

Algunas reflexiones sobre los cantares de Campoamor

Cuando Vicente Gaos comenta el olvido de que ha sido objeto la poesía de Campoamor, advierte, como contrapunto, un cierto enlace, latente y continuado, entre esta poesía y la poesía posterior:

Aunque Campoamor lleva más de medio siglo despreciado, o lo que es peor, olvidado, la verdad es que hay como un engarce soterraño y nunca perdido del todo que eslabona su poesía con la del siglo XX¹

Este olvido es más patente hacia los cantares que compuso, desdeñados tal vez como poesía de tono menor, carente de la originalidad que, casi como único mérito, la crítica suele conceder a las doloras, pequeños poemas y humoradas. No obstante, los cantares de Campoamor dejaron huella señalada en la modalidad de cantares de origen culto en la que se inscriben. Esta corriente, que no se ha estudiado con detenimiento hasta fecha muy reciente², experimentó un auge inusitado en la segunda mitad del siglo XIX, y hay que recordar que de ella se nutrió en buena medida el neopopularismo del siglo XX.

(1) V. Gaos, *La poética de Campoamor*. Madrid, Gredos, 1969, 2ª ed., p. 211.

(2) Jose M^a de Cossío lleva a cabo un interesante acercamiento a esta poesía en su libro *Cincuenta años de poesía española, 1850-1900*, Madrid, Espasa Calpe, 1960, I, cap. XI, pp. 457 y ss. Estudio más reciente y más extenso es el de la autora de este artículo: *La poesía de cantares en la segunda mitad del siglo XIX*. Editorial de la Universidad Complutense, Madrid, 1988.

Conviene hacer una breve historia. En 1852 publica Antonio de Trueba el *Libro de los Cantares*³. Se trata de una serie de glosas populares. El mérito de la obra reside, no tanto en la obra en sí, como los efectos impulsores que produjo, incitando a los poetas a componer cantares y a los colegidores a recoger los anónimos. Es el mismo Trueba quien se jacta de ello años más tarde.

“Escribí el libro de los cantares inspirado en los del pueblo español, y desde entonces estoy viendo todos los días con verdadero placer, que son muchos los poetas que hacen lo que yo hice con más fruto que yo, como lo prueban las colecciones de cantares recogidos por Fernán Caballero y Lafuente Alcántara, *La soledad*, de Augusto Ferrán (sic), los *Cantares* de Doña Rosalía de Castro, y la multitud de cantares compuestos por Ruíz Aguilera, Campoamor, Bustillo y otros poetas o simples versificadores”⁴.

Rosalía de Castro confiesa en efecto:

“O Libro d'os Cantares de D. Antonio Trueba, que m'inspirara e dera alento pra levar a cabo este traballo...”⁵.

Colecciones anónimas y series de cantares firmadas por poetas reconocidos van a publicarse ininterrumpidamente a lo largo de este medio siglo y en el primer cuarto del siglo XX. Entre las primeras, citando las más importantes, figuran las de Fernán Caballero⁶ y Emilio Lafuente Alcántara⁷, mencionadas por Trueba, y las de Tomás Segarra⁸, Francisco

(3) Madrid. Prat eds., 1852.

(4) Antonio de Trueba, *Obras populares*, Madrid, 1875, II, p. 342

(5) Rosalía de Castro, “Oxeto d'este libro pol'a autora” en *Cantares gallegos*, Madrid, Rivadeneyra, 1872, p. VII.

(6) *Cuentos y poesías populares andaluces*, coleccionados por Fernán Caballero, Sevilla, Imp. y Lit. de la Revista Mercantil, 1859.

(7) *Cancionero popular*. Colección escogida de seguidillas y coplas recogidas y ordenadas por Emilio Lafuente Alcántara, Madrid, Bailly Bailliere, 1865, 2 vols.

(8) *Poesías populares* recogidas por D. Tomás Segarra, español nativo, profesor de su lengua maternal en el Real Instituto el Maximilianeum, y lector de la Universidad de Munique (Baviera), Leipzig, F. A. Brockhaus, 1862.

