

Literatura oral, literatura popular, literatura tradicional

ISBN: 84-96479-43-9

JOSÉ MANUEL PEDROSA
josem.pedrosa@uah.es

THESAURUS:

Literatura oral. Literatura escrita. Literatura popular. Literatura tradicional. Pueblo. Popular. Tradición. Oralidad. Paul Zumthor. Ramón Menéndez Pidal.

OTROS ARTÍCULOS RELACIONADOS CON EL TEMA:

- El Folklore y su estudio
- Etnografía, etnología y antropología literarias.
- Literatura oral, literatura popular, literatura tradicional.

ESQUEMA:

- 6.1: La literatura oral
- 6.2: Las relaciones entre literatura oral y literatura escrita
- 6.3: Literatura oral, popular, folclórica y tradicional
- 6.4: La literatura popular
- 6.5: Lo popular y lo popularizante
- 6.6: La literatura folclórica
- 6.7: La literatura tradicional
- 6.8: Bibliografía

OBJETIVOS:

Introducir al lector a tres conceptos que suelen emplearse como sinónimos, pero que no lo son: los de literatura oral, literatura popular y literatura tradicional.

Apreciar sus diferencias a la luz de la actitud o de la implicación del pueblo en el fenómeno literario: como sujeto creador, como sujeto trasmisor y como sujeto receptor.

Conocer los principios que rigen los procesos de oralización de la literatura letrada, y, a la inversa, los que rigen la influencia de la literatura oral sobre la letrada.

6.1: La literatura oral

La literatura oral es el repertorio literario que se transmite de viva voz en el seno de una comunidad, aunque puede tener también algún tipo de transmisión escrita subsidiaria.

Cualquier tipo de discurso o de mensaje oral que esté organizado de forma más o menos estética, y que no cumpla únicamente una función comunicativa puede ser considerado literatura oral. No sólo una canción o un cuento transmitido de generación en generación, sino también cualquier discurso individual organizado de forma cuidadosa: por ejemplo, una evocación de los recuerdos personales, de historias familiares, etc., puede ser literatura oral. El de literatura oral es un concepto muy amplio, susceptible de ser analizado desde los terrenos de la filología, de la etnología y de la antropología, pero también de la historia, la sociología, la psicología, la lingüística, etc.

6.2: Las relaciones entre literatura oral y literatura escrita

Durante siglos estuvieron relativamente claras las fronteras entre literatura oral y literatura escrita, porque cada una tenía unos modos de transmisión y un perfil marcadamente distintos, dado que había clases casi enteramente iletradas, frente a una élite letrada muy reducida. Pero en los últimos siglos, las clases iletradas han casi desaparecido en la práctica —al menos en los países occidentales—, las fronteras entre ambas clases han tendido a diluirse, los trasvases e intercambios se han hecho muy fluidos, y con el tiempo se ha ido haciendo habitual que una misma obra literaria pueda transmitirse por las dos vías. Efectivamente, cuando una obra literaria que se cuenta o que se canta de viva voz en el seno de una comunidad es transcrita y convertida en un texto escrito, sucede que la misma obra tiene la doble naturaleza y la doble transmisión, oral y escrita. También puede suceder al revés, que una obra ideada para la escritura pueda oralizarse e incluso tradicionalizarse. Por ejemplo, se conocen composiciones poéticas de Jorge Manrique, Garcilaso de la Vega, Calderón de la Barca, Bécquer o Rubén Darío, que fueron en algún momento memorizadas por sus lectores o por los oyentes de sus lecturas públicas, y transmitidas desde entonces de forma oral entre muchas personas.

Recordemos, por ejemplo, una célebre *letrilla* barroca de don Luis de Góngora que comenzaba así:

*Aprended, Flores, en mí
lo que va de ayer a hoy,
que ayer maravilla fui,
y hoy sombra mía aun no soy.*

La aurora ayer me dio cuna,
la noche ataúd me dio;
sin luz muriera si no
me la prestara la Luna:
pues de vosotras ninguna
deja de acabar así,
aprended, Flores, en mí, etc.

