MARIA DEL CARMEN GARCIA TEJERA

POESÍA FLAMENCA

(análisis de los rasgos populares y flamencos en la obra poética de Antonio Murciano)

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE CADIZ
1986

María del Carmen García Tejera, licenciada en Filología Moderna y doctora en Filología Hispánica, es profesora de Crítica Literaria en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cádiz.

Ha publicado trabajos sobre crítica literaria, historiografía lingüística, didáctica de la lengua y la literatura española e historia de la retórica, entre los que destacan «La huella del flamenco en una obra de Antonio Murciano, «La Intertextualidad como recurso poético», «El *tiempo como tema y símbolo poéticos*», «El adverbio en la tradición gramatical española», «Principios didácticos para la aplicación del método estructuralista en el análisis lingüístico», «*Consideraciones didácticas en torno a* un poema de Dámaso Alonso», «Análisis crítico de la *Literatura General* de Mudarra.- Sevilla, 1895». Es colaboradora de las revistas *Gades, Patio Abierto y Archivo Hispalense,* entre otras.

MARIA DEL CARMEN GARCIA TEJERA

POESÍA FLAMENCA

(análisis de los rasgos populares y flamencos en la obra poética de Antonio Murciano)

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE CADIZ
1986

© María del Carmen García Tejera
Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
I.S.B.N. 84-600-4207-3
Depósito Legal: CA 3-86.

Imprime: Jiménez-Mena, artes gráficas, editorial.
Polígono Industrial Zona Franca. Cádiz.

Printed in Spain

ÍNDICE GENERAL

Páginas

- INTRODUCCION 7
- EL FLAMENCO EN LA POESÍA ESPAÑOLA 9
  - Modalidades de influencia flamenca en la literatura
  - Francisco de Yepes, autor de la primera siguiriya conocida
  - Cervantes, pionero
  - Augusto Ferrán, un poeta ignorado
  - Bécquer, o el cante escondido entre *Rimas*
  - Colecciones de coplas populares
  - El *Primer Cancionero Flamenco*, de Manuel Balmaseda
- LA HUELLA DEL FLAMENCO EN LA POESÍA DEL SIGLO XX 23
  - Un precursor: Salvador Rueda
  - El «antiflamenquismo» noventayochista
  - Manuel Machado, poeta del flamenco
  - Antonio Machado
  - Nuevos caminos en el tratamiento del flamenco
  - La Generación del 27 y el Neopopularismo andaluz
  - Dos vertientes –oriental y occidental– del neopopularismo andaluz
  - Federico García Lorca
  - Rafael Alberti

Páginas

- FLAMENCO Y POESÍA, HOY 47
  - El flamenco en la poesía andaluza de los años 50
  - Estado de la copla flamenca actual
- DATOS PARA UNA BIOGRAFÍA DE ANTONIO MURCIANO... 61
  - Nota preliminar
  - Su pequeña «prehistoria» flamenca:
    - Primeras vivencias
    - La primera de sus coplas «recreada» por un cantaor
  - Empiezan las publicaciones poéticas de flamenco
  - *Las dos Pastoras*
- *PERFIL DEL CANTE* 73
  - La crítica de *Perfil del Cante*
- EL FLAMENCO EN LA POESIA NAVIDEÑA DE ANTONIO MURCIANO 81
- *POESÍA FLAMENCA*..... 87
  - Una obra en dos partes
- ESTUDIO MÉTRICO DE LA PRIMERA PARTE..... 93
  - Resumen estadístico de los caracteres métricos
  - Conclusiones métricas
- ESTUDIO TEMÁTICO DE LA PRIMERA PARTE..... 109
  - Consideraciones generales sobre el mundo del flamenco:
    - El cante y sus intérpretes
    - El baile y sus figuras
    - La guitarra y sus tocaores
  - Acontecimientos flamencos
  - Geografía flamenca
  - Poetas del flamenco
  - Resumen de los caracteres temáticos
  - Conclusiones temáticas

- ESTUDIO ESTILÍSTICO DE LA PRIMERA PARTE 139
  - Razones para este estudio
  - RECURSOS FÓNICOS
    - Expresividad del material fónico
  - RECURSOS MORFOSINTÁCTICOS
    - Función de los elementos morfosintácticos
  - RECURSOS LEXICO-SEMÁNTICOS
    - Connotación del significado poético
  - Conclusiones estilísticas
- ESTUDIO MÉTRICO-TEMÁTICO DE LA SEGUNDA PARTE .. 223
  - Indice de «La Copla»
  - Resumen estadísticos de caracteres métricos
  - Conclusiones métricas
  - La copla Flamenca, entre el amor y el dolor:
    - El tema del amor en «La Copla»
    - El tema del dolor en «La Copla»
    - Otros temas tratados en «La Copla»
  - Resumen de caracteres temáticos
  - Conclusiones temáticas
- Dialectología andaluza en «La Copla»
- *Lírica del sentimiento: amor y dolor*..... 295
  - El amor
  - El dolor
- CARACTERISTICAS DEL ESTILO EN LA LETRA FLAMENCA APLICADAS A «LA COPLA» 319
  - Brevedad y dinamismo
  - Sentido dramático en «La Copla»
  - Intensificación expresiva
  - Uso de refranes y frases populares
  - Resumen de caracteres estilísticos
  - Conclusiones estilísticas

Páginas

-- APÉNDICE..... 355
  – La crítica de *Poesía Flamenca*
– CONCLUSIONES GENERALES..... 361
– BIBLIOGRAFÍA..... 367

A Pepe
Por todo lo que VIVIMOS

INTRODUCCION

El flamenco, como vida y expresión de un pueblo, de una raza, va abriéndose camino, cada vez con mayor fuerza, por el mundo intelectual –concretamente por el ámbito universitario– tan cerrado e inaccesible para él hasta hace pocos años. Lejos va quedando ya la imagen superficial, «de charanga y pandereta», con que tiempo atrás se le caracterizaba. Prueba de este acercamiento son los cada vez más numerosos tratados que sobre el tema se escriben y el progresivo interés que despierta entre artistas, pensadores y ensayistas, incluso de otros países.

El flamenco y sus manifestaciones han servido de punto de partida para todas las artes, sobre todo música, pintura, escultura y literatura, campo al que nos ceñiremos en este estudio.

Si bien es cierto que el flamenco propicia la investigación entre los medios intelectuales, hemos de constatar igualmente la escasez de una bibliografía especializada sobre las relaciones entre flamenco y literatura: de ahí el carácter quizás aventurado de algunas de nuestras hipótesis. Por otra parte, el estudio de las «letras» de los cantes flamencos, en concreto, comporta un buen número de consultas a diversas colecciones de coplas y audiciones de cantes para escoger aquellas que, a nuestro juicio, más se aproximaran al «decir» del pueblo; tarea que, a veces, detuvo durante algún tiempo nuestro estudio, aunque en todo momento contamos con los inapreciables asesoramientos de Antonio Murciano, autor de la obra que nos ocupa, y de José Luis Tejada,

creadores ambos de numerosas coplas flamencas y profundos conocedores del tema.

Nuestro propósito es describir y analizar una obra reciente, *Poesía Flamenca* (publicada en 1976), de un poeta andaluz –gaditano– actual: Antonio Murciano. Como el mismo título indica, el flamenco es el único y exclusivo tema de esta obra, si bien nos abre un amplio abanico de posibilidades. Trataremos de mostrar hasta qué punto lo popular –puesto que el flamenco nace del pueblo– y lo culto –en cuanto expresión literaria– coexisten en ella. Iniciaremos nuestro camino con un estudio de la huella del flamenco en la poesía española, desde que comienza a mostrarse en ella hasta nuestros días. Tras unas breves notas biográficas sobre el poeta –en las que subrayamos los datos más significativos que configuran su afición por el flamenco– entraremos en el estudio de la obra, a la que dividiremos en dos partes: una que comprende las secciones de «El Cante», «El Baile», «La Guitarra» y «La Poesía», y otra dedicada exclusivamente a «La Copla». Los criterios de análisis serán, en principio, semejantes para ambas, partiendo del concepto de que el poema se nos ofrece como un todo acabado o, si se quiere, como un hecho «especial» de habla, pero que presenta, en su unidad, diferentes niveles, que serán objeto de nuestra atención.

Finalmente, las conclusiones obtenidas a partir de dichos análisis nos dirán hasta qué punto es válido aplicar una metodología objetiva y científica –la que nos ofrece la crítica lingüística y literaria– a una obra que ha nacido de un personal y entrañable conocimiento por parte de su autor del pueblo flamenco andaluz y que en él quiere permanecer enraizada.

EL FLAMENCO EN LA POESÍA ESPAÑOLA

Tuvieron que pasar unos dos siglos desde la llegada y asentamiento de los gitanos en España para que la Literatura –fiel reflejo del acontecer de un pueblo– se hiciera eco de su vida y sus costumbres. Evidentemente existía un importante acercamiento a la lírica popular, pero el flamenco no hace su aparición en Literatura hasta el siglo XVII, concretamente, con Cervantes. Circunstancias más propicias –imitación de costumbres populares, apogeo del arte taurino, fiestas comerciales y locales– favorecen el triunfo del folclore y, como consecuencia de esto, del flamenco, durante el siglo XVIII. Este gusto por lo folclórico y regional sería recogido por el Romanticismo –Bécquer a la cabeza– y el Costumbrismo –con Fernán Caballero– y más adelante, casi unánimemente despreciado por los escritores noventayochistas, para contar, ya en nuestro siglo, con un auge cada vez mayor.