Rodríguez Marín⁹, Antonio Machado Alvarez¹⁰ y Melchor de Palau¹¹.

Las series firmadas se presentan en libros totalmente de cantares, en libros que los contienen junto a otras poesías del autor y en periódicos y revistas.

Si Trueba fue el impulsor, Ferrán creó el paradigma con el primer libro de cantares originales, *La Soledad*¹². Siguen a éste las series de Campoamor¹³, Ventura Ruíz Aguilera¹⁴, Melchor de Palau¹⁵, Manuel del Palacio¹⁶ y otros muchos poetas de escaso relieve. Hay un grupo destacable de poetas andaluces que los publican en el último cuarto de siglo: Luis Montoto¹⁷, Narciso Díaz de Escobar¹⁸, Salvador Rueda¹⁹, Manuel Machado²⁰ y el mismo Juan Ramón Jiménez que los compone todavía adolescente²¹. Por el estilo de sus cantares y por la vin-

(9) *Cantos populares españoles*, recogidos y anotados por Francisco Rodríguez Marín, Sevilla, F. Alvarez y Cía., 1882-1883, 5 vols.

(10) *Colección de Cantes Flamencos*, recogidos y anotados por Demófilo (seud. de Antonio Machado Alvarez), Sevilla, Imp. y Lit., El Porvenir, 1881.

(11) *Cantares populares y Literarios*, recopilados por Melchor de Palau, Barcelona, Montaner y Simón, 1990.

(12) *La soledad*, colección de cantares por Augusto Ferrán y Fornies, Madrid, Fortanet, 1961.

(13) *Dolores y Cantares*, 9ª ed. aumentada, Madrid, Alfonso Durán, 1866.

(14) *Armonías y Cantares*, Madrid, Imp. de M. Guijarro, 1865.

(15) *Cantares*, Madrid, Galiano, 1886.

(16) *Letra menuda. Prosa y versos*, Madrid, Oficinas de la Ilustración Española y Americana, 1877.

(17) *Melancolía. Cantares*, Sevilla, Baldaraque, 1872, *La musa popular. Cantares Glosados*, Sevilla, Rasco, 1893.

(18) Este poeta malagueño publica más de veinte libros de cantares. Citamos uno de ellos: *Poesías y Cantares*, Barcelona, s.a.

(19) *Bajo la parrá*, Madrid, Imp. La Gaceta Universal, s.a. Tiene cantares de otros libros.

(20) Publica *Tristes y Alegres*, Madrid, La Catalana, 1894, en colaboración con Enrique Paradas. Estos cantares, escritos en su primera juventud, aparecerán con ligeros retoques en obras posteriores.

(21) Una faceta muy poco conocida del poeta onubense es la de poeta de cantares. Aparecen estos en sus obras primerizas, *Almas de violetas* y *Rimas*, y en la revista *El programa n.º 18*, Sevilla, 1 VI 1899. Se publicaron veintiuno en un librito con el título *Cantares*, Córdoba, Ed. Demófilo, 1981, con prólogo de Virgilio Márquez. He estudia-

culación estrecha que mantiene con Manuel Machado cabe incluir en este grupo al madrileño Enrique Paradas, a quien Jose M^a de Cossío atribuye un papel importantísimo como “puente” entre el cantar del siglo XIX y el que va a continuarse en el siglo XX²².

Esta modalidad de procedencia culta se presenta con unos rasgos peculiares además de su origen y del carácter de imitación que tiene con respecto al género popular anónimo, y que se derivan de la incorporación en su seno de elementos procedentes de la poseía alemana, principalmente de Heine. Dichos elementos pasan a los cantares previamente elaborados a través de las abundantes traducciones y versiones que se hicieron del poeta germano en nuestro país; decisivas fueron las de Eulogio Florentino Sanz²³ y el mismo Ferrán²⁴, que recrearon un Heine en castellano, en acertada frase de Cossío, y “produjeron el aluvión de cantares que había de sobrevenir, y que en sus últimas consecuencias poco tenían que ver con el poeta de *Intermezzo*²⁵.