Sabemos que, todavía en vida de Góngora, la canción alcanzó gran fama, que fue glosada por muchos otros ingenios cultos, y que el pueblo comenzó a cantarla con entusiasmo. Antes de que pasase mucho tiempo, la canción estaba circulando ya en múltiples variantes y de forma anónima (sin conciencia de que hubiese sido Góngora su autor), es decir, sumamente oralizada y ya bastante tradicionalizada. Un ejemplo: en los años (hacia 1778) en que fue procesado por la Inquisición don Pablo de Olavide, célebre político e intelectual ilustrado (que había sido Asistente de Sevilla durante algunos años), circularon canciones denigratorias de este tipo:

*Aprended, flores, de mí,
lo que va de ayer a hoy,
que ayer Asistente fui
y hoy Sambeniditado soy.*

Por mis locuras caí
en el tribunal más fiel,
y pues me falló de infiel,
aprended, flores, de mí, etc.

La canción ha acabado confundándose con las miles de cuartetos tradicionales y anónimas que siguen documentándose a lo largo y ancho de la tradición hispánica. Así es como se canta hoy, anónima y plenamente tradicional, en la provincia de Zamora:

¡Cada vez que pienso en mí
lo que va de ayer a hoy!
Ayer era doncellita
y hoy dueña de mí no soy

Y en México es así como suena:

¡Ay de mí, Llorona —Llorona—,
Llorona de ayer y hoy,
ayer maravilla fui —Llorona—,
y ahora ni sombra soy.

Otro ejemplo a tener en cuenta: la literatura de cordel transmitida en las llamadas coplas o pliegos de ciego que, desde el siglo XVI hasta el XX, ha sido cantada en las calles y plazas de todos los países de Occidente, y que solía ser aprendida de memoria por su auditorio, normalmente iletrado. De ese modo se desarrollaba otra forma de transmisión, de naturaleza esencialmente oral y no dependiente en primera instancia del prototipo escrito.

O cuentos como el de *Caperucita roja*, sumamente conocido en toda la tradición occidental, donde se halla muy oralizado, pero cuya inmensa mayoría de versiones documentadas deriva de dos célebres fuentes librescas: las colecciones de cuentos de Charles Perrault y de los hermanos Grimm. En este caso se da, por tanto, una evolución sumamente compleja: un antiguo cuento tradicional fue fijado por escrito por Perrault. La enorme fama que cobró esta versión libresca hizo que de ella derivasen muchas otras versiones orales, incluida la que recogieron los hermanos Grimm, y muchas otras que pueden ser todavía escuchadas en todos los rincones de Occidente.

6.3: Literatura oral, popular, folclórica y tradicional

Conviene recalcar, una vez más, que el término de *literatura oral* es muy general y relativamente confuso y ambiguo. Puede abarcar, en efecto, todas las obras literarias que, en algún momento, se hayan transmitido de forma oral: desde un cuento transmitido de generación a generación por la vía exclusiva de la voz hasta una canción de los *Beatles* o de cualquier otro solista o grupo de música de masas, y desde un refrán viejo hasta un pregón o edicto que se lee en voz alta y públicamente en una plaza, un sermón difundido desde un púlpito, una conferencia universitaria o un discurso político.

Sus fronteras pueden confundirse, a veces, con las de la *literatura popular*, otro término sumamente ambiguo, que engloba el conjunto de las obras literarias producidas por el pueblo, transmitidas por el pueblo o destinadas a su consumo por el pueblo, ya sean orales (como puede serlo una canción folclórica) o escritas (como un pliego de ciego, un folletín por entregas o una fotonovela).

El término de *literatura oral* puede solaparse también con el de *literatura folclórica*, que resulta ser un anglicismo bastante menos utilizado, sinónimo más o menos absoluto, de la *popular*.