Modalidades de influencia flamenca en la Literatura

Paulo de Carvalho-Neto, en su obra *La influencia del folklore en Antonio Machado*[1] nos habla de dos modalidades de influencia que el folclore –y, en sentido más restringido, nos permitimos aplicarlas al flamenco– suele ejercer sobre la Literatura:

(1) Ediciones Demófilo; Colección «El Duende», Madrid, 1975.

a) Influencia ideológica o teórica.
b) El aprovechamiento, que puede realizarse de tres formas:

1 –por intercalación total:
cuando la unidad folclórica se transcribe al pie de la letra, procedimiento conocido también como «técnica de engaste»[2].

–por intercalación sintética:
cuando se reducen las proporciones del fragmento elegido sin alterar su desarrollo temático.

–por intercalación fragmentaria:
cuando el texto en cuestión se presenta de forma parcial.

2 –por modificación o proyección:
cuando el aprovechador incide sobre el trozo aprovechado de la manera más directa aunque desfigurándolo con agregados para «embellecerlo» a su modo, de acuerdo con su inspiración de creador. Dentro de esta técnica podríamos incluir movimientos literarios que toman por base lo popular, como el Neopopularismo de los años veinte.

Francisco de Yepes, autor de la primera siguiriya conocida

A título de curiosidad, digamos que la primera siguiriya[3] que encontramos en nuestra Literatura, corresponde a un hermano de San Juan de la Cruz: Francisco de Yepes. La siguiriya dice así:

«En este mi huerto
una flor hallé.
¡Ay bien de mi alma, ay bien de mi vida,
si la perderé».

(2) Terminología empleada por José Luis TEJADA en «Yo voy soñando caminos», de *Antonio Machado, verso a verso*, Publ. de la Universidad de Sevilla, 1975.
(3) Nos referimos a la siguiriya como forma métrica derivada de la seguidilla castellana. La que aquí presentamos ha sido documentada por el abogado portuense don Luis Suárez Ávila.

Cervantes, pionero[4]

En los Siglos de Oro fue Cervantes sin lugar a dudas quien más caló en la forma de ser del gitano. ¿Razones? Recordemos la vida nómada de nuestro escritor y su prolongada estancia sevillana, de lo que se deduce que su conocimiento del gitano, del flamenco andaluz, fue más vivido que recogido de otras fuentes. Y recorramos sus *Novelas Ejemplares* para observar que esta presencia del gitano en su obra es más que circunstancial. Con esta influencia ideológica se convierte Cervantes –sin saberlo– en genial e improvisado cronista del mundo gitano de su época.

La descripción de la vida gitana se encuentra en el *Coloquio de los Perros*, y sobre todo en *La Gitanilla*, así como en un entremés: *Pedro de Urdemalas*, en el que, por boca de su personaje Maldonado y adoptando en la grafía el ceceo andaluz –bien que Cervantes reconociera después que este habla es artificiosa en los gitanos– caracteriza así la vida de estos:

«Mira Pedro, nuestra vida
ez zuelta, libre, curioza,
ancha, holgazana, extendida,
a quien nunca falta coza
que el deceo buzque y pida»

En las dos primeras obras citadas recoge en prosa las características costumbres del gitano y algunos de sus grandes acontecimientos, tal el de la boda, ceremonia de la que nos hace una magistral descripción en *La Gitanilla*.

Dentro de lo que hemos llamado «intercalación total» o «técnica de engaste» podríamos destacar los romances que Cervantes pone en

(4) Sobre este aspecto, véanse los siguientes trabajos:
–MOLHO, Mauricio: *Cervantes: raíces folklóricas*, Ed. Gredos, Madrid, 1976.
–LÓPEZ RODRÍGUEZ, Manuel: *Tras las huellas del Flamenco: El mundo gitano en la obra de Cervantes*, Ediciones de la Cátedra de Flamencología y estudios folclóricos andaluces. Col. «La Semeta», Jerez de la Frontera, 1970.

boca de Preciosa; las seguidillas de la comedia *La Entretenida*, en *Rinconete y Cortadillo* e incluso en el mismo *Don Quijote*. Luisa Revuelta[5] extrae tres coplas –auténticas soleares– de la comedia cervantina *El Gallardo Español* que canta un personaje –jerezano– de la obra: Margarita:

«Pero ¿qué puedo hacer
si he echado la capa al toro
y no la puedo coger?»

. . . . . .

«Déjate de aconsejarme
y dame ayuda, si quieres;
que lo demás es matarme»

. . . . . .

«Echada está ya la suerte;
yo he de seguir mi destino,
aunque me lleve la muerte».

Augusto Ferrán, un poeta ignorado

No nos cabe la menor duda de que Gustavo Adolfo Bécquer, al prologar la obra de su amigo Augusto Ferrán, *La Soledad*, pretendió colocar a éste en el lugar que le correspondía dentro de la Literatura Española y que sus coplas fueran valoradas en su justa medida. Pero mucho nos tememos que no se cumplieron sus deseos: mientras que dicho prólogo ha sido citado continuamente como poética becqueriana, las coplas de Ferrán fueron injustamente relegadas a un muy secundario plano. Coplas en las que su autor, como dice Bécquer, «rivaliza en espontaneidad y gracia con las del pueblo: la misma forma ligera

(5) En *La mujer y la copla andaluza. Una jerezana en «El Gallardo Español»*, Boletín de la R. A. de Ciencias de Córdoba, nº 60, pp. 57-62, Córdoba, 1947.

y breve, la misma intención, la misma verdad y sencillez en la expresión del sentimiento[6]:

«Si yo pudiera arrancar
una estrellita del cielo,
te la pusiera en la frente
para verte desde lejos»

Augusto Ferrán, es, además, el segundo autor –después de Francisco de Yepes– en utilizar la forma de la siguiriya:

«¡Qué a gusto sería
sombra de tu cuerpo!
¡Todas las horas del día, de cerca
te iría siguiendo!

Y mientras la noche
reinara en silencio,
toda la noche tu sombra estaría
pegada a tu cuerpo.

Y cuando la muerte
llegara a vencerlo,
sólo una sombra por siempre serían
tu sombra y tu cuerpo»

Y terminamos con las palabras del propio Ferrán citadas por Bécquer: «En cuanto a mis pobres versos, si algún día oigo salir uno sólo de ellos de entre un corrillo de alegres muchachas, acompañado por los tristes tonos de una guitarra, daré por cumplida toda mi ambición de gloria y habré escuchado el mejor juicio crítico de mis humildes composiciones»[7].

(6) Vid. Prólogo de Bécquer a *La Soledad* de Augusto Ferrán en *Obras Completas*, de G.A.B., Ed. Aguilar, Madrid, 1946 (5ª ed.), p. 705.
(7) *Ibidem*, pp. 704-710.

Bécquer, o el cante escondido entre «Rimas»

También Bécquer recibe la influencia ideológica del flamenco, cuyo mundo retrata en ocasiones. «Bécquer –afirma Ricardo Molina[8]–merece un puesto de honor en la bibliografía flamenca sólo por su descripción de la Feria de Sevilla, donde vio y oyó cantar a un grupo de gitanos, a la luz de un quinqué, bajo la luna de 1850. Su descripción nos habla sobriamente de unos pocos cantes, que suponemos siguiriyas, de unas palmas pausadas, de un cuadro misterioso, entrevisto, más que escuchado, pero calado hasta su más oculta ciencia como suele acontecer con las percepciones artísticas de los grandes poetas...» E igualmente emplea la «técnica de engaste» en su ensayo *La Venta de los Gatos,* donde incluye los siguientes cantares populares:

«Compañerita del alma,
mira qué bonita era:
se parecía a la Virgen
de Consolación de Utrera»

. . . . . .

«En el carro de los muertos
ha pasado por aquí;
llevaba una mano fuera,
por ella la conocí»

Los contactos de Bécquer con el flamenco son evidentes. Pero ¿hasta qué grado? ¿Supo el poeta dejarse envolver por el cante, por la copla? Carecemos de una rotunda manifestación de Bécquer al respecto. Porque Bécquer no dice: sugiere. Y ahí están sus *Rimas*: breves, desprovistas de artificio, sentidas...

«Por una mirada, un mundo,
por una sonrisa, un cielo;

(8) En *Obra Flamenca*, Ed. Demófilo; Col. «¿Llegaremos pronto a Sevilla?», Madrid, 1977, p. 70.

por un beso... ¡yo no sé
qué te diera por un beso!»
(Rima XXIII)

«Antes que tú me moriré: escondido
en las entrañas ya
el hierro llevo con que me abrió tu mano
la ancha herida mortal»
(Rima XXXVII)

«Como se arranca el hierro de una herida,
su amor de las entrañas me arranqué,
aunque sentí al hacerlo que la vida
me arrastraba con él»
(Rima XLVIII)

«... Podrá la muerte
cubrirme con su fúnebre crespón;
pero jamás en mí podrá apagarse
la llama de tu amor»
(Amor eterno)

«¿Rimas aflamencadas? ¿Seguiriyas becquerianas?» se pregunta Ricardo Molina[9] quien nota las semejanzas de ésta y otras siguiriyas con alguna *Rima*:

«Como a cosita mía
te he mirao yo,
pero quererte como te he querío
eso se acabó»

Lo cierto es que Bécquer supo descubrir en los cantes flamencos aquella poesía que siempre busco: «... natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, desnuda de artificio; desembarazada dentro de una for-

(9) *Op. cit.*, p. 71.

ma libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía[10]. De estas palabras nos dice Dámaso Alonso: «Está hablando de la poesía popular, pero está pensando en su propia poesía... Y nos está, luminosamente, señalando un camino: lo que va a ser, precisamente, la descendencia de Bécquer en la poesía española, lo sugerido y callado, la velada armonía, el tono menor»[11].

