

INTRODUCCIÓN A LA IDEA DE POETAS DE LA GUITARRA Y POETAS DE LA GAITA

José Benito Freijanes Martínez

(Universidad de Vigo, España)

milobatel@gmail.com

INTRODUCING THE IDEA OF "POETS OF THE GUITAR" AND "POETS OF THE BAGPIPES"

Fecha de recepción: 5-4-2018 / Fecha de aceptación: 2-1-2019

RESUMEN:

Desde que surgieron los estudios literarios modernos, los estudiosos extranjeros han estimado en la literatura española determinados valores que no siempre coinciden con los que los propios españoles han considerado interesantes. Este desacuerdo encuentra una línea paralela en la Historia con la de dos instrumentos musicales que representan la tradición cultural del país: la guitarra y la gaita. En este artículo, analizamos este paralelismo prestando atención especial al menos internacionalmente conocido de ambos instrumentos. Presentamos una revisión cronológica del tratamiento que la lírica española le ha dado a la gaita desde la Edad Media y cómo ha ido evolucionando en relación con el que se ha dado a la guitarra, y reflexionamos sobre por qué ha sido así. Basados en la observación de esta revisión, comparamos los papeles históricos de estos dos instrumentos en la sociedad con dos tipos diferentes de poetas que se corresponden con lo que los extranjeros valoraban de la poesía española para definirla como tal, con otras características también presentes en la misma poesía que en ocasiones

tuvieron repercusión e importancia dentro de la propia España, pero que los críticos foráneos no parecían tener en consideración. Prestamos atención especial al poema *El gaitero de Gijón* de Ramón de Campoamor, como modelo en el cual el "poeta de la gaita" se define a sí mismo, y mostramos cómo los modelos del "poeta de la guitarra" y el "poeta de la gaita" han llegado hasta el siglo XX.

Palabras clave: Poesía; Instrumentos; Historiografía; Crítica; Literatura comparada.

ABSTRACT:

Since the emergence of modern literary studies, foreign scholars have estimated in Spanish literature certain values that do not always coincide with those that the Spaniards themselves have considered interesting. This disagreement finds a parallel line in History with that of two musical instruments that represent the cultural tradition of the country: the guitar and the bagpipes. In this article, we analyze this parallelism paying special attention at the least internationally known of both instruments. We present a chronological review of the treatment that Spanish poetry has given to the bagpipes since the Middle Ages and how it has evolved in relation to the one that has been given to the guitar, and reflect on why it has been like that. Based on the observation of this review, we compare the historical roles of these two instruments in society with two different types of poets that correspond to what foreigners valued in Spanish poetry to define it as such, with other characteristics also present in the same poetry that sometimes had repercussion and importance within Spain itself, but that foreign critics did not seem to take into consideration. We pay special attention to the poem *El gaitero de Gijón* by Ramón de Campoamor, as a model in which the "poet of the bagpipes" defines himself, and we show how the models of the "poet of the guitar" and the "poet of the bagpipes" have reached the 20th century.

Keywords: Poetry; Instruments; Historiography; Literary criticism; Comparative literature.

La guitarra goza de larga tradición en España, e históricamente ha sido relacionada por la iconografía nacional y extranjera con este país. Se trata de una asociación acertada, pero que al mismo tiempo obvia la existencia en el folklore español, de otro instrumento con una trayectoria de popularidad paralela y una raigambre quizás aún más antigua: la gaita o cornamusa.

Es conocido el caso de las representaciones gráficas de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X (s. XIII). Las composiciones terminadas en cero están encabezadas por cuarenta ilustraciones; y en seis de éstas, Pablo Cirio (1999) identifica otros tantos modelos de cornamusas. Menéndez Pidal (1991, 79 – 81) cita tres relaciones de instrumentos en textos medievales, en dos de las cuales suenan juntas gaita y guitarra. Una procede del *Poema de Alfonso XI* (ca. 1344 – 48):

El laúd ivan tañendo,
estromento falaguero
la vivuela entremetiendo
el rabé con el salterio,
la guitarra serranisca,
estromento con razón
la exabebe morisca
allá en medio canón,
la gaita, que es sutil,
con que todos placer han
otro estromentos mil:
la farpa de don Tristán.

Larrea Velasco (2012) indica que estas listas, como otra parecida presente en la *Historia Troyana Polimétrica* (s. XIV), nos llegan de un tópico de la literatura francesa contemporánea. Desde aquí consideramos que nunca hay que subestimar la influencia bíblica en el Medievo, y que es más simple explicar la aparición de estas enumeraciones en las literaturas europeas de forma independiente entre ellas, como réplica del salmo CL. Siguiendo a la misma comentarista, la fuente de este fragmento del *Poema de Alfonso XI* se hallaría en la *Roman de Troie*; y hay que observar que, curiosamente, la guitarra y la gaita son los dos instrumentos nombrados

en los textos españoles, ausentes en los franceses supuestamente utilizados como modelos.

En cuanto a la voz «guitarra», el hecho de que aparezca calificada con el adjetivo «serranista», junto con que en un pasaje procedente del Arcipreste de Hita (s. XIII - XIV) citado por el propio Menéndez Pidal hallemos la distinción entre «guitarra morisca» y «guitarra latina», prueba una vacilación en la aplicación del vocablo que se ha interpretado como una evidencia de que en aquella época ya se llamaba así también al instrumento hoy conocido como tal (Larrea Velasco, 2012).

La visión retrospectiva de los papeles de la guitarra y de la gaita invita a asociar estos instrumentos a las dos tendencias contrapuestas que parecen haber animado la idiosincrasia de los poetas españoles desde que, caído el antiguo régimen a finales del siglo XVIII, se estudia en el extranjero la poesía española como manifestación nacional identitaria.

Independientemente de las adaptaciones que *a posteriori* hagamos para los casos individuales, en principio designaremos como poetas de la guitarra a aquéllos que representan una expresión polifónica, en la que varias voces modulan acordes. El resultado encuentra réplica en la ejecución de un instrumento cuya introducción y evolución en la Península son además históricamente más rastreables que en el caso de la gaita: en este sentido, un hito histórico sería, por ejemplo, la adición de la quinta cuerda al instrumento por parte de Vicente Espinel.