Además, la *literatura oral* suele englobar a la *literatura tradicional*, que identifica todo el conjunto de obras literarias cuya transmisión, por lo general oral, es aceptada de tal forma por una comunidad que, al ser memorizada y transmitida de boca en boca entre sus gentes, comienza a adquirir variantes distintivas en cada ejecución y a atomizarse en *versiones* siempre diferentes de su *prototipo*.

6.4: La literatura popular

La literatura popular es el repertorio que engloba las obras literarias producidas por el pueblo, transmitidas por el pueblo o destinadas a su consumo por el pueblo, ya sean orales o escritas.

El de *literatura popular* es un concepto muy general y ambiguo, cuya acotación y definición ha dado lugar a interpretaciones diferentes y a veces polémicas entre los especialistas. Uno de los grandes especialistas en la materia, el crítico suizo-canadiense Paul Zumthor, y muchos otros estudiosos la han desechado como categoría científica, porque el de la literatura popular no es un corpus que pueda ser definido mediante criterios formales, estilísticos

o de género, sino sólo a través de su aceptación mayor o menor por el pueblo, fenómeno difícilmente mensurable, a veces muy dinámico e irregular, y que depende de circunstancias y de condiciones muy variables. También es cierto que el concepto de literatura popular se halla ligado, además, a otros tan difíciles de definir y de caracterizar como el de *pueblo*. Porque, en efecto, ¿cómo habríamos de definir al pueblo? ¿Sería el conjunto de los ciudadanos de las clases subordinadas de un país? ¿Los pobladores de los núcleos rurales frente a los de los núcleos urbanos? ¿Los iletrados frente a los letrados? ¿Los dueños de una cultura informal frente a los que poseen una cultura elitista?

Una novela por entregas de Charles Dickens, el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, las canciones de Lola Flores o de los grupos de rock o de pop de moda podrían ser englobadas, sin duda, dentro del concepto de la literatura popular, pues tienen una base textual de tipo literario y son bien aceptadas, recibidas y consumidas por el pueblo.

Pero tan amplio y heterogéneo repertorio de producciones orales resulta difícilmente encasillable y analizable. Ésa es la razón de que muchos críticos hayan intentado utilizar términos y conceptos más concretos, con el objeto de introducir criterios de forma, transmisión o estilo que puedan definir de forma más funcional e inambigua el campo que el concepto de *literatura popular* no llega adecuadamente a acotar. Uno de los intentos más influyentes de acotación fue el propuesto por Ramón Menéndez Pidal en una famosa conferencia leída en la Universidad de Oxford en 1922, bajo el título de "Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española". En aquel trabajo distinguía Menéndez Pidal entre un tipo de literatura popular recibida simplemente pero no asimilada ni sometida a procesos de variación ni de tradicionalización por el pueblo, y otro tipo de literatura auténticamente tradicional, creada por un autor individual, pero aceptada de forma tan incondicional por el pueblo que, con el tiempo, habría de convertirse en anónima y quedar sometida a tantos fenómenos de variación como informantes, momentos y lugares de ejecución conociese. Para el gran maestro de la filología española, la poesía popular era la que el pueblo simplemente reproducía, de forma mecánica y fuertemente apegada a su modelo artístico; mientras que la poesía tradicional lograba muchas veces emanciparse de su prototipo, adquirir nueva vida y variantes, y someterse a un proceso de depuración tradicional que, en muchas ocasiones, llegaba, según él, a mejorar sustancialmente el texto original.