Colecciones de coplas populares[12]

> «Los cantares son el hoy, son el siempre, son lo interno, lo sincero, lo pasional. Ayes, quejas, máximas, amenazas, ansias, consejos, burlas, plegarias y exageraciones de un pueblo...»[13].

Así prologaba Melchor de Palau su *Colección de Cantares* publicada en 1900. Y sus palabras son ciertas: el cantar, la copla, se desarrolla en una línea continua a lo largo de nuestra literatura.

Pero no siempre se valoraron de igual manera. Estas coplas, fruto de la afectividad y por tanto espontáneas, precisas, simples y breves, pero cargadas del más puro lirismo, pervivieron entre el pueblo, quien se encargó de transmitirlas y conservarlas más o menos fielmente.

Sin embargo, tendrían que transcurrir muchos años para que este tipo de poesía –popularísima– fuera debidamente apreciada por la crítica. El Romanticismo, tan amante de todo lo que fuera manifestación del espíritu popular, rehabilitó esta poesía, que se convirtió en el objeto preferido de la investigación, sobre todo en el siglo XIX. Erudi-

(10) BÉCQUER, Gustavo Adolfo: Prólogo en *op. cit.*, p. 700.

(11) ALONSO, Dámaso: «Originalidad de Bécquer», en *Poetas Españoles Contemporáneos*, Ed. Gredos, Madrid, 1969, p. 23.

(12) Hablamos de Colecciones de coplas *populares* y no específicamente *flamencas* porque en todas ellas –incluso en la Colección de «Demófilo»– aparecen ambas mezcladas, sin que pueda establecerse una separación tajante.

(13) PALAU, Melchor de: *Cantares* (Prólogo), Ed. Montaner y Simón, Barcelona, 1900, p. 5.

tos como Milá y Fontanals, Juan Valera, Giner de los Ríos y Joaquín Costa, entre otros –sin olvidar la voz disonante de Menéndez Pelayo– defendieron con entusiasmo la poesía popular.

Pero remontémonos a 1799, año en que aparece la primera *Colección de Coplas*, debida a Juan Antonio de Iza Zamacola y Ocerín, que firmaba con el seudónimo de «Don Preciso» y del que sabemos que era notario de Madrid y, al parecer, tocaba la guitarra. Además de coleccionar coplas es muy posible que también fuera autor de algunas[14]. Melchor de Palau declara que «en sus seguidillas [de su colección] se nota una uniformidad de dicción, una exquisitez de pensamiento, una afición al retruécano, que revelan una individualidad o, cuando menos, una época»[15].

En Madrid y en 1902 aparece la *Colección* de don Enrique Ataide y Portugal, que consta de cuatrocientas veintiséis seguidillas y setecientas quince coplas. En 1807 se publicaría una nueva edición.

Palau nos habla también de una Colección anónima que encontró en Barcelona y que provenía de la Imprenta de Agustín Roca, cuya segunda edición es de 1825.

Parece ser que el móvil de las colecciones citadas fue, más que literario, musical: faltaban asuntos para cantar o se aplicaban mal. De ahí la necesidad de divulgar letras acomodables a la música popular. (Por otra parte, existía un manifiesto odio al «bel canto» italiano).

En 1859 Fernán Caballero, llevada por un espíritu puramente folclórico –o popular– publica unos *Cuentos y Cantares*.

En Leipzig (Alemania) y en 1862, Don Tomás Segarra da a la imprenta otra *Colección*. Doce años después –1874– aparece una segunda edición de la obra mencionada de Fernán Caballero.

En 1865 Emilio Lafuente Alcántara publica su *Cancionero Popular* en dos tomos: uno dedicado a seguidillas y el segundo a coplas.

Pero la Colección considerada como más completa es la de Fran-

(14) El título completo de su obra es *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*. Se desconoce la fecha exacta; la más probable parece ser la que hemos citado: 1799.

(15) PALAU, Melchor de: *op. cit.*, p. 14.

cisco Rodríguez Marín: *Cantos Populares Españoles*, publicada en Sevilla (1882-1883) en cinco tomos. Recoge ocho mil ciento setenta y cuatro cantares, figurando numerosas notas al pie de cada grupo.

Otra importante colección es la de Antonio Machado y Álvarez («Demófilo»), padre de los Machado, quien en sus *Cantes Flamencos* (1881) recoge trescientas noventa y nueve soleares de tres versos; trece solearíyas; setenta soleares de cuatro versos; ciento setenta y siete siguiriyas; dieciséis polos y cañas; cuarenta y nueve martinetes; dieciséis tonás y livianas; nueve deblas; veintitrés peteneras... En todas ellas adapta la grafía a la pronunciación popular. En un apéndice recoge la biografía del cantaor Silverio Franconetti con los cantes de su repertorio, y termina con una lista de cantaores flamencos agrupados por las poblaciones de su supuesto origen. Pero quizás el interés mayor del libro resida en el prólogo y notas, que hemos citado repetidamente a lo largo de este estudio.

Una nueva publicación de Rodríguez Marín, esta vez en Madrid, en 1929: *El alma de Andalucía en sus mejores, coplas amorosas*, escogidas entre más de veintidós mil. Como en la obra de «Demófilo», ofrecen un enorme interés el prólogo y las notas.

En 1900 aparece en Barcelona la *Colección de Cantares* de Melchor de Palau, en la que incluye coplas populares –agrupadas por temas– junto con los que él mismo llama «cantares literarios», es decir, compuestos por escritores conocidos pero que habían llegado a ser incorporados por el pueblo.

En 1930 Eusebio Vasco, de la Real Academia de la Historia, recopila y ordena en dos tomos *Treinta Mil Cantares Populares*.

En 1947 José María de Cossío publica *Romances de Tradición Oral*.

Desde entonces hasta nuestros días, las colecciones, las antologías, han proseguido su camino ascendente. Tampoco se ha detenido la investigación, que actúa fundamentalmente por dos caminos: de una parte, sobre los textos conservados; y de otra, en el propio terreno, donde se reúnen un gran número de cantares, heredados, vivos aún en la memoria y en la boca del pueblo.

El «Primer Cancionero Flamenco» de Manuel Balmaseda

Cuando en 1881 se publica en Sevilla la *Colección de Cantes Flamencos* recogidos y anotados por «Demófilo», aparece un librito de coplas flamencas: *Primer Cancionero de Coplas Flamencas Populares, según el estilo de Andalucía.* «El autor de estos cantares, Manuel Balmaseda, es un pobre obrero de los ferrocarriles que cuenta veinticuatro años, natural de Écija y criado en Sevilla. Carece de instrucción hasta el punto de no saber leer ni escribir, sino muy defectuosamente, pero en cambio está dotado de talento natural, imaginación rica, poética y fecunda y gran facilidd para expresar sus sentimientos e ideas». Así comienza el prólogo de esta obra. En cuanto a Manuel Balmaseda, poco más sabemos de él: las cartas cruzadas entre Luis Montoto y Antonio Machado Álvarez con motivo de su fallecimiento nos dicen que murió de hambre en Málaga, un año después de haber publicado su *Cancionero.*

Las coplas que lo integran están construidas en su mayoría sobre modelos de viejos cantes flamencos, e incluso recreaciones de algunos de ellos. Su interés reside fundamentalmente en la tragedia que respiran todas ellas. «Su medio es el dolor. Su inspiración se encuentra en la desgracia. Su concreción exacta se encuentra en la presencia de la muerte»[16]. El lamento por la muerte es el tema predominante de este *Cancionero;* muerte que el autor acepta –e incluso invoca– como único medio de poner fin a su atormentada existencia:

«Mis penitas son muy grandes,
no las puedo resistí,
¡A voses llamo a la muerte,
que ya me quiero morí!»

El amargor y la desesperanza que se despiden de estas coplas no es obstáculo para que estén teñidas de una enorme ternura

(16) ORTIZ, José Luis: Prólogo a la edición del *Cancionero...,* Ed. Zero; Col. «Se hace camino al andar», Madrid, 1973, p. 10.

–conseguida, en parte, por el uso reiterado de diminutivos, hasta en los tèrminos más duros–:

«A la muertecita llamo
para que venga por mí,
porque desde el día que muera
he de empezar a vivir»[17]

A menudo intercala en sus coplas refranes y sentencias populares:

«¿No te lo decía yo?
Ahora lo tienes presente;
la avaricia rompe el saco,
te lo dije muchas veces»

Otros rasgos que destacan en este *Cancionero* son: la frecuencia de vulgarismos y términos del caló; la alternancia de consonantes (como s/r y l/r); supresión de algunas consonantes intervocálicas y finales... Pero no se trata de hacer un estudio en profundidad de esta obra, sino de dejar constancia de ella, como primer cancionero flamenco de autor conocido que sintetiza la vivencia de un mundo trágico, raíz profunda del flamenco.