La gaita, por contraste, encarna una expresión más arcaica, monódica, transmitida en la personalidad de la poesía española desde la noche de los tiempos. Sus bordones, de pedal fijo, le recuerdan continuamente que la composición no debe salirse de la tonalidad que marcan.

Ambos *mesteres*, según el lenguaje de la lírica medieval, evolucionan también por caminos distintos. En sentido figurado, es importante recordar que los dos generan música, de modo que tanto un oficio como el otro, recurren cada cual a su particular fusión de raciocinio y

sentimiento. Pero las elecciones de método y tratamiento de materiales constructivos han sido con frecuencia recíprocamente incomprendidas.

El poeta de la guitarra manifiesta una apreciable capacidad para adoptar dos o más tendencias estilísticas paralelas, en momentos puntuales de su trayectoria vital o durante toda ella. Esta flexibilidad se debe a que conscientemente trabaja en diálogo integrado en un grupo, en el cual se ajusta a un papel y con el cual interactúa, uniendo a él su voz. Adapta fácilmente su obra a los temas y elementos presentes en cada una de las situaciones diferentes en que le toque desenvolverse. Su propuesta artística es exotérica; su *modus operandi*, extravertido, y entiende la ascendencia de las innovaciones de la poesía extranjera sobre él como parte de un intercambio del que él también forma parte. Por esta razón, suele coincidir en alguna línea temática con el concepto de poesía que las corrientes de la crítica internacional de su momento etiquetan como «española». Esta interacción produce muchas veces un fenómeno de distorsión de los prejuicios o tópicos, ya que la obra del poeta se presenta como modelo nacional ante los analistas extranjeros, quienes se reafirman en su idea previa, reafirmación con la que el autor se retroalimenta, para devolverla amplificada. De este modo, algunos poetas de la guitarra han contribuido desde la propia España a la exageración de los tópicos que posteriormente han dado lugar a un concepto de la cultura hispana en ocasiones caricaturesco. El poeta de la guitarra suele ser estimado en el extranjero porque se considera que representa lo «típico».

El poeta de la gaita se inclina por la progresión monocorde, manteniendo una unidad evolutiva de un solo carril durante todas las etapas de su obra, no siendo frecuente descubrirle tendencias paralelas. Aunque representa a un público, propende a trabajar de forma individual o independiente, y si existen otras voces junto a él con las que incluso pueda entrar en diálogo, son émulas o simplemente paralelas, pero no suele trabajar en colaboración con ellas. Su meta principal es darse a entender por el círculo particular al cual se debe, aun arrancado de éste y trasplantado. Vuelto hacia la introspección y la introversión, y a concentrar su esfuerzo en el objetivo de hacerse apreciar por quienes participan de su

entorno emocional, la contemplación de su obra invita a buscarle el giro esotérico. No es impermeable a la influencia externa; pero la acoge como un enriquecimiento personal, más que como parte de un intercambio. Independientemente de su éxito dentro de su propio círculo, ya sea éste su barrio natal o toda España, su discurso no está en fase con los prejuicios formados por la crítica extranjera contemporánea en lo referido a la imagen de su arte nacional. Principalmente por esta razón, su capacidad de trascender fronteras en primera instancia, se ve mermada con respecto a la del poeta de la guitarra.

Todo poeta tiene algo de guitarra y algo de gaita. El nivel de pureza de los representantes de ambas tendencias ha variado a lo largo de la Historia, y ha influido en que la frecuencia y el nivel de su interactividad mutua hayan ido acordes a las demandas del momento. Además, como la apreciación de los valores artísticos también se mantiene en constante cambio obedeciendo a las corrientes intelectuales, rasgos que en una época histórica habrían colocado a un autor en el ámbito de la gaita, en otra pueden pasar a situarlo en el de la guitarra, y viceversa.

No debemos identificar necesariamente la división entre poetas de gaita y de guitarra con otras tendencias ya históricamente existentes, previas a la era del estudio de la española como literatura extranjera, tales pudieran ser la separación entre la línea continuista, en la estela de la lírica tradicional, y la receptiva hacia las corrientes innovadoras o foráneas. Esta dualidad se manifestó en episodios como la reacción de Cristóbal de Castillejo (1490 – 1550) frente a la poesía italianizante que en su momento representaban Juan Boscán (¿1487 – 1542?) y Garcilaso de la Vega (¿1501? – 1536). Esta polémica ya muestra algo de guitarra y de gaita, pero no lo es propiamente. A diferencia de los implicados en ella, tanto los cantores de la guitarra como los de la gaita no ven necesariamente negativo, cada grupo a su modo, combinar innovación con elementos tradicionales. Pero en ciertos aspectos, ya en la propia persona de Castillejo pueden reconocerse en estado embrionario características de los poetas de la gaita y de la guitarra, cuando, a la par de sus diatribas, como «Reprensión contra los poetas españoles que escriben en verso

italiano» (y a pesar de ellas), no puede evitar él mismo la puesta en práctica con fortuna de los mismos elementos extranjerizantes que denuesta. Es notable que, casualmente o no, se trate aquí de la influencia llegada de Italia, otro país de gaita y guitarra que de igual modo hizo, cara al extranjero, un trabajo sobresaliente en la evolución y divulgación del segundo instrumento y poco por el primero.

Para entender mejor por qué la gaita y la guitarra representan respectivamente a cada una de dichas inclinaciones complementarias, es útil revisar el tratamiento que la misma lírica española da a ambos instrumentos, y en especial al menos internacional, la gaita (y, con ella, al gaitero) durante la época en que comienza a desarrollarse en Europa la conciencia de las literaturas nacionales. Pretendemos aportar así un argumento al hecho de que, en los últimos decenios, la crítica extranjera, a la par que ha ido descubriendo sorprendida que la cornamusa también es un instrumento ancestralmente español, con no menor asombro haya desenterrado a algunos de los más memorables líricos que, tanto en su época como al correr de los años, han pasado desapercibidos fuera del país.