La influencia de Heine se plasmó tanto en la poesía becqueriana como en la de cantares, aunque para estos el vehículo más importante fuera el libro citado de Ferrán, *La soledad*, que constituyó el modelo seguido, cierto que con más o menos fortuna artística, por los numerosos imitadores de cantares.

do estos cantarcillos en el artículo titulado “Juan Ramón Jiménez y el cantar literario”, *Anuario de Letras*, Centro de Lingüística Hispánica, Facultad de Filosofía y Letras, vol. XXVII, México, 1989, pp. 329-342.

(22) Paradas publica un libro de cantares, *Undulaciones*, Madrid, El Secretariado, 1893. En colaboración con Manuel Machado escribe al año siguiente *Tristes y alegres*, al que ya he hecho referencia. La cita de Cossío procede de *Cincuenta años...* ob. cit., I, p. 495.

(23) Se publican en *El Museo Universal*, I, 9, quince lieder de Heine traducidos por Florentino Sanz.

(24) También en *El Museo Universal*, V, 46, 1861, firmadas con la inicial de A, se publican hasta dieciseis composiciones del poeta germano traducidas por A. Ferrán con el título: *Traducciones e imitaciones del poeta alemán Enrique Heine*.

(25) J. M. de Cossío, ob. cit., p. 362.

Como consecuencia de la fusión de lo "heineano" y lo popular, los poetas van a inclinarse por una u otra tendencia, aunque se componen cantares de uno u otro signo simultáneamente por casi todos ellos. En la primera época del cultivo predominan los elementos heineanos, hecho relacionado con la proximidad en el tiempo y el influjo directo de la poesía becqueriana. Hay que tener en cuenta que muchos poetas escriben a la vez rimas y cantares y composiciones de difícil catalogación a caballo entre la rima y el cantar. Los rasgos que caracterizan las composiciones de esta etapa son primordialmente el pesimismo amoroso, o vago e inconcreto, y el tono intimista; en la expresión adquiere relieve el uso del apóstrofe conversacional y de la interrogación retórica. En cambio en la segunda época se intensifican los tonos populares y el hecho está vinculado al auge del folklore que tiene lugar entonces. Se relegan o suavizan ahora los tonos melancólicos y vagos, aunque persisten huellas indelebles debido al arraigo anterior. Se observa la recurrencia a fórmulas tradicionales propias del cantar anónimo, para expresar el sentimiento amoroso: el requiebro, la protesta de amor, las quejas de celos y desengaños. Asimismo se revitaliza la vena jocosa tradicional, olvidada por los tonos quejumbrosos en vigor, y deriva hacia un cantar agudo, ocurrente, ingenioso. Pero lo más destacable es el uso enfático y convencional de los elementos más netamente populares en la línea de la estilización, muy acusado en las postrimerías del siglo, que produce particulares aciertos de la mano de los poetas de talento, especialmente de Manuel Machado y Enrique Paradas, antecedente fecundo de las que realizarán los poetas neopopularistas del 27²⁶.

Conviene ahora poner de relieve el gran influjo que tuvieron los cantares campoamorinos dentro del grupo genérico, solo superado en este punto por Ferrán, creador, como he dicho del paradigma. Influencia comprobada en poetas mayores y menores: Ruíz Aguilera, Luis Montoto, Narciso Díaz de

(26) En el libro mencionado se estudia detenidamente este proceso sobre una muestra copiosa de cantares de una treintena de poetas.

Escobar, Enrique Paradas y Manuel Machado entre los primeros; Fernando de Arteaga; Enrique Frexas de Savater y Fernando Martínez Pedrosa entre los de menor rango. Todos ellos reciben la impronta de Campoamor y escriben cantares inequívocamente campoamorinos que pasan a engrosar y conformar el acervo²⁷. La observación de Vicente Gaos se confirma también en los cantares: constituyen un engarce no perdido, a través del cuál la poesía del poeta asturiano penetra un tanto subreptivamente en el siglo XX.