(17) Obsérvese la asombrosa analogía temática de estos dos últimos versos con la glosa teresiana del «muero porque no muero»:

«Vivo sin vivir en mí,
y tan alta vida espero
que muero porque no muero».

LA HUELLA DEL FLAMENCO EN LA POESIA DEL SIGLO XX

Un precursor: Salvador Rueda

Interesante precedente de todo el movimiento popular andaluz y flamenco –así ha sido justamente considerado en los últimos años, después de un inexplicable olvido–, en la poesía de Rueda aparecen brillantes notas líricas de cierto «sabor» –aunque muy tenue– flamenco, sobre todo en *Miserere,* donde une al tono dolorido –casi trágico, en ocasiones– la forma de la siguiriya gitana:

«El sol se ha apagado,
el mundo está a oscuras;
palpando la tierra voy a ver si toco
con mi sepultura»[1]

Salvador Rueda es además pionero no sólo del gusto por lo flamenco, sino también de la «elevación» de lo popular en el siglo XX. Utiliza casi siempre versos de arte mayor –sobre todo dodecasílabos– incluso en poemas donde se muestra un andalucismo lleno de colorido:

(1) Obsérvese en esta copla el gran acierto que supone la adecuación entre el tema de *Miserere* y el tono «maldito», trágico y pesimista de este cante gitano.

«Más ligera esa copla; dad dobles golpes
en la piel del pandero, tersa y tirante;
describa la mudanza curvas y brincos;
esos pies más veloces; ¡aire y más aire!»

(El baile de los abuelos)

El «antiflamenquismo» noventayochista

Tras éste y otros contados y tímidos esbozos, muy pocos escritores de finales del siglo XIX y comienzos del XX se sentirían atraídos por el flamenco. Caso singular el de Rubén Darío, de cuya estancia en Granada y Málaga (donde ya por entonces triunfaban los «Cafés de Cante») es más que probable que tuviera una directa experiencia del cante flamenco, manifiesta en su artículo «La tristeza andaluza»[2], donde expone interesantes ideas e interpretaciones sobre flamenco. Por ejemplo, observemos esta magnífica descripción del cantaor Juan Breva: «Juan Breva aúlla o se queja, lobo o pájaro, dejando entrever todo el pasado de estas regiones asoleadas, toda la morería, toda la inmensa tristeza que hay en la tierra andaluza: tristeza especial de los mismos cantos, que no se puede escuchar uno que no diga muerte, cuchilladas, luto, virgen penosa o nota crepuscular...»

La indiferencia y hostilidad –excepto en las figuras de Manuel y Antonio Machado– hacia el flamenco serían características en la Generación del 98, grupo además poco familiarizado con la música y con lo musical. Buena muestra de esta actitud es la postura antiflamenca de Pío Baroja, quien nos ofrece una visión deforme y caricaturizada del andaluz en *Las inquietudes de Shanti Andía,* e incluso en uno de sus escasos poemas, que lleva por título «Café Cantante»:

«El guitarrista es cetrino,
moreno, peludo y flaco.

(2) Recogido en su libro *Tierras Solares,* publicado en el tercer tomo de sus *Obras Completas;* Ediciones Sucesores de Hernando, Madrid, 1910.

El cantador es un gordo
con cierto aire gitano.
. . . . . .
Bailan después seguidillas,
sevillanas y fandangos
unas mujeres morenas
con grandes ojos pintados
y bata con faralaes
que les llega a los zapatos.
Alguna estrella del arte
se menea como un diablo
y danza con tanta fuerza
un bailoteo tan bárbaro,
con un estrépito tal
que tiembla todo el estrado».

Manuel Machado, poeta del flamenco

El elemento más constante en la poesía de Manuel Machado es su andalucismo, tanto en sus temas como en sus formas. Su obra, –sobre todo *Cante Hondo* (1912)– contiene multitud de coplas: soleares, malagueñas, siguiriyas, polos...

En gran parte de su obra *reproduce* los elementos característicos de la copla flamenca. Y es que Manuel Machado siempre aspiró a convertirse en un poeta popular. En innumerables ocasiones señaló que su verdadera gloria consistía en llegar a alcanzar el anonimato para que sus coplas fueran tomadas por el pueblo:

«Hasta que el pueblo las canta
las coplas, coplas no son,
y cuando las canta el pueblo,
ya nadie sabe el autor.

Tal es la gloria, Guillén,

de los que escriben cantares:
oir 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.

Que, al fundir el corazón
en el alma popular,
lo que se pierde de nombre
se gana de eternidad».

(Cualquiera canta un cantar) *Sevilla*, 1920[3]

¿Consiguió Manuel Machado su propósito de «oir decir a la gente que sus coplas no las había escrito nadie»? Aún es pronto para saberlo[4], y no smos los más indicados para constatarlo. Sirva, sin embargo, como muestra de ese camino difícil hacia el anonimato la confesión hecha por Dámaso Alonso[5] de haberse quedado sorprendido al comprobar que la copla

«Tu calle ya no es tu calle,
que es una calle cualquiera
camino de cualquier parte»

que él había tenido siempre por popular, era de Manuel Machado. De hecho, nunca buscó Machado la permanencia de su personalidad poé-

(3) En la *Antología* de M. MACHADO publicada en la Col. Austral (Buenos Aires, 1945, 3ª edición) este poema se titula «La Copla».

(4) Quizás parezca exagerado decir «pronto» cuando ya han pasado sesenta y cinco años desde la publicación de estas coplas. Si nos atrevemos a hacer tal afirmación es teniendo en cuenta el lento proceso de reelaboración que sufre una copla hasta despojarse no sólo de su sabor literario, sino también del nombre de su autor.

(5) ALONSO, Dámaso: *Poetas españoles contemporáneos*, Ed. Gredos, Madrid, 1969, p. 79.

tica, sino que confió sus creaciones a los cantaores, a la gente del pueblo.

Pero, ¿qué tiene la poesía de Manuel Machado para que esto ocurra? En primer lugar, un estilo popular, innato en él, en el entorno en que el poeta vivió y bebió. Lo «jondo» era un elemento fundamentalísimo de su forma de ser y de ver el mundo. Veamos, pues, algunos rasgos de esta poesía:

–Suele utilizar formas breves, que encierran a veces un dramatismo lacónico:

«–Hijo, para descansar
es necesario dormir,
no pensar,
no sentir,
no soñar...
–Madre, para descansar,
morir».

(«Morir, dormir...») *Ars. Moriendi,* 1921

–Alusiones ingeniosas:

«La mujé es como la fruta:
si no la corta, se cae
en cuanto que está madura».

(«Soleares») *Cante Hondo,* 1912

–Lenguaje llano:

«Los gitanos, los gitanos...
hoy se mercan un vestío,
mañana van a empeñarlo»

(«Soleares»)

–Imágenes cotidianas:

«Yo pensaba haber cogido
la naranja y el azahar...

Con hacer leña del tronco
me tuve que contentar»
(«Malagueñas»)

–Fuerte expresión de sentimiento y afectividad, reforzada a veces por el empleo de diminutivos y de léxico popular:

«Le he encargaíto a mi mare
que el día que yo me muera,
con tu retrato me entierren,
pa tenerte a mi vera».
(«Tonás y livianas»)

–Hondura sobria y sosegada:

«Las que se publican
no son grandes penas.
Las que se callan y se llevan dentro
son las verdaderas»
(«Seguiriyas gitanas»)

Antonio Machado

Que el folclore, el flamenco, impregnaran la obra de Manuel y Antonio Machado era inevitable. La herencia familiar (desde los abuelos paternos, pasando por un tío-abuelo, hasta llegar a su padre, «Demófilo») era lo suficientemente generosa como para dotar de sabor andaluz la obra de ambos. De forma distinta, eso sí, pero cierta.

Puede decirse que la influencia ideológica es base de gran parte de la obra del menor de los Machado. Desde su concepción del folclore como «realidad dinámica» hasta su teoría literaria de que «escribir para el pueblo es escribir para los mejores»; ideas estas expresadas por su

«Juan de Mairena» que aconseja: «Si vais para poetas, cuidad vuestro folclore. Porque la verdadera poesía la hace el pueblo»[6].

La «proyección» del folclore en su obra es manifiesta en «La tierra de Alvargonzález», inspirado en viejas historias del pueblo y en donde intenta una renovación del romance tradicional.

Apenas existe intercalación de coplas populares en sus poemas, aunque sí podríamos señalar un caso de «técnica de engaste» en el poema XI de *Soledades*:[7]

«Yo voy soñando caminos
de la tarde. ¡Las colinas
doradas, los verdes pinos,
las polvorientas encinas!...

¿A dónde el camino irá?
Yo voy cantando, viajero
a lo largo del sendero...
–La tarde cayendo está–.

'En el corazón tenía
la espina de una pasión.
Logré arrancármela un día:
Ya no siento el corazón'.

Y todo el campo un momento
se queda mudo y sombrío,
meditando. Suena el viento
en los álamos del río.

La tarde más se oscurece;
y el camino que serpea

(6) MACHADO, Antonio: «Sobre la poesía popular»: *Juan de Mairena* en *Obras Completas*, Ed. Plenitud, Madrid, 1973, p. 1188.