En definitiva, Menéndez Pidal vio

la necesidad de distinguir entre los varios tipos de poesía dos categorías principalísimas: la de lo estrictamente *popular* y la de lo *tradicional*. Toda obra que tiene

méritos especiales para agradar a todos en general, para ser repetida mucho y perdurar en el gusto público bastante tiempo, es obra popular; en más o menos grado son así populares lo mismo obras de distinguidos poetas, como el *Tenorio*, de Zorrilla, y las *Golondrinas*, de Bécquer, que otras obras cuyo autor no se quiere recordar, como la canción de *El relicario*, que ahora está pasando ya de moda en las calles de Madrid, o el trío de los *ratas*, de *La Gran Vía*, que se cantó en toda España y se propagó fuera de ella traducido al italiano y hasta al griego moderno, o el romance vulgar de *Rosaura la del Guante*, que se recita por las aldeas. El pueblo escucha o repite estas poesías sin alterarlas o rehacerlas; tiene conciencia de que son obra ajena, y como ajena hay que respetarla al repetirla. Pero existe otra clase de poesía más encarnada en la tradición, más arraigada en la memoria de todos, de recuerdo más extendido y más reiterado; el pueblo la ha recibido como suya, la toma como propia de su tesoro intelectual, y al repetirla, no lo hace fielmente de un modo casi pasivo como en los casos precitados, sino que sintiéndola suya, hallándola incorporada en su propia imaginación, la reproduce emotiva e imaginativamente y, por lo tanto, la rehace en más o en menos, considerándose él como una parte del autor. Esta poesía que se rehace en cada repetición, que se funde en cada una de sus variantes, las cuales viven y se propagan en ondas de carácter colectivo, a través de un grupo humano y sobre un territorio determinado, es la poesía propiamente *tradicional*, bien distinta de la otra meramente *popular*. La esencia de lo tradicional está, pues, más allá de la mera recepción o aceptación de una poesía por el pueblo que señala John Meier; está en la reelaboración de la poesía por medio de las variantes.

Pese a la relativa operatividad de esta discriminación entre *literatura popular* y *literatura tradicional*, muchos estudiosos la han criticado. Por ejemplo, Luis Díaz Viana ha afirmado que

la separación rígida que cierta erudición, más próxima al coleccionismo que a la ciencia, ha practicado sobre estos campos, no nos ayuda a comprender los fenómenos de creación y transmisión de esas *otras culturas* basadas en la oralidad. La manía por clasificar antes de entender nos ha llevado a desdeñar esa literatura no considerada como *tradicional* a la que se ha identificado, en cuanto a sub-literatura, con la cultura de masas y las creaciones literarias más marginadas. En *lo popular*, como en lo oral, hay más grados y posibilidades que los que clasificaciones simplistas, como la de tradicional/popular, normalmente reconocen, y ello nos ha escamoteado y falseado, en

más de una ocasión, la realidad que pretendíamos estudiar. Por esta causa, algunos autores del mundo anglosajón proponen, al menos, un tercer y amplio estadio de lo *semiculto* o *semipopular*. Las categorías culto/popular, como las de sociedad letrada/no-letrada, no han de ser consideradas, tampoco, de un modo absoluto. Tomemos el ejemplo de una comunidad urbana y actual en la que la mayor parte de la población fuera letrada, es decir, capaz de leer y escribir. Esa comunidad consume literatura en general (y poesía en particular) sólo en un escasísimo tanto por ciento. Mayoritariamente, consume poesía a través de las canciones que escucha en la radio, en la televisión, o a través de discos y conciertos en directo, y conoce, sobre todo, las novelas que la radio y la televisión le ofrecen en adaptaciones pensadas para esos medios. ¿Qué sucede entonces? Que una sociedad *altamente tecnificada* sigue utilizando la oralidad en una proporción abrumadora, produciendo y consumiendo literatura por (y para) la voz y el oído. Cuesta quizá reconocer, desde nuestra perspectiva de *civilizados* que viven una era tecnológica, que, en la práctica, la oralidad no es únicamente propia de esos pueblos a los que llamamos *primitivos* o de campesinos anclados en el pasado. Gran parte de nuestra cultura la hemos *aprehendido* mediante la palabra hablada, desde los cuentos, proverbios y chistes que nosotros también (*civilizados, urbanos y modernos*) hemos oído ya de niños hasta todo lo que nos sirven, en voz e imagen, cine, radio y televisión día tras día.

