LA RECEPCIÓN DE MIGUEL HERNÁNDEZ EN LA MÚSICA FLAMENCA

Carmen M.ª González Sánchez
Universidad de Sevilla

Introducción

El mundo literario y musical a lo largo de la historia se han hermanado para formar géneros artísticos tan loables como la canción, la cantata, el oratorio, la ópera e incluso el cante flamenco, entre otros[1]. En muchas ocasiones, esta unión se produce entre letras que no son compuestas específicamente para una melodía y son tomadas de poemas de escritores cultos. Por ello, nace este trabajo de investigación, cuyo interés radica en el estudio del acoplamiento de la poesía de un poeta culto, Miguel Hernández, con la música flamenca, recopilando para ello, toda aquella discografía del mundo del flamenco cuyas letras están tomadas del corpus poético de este escritor[2].

En términos generales, la lírica flamenca ha tomado como fuente de inspiración la poesía tradicional que en algunos casos, recibe la influencia de la lírica de poetas cultos:

> Un poema tradicional puede surgir de varios modos: puede ser un poema de un músico o poeta culto y erudito, de un trovador (entre culto y popular), o el poeta puede ser alguien del pueblo. No obstante el origen, el poema luego pasa a incorporarse a la tradición oral, comenzando al mismo tiempo el proceso característico de cambiar, añadir, omitir palabras, versos y hasta estrofas enteras, o bien por influencia de la música correspondiente- la interpretación musical de un mismo poema puede variar de región a región-, o bien por determinados acontecimientos que luego son incorporados al poema, o bien por la preferencia personal de los cantantes[3].

1. Para esta comunicación se ha tomado como referencia el monográfico de la revista *Litoral*: Miguel Ropero Núñez y José Cenizo Jiménez (eds.), "La poesía del flamenco", *Litoral,* 238, 2004.
2. Esta comunicación es fruto de un trabajo de investigación mayor que quedó consolidado a través de una tesis que lleva el mismo nombre, leída el 9 de febrero de 2016 en la Universidad de Sevilla.
3. M.ª J. P. Elbers (ed.), *Lírica tradicional española,* Madrid, Taurus, 1987, p. 8.

Del mismo modo, el corpus de poemas hernandianos adaptados al cante, mediante la transformación de su lírica, experimentan un proceso de cambio, ya que los cantaores mediante una serie de recursos propios como la adición, supresión o repetición de palabras o versos, y el añadido de los rasgos propios de la modalidad andaluza crean una auténtica copla flamenca.

Además, es incuestionable afirmar que los flamencos adaptan aquellos poemas de Hernández cuya estructura, estilo e incluso contenido mantienen un cierto grado de analogía con las coplas flamencas, pues un rasgo definitorio de parte de su escritura es que contiene vestigios de lo popular, e incluso como afirma José Carlos Rovira, él era pueblo:

> En Hernández no habría una pretensión de ser popular, de utilizar para la transmisión ideológica la poesía del pueblo,-mecanismo inconsciente: él era pueblo y cantaba con su voz aquellas canciones que le servían de expresión. En palabras de Octavio Paz: *Le conocí cantando canciones populares españolas de 1937. Poseía una voz de bajo un poco cerril, un poco de animal inocente, sonaba a campo, a eco grave repetido por los valles, a piedras cayendo en un barranco*[4].

Por lo tanto, en su poética lo popular es un hecho patente y fue tanta la influencia que incluso pudo recibir influjo del mismo flamenco[5], ya que hay una serie de poemillas o letrillas[6] del propio Hernández que fueron remitidas por Manuel Molina, poeta coetáneo y contertulio en las reuniones literarias que realizaba Miguel Hernández junto a Carlos Fenoll y Ramón Sijé, en su libro *Amistad con Miguel Hernández,* escrito en 1971, nos comenta que estando en el Café Sevilla de Orihuela un cantaor flamenco tras agotar su repertorio le pidió a nuestro poeta que improvisara unas letras[7], que realizó rápidamente:

---

4. José Carlos Rovira, *Cancionero y romancero de ausencias de Miguel Hernández,* Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1976, p. 32.
5. Según José Gelardo Navarro hay una serie de hechos que propiciarían la influencia flamenca en la poética hernandiana, como la posible lectura de algunas colecciones de cantares y coplas populares y flamencas; los escritos de García Lorca como *Poema del cante jondo*, entre otros; su amistad con el poeta y cantaor Carlos Fenoll y los espectáculos flamencos en Orihuela. Véase José Gelardo Navarro, *Miguel Hernández y el flamenco: sabor a tierra,* Sevilla-Orihuela, Signatura Ediciones-Fundación Cultural Miguel Hernández, 2011, pp. 15-18.
6. Según José Gelardo Navarro, dichas letras serían publicadas por primera vez en 1959 por Luis Muñoz G. en *La poesía de Miguel Hernández,* en la Universidad de Concepción. Véase Gelardo Navarro, cit., p. 85.
7. María Isabel López Martínez, *Miguel Hernández y la poesía del pueblo,* Cáceres, Universidad de Extremadura, 1995, p. 17.