(7) Antonio Machado no recoge unas formas, sino sólo unos temas y unas estrofas populares. Pese al entrecomillado, la copla es suya. (Vid. el estudio citado de José Luis TEJADA en *Antonio Machado, verso a verso*).

y débilmente blanquea
se enturbia y desaparece.

Mi cantar vuelve a plañir:
'Aguda espina dorada,
quién te pudiera sentir
en el corazón clavada'»

Y otro, muy semejante, en el poema V de «Hacia tierra baja», perteneciente a *Nuevas Canciones* (1917-1930):

«Una noche de verano,
en la playa de Sanlúcar,
oí una voz que cantaba:
'Antes que salga la luna...

Antes que salga la luna,
a la vera de la mar,
dos palabritas a solas
contigo tengo de hablar'.

¡Playa de Sanlúcar,
noche de verano,
copla solitaria
junto al mar amargo!

¡A la orilla del agua,
por donde nadie nos vea,
antes que la luna salga!»

Hay mucho de copla flamenca en algunos *Proverbios y Cantares*:

«Si vivir es bueno,
es mejor soñar,
y mejor que todo,
madre, despertar»
(LXXXII)

así como en *Humorismos, fantasías, apuntes*:

«Moneda que está en la mano
quizás se deba guardar.
La monedita del alma
se pierde si no se da».

(Consejos, II)

Nuevos caminos en el tratamiento del flamenco

A partir de Manuel Machado el tratamiento del flamenco siguió un doble camino: vernaculista y neopopular.

El vernaculismo –así lo llama González Climent[8] –apenas le aportó nada, ya que se limitó a *recrear* la copla –sobre todo un tipo de canción andaluza o aflamencada– pero atendiendo más a sus rasgos externos que a su riquísimo fondo.

El vernaculista –coplerista regional, en la mayoría de los casos–se limita a reflejar lo que ya existe en la copla, pero sin reforzarla ni mucho menos renovarla. Se trata de un «folclorismo barato» que actúa en detrimento de la verdadera copla flamenca, e incluso del mismo neopopularismo. A pesar de todo no hay que olvidar que el vernaculismo con sus mejores creaciones ha logrado en no pocos casos aumentar el ya rico caudal de la copla flamenca.

Hay que señalar la existencia de una zona intermedia entre vernaculismo y neopopularismo, en la que se encuentran muchas de las creaciones de poetas de diversa índole. Es el caso de José Moreno Villa (1857-1933), situado en esa frontera intermedia entre los límites estilísticos de la lírica popular y los módulos vanguardistas del neopopularismo. Él mismo declara su filiación a lo popular andaluz, junto con las influencias de Verlaine, Rubén Darío, Unamuno y Juan Ramón.

A su poesía, desnuda, añade a veces vocablos prosaicos:

(8) GONZÁLEZ CLIMENT, Anselmo: *Antología de poesía flamenca* (Prólogo), Ed. Escelicer, S. A., Madrid, 1961, pp. 26-27.

«Yo detesto la música,
pero este *cante jondo...*
esta copla que es mía
desde todos los tiempos,
esta copla que llora
cantando y que se canta
gimiendo, es de mi sangre:
se llama soledad».

Es característico en muchos de sus poemas el tono de copla popular andaluza:

«El fuego es cosa celeste,
y cuando se va, la tierra
no es nada, desaparece».
(*Garba,* 1913)

El Neopopularismo y Andalucía

Casi todos los tratadistas de la literatura coinciden en afirmar el carácter andaluz del neopopularismo.

Andalucía –su gente, su paisaje, su forma de ser, en definitiva– tras el olvido en que había sido sepultada, volvió a surgir con fuerza en la década de los años veinte con una imagen completamente distinta e inédita para los ojos de quienes se volvieron a contemplar su realidad. Ya no se trata de un folclorismo más o menos auténtico, o de la típica estampa de «charanga y pandereta» que le venía siendo aplicada, sino de su verdad más profunda: el sentimiento de lo *jondo,* considerado como una actitud ante la vida, una auténtica filosofía que se resume en un grito de dolor metafísico con una doble dimensión: religiosa y social. Naturalmente el pueblo no se hace estos planteamientos, pero los siente y expresa en su cante con sus coplas, breves y sencillas, pero sobrecogedoras y sorprendentes por la fuerza y belleza de sus imágenes y por la rica variedad de sus temas.

Los primeros en percibir la belleza de lo jondo fueron, lógicamente, los artistas. El motivo jondo alcanzó dimensiones no ya nacionales, sino universales, entre las bellas artes (piénsese, en el campo de la música, en Rimsky Korsakoff, Ravel o Glinka como ejemplos de artistas extranjeros que se inspiraron en lo jondo). Pero a nosotros nos interesa más destacar sus repercusiones literarias, concretamente en el panorama poético español de los años veinte. Veremos cómo lo más definitivo del perfil popular andaluz se halla en un movimiento literario –el neopopularismo– de la mano de una generación poética –la del 27–, que se sintió atraída con increíble fuerza por la riqueza lírica que contiene la poesía popular andaluza y, en concreto, el flamenco.

Guillermo Díaz-Plaja ha sido uno de los primeros en observar el carácter andaluz del neopopularismo. Lo que realmente interesaba al poeta era el *lenguaje del pueblo,* cargado de imágenes líricas, sencillas y espontáneas, y en ningún folclore como en el andaluz se dan las posibilidades estéticas exigidas por los nuevos postulados literarios[9]. «El lenguaje –repetimos las palabras de Lorca–está lleno de imágenes y nuestro pueblo tiene una riqueza magnífica de ellas... En Andalucía la imagen popular llega a extremos de finura y sensibilidad maravillosas...»[10]

El flamenco ocupó lugar aparte dentro de este resurgir de la poesía popular andaluza. Para muchos supuso un auténtico descubrimiento del que iban a nacer interesantes resultados. De esta forma, la aproximación al flamenco se realizó por dos vías que, aunque distintas, son igualmente válidas: unos –tal el caso de Lorca– se dedicaron en sus poemas a recorrer y explorar este mundo, desconocido hasta entonces en literatura. Otros –siguiendo la línea de Manuel Machado–hicieron coplas o letras para cantar, a imitación de las flamencas. De ambos caminos y de sus representantes nos ocuparemos más adelante.

---

(9) DÍAZ-PLAJA, Guillermo: *Historia de la Poesía lírica española;* Ed. Labor, Barcelona, 1937. (Este crítico fue el primero en llamar «neopopularismo» a este movimiento).

(10) GARCÍA LORCA: Federico: «El Cante Jondo» en *Obras Completas,* p. 983.

Alberti hace notar que todos los poetas de su generación nacidos en el Sur guardan una rara semejanza con los poetas arábigo-andaluces de los siglos IX, X y XI[11]. Andalucía juega un importante papel no sólo en las actividades generacionales (recuérdense los viajes del grupo a nuestra región o la decidida participación de algunos poetas –sobre todo García Lorca– en el Concurso de Cante Jondo celebrado en Granada el año 1922), sino en la obra de estos poetas. De una u otra manera, en mayor o menor grado, todos se acercan a lo popular andaluz. Salinas y Dámaso Alonso tratan de poesía popular y formas tradicionales en su obra crítica; Gerardo Diego, Adriano del Valle, Fernando Villalón, Altolaguirre, Cernuda, y un largo etcétera de poetas que escriben sus versos durante estos años tocan, con más o menos fortuna, el tema andaluz, o sus formas populares. Eso sin contar a Lorca y Alberti, máximos exponentes de la corriente neopopularista, receptores por diversos caminos de nuestra tradición popular, a la vez que puntos de arranque de esta tradición que nos han legado, enriquecida.

Pero el tratamiento de lo popular es muy diverso entre los poetas que lo cultivaron. Como señala González Climent, «la tauromaquia lírica de Gerardo Diego es harto diversa a la de Federico; el gaditanismo alado de Alberti bien lejos está de la inteligencia barroca de Adriano del Valle; el donairoso flamenquismo de José María Pemán contrasta con el casi empírico de José Carlos de Luna; la exégesis flamenca que hay en la poesía de Tomás Borrás es sustancia serenada en el andalucismo de Rafael Laffón; lo que es magia y aventura en Fernando Villalón surge como firme tradicionalismo en Juan Rodríguez-Mateo»[12]. Y efectivamente tenía que ser así, dada la diversidad de procedencia de la

(11) ALBERTI, Rafael: «La poesía popular en la lírica española contemporánea» en *Prosas encontradas* (recogidas y presentadas por Robert Marrast), Ed. Ayuso, Madrid, 1973, pp. 127-128.

(12) GONZÁLEZ CLIMENT, Anselmo: *Op. cit.*, p. 30.

poesía popular. Señalaremos aquí dos líneas que nos parecen fundamentales: una, de signo más directamente *popular* que, partiendo del Romancero y continuando en las colecciones de coplas, alcanza a Salvador Rueda, Manuel Machado y recoge García Lorca. La otra, de carácter más *culto* (tradición culta de lo popular, podríamos llamarla) tiene su origen en los Cancioneros de los siglos XV y XVI, y, a través de Gil Vicente, Lope de Vega, Góngora, Juan Ramón y Antonio Machado llega hasta Alberti[13]. A estas dos líneas fundamentales adscribimos las creaciones –nos parece más oportuno hablar de *creaciones neopopularistas* que de poetas neopopularistas– aparecidas bajo este signo. No pretendemos con ello encasillarlas (siempre han existido zonas de contacto e influencias recíprocas), sino conseguir una mayor claridad.