En diversas variantes, la gaita se adscribe al folklore del tercio septentrional de la península, desde Galicia y el norte de Portugal hasta Cataluña, donde adopta el nombre de «sac de gemecs». Incluso en Baleares tienen su modelo propio, la «xeremía». En tal contexto, el gaitero formó parte durante siglos de la tradición festiva, al menos de la mitad norte de España.

En la imagen del fragmento que previamente habíamos citado del *Poema de Alfonso XI*, la gaita se representaba amable, instrumento «sotil con que todos placer han». Esta figura respetable se mantendrá en general durante varios siglos, tanto en la Edad Media como en la literatura posterior. De este modo, Góngora la alaba en las *Soledades*: «La gaita al baile solicita el gusto»; y en una de sus letrillas al nacimiento de Cristo, la incluye como instrumento convocante de acontecimientos celestiales:

—Cuando toquen a maitines,

toquen en Jerusalén,
tañan al alba en Belén,
tañan, tañan,
que profecías no engañan.
— ¿Por qué? Di.
—Por lo que oirás por ahí
a cien alados clarines.
— ¿Cuándo? ¿Esta noche? ¡Oh, qué bueno!
—Toda, pues, gaita convoque
los pastores;
dulces sean ruseñores
del sol que nos ha de dar,
no en cuna de ondas el mar,
sino en pesebre de henos,
un portal desta campaña.

En el estribillo de otra de sus letrillas, la gaita se configura como ascendiente de la felicidad y la placidez:

Tenga yo salud,
qué comer y quietud,
y dineros que gastar,
y ándese la gaita
por el lugar.

También el número 1629 de los romances nuevos anteriores al siglo XVIII recogidos por Agustín Durán (1851), muestra que el sonido de la gaita es grato, en contraste con la desagradable interpretación lograda con otros instrumentos:

A la gaita bailó Gila,
que tocaba Antón Pascual:
si es bailar hacer mudanzas,
¡oh, qué bien que bailará!
Bailar firme, bailar quedo
es el seguro bailar;
que el andar saltando siempre
a cualquiera cansará.
El pandero tomó Gila,
y viendo que suena mal ,
a la gaita volver quiso,
pero no la pudo hallar.
Repicó las castañetas
Gila, y con el repicar
Un pique le dio a Bartolo,

y un capote a los demás.

Pero durante el siglo XVIII, el panorama cambia con respecto a la gaita, que perderá prestigio mientras la guitarra lo gana, precisamente cuando va surgiendo el concepto de las literaturas nacionales extranjeras como motivo de estudio. El zamorano Fernando Ferrandiere (1740-1816) fue pionero en observar que el instrumento de cuerda estaba siendo explotado por debajo de sus posibilidades, en un paso inicial para que acabe elevándose al rango de instrumento culto que la introducirá definitivamente en las salas de concierto. En este medio surgen figuras internacionales, tanto en España, donde descuella Fernando Sor (1778 - 1839), como en el extranjero, sobre todo en Italia, tal es el caso de Mauro Giuliani (1781 - 1829), quien pasea el instrumento por la corte vienesa mientras Sor lo hace por Londres. La guitarra está en auge y pasa a formar parte de la imagen que España proyecta al exterior.

Mientras tanto, la gaita permanece relegada al ambiente folklórico rural del país, y por consiguiente sujeta a ciertas connotaciones. Estos caminos diferentes de uno y de otro instrumento repercuten en el tratamiento que se les da en la lírica.

Contrariamente a lo que ocurre con la guitarra, la intensidad sonora de la gaita permite a ésta hacerse oír en espacios abiertos, incluso entre las multitudes. Así, cuando la primera se prodiga en los locales cerrados del momento, donde la gente se reúne y calla para escucharla, la gaita permanece en las ruidosas fiestas populares como simple herramienta destinada a emitir sonido cuya finalidad es ser bailado. Ha perdido el carácter de instrumento «sotil» que le atribuía la lírica medieval. Por ejemplo, en la fábula titulada «El tordo flautista», Samaniego (1745 - 1801) cita la gaita gallega como paradigma de aerófono que ofrece grandes dificultades para la excelencia musical:

Era un gusto el oír, era un encanto,
a un Tordo, gran flautista; pero tanto,
que en la gaita gallega,
o la pasión me ciega,

o a Misón¹ le llevaba mil ventajas.

Es decir, que incluso aunque se viera obligado a hacerlo con un instrumento (tan disonante) como la gaita gallega, el tordo era capaz de sonar mejor que el flautista más virtuoso del mundo. La gaita viene a ser así un paradigma de cualquier artefacto estrepitoso que exige gran pericia por parte de quien lo opera, so pena de resultar hiriente. Igualmente lo constata Francisco Sánchez Barbero (1764 – 1819) en sus «Coplas satíricas a una señora» (1816):

Ese bicho original...
es la gaita, que me atruena
de mil modos.
Y replico: ¿por qué igual
no se reparte la pena
entre todos?

Ya tiempo antes, Nicolás Fernández de Moratín (1737 – 1780) había tratado de igual modo al instrumento en una silva titulada «Dedicatoria al lector de su periódico titulado *El poeta*»:

Ni dejarán mis versos olvidadas
mil verdades certísimas, que inspira
a amar el eco de la dulce lira,
aunque tal vez, lector, por agradarte,
violentando mi genio en esta parte,
cantaré la pavana
al gruñir de la gaita zamorana.