Las posibilidades de creación, de difusión y de reproducción de la cultura oral no se ciñen, en efecto, simplemente a la distinción entre lo popular y lo tradicional, sino que admiten una gran cantidad de posibilidades híbridas e intermedias cuya acotación y definición ha seguido dando lugar a clasificaciones y teorías muy diferentes. María Cruz García de Enterría se ha referido así a la cuestión:

Uno de los primeros problemas que se presentan es, precisamente, la dificultad terminológica que hasta ahora no ha recibido una solución completa y satisfactoria para todos. Ya el término *popular* aplicado a la literatura se discute ampliamente y hasta hay quien lo rechaza por insatisfactorio, por insuficientemente abarcador de todo lo que se quiere señalar con él. Por ello se han buscado muchos términos que sirvieran para identificar más precisamente lo que se estudia cuando se asoma a estos territorios. Ha aparecido el término *tradicional*, cargado tal vez de connotaciones que más sirven para confundir que para aclarar; se ha tendido a utilizar el calificativo *oral*, pero reduciendo

de esa forma el campo estudiado y tal vez no admitiendo, por prejuicios confusos, que la forma escrita pertenece también a lo *popular*, se ha usado, restrictivamente, el término *vulgar* con referencia al *vulgo* que, por ejemplo, para un escritor tan *popular* como Lope de Vega, no señalaba de forma diferenciada a ningún sector de los que componían su amplio público, y que actualmente está contaminado de otras significaciones que nos empujan fuera de ámbito literario; algunos utilizamos, a veces, los términos *marginal* o (con más precisión) *marginada*, pero lo hacemos con la consciencia clara de que, al usarlos, no estamos abarcando la totalidad de lo *popular*, sino sólo aquellas parcelas, amplísimas por otra parte, que han sido descuidadas, olvidadas o incluso despreciadas por los cultos y letrados o que se creen tales. (Así, no podemos olvidar que el llamado *romancero viejo*, que entre otras cosas se reconoce como integrante de lo popular, no ha sido, en cambio, marginado nunca de los estudios literarios más exquisitos). Aplicando criterios ya no literarios y ni siquiera etnográficos ni folklóricos, sino sociológicos, también se ha hablado de *literaturas de las clases subalternas*, pero estamos aquí ante una definición que subraya más que cualquier otra una oposición y no una pertenencia, lo cual puede provocar graves distorsiones en la comprensión de un fenómeno literario. Aunque todos sepamos, más o menos conscientemente, que también el adjetivo *popular* es un término de origen culto, cada vez se tiende más, como fruto de la reflexión y de muchos estudios *de campo*, a pensar en una real aunque relativa autonomía de lo *popular*, y esto es especialmente cierto en algunas manifestaciones de la cultura popular entre las que se incluyen las que conocemos como *literarias*, ya sean escritas o ya, sobre todo, orales. Finalmente, se pueden añadir aquí todos esos términos derivados bien de *popular* o bien de *literatura* que matizan las realidades a que se apunta, unas veces con juicios de valor y otras con leales intentos de clarificar y distinguir lo confuso y mezclado; me refiero a palabras como *popularizante*, *semipopular*, *popularizado*, *subliteratura*, *paraliteratura*, *infraliteratura*...

6.5: Lo popular y lo popularizante

Es muy importante, cuando se habla de *literatura popular*, separar bien los conceptos de *popular* y de *popularizante*.

Muchos artistas y corrientes artísticas de signo elitista han desarrollado, en efecto, una tendencia a inspirarse o a imitar modelos populares. Ese fenómeno ha sido documentado desde la antigüedad. En las comedias de Aristófanes o en las de Plauto, por ejemplo, se imitan el habla, las anécdotas, los personajes y muchos asuntos y temas de cariz popular que permiten aplicar a este teatro el calificativo no de popular, sino de popularizante.