Que yo no sé que me pasa:
si te quiero o no te quiero,
si tu casa no es tu casa,
si hiela un querer o abrasa,
si me matas o me muero.

Las olas del mar salino,
las penas de mis pesares,
una se fue y otra vino.

Que en la taberna murió
nadie diga a su vecino
que en la taberna murió;
un querer que enterré yo
dentro de un vaso de vino.

Pena que pena serena,
pena, penilla la mía
de retama y hierba buena,
que en cuanto te veo, morena,
mi pena se hace alegría.

Como luceros y arena,
te doy un beso si dices
el número de mis penas.

Soledad, ¡qué solo estoy!
Conmigo y en tu compaña
Ayer, mañana y hoy,
de ti vengo y a ti voy
en una jaca castaña.

Las fatigas de la muerte
me dan a mi, que no a otro,
cuando salgo al campo a verte
con mi negra, negra suerte
en mi negro, negro potro[8].

8. Gelardo Navarro, cit., pp. 85-86.

La rapidez con que fueron escritas manifiesta su conocimiento del cante flamenco, ya que utiliza términos y expresiones propios de las coplas, como la pena, la muerte, el querer e incluso imágenes tópicas "yo no sé qué me pasa", "en cuanto te veo" o "fatigas de muerte".

Sin embargo, en la discografía analizada no hay constancia alguna de la interpretación al cante de estas letras flamencas, quizás por desconocimiento de las mismas por parte de los cantaores o porque estos han preferido adaptar poemas de su corpus literario más conocido.

En definitiva, esta integración de lo culto hacia la copla flamenca hace que se produzca un proceso de memorización y reproducción de la misma que dista de la poesía originaria, ocasionando en el oyente un desconocimiento del autor por causa de las modificaciones producidas en el poema o por ser poco conocido. Si escuchamos una interpretación de sus "Nanas de la cebolla", rápidamente nos viene a la memoria su autor, sin embargo, un poema como "Dátiles y gloria" puede llegar a ser desconocido en el oyente a no ser que conozca profusamente su obra. Es cierto que ese trasvase de poesía culta a formas populares, como ocurría en el pasado, es impensable en pleno siglo XXI, por causa de los adelantos tecnológicos existentes. Si volvemos nuestro mirar a épocas remotas, hay constancia escrita de este fenómeno por parte de uno de nuestros mejores autores andaluces, Manuel Machado, que en 1897 narra un suceso real ocurrido en el barrio de Triana donde vivía con sus abuelos maternos:

> Pero al volver una madrugada de coplas y manzanillas, a la casa de sus abuelos, en Triana, le sucedió esta sincera anécdota, que marcará aún más su poesía neopopularista: escuchó cantar a un barrendero, muy flamencamente, una de las letras que él había escrito. Y, al preguntarle quién era su autor, le contestó el improvisado cantaor: *nadie*. Después, poetizó este acontecimiento:
>
> Tal es la gloria, Guillén,
> de los que escriben cantares:
> oír decir a la gente
> que no los ha escrito nadie.
> Procura tú que tus coplas
> vayan al pueblo a parar,
> aunque dejen de ser tuyas
> para ser de los demás[9].

9. VVAA, *La Generación del 98 y Manuel Machado ante el Flamenco,* en Ángel Álvarez Caballero, Murcia, Ayuntamiento de La Unión, 1998, pp. 103-104.

Con este poema de Manuel Machado se sintetiza una de las ideas presentes en este estudio que es como un poema de autor, el intérprete lo hace suyo de tal manera que se transforma en una nueva composición.

Discografía[10]

Según nuestras investigaciones el primero, dentro del mundo del flamenco, en cantar a Miguel Hernández fue Enrique Morente, fruto de su admiración por este poeta. Así, a mediados de mayo de 1970 ofreció un recital en el Aula Magna de la Facultad de Medicina de Granada, donde cantó "El niño yuntero" por malagueñas y "Andaluces de Jaén" por petenera, ambos cantes saldrían publicados meses más tarde, en el año 1971, en su disco titulado *Homenaje flamenco a Miguel Hernández*, en el que acompañado a la guitarra por Parrilla de Jerez y Perico el del Lunar, interpreta "Sentado sobre los muertos", "El niño yuntero" y "Nanas de la cebolla". Del año 1974 es su disco *En vivo*, considerado por algunos como pirata. En él interpreta "Andaluces" y "Que mi voz suba a los montes", ambas adaptaciones sobre textos de Miguel Hernández. En 1977 graba *Despegando*, con la guitarra de Pepe Habichuela, donde canta un taranto, *Compañero*, con fragmentos de la "Elegía" a Ramón Sijé.