¿Por qué esta unanimidad en afirmar que era difícil oír que una gaita sonara bien? Una fiesta que se preciase debía ofrecer gaiteros, y esto independientemente de su destreza musical, ya que sobre todo se les contrataba como animadores. La gaita era, como hemos dicho, la herramienta facilitadora del baile. Por ello, casi más que el hecho de su calidad interpretativa, era importante que los gaiteros mantuvieran la diversión desde el escenario. Se esperaba de ellos que fueran joviales y

¹ Luis Misón (1727 – 1766). Virtuoso flautista y compositor español que gozó fama de ser el mejor del mundo en su tiempo.

chocarreros, y la bebida era una solución obvia para que esta disposición no decayera. Naturalmente, en sus ambientes de trabajo debían de ser frecuentemente invitados a consumir más alcohol de la cuenta. Los intérpretes más famosos y solicitados eran los asturianos y los gallegos. La expresión gallega «mollar a palleta», literalmente «mojar la pajueta», se traduce por «empinar el codo» o «pimplar». La pajueta o «palleta» es la lengüeta de la gaita, que los tañedores tenían la costumbre de introducir en un líquido, habitualmente agua o vino, antes de hacerla sonar, con el fin de hidratarla después de haber permanecido un tiempo inactiva. En castellano, «soplar» también es sinónimo jocoso de «beber»; su etimología se aclara si consideramos que la bolsa de la gaita estaba hecha aprovechando un pellejo de los que igualmente servían para fabricar botas u odres de vino, y tal forma tienen. De ahí su nombre, «bota» o «boto» según las diferentes dialectologías locales, lo cual daba motivo a chanzas sobre su portador.

Un ejemplo que reúne todos estos tópicos es el villancico de Diego Torres Villarroel (1694 – 1770), que comienza:

Cantando llegó al portal
un gaitero de Zamora,
y oyéndolo los pastores
nuevamente se alborozan.
Se ríen a carcajadas
con las canciones que toca,
y tienen una gran noche
con su gaita y con su bota.

En este caso, el crápulas protagonista se declara enamorado de la gaita gallega, afirmación en la cual el autor juega con una dilogía al referirse también a cierta clase de endecasílabos dactílicos sobre los cuales reincidiremos más adelante: «tanto bailé con la gaita gallega, / tanto bailé que me enamoré de ella», dice, haciendo uso de versos con este esquema rítmico. La composición va desgranando dichos lugares comunes, hasta que al final, de tanto «soplar» el gaitero, acaban todos «soplados» y se da fin a la canción.

El ya citado Samaniego, hace también uso de esta imagen humorística de instrumentista e instrumento, en un epigrama dedicado a su entonces rival Iriarte (1750 – 1791), quien sumaba a la de versificador fabulista, la fama de notable violinista:

COPLAS PARA TOCAR AL VIOLÍN A GUISA DE TONADILLA

Cantar la música, Iriarte
se propuso en un poema;
y, en lugar de sinfonía,
tocó la gaita gallega.

Las maravillas de aquel arte canto...

¡Dios guarde, oh, muiñeira, tu gracia, tu encanto!

Según Cueto (1869, p. 395), Quintana refiere que el verso en itálica, el primero del *Poema de la música* (1779) de Iriarte, motivó un interrogatorio al autor por parte de Huerta, quien le había invitado a una lectura del poema y dudaba que la línea estuviera bien medida, ante lo cual Iriarte huyó de la reunión «dejándolos a todos con la boca abierta», pero negándose a modificarla «acaso por un exceso de amor propio». En realidad, contrariamente a lo que sostiene el propio Cueto, dicho verso es métricamente aceptable en castellano, por tratarse de un endecasílabo de un tipo presente en la lírica de este idioma ya desde el siglo XIV, caracterizado por su ritmo dactílico de acentuación en primera, cuarta y séptima sílabas, denominado precisamente «de gaita gallega» (Quilis, 1986, p. 70), sin duda por su distribución acentual imitativa del ritmo de la muiñeira –danza oriunda de Galicia--, alusión a la métrica en la que coincide con el ejemplo que previamente habíamos citado de Torres Villarroel.

En cuanto a Huerta e Iriarte, cada uno enrocado en su postura en medio de sus rifirrafes, se aprecia un patrón del desencuentro entre un rasgo propio de la guitarra y otro de la gaita. Huerta ignora un elemento tradicional, o lo desecha sólo porque no le agrada, mientras que Iriarte trata de recuperarlo para integrarlo en un poema moderno. Es notable que los guitarristas, en grupo de acuerdo y empeñados en que el endecasílabo cuestionado es incorrecto, permanezcan insensibles a la duda mientras

ven al gaitero mantenerse en sus trece, sin procurar ninguno de ellos documentarse en fuentes más autorizadas que su propia opinión, convencidos de su razón por ser mayoría. Mientras tanto, el gaitero, en actitud independiente, prefiere evadirse sin explicaciones.

Al comenzar el declive del Romanticismo, en plena madurez del movimiento de estudio de las literaturas «nacionales», surge el costumbrismo paralelo a las literaturas vernáculas que inician su andadura o recuperación, trayendo con ellas sus símbolos. Es una primavera para los poetas de la gaita, que abordan la reivindicación lírica de su instrumento. Pionero en este rescate es Ventura Ruiz Aguilera (1820 – 1881), salmantino que intuye esa situación de la cornamusa como instrumento desdeñado en los ambientes cultos, y quien, en 1860, dedica a su amigo Manuel Murguía, historiador marido de Rosalía de Castro, el poema *La gaita gallega*, que comienza así:

Cuando la gaita gallega
el pobre gaitero toca
no sé lo que me sucede
que el llanto a mis ojos brota.

La obra es un romance en cinco tiradas de catorce versos, separadas por el estribillo «que no sé deciros / si canta o si llora».

Rosalía le da la réplica confirmando su intuición, imitándole con otro romance pero en gallego, de cinco tiradas compuestas por entre dieciséis y veintiocho versos, con el estribillo «eu podo dicirche: / non canta, que chora» («Yo puedo decirte: / no canta, que llora»). Lloro porque se siente objeto de desprecio a causa del papel que le ha tocado desempeñar, como instrumento menor, popular, de sentido musical menos refinado, frente a, en el caso que nos ocupa, la guitarra. Lo cual coloca en diglosia a las dos diferentes categorías de líricos representadas por cada instrumento.

