poetas que me han ayudado, a los que sigo guardando una profunda admiración, han sido Gil Vicente, los anónimos del *Cancionero y Romancero* españoles...» Efectivamente. Fueron esos poetas desconocidos —en la casi totalidad y por decisión propia— de los *Cancioneros* de los siglos XV y XVI, esos autores anónimos de canciones popularísimas, que andaban de boca en boca, que penetraron en el teatro, se integraron en multitud de romances, pasaron a los *Vocabularios* y, sobre todo, sirvieron de base a tratados musicales, ya como el docto Salinas o ya, y éstos muy en especial, como los teórico-prácticos de los vihuelistas. Es ahí, precisamente, donde está el venero de esa tendencia popularista en la poesía moderna, desde Alberti a Blas de Otero, y cuya influencia me propongo estudiar algún día. En tanto, voy a dar aquí unas notas deslabazadas, y acaso no muy completas, que sirvan para manifestarla en el último de los poetas citados.

Pero antes de reseñar los débitos de Otero quiero mostrar,

con un par de ejemplos, como tal estudio es mucho y más complejo de lo que una visión apresurada podría hacernos creer. Para ello utilizaré dos poemas de un autor en quien la influencia de la poesía de tipo tradicional quizá sorprenda a algunos. Me estoy refiriendo a José María Pemán. Vamos a leer las dos primeras estrofas del poema que titula *Al alba, mi amado, al alba*:

Al alba, mi amado, al alba,
seré yo en el toronjil.
Si algo tenéis que decirme,
muy callandito venid.

Velad al alba, mi amado,
que las mañanas de abril,
galán que busca su dicha
no las debe de dormir.

Para el conocedor de la poesía tradicional española, la de los cancioneros musicales, estas dos estrofas le depararán una gran sorpresa. Es algo totalmente inesperado. ¿Quién iba a suponer que, en esos ocho versos de Pemán, nos habíamos de encontrar nada menos que con el entrecruce de tres temas viejísimos, de tres temas que se cantaban ya en el siglo XVI? El *Cancionero musical de Palacio*, que recoge composiciones del siglo XV y primeros años del XVI, ofrece una en forma paralelística que comienza así:

Al alba venid, buen amigo,
al alba venid.

Amigo el que yo más quería,
venid al alba de día.

Por si esto aún fuere poco, al «muy callandito venid» de Pemán corresponde este

Venid a la luz del día,
non trayáis compañía.

del *Cancionero*. Como vemos, la relación es muy estrecha.

Pasemos ahora una obra del siglo XVII. En esta centuria el maestro Gonzalo de Correas recoge su *Vocabulario de re-*

franes en el que inserta una cancioncilla cuyos dos primeros versos son:

Las mañanas de abril
cuan dulces son de dormir.

¿Será necesario que me detenga ahora en mostrar la influencia de éstos en los octosílabos de Pemán? Ni mucho menos. Es tan obvia que no hace falta el más ligero comentario. Bastará con releer parte de la última estrofa transcrita:

...que las mañanas de abril,
galán que busca su dicha
no las debe de dormir.

He hablado antes del entrecruce de tres temas. Es ahora el *Libro de música de vihuela*, de Diego Pisador, publicado en Salamanca en 1552 el que, en el folio 13, nos dará el tercero:

Aquellas sierras, madre,
altas son de subir,
corrían los caños,
daban en el toronjil.

Madre, aquellas sierras
llenas son de flores,
encima dellas
tengo mis amores.

Resulta ciertamente sorprendente que Pemán utilice esa misma palabra: *toronjil*. ¿Coincidencia? Sospecho que no. La enamorada de Pisador, teniendo a la madre por confidente, canta cómo en lo alto de la sierra tiene a su amor y nos localiza la fuente y el toronjil como lugar del encuentro. En el poema de Pemán es también una mujer enamorada la que canta y cita a su amor junto al toronjil. ¿Se necesita más? Sólo un último detalle: en el *Libro de música* se dice

Madre, aquellas sierras
llenas son de flores

después de hablarnos inmediatamente antes del toronjil. ¿Se refiere a las de éste? Leamos ahora otros dos versos de la estrofa tercera de *Al alba, mi amado, al alba*:

...digo sólo que son lindas
las flores del toronjil.

Mas veamos el segundo ejemplo. Es el poema intitulado
A la vera del prado:

A la vera del prado
se dormía la niña
con el son de las hojas del álamo.

El viento de la sierra
pasito, paso,
pasaba sobre el trébol
como peinándolo.

Vientecito, no me despiertes
a la niña de los ojos garzos,
¡que se encelan las flores!,
¡que se encelan los pájaros!