Posteriormente en el año 1992 adaptó el poema "Un volcán muerto y una piedra viva" al cante titulado *Crisol*, en el que la palabra de Hernández se hermana con las de Federico García Lorca y San Juan de la Cruz, en *Negra, si tú supieras*. Por último, ha realizado una recopilación de diversos cantes entre los que se encuentran "Sentado sobre los muertos", "Nanas de la cebolla" *y* "Andaluces de Jaén" *en Selección* en *Quejío* de 1997.

En 1977, la cantaora Laventa, con música de José Sánchez, cantó y grabó, por bulerías, el poema *Casi nada;* incorporado en su disco *Al compás del viento*. También Camarón en su disco *Soy Gitano*[11] de 1989 incluyó unos fandangos inspirados en el poema "El pez más viejo del río" que Miguel Hernández escribió en el penal de Ocaña, dedicado a la hija de un compañero de prisión con motivo de su cumpleaños y que también regalaría a su propio hijo acompañado de un dibujo.

Dos años más tarde, el cantaor jerezano Diego Carrasco graba su disco *A tiempo*, acompañado de las guitarras de Raimundo Amador y Juan

10. Véase Fernando González Lucini, *Miguel Hernández, ¡Dejadme la esperanza!,* Madrid, Ediciones Autor, 2009.

11. El disco *Soy Gitano* fue uno de los más vendidos en la historia del flamenco. Dicho disco fue grabado en Londres con la Royal Philharmonic Orchestra y en él participaron guitarristas y músicos como Tomatito, Vicente Amigo, Raimundo Amador, etc.

Manuel Cañizares, entre otros, en el que incluye un tema basado en el poema "El silbo de la llaga perfecta". En ese mismo año, 1991, la cantaora Carmen Linares grabaría el tema por bulerías "El sol, la rosa y el niño" en su disco *La luna en el río.*

El denominado *nuevo flamenco* ha empleado, asimismo, la obra poética de Miguel Hernández en su cante. Así, Lole y Manuel, seducidos por este poeta oriolano, musicalizan y cantan en 1994 uno de los silbos, en concreto "El silbo del dale", tema incorporado al disco que dedicaron a su hija *Alba Molina*. Posteriormente, tras la disolución del dúo, Lole inició su andadura artística en solitario y en su disco *Ni el oro ni la plata* realiza una bella adaptación de las "Nanas de la cebolla" musicalizada por Manuel Molina.

Otro de los grupos pertenecientes a esta nueva tendencia flamenca es "La barbería del sur", liderado por Enrique Heredia y Juan José Suárez, que en su repertorio encontramos cuatro hermosas canciones hernandianas: "Rosario la dinamitera" y "Sino sangriento", grabadas en su disco *Túmbanos si puedes* de 1995 y *Todo por la patria* -fragmento de "Vientos del pueblo"- y "Antes del odio"- interpretada con la colaboración de Soledad Gutiérrez en el disco *Arte pop* de 1998. Romero San Juan, del mismo modo, cantó una original versión de las "Nanas de la cebolla" interpretada como una soleá por bulerías. Podemos deleitarnos con este cante en una de sus últimas grabaciones, *Pausatiempo* 2000.

Al siguiente año, en 2001, Manuel Gerena grabaría *Manuel Gerena canta con Miguel Hernández*, donde interpreta los siguientes cantes: "Vientos del pueblo me llevan", "Mientras el alma me suene", tomando fragmentos de "Sentado sobre los muertos", *El azahar de Murcia, Las palmeras de Elche* con texto de "Dátiles y gloria", "Que mi voz suba a los montes" -fragmento de "Sentado sobre los muertos"- y "El niño yuntero" interpretado en cuatro partes: polo y soleá, bamberas, peteneras y martinetes. Dicho disco ha vuelto a ser publicado en 2017 como consecuencia del septuagésimo quinto aniversario de la muerte del poeta, en el cual incluye una nueva versión del poema *Nanas de la cebolla* y *Escríbeme a la tierra.*

En 2002 Curro Piñana ofrece el cante titulado *Esos hombres defensores de su pobreza y de su pan,* en el disco *Curro Piñana-Miguel Hernández.* Dicho poema está inserto dentro de la obra teatral *El pastor de la muerte* (1937). Calixto Sánchez en su disco *Andando el camino* del año 2007, entre otros cantes, interpreta una introducción por bulerías compuesta sobre textos de Miguel Hernández, Manuel Machado, Fernando Villalón y Rafael Alberti. Del escritor oriolano recoge los poemas "Déjame que me vaya" y "Llegó con tres heridas".

El 4 de mayo de 2010, José Soto Soto, más conocido como José Mercé, publica una de sus mejores obras flamencas, *Ruido,* disco de gran pureza flamenca, cuyas letras son producidas por Isidro Muñoz a excepción de su

último cante donde versiona "Nanas de la cebolla" de Hernández[12]. Es un disco donde se fundamenta el sentir flamenco a través de sus bulerías, *Ruido, La llave* y *Fe,* sus tangos *De rima en rama,* las alegrías *Pan y pico,* la rumba *Todos seremos,* sin olvidar el cante por soleá *Vengo de donde no estuve.* Junto a estos palos interpreta una adaptación flamenca de la versión que Joan Manuel Serrat realizaría en 1972 de la "Nanas de la cebolla", junto a la colaboración de la brillante voz de Pasión Vega. De este modo en el centenario del nacimiento de Miguel Hernández, Mercé le rinde un particular homenaje.