En la Edad Media, las corrientes estéticas popularizantes llegaron a adquirir extraordinaria importancia. En el ámbito ibérico, gran parte de la poesía galaico-portuguesa que floreció en el Occidente peninsular entre los siglos XII y XIV puede considerarse popularizante. Sobre todo el género de las *cantigas de amor*, compuestas por trovadores y juglares en imitación de las formas, el estilo y los temas de las canciones femeninas tradicionales, tienen un carácter popularizante esencial.

Muchos más autores literarios de la Edad Media hispana asumieron este modo de escritura popularizante. El *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, está lleno de canciones y de episodios inspirados directamente en los saberes del pueblo. Incluso grandes señores de la corte como Íñigo López de Mendoza, el Marqués de Santillana, imitaron en sus *Decires* o en sus *Serranillas* los acentos de los cantares rústicos.

En el Renacimiento se intensificaron las modas popularizantes. Los dramaturgos Lucas Fernández, Juan del Encina o Gil Vicente llenaron sus obras de frases y canciones rústicas puestas en boca de pastores, labradores y artesanos. Autores posteriores como Lope de Rueda o Juan de Timoneda mantuvieron el testigo de estas modas popularizantes, que, en lo poético, quedaron muy bien reflejadas en la costumbre, cada vez más arraigada entre los grandes poetas cortesanos, de *glosar* cancioncillas populares, es decir, de componer nuevas estrofas que siguiesen a las populares imitando su estilo y sus temas. En el Barroco, el autor popularizante por excelencia fue, sin duda, Lope de Vega, quien, en sus obras dramáticas incluyó cientos de parlamentos, cancioncillas, romances y chistes creados por él pero que intentaban hacerse pasar por vulgares y populares. Otro tanto se propusieron autores como Tirso de Molina (entusiasta recreador de escenas campesinas costumbristas) o Pedro Calderón de la Barca. El propio don Luis de Góngora, creador tan complejo y sofisticado, gustó en ocasiones de imitar, particularmente en sus *Letrillas*, los más desenfadados tonos populares.

Tras el paréntesis neoclásico del siglo XVIII, en que los modelos populares fueron discriminados en favor de los de la antigüedad clásica, el Romanticismo volvió a poner en primer plano los modelos populares como fuente de inspiración de los escritores. En España, las *rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer o los poemas de Rosalía de Castro son ejemplos notables de aquella corriente, que Manuel Machado llegaría a sintetizar y justificar en una frase

notable: "las coplas no son tales coplas verdaderas hasta que se pierde el nombre del autor y, gotas de llanto o de rocío, van a parar al mar de la poesía popular".

A finales del siglo XIX y en los inicios del XX, los autores del realismo, del naturalismo y del noventayochismo reflejaron muchas veces escenas, personajes, tipos, costumbres, fiestas, canciones de tipo popular. Emilia Pardo Bazán reflejó como nadie la vida cotidiana de las obreras urbanas o de las aldeas gallegas, Juan Valera hizo gala de un refinadísimo y original costumbrismo, Galdós sembró de cancioncillas, refranes y anécdotas populares sus grandes novelas, Antonio Machado acusó una intensísima influencia de la musa popular. Aunque cuando volvieron a emerger con fuerza inusitada las modas popularizantes fue en la poesía de la Generación del 27. Gran parte de la obra poética (e incluso de la teatral) de Federico García Lorca es de signo esencialmente popularizante: desde las *Canciones* y el *Romancero gitano* hasta sus obras para teatro de títeres, los modelos y referencias populares son continuos. Lo mismo puede decirse de la obra poética de Rafael Alberti, constante imitadora y recreadora de viejas letras y tonos populares, o de la de otros grandes poetas de generaciones posteriores, como José Agustín Goitisoló, José Manuel Caballero Bonald, Félix Grande y muchos otros. O de obras narrativas tan importantes como la de Camilo José Cela, cuyos modelos populares (desde las truculentas coplas de cordel hasta las viejas leyendas maravillosas gallegas) tienen una presencia crucial en su obra.