Queremos hacer constar que la relación de lo popular andaluz con las nuevas formas vanguardistas benefició enormemente a ambas partes: mientras lo andaluz regionalizaba al vanguardismo español, dicho vanguardismo daba rango universal a lo popular andaluz. De ahí la doble –y paradójica– dimensión, regional al tiempo que universal, del movimiento neopopularista.

«El flamenco no fue un capricho generacional, sino una sugestiva interconexión entre una poesía sin claro destino temático (pero con rico versolibrismo y notable capacidad de adaptación dentro de las formas métricas populares) y un núcleo vital tan sorprendente como es el flamenco»[14]. Pero llegar a un mismo punto no supone necesariamente recorrer igual camino. Cada poeta aportó su individualidad creadora consiguiéndose con ello uno de los movimientos líricos más ricos de nuestro siglo. Veamos algunos casos:

Gerardo Diego, santanderino enamorado del Sur, trata el tema del flamenco en *Amazona* (1956) y *El Jándalo* (1962). Coplas, soleares, canto a Sevilla y Cádiz... En *La suerte o la muerte* (1963) se encuentra

(13) Para evitar las confusiones que pudieran producirse con los términos «culto» y «popular» refiriéndonos a las dos líneas de neopopularismo, nos ceñiremos a un criterio geográfico y llamaremos vertiente *occidental* a la representada por Alberti, y *oriental* a la que nace con García Lorca.

(14) GONZÁLEZ CLIMENT, Anselmo: *op. cit.*, p. 35.

su poesía taurina más lograda y conocida. En ella se vale tanto de metros populares –así sus célebres seguidillas al «Torerillo en Triana»– como de metros cultos. Citemos también, como composiciones más recientes (1966) «El Cordobés dilucidado» y «Vuelta del Peregrino».

«Torerillo en Triana,
frente a Sevilla.
Cántale a tu sultana
tu seguidilla»
(«Torerillo en Triana»)

El gaditano José María Pemán –unido a esta Generación por cronología y por amistad con muchos de sus componentes– es un gran poeta neopopularista, dotado de enorme capacidad para describir el mundo andaluz, particularmente el de Cádiz. De sus poemas dedicados al flamenco destaquemos unos versos dirigidos a Aurelio Sellés:

«El cante de Aurelio suena
a palmera y a levante.
¡Pero él es más que su cante!
Las soleares de Aurelio
tienen honduras de mar...
¡Pero Aurelio es más hondo
que una solear!»

y a la copla: «Soledad»:

«Soledad sabe una copla
que tiene su mismo nombre:
Soledad.

Tres renglones nada más:
tres arroyos de agua amarga,
que van, cantando, a la mar»

Fernando Villalón, ganadero sevillano que llegó a la poesía ya casi en su madurez, tuvo el acierto de descubrirla dentro de sí mismo y en

lo que existía a su alrededor, en la rica tradición popular del campo andaluz. De su obra neopopularista (dentro de una línea folclórica) destacamos *Andalucía la Baja* (1927) y *Romances del 800* (1929). He aquí un fragmento de su poema dedicado a «La Soleá»:

«Moza vestida de luto,
¡Soleá...! ¿Adónde vas...?
–Voy a recordarle a un hombre
que la vida es tan fugaz
que no merece la pena
de reir ni de llorar...»

José Carlos de Luna, de Málaga, fue también un excelente poeta del flamenco, aunque más bien en la línea vernaculista. Su inspiración poética nace en el campo andaluz (concretamente malagueño y gaditano) donde pasó su juventud; de ahí que su flamenquismo, como ocurre en García Lorca, nazca, más que de su acercamiento literario al tema, de su propia experiencia. Entre su obra lírica de carácter flamenco destacamos *La Taberna de «Los Tres Reyes»*, *El Cristo de los gitanos* y *El Café de Chinitas* (incluidas en sus *Obras Completas* de 1942), y un tratado: *De cante grande y de cante chico*.

«¡Alegrías!
Si vas andando,
almendras saladitas
vas derramando!
Barriendo con la cola
de tu vestío,
tercios temblones,
falsetas en la prima,
palmas..., jipíos...»
(«El Cristo de los gitanos»)

De Sevilla, Joaquín Romero Murube, quien supo armonizar en su poesía el clasicismo con el popularismo de la lírica andaluza, la gracia y la melancolía; todo ello dentro de formas populares (romances, can-

ciones, coplas, nanas...). Su obra *Canción del amante andaluz* (1941) ha sido considerada como el libro más completo de poesía andaluza de su época. En 1948 publicó *Tierra y Canción*, al que pertenece esta copla:

«Entre salinares rosas
y jardinillos de agua
hay un camino, camino
de San Fernando a Chiclana».

Dos vertientes –oriental y occidental– del neopopularismo andaluz

El neopopularismo andaluz tuvo sus máximos representantes en García Lorca y Alberti. Ambos cultivaron temas y formas de la tradición popular andaluza y del flamenco, aunque por caminos bien diferenciados: mientras que la poesía de Lorca nace de la misma entraña del pueblo, la de Alberti –aun dentro de lo popular– sigue una línea más culta, tomando como modelo los Cancioneros de los siglos XV y XVI, Gil Vicente y Lope de Vega. El neopopularismo de Lorca es fundamentalmente dramático; en Alberti, por el contrario, se estiliza, se aligera. González Climent los hace representantes de las dos caras de Andalucía: a Lorca, de la introvertida y dramática; a Alberti, de la alegre y luminosa. Duende en el granadino, ángel en el gaditano. «Lorca se arranca por 'siguiriyas'. Alberti –mucho Cádiz en él– por 'alegrías'»[15].

No se trata de valorar aquí, basándonoes en la comparación, la obra neopopular de ambos poetas. Lo único que pretendemos es diferenciar los campos en que ambos se movieron; campos que, no por distintos, dejan de ser igualmente representativos a la hora de enjuiciar el neopopularismo andaluz.

(15) *Ibidem*, p. 31.

Federico García Lorca

Puede considerarse a Lorca como iniciador y máximo exponente del neopopularismo andaluz en la Generación del 27. Su profunda intuición, su actitud filosófica ante Andalucía y su obsesión por lo jondo le permitieron conseguir una poesía individual de fuertes raíces flamencas. Su gran acierto consistió en armonizar lo mejor de las anteriores tendencias popularistas con sus mismas experiencias andaluzas. Es así como nace la poesía de Lorca: una poesía con *duende*. Y un poeta con duende –dice Luis Felipe Vivanco– «es un hombre con poder y estremecimiento en su palabra»[16]. Veamos, pues, cómo se configura esta palabra lorquiana.

En sus formas métricas predominan las medidas populares (romances y coplas, sobre todo). Apenas cuentan los efectos fónicos ni la rima; por el contrario sí adquiere gran importancia el ritmo. El estribillo suele ser parte fundamental de sus poemas, pero, a diferencia del estribillo en otros poetas, el de Lorca no sirve de nexo, sino que interrumpe la composición y la llena de «sonidos negros»[17]

Suele utilizar los mismos temas de la poesía popular andaluza, pero en Lorca aparecen enriquecidos, pues va más allá de la captación de lo «externo», ya que su intuición puede aspirar a auténticas creaciones que coinciden con las del pueblo andaluz «desde dentro». Esto ex-

(16) VIVANCO, Luis Felipe: *Introducción a la poesía española contemporánea* (2 vols.), Ed. Guadarrama, Madrid, 1974, p. 15, II.

(17) Para explicar el alcance de esta expresión –íntimamente emparentada con el «duende»– nos remitimos al propio García Lorca, quien en su conferencia «Teoría y juego del duende» afirma: «Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero donde nos llega lo que es sustancial en el arte. Sonidos negros dijo el hombre popular de España y coincidió con Goethe que hace la definición del duende al hablar de Paganini, diciendo: 'Poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica'. «Este poder misterioso es el espíritu de la tierra, la posibilidad de muerte que inunda la obra de García Lorca. Vid. además la Conferencia citada de Lorca en sus *Obras Completas y el estudio de Vivanco: «Federico García Lorca, poeta dramático de copla y estribillo: 1- 'Los sonidos negros'» en Introducción a la poesía española contemporánea*, p. 9-18.

plica el hecho de que Lorca, inspirado fundamentalmente en la tradición oral inmediata, no cuente en su producción con coplas flamencas como su conocimiento de este campo pudiera hacernos pensar.

La poesía de Lorca está impregnada de una profunda tristeza y marcada por el hado, por la fatalidad. Como en el flamenco, en la poesía de Lorca se mezcla lo sagrado con lo profano; abundan las imágenes arbitrarias y las metáforas incongruentes. Gran parte de su obra nace bajo el signo de lo neopopular, aunque aquí nos ocuparemos únicamente de las que tratan de forma específica, al flamenco: *Romancero gitano* (1928) y *Poema del Cante Jondo* (1931).