A lo largo de 2011, Carmen Linares llevará a cabo un proyecto escénico donde se hermanan la poesía vitalista de Miguel Hernández, con un juego de luces y sombras, recitados y cantes, decoraciones e imágenes, *Oasis abierto. Miguel Hernández Flamenco*[13]. En esta actuación se funden los poemas de más arraigo popular del oriolano con algunos de los cantes más puros del flamenco como malagueñas, taranto, cantiñas, soleá por bulerías, bamberas, peteneras y rondeñas, entre otros. Encontramos poemas como "Andaluces de Jaén" por petenera, "Primavera celosa" por bulería por soleá, "Todas las casas son ojos" bamberas, "Cada vez que paso" por seguiriyas, "Tu puerta no tiene casa" como bulería rapeada, la toná "El sol, la rosa y el niño", "El niño yuntero" por malagueñas y la "Canción de los vendimiadores" por tanguillos y cantiñas. Después contamos con dos canciones alejadas del cante más profundo "Casida del sediento" y "Mis ojos sin tus ojos", con el acompañamiento al piano de Pablo Suárez. Estas dos últimas canciones serán grabadas en directo en el Teatro La Maestranza el 5 de febrero de 2011, para ser publicadas en su disco *Remembranzas,* donde participan artistas de la talla de Miguel Poveda y José Luis Ortiz Nuevo.

Otra de las propuestas discográficas por parte del mundo del flamenco para enaltecer la poesía de Miguel Hernández la encontramos en junio de 2013, cuando "El niño de Elche" realiza y produce *Sí, a Miguel Hernández*, un proyecto donde se aúna poesía, música e imagen, e incluye nueve poemas musicalizados por Francisco Contreras Molina, "El niño yuntero", "Al verla muerta", "Canción última", "Elegía", "Me sobra el corazón", "La guerra, madre", "El cementerio está cerca", "Nanas de la cebolla" y "Cada vez que paso", acompañados de un texto biográfico realizado por José Luis Ferris y puesto en las voces

12. En esta particular versión de las Nanas de la cebolla con música de Alberto Cortés recrea la que ya realizara Joan Manuel Serrat en 1972 en su disco *Miguel Hernández* (Novola-Zafiro).

13. En esta propuesta artística se suman a la cantaora la guitarra de Salvador Gutiérrez, la percusión jazzística de Tino Di Geraldo, el piano de Pablo Suárez, el soniquete de Tomasito y las composiciones del cantautor Luis Pastor. La dirección escénica está diseñada por Emilio Hernández, quien se une a este elenco artístico aportando su experiencia como director teatral (exdirector del Festival de Almagro y del Centro Cultural de la Villa de Madrid).

de artistas como el poeta Marcos Ana, el cantaor Manuel Gerena, el flamencólogo José Luis Ortiz Nuevo, Pablo Guerrero o Amancio Prada, entre otros.

Un año más tarde, en 2014, Juan Carmona produce el disco *Los flamencos cantan a Miguel Hernández: Para la libertad* donde se rinde un tributo al poeta de Orihuela para conmemorar el centenario de su nacimiento con artistas de la talla de Miguel Poveda que interpreta "Para la libertad", Enrique Morente "Nanas de la cebolla", Juan Rafael Cortés, Duquende "Casi nada", Pitingo "La boca", Camarón "El pez más viejo del río", Carmen Linares "El sol, la rosa y el niño", Juan Carmona "La carta", Arcángel "Todas las casas son ojos", Almaría "El labrador de más aire", Enrique Morente, hijo graba "Antes del odio" y por último Lucía Izquierdo, nuera del poeta, interpreta "Estoy a gusto en mi herida".

En 2015 Miguel Poveda publica su trabajo discográfico *Sonetos y poemas para la libertad,* donde la voz de Hernández se acompaña de poetas y escritores como Rafael Alberti, Francisco de Quevedo, García Lorca, entre otros.

Uno de los últimos trabajos realizados dentro del mundo del cante flamenco es el de Carmen Linares que en 2017 ha grabado *Verso a verso*, donde interpreta "Para la libertad", "Andaluces de Jaén", "Casida del sediento", "Canción de los vendimiadores", "Todas las casas son ojos", "Imagen de tu huella", "Compañero", "Silbo del dale", "El sol, la rosa y el niño", "Primavera celosa," "Llegó con tres heridas", "Cada vez que paso", "El niño yuntero" y "No puedo olvidar".