6.6: La literatura folclórica

Con este término se identificaría la literatura que vive como parte del folclore de una comunidad, es decir, en el ámbito de lo popular. Pero se trata de un concepto escasamente utilizado en el mundo hispánico. Es un término muy ambiguo, que no se identifica con ninguna categorización por géneros, formas o estilos, sino sólo por un supuesto ámbito social (el del *folk* o pueblo) de definición y acotación imprecisas y problemáticas.

6.7: La literatura tradicional

La literatura tradicional es el repertorio que engloba el conjunto de las obras literarias que se transmiten de forma oral, anónima y con variantes en el seno de una comunidad.

Se identifica con la parcela de la literatura oral o de la literatura popular que mayor aceptación y arraigo alcanza dentro de una comunidad, en el seno del pueblo. La literatura tradicional es, casi siempre, creación y repertorio genuinos del pueblo. Pero también puede darse el caso de que, en su origen, una obra literaria de signo culto, letrado, escrito, fuese recibida, asumida, recreada, variada en cada ejecución por el pueblo, dentro de un proceso en que puede llegar a perderse la conciencia y el conocimiento de su autoría. Es entonces cuando decimos que esa obra se ha tradicionalizado, porque ha pasado de la órbita de la literatura libresca, con nombres y apellidos, al río anónimo de la literatura del pueblo.

Pese a que el concepto de literatura tradicional ha sido puesto en entredicho, como etiqueta incompleta, parcial e inadecuada por algunos especialistas, sigue teniendo un uso muy intenso en los estudios de literatura oral, particularmente en el ámbito hispánico.

Innumerables son los ejemplos que podríamos poner de cantos o de relatos pertenecientes a la órbita de la literatura tradicional. La mayoría de los juegos infantiles, de las canciones de ronda, de bodas, de trabajo, los refranes, las adivinanzas, la mayor parte de los cuentos que se transmiten de generación en las comunidades campesinas mayoritariamente iletradas, los chistes, los rumores, las leyendas urbanas, son ejemplos obvios de este tipo de repertorio. Pero, como ya hemos advertido, a veces ha pasado también a formar parte de la literatura tradicional otro tipo de discursos de origen bien distinto.

Conozcamos un ejemplo: en el año 1893, el poeta sevillano Luis Montoto y Rautenstrauch, publicó el siguiente poema en un poemario titulado, *La musa popular: cantares glosados*:

Dos besos tengo en el alma
que no se apartan de mí:
el último de mi madre
y el primero que te di.

Copla popular

Ya del cariño la palma,
venturoso, he conseguido:
cual dos aves en su nido,
dos besos tengo en el alma.

Besos que di y recibí
en horas que ausentes lloro;
besos que son mi tesoro,
que no se apartan de mí.

Aunque a la muerte no cuadre,
besos inmortales son:
¡Recibí en el corazón
el último de mi madre!

Besos por los que viví,
vivirán, aunque yo muero.
¡Son de mi madre el postrero
y el primero que te dí!

Aunque Montoto dejó indicado que la primera estrofa de su composición, la que da la pauta e inspira el resto de las estrofas, era una "copla popular", diversas personas de su entorno —algunos de sus hijos— aseguraron que había sido compuesta por el poeta sevillano. Como no conocemos textos documentados antes de la versión editada por Montoto —que, al parecer, se cantaba al compás de soleares lentas de Triana—, no estamos en condiciones de establecer con seguridad si la canción era en su origen tradicional, o si la compuso Montoto imitando el estilo de las canciones tradicionales. El caso es que, en el año 1900, la canción aparecía ya, como anónima, en la colección de *Cantares populares y literarios* de Melchor de Palau. Posteriormente, se han recogido versiones que presentan curiosas variantes en tradiciones como la argentina, la mexicana y la colombiana, según revelan estos textos:

Dos besos hay en mi vida
que no se apartan de mí:
el último de mi madre
y el primero que te di.