Ahora bien, Campoamor transfiere a sus cantares su personalísimo estilo, y los dota de un sello peculiar por el que difieren, tanto de los que llevan un marcado aliento "heineano", como de los que son trasunto del cantar anónimo. El carácter excepcional de estas composiciones hace vacilar a Cossío a la hora de incluir al poeta en el capítulo de los cultivadores de cantares, decidiéndose finalmente a hacerlo motivado por la influencia que ejerce sobre buen número de ellos²⁸. También sus coetáneos estiman que lo fue y como tal lo citan preceptistas y poetas. Ruíz Aguilera advierte que los publica después de Ferrán y antes que él mismo²⁹.

En efecto, Campoamor es uno de los primeros poetas que se siente impulsado a participar en esta corriente. Cossío estima que acaso comenzó a escribirlos antes de que cundiera la moda, pero sin conciencia del género, que no adquiere entidad como tal hasta que Ferrán no publica los suyos. Es cierto que algunos epigramas anteriores pueden pasar por cantares. Los que aparecen en las sucesivas ediciones de *Doloras y Cantares* ya están escritos con conciencia del género al que pertenecen³⁰.

(27) La influencia de Campoamor en los poetas mencionados se estudia asimismo en el libro citado caps. IV y V.

(28) Véase *Cincuenta años...* ob. cit. p. 464.

(29) Esta afirmación de Ruíz Aguilera se encuentra en su libro *Ecos Nacionales y cantares*, 5ª ed., Madrid, Imp. de la Biblioteca de Instrucción y recreo, s.a. (1873), p. 156, nota a pie de página.

(30) *Cincuenta años...* ob. cit. p. 464.

Algunos aspectos de estos cantares suscitan interés, y a ellos voy a referirme.

a) *La intención del poeta al componerlos*

No se inscribe en el prurito de imitar los cantares que el pueblo compone, ni en seguir una moda en vigor, como generalmente ocurre con los poetas cultos que los hacen. Estriba en que el género es acorde con su propia concepción de la poesía y es acorde con la renovación de esta que fue propagada.

Preceptistas y coleccionistas de la época definen el cantar como “expresión de un sentimiento, pensamiento, reflexión, sentencia o chiste con brevedad, concisión y sencillez”³¹. Campoamor intentaba crear un género de poesía en la cual a la sencillez y la brevedad se uniera el sentimiento y la importancia filosófica. El mismo nos ilustra a este respecto. En la carta prólogo que dirige a Armada y Valdés (Conde de Revilladiego) explicando lo que es la dolora expresa su deseo antiguo de probar un tipo de composición en la que “se reuniesen los principales atributos de la poesía lírica, uniendo la ligereza con el sentimiento, y la concisión con la importancia filosófica”. No intenta, dice, trazar un nuevo cambio, sino reducir a sistema un género de poesía ya ensayado incidentalmente por algunos poetas. Cuando más adelante define lo que es la dolora afirma que debe ser “composición ligera en su forma, en la cual indis-

(31) Numerosos tratadistas dan esta u otras definiciones semejantes, Cito como puntos de referencia los siguientes: Pedro Mendoza, *Retórica y poética o Literatura Preceptiva*, Valencia, Imp. Rius, 1883, p. 663. Eduardo Sánchez Castañer, *Elementos de Literatura Preceptiva (Retórica y Poética)*, Badajoz, Tip. La Industria, 1891, pp. 247 y ss. Godofredo Escribano, *Nociones de Retórica y Poética o Literatura Preceptiva*, Barcelona, Tip. Agustín Avrial, 1895, p. 132. Los coleccionistas definen el cantar señalando idénticos rasgos caracterizadores. A. Trueba, *El arte de hacer versos al alcance de todo el que sepa leer*, Barcelona, Bastinos, 1881, pp. 47, 48 y 56. Fernán Caballero, *Cuentos y poesías populares andaluces*, ob. cit., p. XIV, E. Lafuente Alcántara, *Cancionero popular*, ob. cit., pp. VI y XIII. A. Machado Alvarez, “Post Scriptum” de Demófilo, en *Cantos populares*, ob. cit.; el estudio más completo es el de F. Rodríguez Marín, *La copla. Bosquejo de un estudio folklórico*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, 1910.

pensablemente tiene que presidir un pensamiento filosófico³². En el cantar la fórmula es semejante; basta sustituir el pensamiento filosófico por el amoroso o sentencioso y ajustar la estrofa a la breve forma métrica popular.