Analogías temáticas y formales entre la lírica hernandiana y la flamenca

Algunos de los temas propios de los cantes flamencos están enlazados directamente con la literatura de todos los tiempos, tanto la culta como la popular, pues los temas del amor y la muerte, han preocupado a escritores en todas y cada una de las etapas literarias. Del mismo modo, son temas recurrentes en la poética hernandiana.

Así, encontramos una serie de poemas adaptados al cante donde la muerte es el motivo temático del mismo, como su "Elegía" a Ramón Sijé, donde el fallecimiento del amigo centra todo el desarrollo del mismo o "Al verla muerta".

Del mismo modo, en la poesía flamenca existen letrillas donde se especifica el fallecimiento de algún familiar: "Al campito santo / Fui con mi compare / Pa que me ayuara a echa tierrecita / Pa enterra a mi mare"[14].

14. Sigue las normas de la transcripción fonética. Todas las letras flamencas presentes en este estudio siguen similares criterios.

En Hernández hay casos en que la muerte es reflejo del *Cotidie morimur*, es decir, cuando nacemos empezamos a morir, y el morir implica el término de una vida cuyo devenir va encaminado hacia la muerte, como en "El niño yuntero": "Empieza a vivir, y empieza / a morir de punta a punta"[15]. En el flamenco también podemos apreciar esta dicotomía pues hay cantes donde la muerte adquiere dimensiones contrapuesta a la vida: "Estoy vivo y estoy muerto, / cosita que no pué sé, / vivo estoy con la esperanza, / muerto por una mugé".

El amor es otro de los temas hernandianos más significativos, al igual que ocurre en las letras flamencas, aunque se perciben notables diferencias en su tratamiento, entre ellas está el hecho de que en el cante suele estar focalizado a un ser determinado, la amada, y en Hernández el término implica connotaciones más genéricas y abstractas como en "Llegó con tres heridas", donde se sitúa en el mismo plano que la vida y la muerte: "Llegó con tres heridas: / la del amor, / la de la muerte, / la de la vida". El amor en el poeta, también se establece con el mundo que lo rodea, aunque con cierto desengaño en "Antes del odio": "Beso, dolor con dolor, / por haberme enamorado, / corazón sin corazón, / de las cosas, del aliento / sin sombra de la creación", y, por supuesto, hallamos el amor hacia la amada, aunque más que amor debemos hablar de desamor, como en el segundo poema de *Imagen de su huella,* donde trata la ausencia de la amada: "Mis ojos, sin tus ojos, no son ojos, / que son dos hormigueros solitarios, / y son mis manos sin las tuyas varios / intratables espinos a manojos.". El desamor como núcleo temático es bastante recurrente en la copla, como en estas letrillas compuestas por Augusto Ferrán en la segunda mitad del XIX: "Yo le respondí al verdugo/ con palabras muy sensibles: / quítame pronto la vida, / que olvidarla es imposible.".

A pesar de que el tema del amor es bastante frecuente son los poemas menos escogidos por los cantaores que prefieren la problemática social y política, también presente en el flamenco. Así, en Hernández, encontramos una clara tendencia en su poemario de guerra a denunciar los abusos sufridos por el jornalero, incitándolo a la lucha armada como único vehículo de defensa: "Andaluces de Jaén, / aceituneros altivos, / decidme en el alma: ¿quién, / quién levantó los olivos?", como sucede con letristas flamencos de la talla de Manuel Gerena: "Te canto yo siempre, / campesino del mundo, / y te defiende este verso / del corazón de mi puño".

Con respecto, al resto de temas flamencos el tipo de coincidencia con el poemario hernandiano es secundario, como las referencias al mundo de la maternidad, donde en la copla flamenca constituye la raíz esencial de la misma, abundando las letras cuyo motivo es la madre, vista como confidente, consejera e incluso alcahueta y suegra: "A tu mare le ijiste: / Ya este pájaro cayó, / Que

15. Todas las citas de sus poemas han sido tomadas de Miguel Hernández, *Obras completas,* Madrid, Espasa, 2010.

estaba comiendo arpiste." o: "Bien me lo esía mi mare: / Cabrita que tira ar monte / No hay cabrero que la guarde."[16]. En Miguel Hernández son escasas las ocasiones en que aparece la figura materna e incluso hay casos en los que no constituye el núcleo temático del mismo: "Déjame que me vaya, / madre, a la guerra, / Déjame, blanca hermana, / novia morena". Sin embargo, en el poema "La guerra, madre", la madre aparece reiterada a lo largo del mismo como parte integrante de la composición y es la figura a la cual el yo poético hace un llamamiento ante la situación nefasta y los estragos producidos por la guerra: "La guerra, madre, la guerra. / Mi casa sola y sin nadie. / Mi almohada sin aliento. / La guerra, madre, la guerra.".