En el *Romancero gitano* las formas populares y algunas expresiones coloquiales coexisten con una elaboración artística y una imaginería francamente cultistas. Es, por excelencia, la obra del duende lorquiano y, por tanto, donde la presentación de la muerte alcanza su culminación como motivo artístico. Muerte presentida:

«Voces de muerte sonaron
cerca del Guadalquivir.
Voces antiguas que cercan
voz de clavel varonil».
(«Muerte de Antoñito el Camborio»)

o consumada:

«Tres golpes de sangre tuvo
y se murió de perfil.
Viva moneda que nunca
se volverá a repetir»
(«Ibídem»)

El mundo gitano, sus sentimientos, su existencia, su honda filosofía del vivir, están reflejados constantemente en sus poemas, ya abiertamente:

«¡Oh pena de los gitanos!
Pena limpia y siempre sola.

¡Oh pena de cauce oculto
y madrugada remota!»

(«Romance de la pena negra»)

ya como mundo incomprendido y perseguido:

«¡Oh ciudad de los gitanos!
En las esquinas banderas.
Apaga tus verdes luces
que viene la benemérita»

(«Romance de la guardia civil española»)

Señala Vivanco que el romance en esta obra, en vez de desarrollarse sin interrupción como narración o como descripción, suele estar construido en estrofas de cuatro versos, cada una de las cuales podría figurar perfectamente separada de las otras, rasgo éste que indica su elaboración culìtista. A su vez, en estas estrofas hay versos aislados o grupos de dos que suenan a estribillo:

«La luna vino a la fragua
con su polisón de nardos.
El niño la mira, mira.
El niño la está mirando.
En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura,
sus senos de duro estaño».

(«Romance de la luna, luna»)

En el *Poema del Cante Jondo* dejó Lorca plasmado un andalucismo desnudo, despojado de pintoresquismo y anécdotas. La realidad aparece estilizada y transformada a base de metáforas ambiciosas. A pesar de lo que pudiera indicar el título, Lorca no «reproduce» el cante jondo, sino que lo desentraña y lo interpreta.

Sabe captar en la copla valores esenciales de la vida y, en ocasiones, describe un tipo de copla flamenca como si ésta fuera una reali-

dad concreta; es más: la personifica en mujer. Así en el «Gráfico de la Petenera»:

«Gente con el corazón
en la cabeza,
que te siguió llorando
por las callejas.

¡Ay, petenera gitana!
¡Yayay petenera!»

(«Falseta»)

o en «La Soleá»:

«Vestida con mantos negros
piensa que el mundo es chiquito
y el corazón es inmenso.

Vestida con mantos negros»

Hay, incluso, poemas dramatizados de mayor extensión, como el «Diálogo del Amargo». Otros, en cambio, como los dedicados a «la siguiriya gitana», «la soleá» o «la saeta» son fragmentos, cantes sueltos y breves, en metro corto y quebrado:

«En la torre
amarilla,
dobla una campana»

(«Campana»)

«Cristo moreno
pasa
de lirio de Judea
a clavel de España.

¡Mirádlo por donde viene!»

(«Saeta»)

Rafael Alberti

En Alberti lo popular no arranca directamente del pueblo, como en el caso de García Lorca, sino que, como ya indicábamos, enlaza con la línea recogida en los Cancioneros de los siglos XV y XVI y con la obra de Gil Vicente, Lope de Vega y, más recientemente, con la de Juan Ramón Jiménez.

Esta influencia de la tradición popular es manifiesta en sus primeras producciones. De hecho, Andalucía –siempre en su añoranza– es una presencia casi constante en toda su obra: mar, campo, gentes, El Puerto, Cádiz... En nuestra línea de recorrido por un neopopularismo andaluz consideraremos sólo dos aspectos: los toros y el flamenco.

El tema taurino está constantemente tratado –aunque de forma dispersa– en la obra albertiana: «Joselito en su gloria», «Chuflillas al 'Niño de la Palma'»... han sido, entre otros, poemas dedicados a estos toreros:

«¡Qué revuelo!

¡Aire, que al toro torillo
le pica el pájaro pillo
que no pone el pie en el suelo!»

(«Chuflillas al 'Niño de la Palma'»)

En 1963 y bajo el título de *Suma Taurina* recopiló y ordenó Rafael Montesinos toda la producción de Alberti en la que este tema estuviera presente. Así, el animal fiero y dominador:

«Toros rempujan, sin mando,
vientos de piedra, que muerden
muros de sombras de muros,
siglos de perfil y frente,...»

(«¡Eh, los toros!») *Cal y Canto*, 1926-27

También refleja el ambiente de la plaza en tarde de toros, aunque en la forma nada tenga que ver con lo popular:

«Abanicos de aplausos, en bandadas,
descienden, giradores, del tendido,
la ronda a coronar de las espadas».

(«Corrida de toros») *Cal y Canto*

Quizás lo más conocido de Alberti dentro de este tema sea su gran poema elegíaco *Verte y no verte* (1934) en la muerte del torero Ignacio Sánchez Mejías:

«Verte y no verte.
Yo lejos navegando,
tú por la muerte.

Los charros mejicanos
en El Toreo
de los oles se pasan
al tiroteo.

Vivan las balas,
los toros por las buenas
y por las malas».

También ha tocado el poeta el mundo del cante y baile flamencos, sobre todo en sus últimas obras. Poemas dedicados a cantaores y bailaores:

«Tan solo penando
sin saber que un día
una voz que me vino de lejos
me consolaría»

(«A la voz de José Menese, cantaor»)[18]

«Ya aparece,
ya se escapa, ya se eleva,
ya anochece o amanece

(18) Recogido en su obra *Canciones del Alto Valle del Aniene*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1972.

desde el fondo de una cueva,
¡Aire, que la lleva el aire!
¡Aire, que el aire la lleva!»

(«La Chunga»)[19]

«Ángel, te llamas Ángel,
Ángel te llamas,
y en tu baile se juntan
todas las alas».

(«Canción para Ángel Pericet, bailarín»)[20]

E incluso llega a introducirse en las formas del cante flamenco. Como ejemplo, las *Coplas de Juan Panadero* (1945):

«Yo he cantado soleares
noches solas en que al mar
sólo lo escuchaba el aire.

Y seguiriyas gitanas
noches solas en que al mar
sólo lo escuchaba el agua.

Me llamo Juan Panadero
por la tierra y por la mar.
El pan que amaso es de harina
que nadie puede comprar».

o en las «Soleares del que nunca fue a Granada»:

«Mis ojos que tanto vieron,
nunca llegaron a ti
porque para ti murieron»[21]

(19) En *Antología de Poesía Flamenca*, de A. González Climent, p. 65.
(20) Del libro *Abierto a todas horas*, Madrid, 1964.
(21) De *Nunca fui a Granada*. Edición para bibliófilos con poemas y liricografías de Rafael Alberti (patrocinada por la Fundación Rodríguez Acosta, Granada, 1975). Con motivo de esta edición, la casa R.C.A. grabó un disco, con poemas recitados por Rafael Alberti y las «Soleares...» cantadas por José Menese.

F.Ramirez

FLAMENCO Y POESÍA, HOY

En contra a lo afirmado por muchos críticos e incluso poetas, el neopopularismo no agotó el tema del flamenco; por el contrario, lo potenció e impulsó para que su esencia fuera recogida por nuevas tendencias poéticas. Ocurrió, sin embargo, que tras la postguerra el flamenco –Andalucía en general– dejó de interesar a la poesía: el centro de atención dio un giro hacia el Norte, y otras corrientes –social, realista...– ocuparían un lugar preferente.

Hace aproximadamente dos décadas el flamenco ha vuelto a convertirse en centro de interés para el mundo intelectual. Un gran número de poetas –andaluces o no–, ha redescubierto la fuerza, cada vez más viva, del cante, del baile y, en general, de todas las manifestaciones del flamenco. En su *Antología de Poesía Flamenca,* Anselmo González Climent recopila una serie de poemas «circunscritos a lo que va de siglo»[1], con un total de ochenta y cinco poetas, entre españoles y americanos. Con esta obra, González Climent pretendió hacer un balance de la poesía contemporánea inspirada en temas de cante, baile y guitarra.

Por su parte, gran número de tratadistas desempeñan una valiosísima labor investigadora, lo que contribuye en gran medida a que el flamenco haya calado tan hondamente en diferentes estratos de la sociedad y en diversos países.

---

(1) Publicado en Escélicer S. A. Madrid, 1961.

Llega la hora de hacer siquiera una escueta referencia a todos aquellos poetas que, sin conciencia de grupo, aparecen imbuidos de flamenco. Heterogeneidad en cuanto a su procedencia, no menos disparidad de forma métrica –libre o tradicional–, novísimas concepciones temáticas... pero unificado todo ello bajo un factor común: el mundo –extraño y atrayente– del flamenco.