Por otra parte también el deseo de Campoamor de quitar solemnidad a la poesía era acorde con la orientación hacia la sencillez postulada por los poetas de cantares. Sus esfuerzos por apearla del "barroso sitial" donde se hallaba instalado son evidentes y en tal sentido se pronuncia en el discurso del Ateneo de Madrid, el 29 de marzo de 1879. Allí se pregunta: "¿Debe haber para la poesía un dialecto diferente del idioma nacional?". En su respuesta negativa propone "no levantar demasiado el tono y escribir como el Romancero, en el lenguaje del pueblo". Añade a continuación citando concretamente los cantares:

Si se exceptúan el Romancero y los Cantares en España casi no hay poesía lírica nacional, ni pudo haberla tampoco (...) creo que todos los que opinan como yo tienen precisión de aprender a saber oír y saber ver todas las frases y giros poéticos que S. M. el Pueblo use en las diferentes manifestaciones de sus sentimientos y de sus ideas, para sustituir con el idioma natural contemporáneo el lenguaje culto, tradicional y artificiosos de la mayor parte de los autores antiguos³³.

El párrafo parece chocar con el pretendido aristocratismo que se atribuye a Campoamor; pero de él no se deduce que Campoamor abogue por una poesía popular, sino por la naturalidad y el antirretoricismo en la poesía. Una valoración crítica de Rubén Darío recoge la aparente paradoja que supone el simultáneo aristocratismo y popularismo campoamorinos:

(32) R. de Campoamor, *Todas las doloras y cantares*, Madrid, ed. El Caballero Audaz, s.a., pp. 6-10.

(33) R. de Campoamor, *Poética*, Madrid, Lib. de Victoriano Suárez, 1883, pp. 105 y ss. Se advierte en el libro que "lo principal de este trabajo literario fue leído en el Ateneo de Madrid en la noche del 29 de marzo de 1879 para inaugurar las lecturas en prosa establecidas por aquella corporación", p. 7.

Campoamor ha realizado en cierto modo una realidad que se creía imposible, al ser al mismo tiempo aristocrático y popular: aristocrático por su elegante y amable filosofía, por su especialísima gracia verbal y métrica; popular porque va siempre por caminos llanos y su expresión es semejante a un arroyo donde cualquier caminante puede beber el agua a su gusto³⁴.

b) *Lo conceptual y lo prosaico como notas distintivas.*

Divide el poeta la serie de 132 cantares en tres grupos: Amorosos, Epigramáticos y Filosófico-Morales. El tercero de los títulos apunta su distancia de lo popular, a pesar de que la filosofía que aquí se muestra es una cierta filosofía pragmática, lecciones de experiencia personal o general, filosofía de la vida cotidiana.

Cossío ha señalado la semejanza de los cantares con las humoradas³⁵. Conviene recordar que estas son posteriores a aquellos, y es probable que la concisión ensayada en el cantar le llevara luego a este tipo de composición. La incipiente anécdota, consecuencia de su concepción de la poesía como historia o acción dramática, también se refleja en algunos cantares.

En general hay que señalar el alejamiento del paradigma marcado por Ferrán, que los convierte en excepciones, aunque fructíferas, dentro de la modalidad genérica. Su fuerte personalidad le lleva a incorporar a ellos los rasgos característicos de su poesía: conceptualismo y prosaísmo.