A raíz de su encarcelamiento por causa de su ideología comunista y su participación en la Guerra Civil en el bando republicano, compone una serie de poemas donde se alude a la cárcel y a la añorada libertad, como en *Cancionero y romancero de ausencias,* concretamente en "Nanas de la cebolla" tenemos los siguientes versos que corroboran lo comentado: "Tu risa me hace libre, / me pone alas. / Soledades me quita, / cárcel me arranca.". Si establecemos un paralelismo temático con el cante flamenco, el martinete, es uno de los estilos donde se trata dicho tema carcelario: "Carcelero, carcelero, / ábreme esta ventanita / que quiero hablar con el cielo". En esta etapa compositiva otro de los motivos recurrentes es el del cementerio, relacionado con la ausencia de su primer hijo, fallecido a temprana edad, como en la segunda cuarteta de su canción número dieciocho: "Cada vez que paso / junto al cementerio / me arrastra la fuerza / que aún sopla en tus huesos.". En el cante flamenco tenemos este uso bastante extendido: "En er sementerio nuevo / La yebaron, la enterraron, / Que mis sacáis la vieron.".

Por otra parte, tenemos las referencias a Dios con cierto matiz fetichista, fruto de su catolicismo de juventud, y así aparece de este modo en sus primeros poemas, como *El silbo del dale*: "Dale, Dios, a mi alma, / hasta perfeccionarla. / Dale que dale, dale / molino, piedra, aire, / cabrero, monte, astro; / dale que dale largo. / Dale que dale, Dios. / ¡Ay! Hasta la perfección". En el flamenco, también se recurre a Dios aunque con diferentes usos. Así, tenemos como creador de belleza e incluso como confidente de las penas tan típicas de este cante: "Dios te hizo tan bonita / que en ti debió de poner / toda la esencia bendita / que pueda tener mujer".

Por último, quisiéramos destacar la composición de su "Nanas de la cebolla" bajo la estructura de seguidilla, tema muy empleado a su vez en el flamenco, el cual cuenta con bellas letras que cantan al niño recién nacido: "A dormir va la rosa / de los rosales, / a dormir va mi niño / porque ya es tarde.".

16. Véase José Cenizo Jiménez, *La madre y la compañera en la copla flamenca,* Sevilla, Signatura *Ediciones*, 2006.

Con respecto a la métrica, y específicamente al cómputo silábico, son más las similitudes y analogías entre la lírica popular flamenca y la poesía de Hernández que las diferencias, ya que hay una preferencia por tomar aquellos poemas de arte menor octosilábico, tan característico de la copla, como "Sentado sobre los muertos", "Vientos del pueblo me llevan", "El niño yuntero", "Aceituneros", "Rosario, dinamitera", "El sol, la rosa y el niño", "Antes del odio", "El azahar de Murcia", "Carta", "La boca", "Todas las casas son ojos", etc. Abundan también las estrofas de siete sílabas solamente como "Dátiles y gloria", "El silbo del dale" y "El silbo de la llaga perfecta" o las combinadas con otro tipo de medida como el endecasílabo "Sino sangriento", "Casida del sediento", "Me sobra el corazón" o pentasílabo "Llegó con tres heridas", "Nanas de la cebolla" y "Déjame que me vaya". Sin embargo, hay un grupo de poemas que rompen con esta tónica dominante, como los sonetos "Casi nada" y el segundo del conjunto formado por *Imagen de tu huella* junto con su "Elegía" a Ramón Sijé, donde prevalece el endecasílabo, de arte mayor. Además, hay algunos que superan incluso al endecasílabo como "El herido" con versos alejandrinos. Tenemos que considerar que aquellos poemas seleccionados por los flamencos con versos de arte mayor utilizan como estilo musical la bulería, la copla o el bolero, ya que son más amoldable musicalmente y formalmente a cualquier tipo de estructura poética.

Dentro del flamenco es lícito afirmar que existen excepciones y hay casos donde se emplean las medidas de arte mayor, como el tercer verso endecasílabo de las seguiriyas gitanas.

Pero frente a estas excepciones con preponderancia del arte mayor, si realizamos un contraste analítico entre las medidas empleada por Miguel Hernández en estos poemas con la métrica propia de la poesía flamenca, observamos que hay una preferencia por los versos de arte menor, propios de la lírica popular. Así, el cante adapta aquellos poemas estructurados en seguidillas, cuartetas arromanzadas, pareados, coplas, casidas..., propio de la tradición oral:

> La intensidad del dolor aprieta al verso haciéndolo corto y en el predomina la palabra sobria y sencilla, utilizando recursos que nos aproximan al neopopularismo y a la lírica popular. Es poesía íntima y confesional que toma su forma en estrofas tradicionales, romances, romancillos, seguidillas o canciones[17].

17. Mercedes Serna Arnaiz, "Formas tradicionales en la poesía de Miguel Hernández: el romance y la copla", en *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional. Alicante, Elche, Orihuela, marzo de 1992,* Alicante-Elche-Orihuela, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1993, tomo II, p. 689.