Déjala que duerma
a la vera del prado,
déjala que duerma
con el son de las hojas del álamo.

Ya su autor nos da una pista, o intenta dárnosla: al frente
de sus versos escribe:

«Con el viento murmuran,
madre, las hojas...

(Anónimo, siglo XVI)».

Pero no nos dejemos engañar. El poema de Pemán tiene más
implicaciones con la poesía tradicional española. Así, *Los ro-
mancerillos de Pisa*, impresos en Valencia de 1594 a 1598, y
también el *Romancero de Barcelona* con el número 138, pu-
blican esta *Letra*:

Ventezillo murmurador
que lo andas y gozas todo,
hazme el son
con las ojas... Olmo,
mientras duerme mi lindo amor.

Las semejanzas se aprecian sin el menor esfuerzo. No sólo
muy ceñidas, sino también abundantes. Mas pasemos ahora

al folio 52 vuelto de los *Romanzes y letras de a tres voces*.
Leeremos :

Dava el sol en los álamos madre
y asu sombra me recosté
Dormí quando recordé
no daua el sol sino el ayre.

¿Para qué más? No voy a hacer ahora el análisis de estos poemas y su estudio comparativo, que me llevaría muy lejos de mi propósito. Por el momento solamente me limito a apuntar sus coincidencias. Sin olvidar tampoco «a la niña de los ojos garços» que viene repitiéndose sin cesar desde Juan del Encina: «Ojos garços a la niña...».

Tras esta digresión aclaratoria de las dificultades que entraña la investigación de las influencias tradicionales en la poesía moderna, voy a tratar ahora de mostrar sus conexiones con la de Blas de Otero. En la poesía de éste podríamos distinguir dos grandes grupos. Uno, en el que se reflejan las influencias de la poesía de tipo tradicional; otro, en el que el poeta recoge versos o ideas de autores clásicos —Fray Luis, Quevedo, Manrique, etc.— o modernos —Rubén Darío, Machado, etc.—. Pero, aunque muy interesante, este apartado no nos interesa de momento.

En cuanto al primero también podría hacerse una subdivisión: de una parte el que va a ser objeto real de las presentes notas; de otra, el que recoge canciones que actualmente se cantan por el pueblo, tales como la extendidísima *Puente de la Segoviana* que, ligeramente modificada, aparece en el poemilla del mismo título recogido en su libro *En castellanos*

No quiero,
no quiero mirar España.
Debajo de tí.
Puente de la Segoviana,
encima de tí me pongo
por ver como corre el agua...

Y quizá, también, la que aparece —me es desconocida— en la pág. 71 del libro *Que trata de España* :

Ay mi lindo amor,
ya no he de verte;
cuerpo garrido,
me lleva la muerte.

(Cancionero)

Ah, mi bella amante,
voy de amanecida;
cuerpo garrido,
nos lleva la vida.

Y también, según se desprende del texto del poema, la siguiente *Folia popular* colegida en el mismo libro, pág. 73:

En una aldea de Asturias
oí una voz por el aire:

*Aquel paxarillo
que vuela, madre,
ayer le vi preso*

(Se ha parado el aire).

*y hoy trepa el aire;
por penas que tenga,
no muera nadie.*

(Me quedé mirando
las nieblas del valle...)

*yo le vi entre rejas
de estrecha cárcel
aquel paxarillo,*

(Se ha movido el aire).

y hoy trepa el aire.

Si realmente, como nos dice en los dos primeros versos, el poeta la oyó en Asturias, se trataría de un caso más de pervivencia de canciones tradicionales, semejante a los que nos atestiguan Menéndez Pidal a propósito de «A orilla de una fuente una zagala ví...», (que incluso se cantaba a principios del siglo actual entre los judíos de Bulgaria) y Carolina Michaëlis respecto a «Tres morillas me enamoran...» y «Gritos daban en aquella sierra...», vivas aún en Tras-os-Montes. Porque la canción que recoge Blas de Otero se cantaba ya, por

lo menos, en el siglo XVII. Así nos lo muestran *Los romancesillos de la Biblioteca Ambrosiana*, núm. 49:

Aquel paxarillo
que vuela, madre,
ayer le vi preso,
y hoy trepa el aire,

el *Romancero de la Biblioteca Brancacciana*, núm. 60, con una variante y el *Romancero de Barcelona*, núm. 156, añadiendo estos dos versos que aparecen, ligeramente modificados, en la versión de Otero:

Por penas tenga,
no muera, madre.