En ellos, incluso en los amorosos, el sentimiento, base de este tipo de cantares, se pospone a la intelectualización, que les otorga un tono frío y reflexivo distante de la emotividad y viveza que se perciben en los mejores modelos del género. He aquí dos ejemplos indicativos:

(34) Rubén Darío, "La coronación de Campoamor", *España contemporánea*, París, 1901. Cita tomada de V. Gaos, *La poética de Campoamor*, ob. cit., p. 198.

(35) J. M. de Cossío, ob., cit., p. 462.

Más cerca de mí te siento
 Cuando más huyo de tí,
 Pues tu imagen es en mí
 Sombra de mi pensamiento

Está tu imagen, que admiro,
 Tan pegada a mi deseo
 Que si al espejo me miro
 En vez de verme, te veo³⁶

Los cantares epigramáticos se aproximan en ocasiones a los populares catalogados como sentenciosos, precisamente por su carácter especulativo, aquí intensificado, que se mueve entre lo gnómico y lo aleccionador. En cambio los del tercer grupo son reflexiones a menudo matizadas por el tono pesimista y desengañado:

¡Qué divagar infinito
 Es este en que el hombre vive,
 Que siempre piensa y escribe
 Y luego borra lo escrito!

La inmensa mayoría de la serie participan del juego conceptual propio del estilo del poeta, que acude reiteradamente a los recursos peculiares del conceptismo, y es particularmente aficionado a la antítesis; hay que recordar que toda la poesía campoamorina está montada sobre estos contrastes. Cossío observa que en ella usa todos los procedimientos que Gracián explicó y ejemplificó al tratar de los conceptistas. Lo oscuro y oculto eran allí los recursos más eficaces, y en esta poesía lo son las antítesis, las aliteraciones, las paronomasias, es decir, toda clase de juegos verbales y conceptuales³⁷.

Escojo dos ejemplos representativos:

(36) Todos los cantares que se citan han sido tomados del libro *Doloras y Cantares* antes mencionado.

(37) J. M. de Cossío, ob. cit., p. 301.

La amo tanto a mi pesar,
que aunque yo vuelva a nacer,
La he de volver a querer
Aunque me vuelva a olvidar.

Marcho a la luz de la luna
De su sombra tan en pos
Que no hacen más sombra que una,
Siendo nuestros cuerpos dos.

Consecuencia del intento renovador de Campoamor es el ponderado prosaísmo. Ha recibido de la crítica valoraciones generalmente negativas. Cernuda rehabilita este aspecto del poeta cuando considera que aunque Campoamor haya pasado a ser el poeta prosaico por excelencia, y su expresión y lenguaje ejemplo de vulgaridad, se olvida su gran mérito: haber desterrado de nuestra poesía el lenguaje preconcebidamente poético que usaron neoclásicos y románticos. Los primeros se desprendieron del anticuado formulario expresivo culterano sustituyéndolo por uno falso y raquíutico; los segundos por otro igualmente falso, pero desmesurado. "Hizo Campoamor tabla rasa del obstáculo principal que todo poeta encuentra frente a sí: una lengua poética envejecida"³⁸.

Por otra parte Cernuda es clarividente cuando entiende que los propósitos de Campoamor sólo pueden realizarse en poemas breves y de concisión lírica, cauce seguido por Bécquer; de este modo sitúa sus poemas breves como un anticipo hacia las rimas. Es en este camino donde cabe ubicar los cantares campoamorinos, con mayor fundamento que sus restantes composiciones. Cernuda destaca asimismo el subjetivismo de la poesía de Campoamor, también comentado detenidamente por Gaos. Este subjetivismo está presente en los cantares como veremos enseguida. Dice Cernuda:

(38) Luis Cernuda, "Ramón de Campoamor", *Estudios sobre la Poesía española contemporánea*. Madrid, Guadarrama, 1970, pp. 28-36.

“... la expresión de las impresiones subjetivas sólo es posible en poemas breves y de concisión lírica. Ya está abierto el camino para las Rimas de Becquer, para los “suspirillos germánicos”, como llamó a este género el pomposo Núñez de Arce”³⁹.