En cuanto, al número de versos, los poemas hernandianos adaptados en el cante son mayoritariamente largos si exceptuamos los de *Cancionero y romancero de ausencias.*

La poesía flamenca, como en *Cancionero...,* mayoritariamente utiliza estrofas cortas, predominando las tercerillas y las cuartetas, aunque existe una amplia gama de número de versos, como los de cinco, seis, siete e incluso ocho versos y más, ya que, aunque no es lo típico, hay formas flamencas cuyo número de versos es mayor, hago referencia al romance.

En cuanto a la rima, Hernández emplea tanto las asonancias como las consonancias, con preferencia por esta última, frente al flamenco, donde hay un predominio de las rimas perfectas, aunque hay versos libres e imperfectos.

El lenguaje formal empleado en los poemas versionados suele derivar hacia expresiones y términos más sencillos, con un marcado abandono de los cultismos y arcaísmos, proporcionando una interpretación más cercana y acorde con el cante flamenco. De este modo, tenemos el empleo de puerta, pozo, ventana, loco, agua, piedra... como en "Antes del odio": "comiendo pan y cuchillo / como buen trabajador / y a veces cuchillo sólo, / sólo por amor." o "El pez más viejo del río": "Y el agua le sonreía", frente al flamenco: "No te metas con la Nena; / la Nena tiene un cuchiyo / Pa er que se meta con ella.". También, podemos apreciar expresiones como el *¡ay!*, muy usado en el flamenco, como en su poema El silbo del dale: "Dale que dale, Dios. / ¡ay!, / hasta la perfección.", en palabras de Marie Chevallier:

> El desbordar del mal de ausencias se expresa tradicionalmente en una exclamación punzante que imita el sollozo o el suspiro, el ¡ay! del canto andaluz. Miguel Hernández parece querer condensar en él todo el cúmulo de experiencias y de dolor que expresa la obra entera[18].

Estas similitudes léxicas se consolidan con expresiones de fuerte índole popular. Así, Miguel Hernández asume, sobre todo, las marcas insertas en las canciones afectivas, con las diversas subdivisiones en que se fraccionan. Destacan las que en la fuente primigenia son canciones de ronda, apoyadas en fórmulas que por lo común mencionan una parte de la calle en la que vive la amada, su casa, la ventana o el balcón; y, de otra, las acciones del enamorado, como "Cada vez que paso, cuando paso por tu puerta, asómate a la ventana...". En muchas ocasiones, toma estas expresiones para dejar constancia de su propia experiencia personal y, en otras, aprovecha los valores simbólicos y connotaciones de que la tradición literaria ha cargado a ciertas palabras. Así, la casa deja de ser sólo

18. Marie Chevallier, *La escritura poética de Miguel Hernández,* Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1977, p. 383.

la vivienda de la joven pretendida para aludir a una parte de su cuerpo de claras connotaciones sexuales, la puerta representa el sexo, etc[19]. También hay muchas referencias a la muerte o el cementerio análogo a la lírica popular o flamenca, en una de sus canciones insertas en *Cancionero y romancero de ausencias*: "Cada vez que paso / bajo tu ventana, / me azota el aroma / que aún flota en tu casa. / Cada vez que paso / junto al cementerio / me arrastra la fuerza / que aún sopla en tus huesos.". En la lírica popular tenemos: "Cada vez que paso y miro/ donde te he solido hablar, / el corazón se me parte / de la pena que me da"[20].

Conclusiones

Esta comunicación, alejada de una vertiente purista literaria, ha pretendido ofrecer un puente de unión entre la música flamenca y la literatura, por lo que hemos tenido que realizar un paralelismo comparativo entre las letras de la copla, procedentes de la poesía popular, y la lírica de Miguel Hernández que a su vez bebe de otras fuentes que en muchas ocasiones son populares.

De este modo hemos comenzado recopilando toda aquella discografía flamenca cuyas letras están tomadas del corpus poético del poeta de Orihuela, y una vez aunado todo el cante grabado en disco (ya que nuestro análisis se centra fundamentalmente en este tipo de soporte sonoro, ajeno a lo visual y a las representaciones en vivo), realizamos una comparativa temática y formal entre la poesía popular flamenca y la culta de Miguel Hernández, contrastando similitudes y diferencias.

Si observamos la obra hernandiana, en ella hay numerosos elementos y recursos que la asemejan a lo popular, como nos corroboran los numerosos trabajos de investigadores de la talla de María Isabel López Martínez, Marie Chevallier, Dario Puccini, José Carlos Rovira, Armando López Castro, y un largo etcétera de artículos, ensayos y estudios.