En principio, ser poeta de la guitarra o de la gaita no implica mejores o peores cualidades literarias. El verdadero reconocimiento internacional hacia Rosalía de Castro es relativamente reciente, pero se ha desarrollado con bastante rapidez. No por casualidad, este descubrimiento

de la poesía de la gaita empieza con autores como ella, que tanto hicieron por reivindicar el instrumento. El episodio entre Ruiz Aguilera y Rosalía proporciona un hito para poder datar el inicio de este proceso de rehabilitación por parte de las literaturas vernáculas.

Este proyecto incipiente habría de ser valorado entonces en el justo precio que le mereció el haber sido llevado a cabo por los propios poetas a los que la misma gaita representa. En tal contexto, por la fama alcanzada, el poema de la literatura española que más ha hecho por la divulgación de la cornamusa en los tiempos modernos, es «El gaitero de Gijón», de Ramón de Campoamor (1817 – 1901). Es el único que conozcamos en que un poeta de la gaita se define figurativamente como tal, razón por la que nos detendremos un poco más en él y en su autor. Éste fue uno de ésos que la crítica eleva al Parnaso en vida y relega según fallecen. Clarín, Azorín o Dámaso Alonso entre otros, le elogiaron, si bien en el caso del segundo con sentimientos encontrados. Luis Cernuda se esforzó en resucitarle.

A pesar de tan eminentes validos, el poeta asturiano sufrió una considerable depreciación a lo largo del siglo XX heredada hasta hoy con altibajos. Pero todavía a veces nos sorprende alguna cita de Campoamor, incluso en ignorancia de su autoría. Las *Humoradas* (1886 – 1888) eran composiciones breves en forma de pareados o de cuartetos, que él mismo declaró haber escrito con el ánimo de que permaneciesen fácilmente fijadas en la memoria por mucho tiempo, finalidad cuyo éxito no se puede poner en duda. ¿Quién no recuerda pasajes como éste?: «en este mundo traidor / nada es verdad ni es mentira, / sino todo es del color / del cristal con que se mira».

Campoamor inicia su carrera poética en declarada adhesión al movimiento romántico, pero acaba componiendo el tramo principal de su obra con el Romanticismo literario europeo prácticamente liquidado. Goza de éxito mientras que paralelamente, los dos poetas del momento hoy mejor considerados, Rosalía de Castro y Gustavo Adolfo Bécquer, se obviaban. Frente a las respectivas producciones de la gallega y el andaluz, la obra de madurez de Campoamor se adscribe al Realismo, movimiento

que fructificó en la novela pero al cual hoy se le reconoce un acervo poético mediocre.

En los tratados de Literatura más modernos se ha calificado la corriente de Campoamor invariablemente de «prosaica», paralela a la «retórica» encabezada por Gaspar Núñez de Arce. Como mayor inconveniente, la obra poética del asturiano tal vez pueda calificarse de insincera, si consideramos que canta emociones que la vida no le dio ocasión de sentir, mientras trata de moralizar al lector con consejos que él no tiene necesidad de esforzarse en cumplir merced a sus circunstancias personales.

Frente a estas consideraciones y a todas las demás tachas atribuidas por la crítica, también sería injusto negar a Campoamor las virtudes que le han mantenido, si no de actualidad, al menos en estado vegetativo pero no muerto. Su prosaísmo deriva de un sano afán por pulir la poesía de la hipertrofia retórica en que había degenerado la obra del Romanticismo decadente. En este sentido, son meritorias su imaginación y originalidad, consistente ésta en el establecimiento de un método literario personal, a cuyos principios se adhiere y que acabaría manifestando en su *Poética* (1883). Como literato artístico, lejos de pretender atribuirse el genio que la naturaleza quizás no le dio, decorosamente fija unos patrones y se sujeta a ellos. Así, a falta de nada mejor en el panorama, esta preceptiva aportó un modelo de disciplina que caló entre buena parte de sus poetas coetáneos.

Más argumentos a favor de la obra de Campoamor, son, primero, que toda realización artística adquiere vida propia independiente de su autor, por lo cual no tiene sentido plantearse la sinceridad o insinceridad del poeta cuando se trata de calificar la calidad de un trabajo en sí mismo. Otrosí: puede haber gran obra de arte anónima, pero no artista sin obra de arte. Y segundo, la inusitada circunstancia de que precisamente uno de los rasgos de su poesía más negativamente criticados, haya resultado contribuir a la mayor longevidad de su presencia en la memoria colectiva: su intención didáctica.

Comparativamente a cuando Edgar Allan Poe postulaba la extensión de un poema ideal alrededor de los cien versos, Campoamor establece que la longitud debe acotarse para que la obra surta efecto. Clasifica sus poemas básicamente en dos grupos, «doloras» y «humoradas», y define «dolora» como una composición no muy extensa cuya característica añadida es estar presidida por algún pensamiento filosófico. El «pequeño poema» no será sino una «dolora amplificada».

Pero atención: incluso en su apogeo, el reconocimiento hacia Campoamor se circunscribe a España. Sólo a partir de finales del siglo XX, el asturiano ha supuesto una relativa revelación para la crítica extranjera (Sebold, 1994). Por eso, este autor de fama paralela a la inadvertencia hacia Rosalía y Bécquer, al igual que éstos, se configura como poeta de la gaita. La presencia de semejantes poetas españoles, sorprende a los curiosos foráneos precisamente porque no responde al tópico de cómo pensaban que «debía» ser la poesía española entonces; y por tanto, a pesar de la gran fama que Campoamor disfrutaba en su tierra, fue uno de tantos invisibles para la inmensa cantidad de visitantes que pasó por la Península durante el siglo XIX (Hitchcock, 2005). Majada Neila (1994) hace una nutrida relación de estos expedicionarios, aunque ni siquiera exhaustiva. Pero advierte que todos aquellos cultos viajeros, al referirse a la literatura española en sus memorias, sólo citan un mismo grupo limitado de prosistas, entre los que predominan Fernán Caballero y Juan Valera, y el único poeta mencionado es José Zorrilla (1817 – 1893).