Siguiendo la misma línea, Gaos justifica la plebeyez conceptual y estilística de Campoamor en su propósito de conseguir una poesía más natural:

“Cuando se reprocha a Campoamor que es un poeta “prosaico” o “vulgar”, suele olvidarse que lo fue aposta, que su prosaísmo y vulgaridad, más que defectos son excesos; que en su afán de volver por los fueros de una poesía sencilla, se pasó, consciente o inconscientemente de la raya”⁴⁰.

El prosaísmo se manifiesta en los cantares en la preocupación ideológica excesiva que somete la inspiración, en la ausencia de elementos poéticos visibles, salvo ritmo y rima, en la pobreza y vulgaridad de las imágenes, en el tono conversacional orientado desmedidamente hacia lo cotidiano, hacia el sucedido vulgar. He aquí un ejemplo:

Si te ha absuelto del confesor
De aquello del cabañal,
O tu te confiesas mal,
O él de confiesa peor.

En ocasiones la composición parece discurrir por cauces poéticos que repentinamente se ven interrumpidos por una frase, locución o término mediante los cuales el cantar recobra el tono prosaico, o simplemente lo intensifica. El efecto resulta chocante. Nótese en el último verso del ejemplo siguiente:

De noche, solo y a pié
Voy a tu lado, y me acuesto,
Me vuelvo y nadie me ve...
Todo en sueños, por supuesto.

(39) Ob. cit. p. 34.

(40) V. Gaos, ob. cit., pp. 195-196.

c) *La influencia de Heine*

Está sobradamente probado el parentesco entre Heine y Campoamor, observado en su tiempo por Palacio Valdés⁴¹, y modernamente por Gaos y Cossío. Es curioso que el mismo Campoamor discrepara sobre este punto, como si le molestara tal afinidad⁴². En los cantares también el poeta de las doloras rinde tributo a los tonos heineanos en vigor. Conviene destacarlo si se tiene en cuenta que la influencia germana configuró la modalidad genérica, como he explicado antes; parece paradójico que Campoamor, que deseaba la sencillez en la poesía, en los cantares no se oriente hacia los tonos populares, y en cambio siga a Heine. Esta paradoja es sólo aparente porque la crítica ha demostrado lo que de común tiene la poseía de ambos, y la afinidad entre lo popular y lo "heineano" en los cantares, ya puesta de relieve por Ferrán⁴³.

A continuación señalo algunos rasgos que testifican la influencia de Heine en los cantares del poeta asturiano.

El pesimismo, amoroso o vago e inconcreto, es perceptible en algunos ejemplos, aunque no implica menoscabo del evidente prosaísmo:

(41) Recojo esta cita de V. Gaos, ob. cit., p. 135. Dice textualmente: "En las Doloras predomina la imaginación sobre el sentimiento y esto es lo que las aparta de los lieder alemanes, con los cuales guarda más de un parentesco".

(42) Dice Campoamor: "Algunos críticos... me han hecho el honor de encontrar en mí algunas conexiones con el excéntrico Enrique Heine. Efectivamente nos parecemos... en lo que se pueden parecer dos personas que piensan de manera inversa. Heine, con su sentimiento algo intelectual; tiene que realizar fuera lo que piensa dentro; y yo con mis filosofías, no siempre necesarias, sintetizo en mi cerebro los contrastes que veo fuera". "La originalidad y el plagio" (Carta al Sr. Fernández Bremón, Diciembre de 1875), *Obras Completas*, Madrid, ed. D. V. González Serrano y otros, 1901, III, p. 202.

(43) En el estudio que precede a *Augusto Ferrán. Obras completas*, Madrid, Clásicos Castellanos, Espasa Calpe, 1969, José Pedro Díaz hace algunas observaciones interesantes al respecto. Más extensamente estudia el asunto Manuela Cubero en *Vida y obra de Augusto Ferrán*, Madrid, Consejo Superior en Investigaciones Científicas, 1965. En el libro citado se analiza detenidamente en el cap. III, pp. 224-260.