Toda esta base popular, enraizada fundamentalmente en sus últimos poemas, ya que en sus comienzos destaca por un sentir de recursos líricos más complejos y alegóricos (nos referimos a su etapa de *Perito en lunas*[21]), volverá

19. María Isabel López Martínez, cit., p. 65.
20. Francisco Rodríguez Marín, Cantos populares españoles recogidos, ordenados e ilustrados por Francisco Rodríguez Marín, Sevilla, Francisco Álvarez, Ca., 1882-1883, pp. 5111-5112.
21. Hay quien vislumbra en este libro gongorino un fuerte arraigo a la tradición: los poemas de este primer libro han de leerse como un solo y continuo poema, y hay una lucha por hacer literario lo más bajo y humilde, es decir, que lo culto y lo popular no se rechacen, como lo demuestra la poesía de Góngora. Véase Armando López Castro, "Lo popular en Miguel Hernández", en *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional. Alicante, Elche, Orihuela, marzo de 1992,* Alicante-Elche-Orihuela, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1993, tomo I, cit., p. 432.

al acervo del pueblo a través del cante flamenco. Pero esta vuelta no es copia fiel de la escritura de Miguel Hernández sino que hay una metamorfosis de su poética convirtiéndose en algo nuevo, por medio de la adición, supresión y variación fonológica de versos, palabras e incluso estrofas. Aunque es verídico afirmar que los flamencos no toman su lírica sin antes hacer una selección de la misma, adaptando principalmente aquellos poemas cuya estructura, estilo, temática e incluso recursos guardan ciertas analogías con la copla flamenca.

Del mismo modo, esta transformación de la letra es necesaria para adecuarse a la estructura del estilo flamenco que se desee interpretar con la misma, aunque el cantaor, en la mayoría de los casos, va a sentir esa necesidad de conservar el contenido significativo de los versos hernandianos, para transmitir la fuerza del verbo en su estado puro.

Así, en la mayoría de las ocasiones se cantan sus letras por el matiz significativo que tienen, como puede ser la lucha ideológica y el deseo de alzar la voz ante las injusticias sociales, es el caso de sus poemas de guerra "Vientos del pueblo me llevan", "El niño yuntero". También se toman poemas, por su carácter universal, ya que expresan estados del alma común a todos los hombres, hacemos referencia a *Cancionero y romancero de ausencias,* ya que aunque es una obra íntima y autobiográfica, no va a impedir que el poeta cree una filosofía de vida cuyo eje central va a ser el hombre. Por lo tanto, la mayoría de los poemas adaptados pertenecen a los ciclos compositivos situados entre el poemario de guerra y *Cancionero y romancero de ausencias,* aunque esto no va a implicar la ausencia de sus poemas de juventud como "Al verla muerta".

Ahora bien, lo que nos ha quedado claro en esta comunicación es que, independientemente de los poemas seleccionados, la lírica hernandiana a través del cante sufre un proceso de modificación estructural sin alejarse de su contenido significativo. Esos cambios efectuados hacen posible que la poesía hernandiana se convierta en una auténtica letra flamenca, a través de su transformación primera en copla, pues pierde su estado primigenio de poema transfigurándose en cante.

BIBLIOGRAFÍA

CENIZO JIMÉNEZ, José, *La madre y la compañera en la copla flamenca,* Sevilla, Signatura Ediciones, 2006.

CHEVALLIER, Marie, *La escritura poética de Miguel Hernández,* Madrid, Siglo Veintiuno, 1977.

ELBERS, Mª. J.P. (ed.), *Lírica tradicional española,* Madrid, Taurus, 1987.

GELARDO NAVARRO, José, *Miguel Hernández y el flamenco: sabor a tierra,* Sevilla-Orihuela, Signatura Ediciones-Fundación Cultural Miguel Hernández, 2011.

GONZÁLEZ LUCINI, Fernando, *Miguel Hernández, ¡Dejadme la esperanza!,* Madrid, Ediciones Autor, 2009.

HERNÁNDEZ, Miguel, *Obras completas,* Madrid, Espasa, 2010.

LÓPEZ CASTRO, Armando, "Lo popular en Miguel Hernández", en *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional. Alicante, Elche, Orihuela, marzo de 1992,* Alicante-Elche-Orihuela, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1993, tomo I, pp. 431-442.

LÓPEZ MARTÍNEZ, María Isabel, *Miguel Hernández y la poesía del pueblo,* Cáceres, Universidad de Extremadura, 1995.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Cantos populares españoles recogidos, ordenados e ilustrados por Francisco Rodríguez Marín,* Sevilla, Francisco Álvarez Ca., 1882-1883.

ROPERO NÚÑEZ, Miguel, y CENIZO JIMÉNEZ, José (eds.), "La poesía del flamenco", *Litoral,* nº 238, 2004.

ROVIRA, José Carlos, *Cancionero y romancero de ausencias de Miguel Hernández,* Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1976.

SERNA ARNAIZ, Mercedes, "Formas tradicionales en la poesía de Miguel Hernández: el romance y la copla", en *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional. Alicante, Elche, Orihuela, marzo de 1992,* Alicante-Elche-Orihuela, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1993, tomo II, pp. 687-692.

VV.AA., *La Generación del 98 y Manuel Machado ante el Flamenco,* en Ángel Álvarez Caballero, Murcia, Ayuntamiento de La Unión, 1998.