Dos besos llevo en mis labios
desde el día en que te vi:
el primero es para mi madre
y el último para ti.

Dos besos *llevo* en el alma
que no *si* apartan de mí:
el último de mi mama
y el primero que te di.

También entre los sefardíes de Oriente se han documentado versiones como la siguiente:

Índome para la guerra,
dos besos al aire echí:
el uno es para mi mare
el otro es para ti.

Si la primera versión que conocemos de esta canción, la documentada en 1893, llevaba el nombre, las glosas, la impronta poética de Luis Montoto y Rautenstrauch —fuese éste o no fuese su creador—, las atestiguadas después a lo largo y a lo ancho de toda la geografía tradicional panhispánica pueden considerarse ya plenamente tradicionales: desvinculadas de cualquier nombre, sometidas a un intenso proceso de variación poética, de adaptación a entornos culturales diferentes, de asociación a modalidades musicales distintas, cada una de ellas y todas en su conjunto reflejan perfectamente lo que es la literatura tradicional, un auténtico crisol de fuentes, de aportaciones, de influencias, moldeadas por la potencia inextinguible de la voz en un todo que es a la vez coherente y diverso, y que no pertenece a nadie en concreto, sino que es de todos.

6.8: Bibliografía

Alonso Cortés, Narciso (1914): "Cantares populares de Castilla", *Revue Hispanique* XXXII, 87-427; hay una reedición titulada *Cantares populares de Castilla* (1982): Valladolid, Diputación Provincial.

Blecua, José Manuel (1981): "Sobre la popularización de la poesía", *La vida como discurso*, Zaragoza, *El Diario de Aragón*, 278-280.

Codoñer, Carmen (1983): "Rasgos configuradores de un estilo *popular*", *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Gredos, I, 109-118.

Díaz Viana, Luis (1997): *Literatura oral, popular y tradicional: una revisión de términos, conceptos y métodos de recopilación*, Madrid.

Finnegan, Ruth (1970): *Oral Literature in Africa*, Oxford, University Press.

Finnegan, Ruth (1977): *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*, Cambridge, University Press.

Foley, John Miles (1988): *The Theory of Oral Composition: History and Methodology*, Bloomington, Indiana University Press.

Jiménez de Báez, Yvette (1969): *Lírica cortesana y lírica popular actual*, México, El Colegio de México.

Kirk, G. S. (1976): *Homer and the Oral Tradition*, Cambridge, University Press.

Literatura popular: conceptos, argumentos y temas (1995): coord. M^a C. García de Enterría, en *Anthropos* 166/167.

Lord, Albert Bates (1964): *The Singer of Tales*, Cambridge, University Press.

Martínez Torner, Eduardo (1966): *Lírica hispánica: relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, Castalia.

Menéndez Pidal, Ramón (1939): "Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española", *Los romances de América y otros estudios*, Madrid, Espasa Calpe.

Pedrosa, José Manuel (1995): *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional (De la Edad Media al siglo XX)*, Madrid, Siglo XXI.

Pedrosa, José Manuel (1999): *Tradición oral y escrituras poéticas*, Oiartzun, Sendoa.

Penna, Mario (1969): "Las *Rimas* de Bécquer y la poesía popular", *Revista de Filología Española* 52, 187-215.

Romeu i Figueras, Josep (1993): *Estudis de lírica popular i lírica tradicional*, Montserrat, Abadía.

Sánchez Romeralo, Antonio (1994): "Arte popular y saber popular en Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez", *De balada y lírica: 3^{er} Coloquio Internacional del Romancero*, 2 vols., ed. D. Catalán, J. A. Cid, B. Mariscal, F. Salazar y A. Valenciano, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, II, 67-76.

Vaquero, Mercedes (1990): *Tradiciones orales en la historiografía de fines de la Edad Media*, Madison, Hispanic Seminar.