España estaba de moda como país romántico, y para entender por qué los extranjeros prestaban atención a autores como Zorrilla y no a otros, habrá de determinarse qué valores les ofrecía, porque está claro que es un poeta de la guitarra prototípico. En el prólogo al segundo volumen de sus poesías, él mismo define gran parte de estos elementos:

Cristiano, he creído que mi religión encierra más poesía que el paganismo. Español, tengo a mengua cantar himnos a Hércules, a Leónidas, a Horacio Cocles y a Julio César, y abandonar en el polvo del olvido al Cid y a don Pedro Ansúrez, a Hernán Cortés y a García de Paredes. Cristiano, creo que vale más nuestra María llorando, nuestra severa Semana Santa, y las suntuosas ceremonias de

nuestros templos, que la impúdica Venus, las nauseabundas fiestas Lupercales y los vergonzosos sacrificios de Baco y de Plutón. Español, hallo cuando menos mezquino y ridículo buscar héroes en tierras remotas, en menoscabo de los de nuestra patria; y cristiano, tengo por criminal olvidar nuestras creencias por las de otra religión contra cuyos errores protestamos a cada paso.

Con su imagen de prolongador de la tradición del romancero, cantor de leyendas locales de aire noble y caballeresco, de arabescas orientales, manifiesto paladín de una identidad cristiana nacional superviviente de las amenazas históricas que la habían acosado en un territorio fronterizo, proporcionaba un tipo de cantor que respondía perfectamente a la interpretación de lo que era la literatura española «auténtica» que historiadores como el suizo Sismondi divulgaban en Europa:

La literatura española difiere esencialmente de las demás de la Europa: puede decirse que éstas son europeas, mientras que aquélla es oriental. Su índole, su pompa, sus imágenes, sus bellezas, y hasta el fin que se propone, pertenecen a otras ideas, a otros sentimientos, y ofrecen a la vista del crítico un mundo intelectual nuevo y desconocido. [...]. La nación española otro tiempo tan valerosa, tan caballeresca, y cuyo orgullo y dignidad son proverbiales en Europa, se ha retratado al vivo en su literatura; [...], al contemplar en ella rasgos dignos del alto destino que los españoles han sido llamados por la Providencia, a cumplir en el mundo [...]. El mismo pueblo que opuso una barrera insuperable a la invasión de los Sarracenos, que conservó durante cinco siglos su libertad civil y religiosa, [...] ha mostrado también en sus obras literarias, su vigor, su riqueza intelectual, y esa grandeza y heroísmo que recuerda la historia, y que admiran las generaciones (Sismondi: 1841, p. 2).

Tales principios estaban visiblemente ausentes de la producción general de Campoamor. Con su preceptiva aleccionadora y su adhesión a un manual de normas y formas, el poeta asturiano evoca más lo neoclásico que la ruptura con los cánones académicos proclamada por el Romanticismo. Bajo tales criterios, su primer gran éxito fue *Doloras* (1846), con el que se aleja definitivamente de la corriente «romántica». Sus poemas más largos, el *Colón* (1853) y *El drama universal* (1869), están totalmente compuestos en arte mayor y exhalan un visible carácter simbolista. Esto segundo puede afirmarse también de su otro gran poema

extenso, *El licenciado Torralba*, en silvas con versos predominantemente endecasílabos. Todos al estilo de aquel arte italianizante que, por extranjero, deploraba Castillejo.

«El gaitero de Gijón» es una de las doloras más populares. Con más épica que lírica, relata cómo el protagonista llega tarde para tocar en una celebración, por haber asistido al entierro de su madre. Sin embargo, los concurrentes a la fiesta no están interesados en la vida personal del protagonista, sino en que éste ejecute su obligación profesional: interpretar transmitiendo felicidad para que todos puedan divertirse. Y, comoquiera que es el medio de sustento para su familia, en efecto el gaitero toca animadamente a pesar de su tristeza, incluso aún teniendo que soportar la burla de algunos de los presentes:

La niña más bailadora
- «¡Aprisa!»- le dice -«¡Aprisa!»
Y el gaitero sopla y llora
poniendo cara de risa.

Como conclusión, el autor afirma que este episodio es una imagen de su propia situación, obligado a ganarse el sustento escribiendo versos que todo el mundo pueda recitar alegremente, sin que le importe al público su estado de ánimo personal.

La temática de fondo de «El gaitero de Gijón» nace con la misma literatura española, y lleva tanto tiempo en ella como la gaita. En el *Cantar de Mío Cid* ya vemos cómo el protagonista sacrifica sus sentimientos por tener que dar manutención a su esposa e hijas. Por mucho orientalismo y caballerosidad que intentemos encontrarle al suceso, el muy cristiano Díaz de Vivar no es sino un mercenario que, en cierto momento, llega a ponerse al servicio del rey moro de Zaragoza para luchar contra sus propios correligionarios.

Haciéndose invisible para los extranjeros de su época, Campoamor se revela en su poema como vate de la gaita, y en sus versos finales recoge el mismo profundo dolor del instrumento constatado por Rosalía a Ruiz Aguilera:

Decid, lectoras, conmigo:
¡cuánto gaitero hay así!
¿Preguntáis por quién lo digo?
¡Por vos lo digo, y por mí!
¿No veis que al hacer, lectoras,
doloras y más doloras,
mientras yo de pena muero,
vos las recitáis al son
del gaitero,
del gaitero de Gijón?

Frente al carácter demiúrgico emanado del poeta según la idea de lo «romántico», que, de acuerdo con la crítica extranjera, era inherente a la literatura española, «El gaitero de Gijón», escenifica una idea tan cercana, simpática y aplicable al lector común como que el autor se declare un simple obrero del verso. Entretanto, Villergas (1854, p. 251) publica en París: «he aquí un poeta [Campoamor] que no ha logrado una celebridad igual a su mérito, y sin embargo es bastante popular en España».