Por más contento que esté
 Una pena en mí se esconde
 Que la siento no sé donde
 Y nace de no sé qué

Porque en dulce confianza
 Contigo una vez hablé,
 Toda la vida pasé
 Hablando con mi esperanza

Elemento característico atribuido a la poesía heineana es el rasgo intencionado, la sugerencia, que el mismo Campoamor señalara como esencial en sus humoradas; en el cantar popular la sugerencia tiene su equivalente en "la intención", y es también rasgo muy acusado, probablemente la influencia de Heine reforzó este elemento en el cantar de origen culto, pero no puede considerarse aportación exclusiva del poeta alemán a esta modalidad. Bécquer atribuye a los cantares de Ferrán "la misma intención que los del pueblo"⁴⁴.

Dámaso Alonso señala la sugerencia como una de las características de Heine que se contiene en la versión que Florentino Sanz hiciera de los versos del alemán, de la que antes dí noticias⁴⁵, y que fue foco de transmisión de la influencia germana para rimas y cantares. Díez Taboada considera la sugerencia de Campoamor como rasgo que le acerca a Heine, aunque puntualiza algunas diferencias entre "lo sugerido" en ambos:

"En la actitud de tomar de lo exterior sólo el rasgo que interesa están próximos los dos modos de Heine y Campoamor, así como en el lenguaje espontáneo, en la brevedad de los poemas y en sugerir algo que el poema en sí no dice"⁴⁶.

El tono sugerente del cantar que tomo por ejemplo no deja lugar a dudas:

(44) Prólogo de Bécquer a *La soledad en La pereza*, Madrid, T, Fortanet, 1871

(45) Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1969, p. 27.

(46) Juan M^a Díez Taboada, "El germanismo y la renovación de la lírica española en el siglo XIX", *Filología Moderna*, 5, 1961, p. 27.

Cuando pasas por mi lado
Sin tenderme una mirada,
¿No te acuerdas de mí nada,
O te acuerdas demasiado?

Por último cabe señalar como elementos heineanos presentes en los cantares de Campoamor el uso de la interrogación retórica y del apóstrofe. Ambos aparecen ejemplificados en el cantar anterior.

Conviene acudir a la versión de Florentino Sanz de los poemas de Heine. Las cuatro estrofas del poema *Warum sind denn die Rosen so blass...* están constituidas por una serie de interrogaciones retóricas dirigidas a la amada, a la que se pregunta con ¿lo sabes?, o se invita a responder con el imperativo “dime”. En el poema que lleva por título *Vergiltet sind meine Lieder*, la interrogación se sitúa en el segundo verso de cada estrofa y ambas llevan apóstrofe⁴⁷. La interrogación retórica está presente en numerosos cantares que nacen en ambiente becqueriano; Campoamor la utiliza poco.

El apóstrofe es tan específico del cantar como del lied. Su presencia en los cantares no puede considerarse derivada del influjo de Heine, sino que tal influjo parece que intensificó su uso. Es especialmente frecuente en los cantares amorosos y epigramáticos, y se observa en los ejemplos anteriores. Pero es particular de Campoamor dirigirse a un ente abstracto como interlocutor. En el ejemplo siguiente el poeta increpa a la “ventura”:

Dejándome en paz sufrir
Puedes, ventura, pasar,
Pues como te has de marchar,
No gozo en verte venir.

La increpación a entes abstractos tiene fortuna entre los poetas de cantares que reciben el influjo del poeta asturiano⁴⁸.

(47) *El Museo Universal*, 1857, I, 9.

(48) Libro citado, caps. IV y V.

De las reflexiones anteriores se deduce, en síntesis, el carácter excepcional y diferenciado de los cantares campoamorinos con respecto del grupo genérico en el que se inscriben. Campoamor no sólo se separa del paradigma al no imitar los tonos populares, como es normativo en esta modalidad, sino que, por el contrario, introduce en la modalidad genérica los rasgos específicos de su poesía. Es permeable, no obstante, al influjo heineano; en este punto se corrobora la opinión de la crítica que estima una cierta presencia de Heine en la poesía de Campoamor.

M^a ISABEL DE CASTRO GARCÍA