Con esto hemos establecido ya una primera relación entre Blas de Otero y la poesía de tipo tradicional. Sin embargo el primer contacto, cronológicamente, aparece en *Pido la paz y la palabra*:

Pues que en esta tierra
no tengo aire,
enistré con rabia
pluma que cante

que no es otra cosa que una versión moderna de

Pues que en esta tierra
no tengo a nadie,
aires de la mía
vení a llevarme

conservada también bajo esta otra forma:

Pues que en esta tierra
no tengo amor,
aires de la mía
lleváme al albor.

(Menéndez Pidal, «Cartapacios literarios salmantinos», BRAE, 1914, I).

ambas de fecha incierta, pero probablemente del siglo XVI.

Hasta su último libro, *Que trata de España*, no volvemos a encontrar influencias de tipo tradicional. Así, aparte del ya citado, este *Estribillo tradicional* de la pág. 74:

Soledad tengo de tí
tierra mía, aquí y allí.

Si aquí, siento que me falta
el aire, que apenas puedo
mover la pluma por miedo
al gato, que siempre salta
donde más se piensa. ¿Ves
qué manía tan funesta
esta
de no pensar con los pies?

Pues si allí, siento que el suelo
me falta, que puedo apenas
remover plumas ajenas,
se me va el pájaro al cielo;
es
lo que yo digo: Ya ves,
tierra mía, allí y aquí,
soledad tengo de tí.

Blas de Otero glosa aquí, efectivamente, un estribillo tradicional; pero modificándolo ya en el segundo verso. Se trata de una antigua canción de nostalgia:

Soledad tengo de tí,
tierra mía do nací.

Si muriese sin ventura,
sepúltenme en alta sierra,
porque no extrañe la tierra
mi cuerpo en la sepultura;
y en sierra de grande altura,
por ver si veré de allí
las tierras a do nací.
Soledad tengo de tí,
¡oh! tierras donde nací.

El texto nos lo conserva el vihuelista Juan Vasquez en su *Recopilación de sonetos y villancicos...*, Sevilla, 1560, quien, no obstante, lo había dado ya antes en sus *Villancicos...*, 1551.

Pero el estribillo lo encontramos por vez primera en Gil Vicente: en el *Don Duardos*, ¿1525?, en forma idéntica a como aparece al final de la glosa de Vásquez, y en la *Comedia sôbre a divisa da cidade de Coimbra*, con ligera variación en el segundo verso. Conviene notar, por otra parte, en el texto de Blas de Otero, y en su propósito de acercamiento ya no sólo a la poesía de tipo popular sino al mismo lenguaje popular, los vulgarismos conscientes que aparecen en el poema; un solo ejemplo: «se me va el pájaro al cielo» trasunto del «se me va el santo al cielo».

En la pág. 77 del mismo libro, Blas de Otero da una nueva versión, incluso tratando de acercarse en algunos versos al lenguaje portugués, de una canción de Gil Vicente cuyo texto no transcribo por ser de sobra conocido. En el libro del poeta vasco lleva por título *No riñades*:

Muy preciada es la palomba:
¡cómo es preciso cuidarla!

Digas tú, el marinero,
que en las naves vivías,
as palombas, no riñades,
paz no mar.

Digas tú, el avionero,
que volando venías,
as palombas, no riñades,
paz no ar.

Digas tu, meu menino,
que escuchándome estabas,
Muy preciada es la palomba:
no riñades.

En el poema que titula *Pero los ramos son alegres*, pág. 80, y que comienza:

Jamás pensé que nos veríamos en Jaén, ¡ay Jesús ,cómo
orillas del Guadalaviar! [huele

para terminar

Trébole, ¡ay amor! Cómo tiemblan
tus muslos en la yerba.

Blas de Otero está recordando el

¡Trébole, ay Jesús, cómo huele,
trébole, ay Jesús, que olor!

de *Los romancerillos de Pisa*, núm. 89, incluido también en el *Romancero general* (ed. de González Palencia, núm. 721); en el manuscrito 3.913 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fol. 50 y que, con variantes, recuerdan igualmente Tirso de Molina en *La Santa Juana y La fingida Arcadia* y fray José de Valdivieso en su *Romancero espiritual*, 1612, «Ensaladilla al Santísimo Sacramento». Incluso los «Trébole de la soltera...» y «Trébole de la casada...» del poema de Otero parecen deber algo al «Trébole de la niña dalgo...» o «Trébole de la blanca niña...» que se leen en las glosas del *Romancero general* y el ms. 3.913, respectivamente.