Paralelamente, Rosalía y Bécquer también sufrieron en su momento las consecuencias de que, al ser considerados españoles, su obra no coincidiese con las tesis imperantes de los teóricos a lo Sismondi. Y no sólo en el extranjero, sino también en la propia España, siempre pendiente de lo que los foráneos calificaban como «español»: «suspirillos germánicos», llamó Núñez de Arce (1832 – 1903) a la poesía del andaluz, cual redivivo Castillejo criticando el nuevo arte llegado de la Italia de turno, llámese Alemania.

Si se trataba de poetas que sonaran netamente europeos, por mucho que aportasen algo nuevo, tal poesía no podía ser española. No eran representativos, no interesaban; y por esto también Campoamor deja de ser relevante cuando la muerte le interrumpe, ya que desde la crítica extranjera no regresa de su voz eco alguno.

La ventaja que ofrece la clasificación de los poetas en artífices de la guitarra o de la gaita, es que, a la hora de gestionarlos, permite al crítico colocarse por encima de toda consideración ideológica o de teoría artística. Núñez de Arce era un poeta tan de la gaita como Bécquer, pero totalmente diferente en cuanto a ideal estético. Y como contraste con la reciamente

conservadora personalidad del más claro poeta de la guitarra del siglo XIX, José Zorrilla, en el siglo XX encontramos a Federico García Lorca (1898 – 1936) en el paradigma de los cantores de este instrumento. Tal muestra la descripción que de él hace Esperanza Ortega (Ortega & de Paepe, 2002, pp. 9 y 20):

Lorca posee ese don especial que atrae a todos, tanto al amante de lo popular como al admirador de lo culto [...]. El que poseyera una personalidad singular y un valor artístico indudable no es obstáculo para que pensemos que su trayectoria no hubiera sido tan brillante si hubiera estado aislado, sin compartir con otros poetas proyectos y ambiciones.

En realidad su imagen que más ha cundido, es la del poeta del flamenco, de los gitanos, de los bandoleros, de los toreros y de los toros. Si hay alguien que canta al grueso del estereotipo de España en el extranjero en su momento, y que todavía colea hoy, ése es Lorca, el poeta nacional más universalmente conocido en su siglo. En España, la crítica extranjera siempre ha pesado mucho: desde el principio se tradujo a los Schlegel, a Sismondi, a Ticknor y a casi toda la demás pléyade de historiadores foráneos. De modo que sólo cuando el imaginario internacional de lo «español» en su tiempo, cae para ser reemplazado, podemos evaluar imparcialmente la verdadera calidad artística del poeta de la guitarra. En este sentido es interesante el ejemplo de Zorrilla, cuyo merecimiento, pasado el Romanticismo, sufrió una rectificación que le ha colocado en su justo término, en el nivel internacional y en la misma España.

El poeta de la guitarra siente que porta y difunde los dictados de estos estereotipos en su propio momento histórico, y que así se lo reconoce su entorno. Por eso, desplazado fuera de su medio, asume afirmación, tolerancia, o, cuando menos, indiferencia hacia su identidad cultural, pero su sensibilidad no se doblega a la impresión de actitudes especialmente hostiles hacia él o lo que representa. Un ejemplo lo encontramos en García Lorca cuando viaja a Estados Unidos y canta los sentimientos que le inspira un medio en el que no se siente integrado. Se encuentra desconsolado porque su persona no encaja allí, pero no

transmite la idea de sentirse agredido. Si adopta la causa de los desfavorecidos, será, por simpatía de inmediatez, la de la mayoría del lugar donde se halla; en este caso, la de los negros de Harlem, aunque naturalmente, él no sea ni pueda considerarse representativo de este grupo. *Poeta en Nueva York* (1929 – 1930) comunica una vivencia interior que no encuentra un complemento agente concreto externo al espíritu del vate. Describe paisajes y figuras del alma, y al menos es discutible que se puedan aplicar a verdaderas localizaciones y personas físicas.

No duerme nadie por el mundo. Nadie, nadie.
No duerme nadie.
Hay un muerto en el cementerio más lejano
que se queja tres años
porque tiene un paisaje seco en la rodilla
y el niño que enterraron esta mañana lloraba tanto
que hubo necesidad de llamar a los perros para que se callasen.

Comportamiento diferente al de Rosalía varios años después del mencionado diálogo poético sobre la gaita entre Ruiz Aguilera y ella. Desplazada en Castilla, no asume el compromiso de los castellanos menesterosos, sino que se dirige a sus paisanos gallegos –porque lo hace en gallego y publicando la obra en Vigo– imprecando abiertamente a la generalidad de los castellanos en *Cantares Gallegos* (1863). Como gallega, se siente agredida en su identidad, y reacciona contraatacando en una actuación personal. Será ahora el salmantino quien le responda, siendo su primer crítico y, por cierto, con un juicio muy favorable al libro. El escritor, quien toda su vida supo valorar el genio de la poetisa gallega en su altísimo precio, en esta ocasión se ve incapaz de omitir en medio de sus elogiosos comentarios, lo que piensa de algunos de sus hallazgos en la obra reseñada:

Al llegar al romance 23,

Castellanos de Castilla,
Tratade ben ós gallegos;
Cando van , van como rosas ,
Cando vén , vén como negros,

un sentimiento de sorpresa y de dolor se apodera de mi alma, que quisiera ver borradas del libro de los *Cantares gallegos* las cinco páginas que a glosar el que dejo copiado se dedican. El romance es sentido, es enérgico; pero estas mismas cualidades parece como que hacen sobresalir más, no diré la injusticia, el error que lo ha dictado. ¿Cómo Rosalía Castro, que tiene ternura, que tiene elocuencia, que tiene lágrimas para amar, para bendecir y para llorar a su país desventurado, sólo guarda, al parecer,—pues no me atrevo á creer lo contrario—, maldiciones y desprecios para la hospitalaria Castilla, que en cambio del trabajo a que los lujos de Galicia, como todos los hombres, viven condenados en la tierra, ha partido siempre con ellos el pan de sus campos, en virtud de contratos soberanamente voluntarios y soberanamente libres, y aun prefiriéndolos a sus propios hijos, porque para las faenas en que los emplea son mejores que éstos?

Que Castilla e castellanos,
Todos nun montón, a eito,
Non valen o que un-ha herbiña
D'estes nosos campos frescos.

¡Castilla y castellanos, todos juntos en montón, no valen lo que una yerbecilla de sus campos! ¡Apostaría yo a que pasado el momento de la inspiración, no creyó la misma autora lo que acababa de trasladar al papel!

Llanura e sempre llanura ,
Deserto e sempre deserto...
Esto che tocou, coitada,
Por herencia no universo,
¡Miserable fanfarrona!
¡Triste herencia foi por certo!

¡Miserable fanfarrona Castilla, este pedazo de tierra heroica, de donde un solo puñado de leones llevó a los más remotos confines del globo nuestras banderas, nuestra religión, nuestro nombre, nuestra hidalguía, nuestras artes y nuestro idioma, llenando el mundo de hazañas portentosas, de hechos increíbles, y atando a su carro triunfal poderosos imperios?... Verdad es que en Castilla solo se ve llanura y siempre llanura, desierto y siempre desierto; pero esto no es un crimen, es, a lo sumo, una desgracia de que Castilla no es culpable; en cambio, — ya que el cielo no quiere que Castilla se distinga por la hermosura y fecundidad de sus campos—, se ha distinguido siempre por la lealtad, por la nobleza, por el valor caballeresco, por el espíritu libre, por la virtud y por el genio privilegiado de sus hijos. Lo que ha sido, se lo ha ganado ella; los pueblos es preciso que tampoco lo esperen todo del acaso y de la generosidad extraña. Después de todo, si tan mal se porta Castilla con los gallegos que a Castilla vienen por pan, ¿por qué vienen? Ya ve Rosalía Castro que el remedio es fácil, y que si tuvieran otro mejor no admitirían éste, y harían bien. He manifestado con toda franqueza

—como yo acostumbro—, la impresión que me ha causado la lectura de los versos contra Castilla. Rosalía Castro es el cantor de Galicia; pero si en algo estimase mi parecer, yo la diría que en vez de alimentar rencores inveterados, en vez de convertirse en intérprete y heraldo de preocupaciones añejas y funestas, levante su mágica voz —¡oh! ¡seguro estoy de que la levantará!— para inspirar a sus paisanos la fraternidad, el amor a la religión, a la libertad, a la patria, al trabajo, a la virtud, a todas las grandes ideas, en fin, que hacen a los pueblos prósperos, felices, buenos y dignos de vivir eternamente en la memoria de la humanidad (Ruiz Aguilera, 1864, p. 183).

En contraste con Rosalía, secularmente ignorada por la crítica extranjera, la fama internacional de Lorca trascendió rápidamente en su siglo. Pero esta vez, es el poeta granadino quien canta en tiempos difíciles para la guitarra. De nuevo en palabras de Esperanza Ortega (2002, p. 10):

La vida y muerte de este poeta van a estar marcadas, en mayor o menor medida, por los acontecimientos históricos y las convulsiones político-sociales de nuestro país: el Desastre del 98, la Primera Guerra Mundial, la Dictadura de Primo de Rivera, la proclamación de la Segunda República y la Guerra Civil.

No es casual que él haya dedicado los más hermosos versos elegíacos a la guitarra, como Rosalía se refirió a la gaita:

Empieza el llanto
de la guitarra.
[...]
Llora monótona
como llora el agua,
como llora el viento
sobre la nevada.
[...]
Llora flecha sin blanco,
la tarde sin mañana,
y el primer pájaro muerto
sobre la rama.
¡Oh, guitarra!
Corazón malherido
por cinco espadas.

BIBLIOGRAFÍA

- Aribau, B. C. (ed.). (1846). Vida y obra de D. Leandro Fernández de Moratín. *Biblioteca de autores españoles (vol. II)*. Madrid: M. Rivadeneyra.
- Cueto, L. A. de (ed.). (1869). *Poetas líricos del siglo XVIII*. Madrid: M. Rivadeneyra.
- Durán, A. (ed.). (1851). *Romancero general, o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*. Madrid: Rivadeneyra.
- Hitchcock, R. (2005). Algunos viajeros finiseculares a España. Ensayo literario – bibliográfico. In J. -M Desvois (ed.). *Homenaje a Jean – Francois Botrel* (pp. 165 – 178). Bordeaux: Institut d' études ibériques et ibéro-américaines, Université Michel de Montaigne.
- Larrea Velasco, N. (2012). La *Historia troyana polimétrica* y el *Poema de Alfonso XI*: ¿dos obras de un mismo taller? *EPOS*, 28, pp. 91 – 105.
- Majada Neila, J. (ed.). (1994). *Viajeros extranjeros por España. Siglo XIX*. Madrid: CEGAL.
- Menéndez Pidal, R. (1991). *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Ortega, E. & C. de Paepe (eds.) (2001). *Federico García Lorca. Romancero Gitano*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Pablo Cirio, N. (1999). La gaita en la edad media: apuntes para su reconstrucción sonora. Recuperado 7 marzo, 2018, de <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-gaita-en-la-edad-media-aportes-para-su-reconstruccion-sonora/html/>
- Quilis, A. (1986). *Métrica española*. Barcelona: Ariel.
- Ruiz Aguilera, V. (1864a). *Cantares gallegos*, por Rosalía Castro de Murguía. *El museo universal* (8) 22 (173 – 174).
- (1864b) *Cantares gallegos*, por Rosalía Castro de Murguía. *El museo universal* (8) 23 (pp. 182 – 183).

- Ruiz Aguilera, V. (1873). *Ecos nacionales y cantares*. Madrid: Biblioteca de Instrucción y Recreo.
- Sebold, R. P. (1994). Sobre Campoamor y sus lecciones de realidad. *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, noviembre (575) (31-32).
- Sismondi, S. de (1841). *Historia de la literatura española* (J. L. Figueroa, trans.). Sevilla: Álvarez y Compañía.
- Villergas, J. M. (1875). *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos*. París: Rosa y Bouret.