El final, que transcribo a continuación, del poema *Aquí hay verbena olorosa*, pp. 81-82, tiene más implicaciones:

Venid, y vamos todos
al pueblo, lo que quiero es que aprendamos
a hablar como las propias rosas: ellos
nombran de varios modos
los pájaros .los árboles. Vámonos
a coger rosas, nombres bellos,
pues que tan claro hablan ellos,
vamos a coger rosas,
y todo el campo se entere,
vamos a decir cosas
sencillas, si usted prefiere
vamos a coger rosas
rosas, amarillas: rojas,
a publicar lo que piensa
el ramo, vamos a mover
la rosa, la mayoría
de las rosas,
quiérome ir allá
por mirar lo que escribía
la rosa en el aire,
aquí hay señales de vida,
vamos a coger rosas,
a escribir como Dios manda,
vámonos yendo,

voz del pueblo, voz del cielo,
 vamos, es un decir
 florido, pero yo de eso no entiendo.

El primero de los versos transcritos parece hacer alusión a un verso de los Ejercicios de las flores a la Virgen María que todos los años se cantan, por el mes de mayo, en las iglesias:

Venid, y vamos todos
 con flores a María...

Por otra parte, el «leit-motiv» *vamos a coger rosas* es un motivo tradicional. Modernamente lo encontramos en García Lorca («Iré a Santiago») pero en realidad aparece ya en Lope de Vega («Las avellanicas moro/*que yo me las varearé*») más de una vez. En cuanto a los versos «quíerome ir allá/por mirar...» los supongo recuerdo indudable de Gil Vicente. Efectivamente: en el *Auto dos Quatro Tempos*, de hacia 1502-1510, aparece esta canción:

En la huerta nasce la rosa:
quíerome ir allá
por mirar al rui señor
 como cantabá.

Subrayo a propósito los versos para que se aprecie mejor la correspondencia. Una tal analogía no me parece obedecer a la simple casualidad.

En otras ocasiones parecería que Blas de Otero se apropió de la idea de un poemilla tradicional para rehacer, a su modo, la canción. Tal ocurre con *No te aduermas*, del capítulo IV, «Geografía e Historia», pág. 95:

Las dos de la mañana.
 Canta
 un gallo, otro gallo
 contesta.
 El campo
 de mi patria reposa
 bajo la media luna.
 Oh derramada España,
 rota guitarra vieja,
 levanta

los párpados
 (canta
 un gallo) que viene,
 llena de vida,
 la madrugada.

El título, con esa forma arcaica «aduermas», nos trae a la mente el «Pastorcito, non te aduermas...» cuya interpretación musical puede oírse actualmente en la voz de María Victoria de los Angeles, disco «Cinco siglos de canciones españolas». Pero el poema me recuerda una canción de la que existen bastantes versiones:

Ya cantan los gallos,
 buen amor, y vete,
 cata que amanece.

del ya citado *Cancionero musical de Palacio* y que se encuentra también en el *Cancionero* de Fray Ambrosio Montesino, 1508. La versión de la *Segunda parte del Romancero general*, 1605, dista mucho de las formas primitivas y, aunque mantiene las palabras rimantes, recrea la canción:

El alba nos mira
 y el día amanece:
 antes que te sientan
 levántate y vete.

Por otra parte sería posible una contaminación con

Las tres de la noche han dado
 corazón, ¿y no dormís?
 Mis cuydados os desvelan
 que desvelar es su fin.

de *Los romancerillos de Pisa*, núm. 34; *Los cancionerillos de Munich*, 1589-1602 y el *Amor secreto hasta celos*, acto I, de Lope de Vega. Pero en este caso la influencia es dudosa y yo no me atrevo a sentar ninguna afirmación concluyente. Apunto, simplemente, la posibilidad.

Y dando de lado a poemas como la *Letra* de la pág. 129 que comienza:

Por más que el aspa le voltee
y España le derrote
y cornee,
poderoso caballero
es don Quijote.

cuyos dos versos finales son facilísimos de reconocer para cualquier mediano lector de la poesía española, voy a esclarecer, para finalizar estas notas, los versos de la página 148 :

Quita aquí, que no quiero
pendencias con nadie

que me parecen proceder, indudablemente, de una canción :

Quita allá que no quiero,
falso enemigo;
quita allá, que no quiero
que huelgues conmigo

que sirvió de base para otra «enderezada a lo espiritual» de Alvarez Gato (muerto en 1509) y cuya versión a lo divino, en cuanto a los versos que nos interesan (los dos finales), aparece así:

quita allá, que no quiero,
pendencias contigo.

De estos versos a los de Blas de Otero hay muy poca distancia. Pero la canción primitiva debía de ser bastante conocida porque, en una versión distinta, se nos conserva también en el ya citado *Cancionero musical de Palacio*, núm. 6, colegido por las mismas fechas en que vivía Alvarez Gato, y que nos recordaron, posteriormente, Luis Milán en *El cortesano* y el manuscrito 14.864 de la Biblioteca Nacional, folio 41 vuelto.

JOSE MARIA ALIN