El flamenco en la poesía andaluza de los años cincuenta

Si bien decíamos que lo popular desempeña siempre un importantísimo papel en Andalucía y que lo popular andaluz y el flamenco alcanzaron un extraordinario auge en la década del veinte, especialmente con la Generación del 27, de la que Lorca y Alberti habían trazado las líneas magistrales para la corriente neopopularista, debemos añadir ahora que, por lo que a la década del cincuenta respecta, lo popular –aunque con mayor fuerza que en los años inmediatamente posteriores a la guerra y a la década siguiente– no pasa de ser una de las muchas corrientes que conviven en el panorama poético de la época. Otro dato curiosos y significativo es que de los dos grandes maestros del neopopularismo, Lorca y Alberti, va a ser este último quien cuente con mayor número de seguidores a la hora de adscribirse a una, llamémosle, «escuela» dentro de dicho movimiento. Resulta paradójico pensar –e incluso comprobar– que el «fenómeno» Lorca no ha tenido apenas continuadores, que su obra neopopularista comienza y se cierra en él. «Lorca es un mundo concéntrico, definitivo. Remedarlo, continuarlo o progresarlo es ganas de ladrar a la luna. En cambio, el caso de Alberti es distinto. Desde su mundo personal, logra reabrir el tema cerrado en Lorca. Lo reabre porque está en la raíz de su personalidad el ingenio, el espíritu lúdico, las formas abiertas... Alberti ofrece una nueva perspectiva para abrir el tema, diversificándolo, aligerándolo... Alberti facilita nuevas direcciones formales (y hasta de sentido) en la relación del tema con el poeta. Porque es curioso: Alberti no presenta, como Lorca, sobre sus seguidores inmediatos, un tan magnífico peli-

gro de eco o imitación estilística. Por el contrario, empuja, invita a cada uno a buscarse en libertad y en individualidad. Una Andalucía sin las tensiones personalísimas, unitarias de Lorca, una Andalucía más libre y dialéctica, menos hermética, pero, evidentemente, menos profunda, es su legado. Alberti enriquece disgregando, iluminando, jugando»[2]

De otra parte, la corriente social, predominante en esta década, provocaría de nuevo una toma de conciencia ante la dura realidad del pueblo andaluz, su pobreza y su abandono. Se exalta el cante jondo como expresión, no ya sólo de una forma de ser y de sentir, sino de un doloroso presente. Incluso el mismo cante jondo inspira un buen número de creaciones a diversos poetas.

Pero de hecho, en muy pocos se observa una inclinación hacia lo popular: inclinación que apenas vemos reflejada en sus obras. En Córdoba encontramos cierto coloquialismo en las canciones de dos obras de CONCHA LAGOS: *Arroyo Claro* (1958) y *Canciones desde la barca* (1962).

«Toda la ciencia que sé
la aprendí por una copla.
Para aprender a olvidar
¡A ver quién me enseña otra!»
(de *Arroyo Claro*)

«Que Ronda tiene un balcón
para desenamorarse.
Niñas de amor escondido,
las de pena agonizante.
Que Ronda tiene un balcón
para desenamorarse».
(de *Canciones desde la barca*)

Con RAFAEL MONTESINOS había resurgido a finales de la década de los cuarenta –aunque muy tenuemente– el movimiento neopo-

(2) GONZÁLEZ CLIMENT, en *op. cit.*, p. 48.

pular. Lo propiamente flamenco llegaría en una obra posterior: *El tiempo en nuestros brazos* (1958). En este sevillano radicado en Madrid la nostalgia canta con voz de su tierra, por ejemplo, unas «Soleares a solas»:

«Será preciso morir
para despertar del sueño
que estamos soñando aquí.

Razonando estoy la muerte.
Por más vueltas que le doy,
no consigo convencerme».

También a este tendencia pertenece el malagueño MANUEL ALCÁNTARA con su obra *El embarcadero* (1958), de la que son estas soleares:

«Cuando termine la muerte,
si dicen a levantarse,
a mí que no me despierten.

Que por mucho que lo piense
yo no sé lo que me espera
cuando termine la muerte.

No se incorpore la sangre
ni se mueva la ceniza
si dicen a levantarse.

Que yo me conformo siempre
y una vez acostumbrado
a mí que no me despierten».

(«El poeta habla por soleares
de la resurrección de la carne»)

AQUILINO DUQUE, de Sevilla, sigue los pasos del neopopularismo albertiano en su primera obra, *La calle de la Luna* (1958), con su ritmo grácil:

«Te sobra a ti poderío.
Me falta a mí voluntad.
La guerra que tú me pides
yo no te la puedo dar.

Entre tu casa y la mía
median la vida y la muerte
median la noche y el día».

(«Soleares»)

Terminamos este recorrido poético señalando el único caso que, a nuestro parecer, más se aproxima a la línea lorquiana. Se trata de JOSÉ HEREDIA MAYA, gitano granadino, quien en su obra *Penar Ocono* denuncia la situación que ha venido padeciendo su raza. «La denuncia –dice Rafael Pérez Estrada[3]– se formula mediante la conjunción del más puro castellano, que ya *Penar* sugiere, y que quiebra por un total decir caló, al completo del título y de las incorporaciones que de su idioma hay en el libro. El fenómeno es así doble, de forma y fondo. Heredia, lleva a su obra una demostración de conocimiento de la poesía clásica en estos sonetos, y también en lo popular de sus cantes y mirabrás». Veamos algún ejemplo:

«Se me encabrita la sangre
cuando presiento tu cuerpo
por las esquinas del aire».

Observamos cierta «actitud» popular –aunque no presente de manera explícita en sus producciones– en FAUSTO BOTELLO (Sevilla, 1931) quien en 1973 ha publicado unas *Elegías de Oromana;* MARIO LÓPEZ (Bujalance –Córdoba–, 1918) en cuya primera obra, *Garganta y Corazón del Sur* (1951) dedica algún poema a la solear, a la figura de Carmen Amaya...; en el granadino JOSÉ G. LADRÓN DE GUEVARA y en JULIO ALFREDO EGEA, de Almería, cuyo campo evoca en ocasio-

(3) En notas a HEREDIA MAYA, JOSÉ: *Penar Ocono,* Pub. de la Universidad de Granada, 1974, p. 64.

nes... Rasgos aislados, elementos tenues de una tradición que tanta resonancia había tenido en movimientos literarios precedentes y que ahora permanecía soterrada, oculta bajo nuevas cortezas –tendencias– de diverso signo.

En Cádiz –capital–, FERNANDO QUIÑONES (Chiclana, 1930) y FELIPE SORDO LAMADRID (El Puerto de Santa María, 1929).

Fernando Quiñones ha tocado en muchas ocasiones el tema del flamenco no sólo en su poesía, sino también en obras en prosa (sobre todo ensayos): *De Cádiz y sus cantes* (1965, 1ª edición), *El Flamenco* (1969), *El Flamenco, vida y muerte* (1971). De su obra poética destacamos *Retratos Violentos* (1963):

> «El cante no se entiende: se vive. Como un árbol
> arraigado en las piedras y pujando hacia el cielo,
> como el rumor del agua en la resaca y el
> oscuro clamoreo de la vida y la muerte».
>
> («Oda al cante»)

Felipe Sordo desarrolló su primera labor poética en Cádiz, aunque reside actualmente en Madrid. Desde allí nos llega su voz sureña, sus seguidillas y tercetos en *Canción elemental* (1963):

> «No puedes vivir tú aquí,
> que es la calle de la Luna
> mucha calle para ti».
>
> («La calle de la Luna»)

De El Puerto de Santa María, JOSÉ LUIS TEJADA, uno de los máximos representantes del neopopularismo en la provincia, y JUAN IGNACIO VARELA, conferenciante de temas gaditanos y autor de estos tercetos:

> «Hay un viento marinero
> que cuando sopla de tierra
> le pone espuelas al viento.

Levante por estribor
y un puerto blanco y salado
rondándome el corazón.

¡Ay su galope salado
en mi frente sin confines
llena de sombras y barcos!»

(«Levante»)

José Luis Tejada, creador de una poesía andaluza de resonancias albertianas –sus tesis de licenciatura y doctorado, respectivamente, versan sobre *Marinero en Tierra* y Alberti– es también autor de un gran número de coplas flamencas, recogidas en su libro *Del río de mi olvido* (1978), e incorporadas en más de una ocasión por el pueblo.

«No salgas tanto a la calle
que eres mocita y no quiero
que andes en lenguas de nadie.

¿Qué me diste de bebé
con aquel beso, serrana,
que me dejaste más sé?

Cosas de reina tenías,
cada vez que me mirabas
me perdonabas la vía.

Me quité de la bebía,
de ti no supe quitarme
cuando más falta me hacía.

Yo estoy durmiendo en el suelo
pa que no pierda mi cama
el hoyito de tu cuerpo».

(«Bulerías)

Ha dedicado también numerosos poemas al cante flamenco:

«Si escribir es llorar ¿qué no es el cante
en este sur del sur tanto y tan puro?
Llanto preciosamente vertido contra el muro
de una agria realidad densa y flagrante.
Hombres, hembras del pueblo, pueblo amante
y como tal dolido de por muerte,
débil el cuerpo, la palabra inerte,
ciñen su aullido alrededor del mundo.
Corazón hacia atrás, tiempo adelante,
sajan el surco más y más profundo
donde enterrarse y germinar en vida.
Una imposible voz, esto es el cante.
Una fístula en flor, tal es su herida».

(«Cuidemos este son»)

De Jerez, una de las cunas del cante flamenco, JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD y MANUEL RÍOS RUIZ. El primero ha publicado varios ensayos sobre folclore, a más de un libro de poemas, *Anteo* (1956) donde el cante jondo cobra para su autor especiales dimensiones. Veamos un fragmento de su poema «La siguiriya»:

«Tierra en la entraña y en la boca
fuego, la siguiriya hunde
su volcánico imperio en lo profundo,
fronda abisal de templo milenario,
y allí desata el poderío augusto
de sus acuchilladas iracundias,
leva profética, intemperie diáfana
de la más desbordante imprecación»...

Manuel Ríos Ruiz, aunque residente en Madrid, está profundamente apegado al tema. En *Dolor de Sur* (1969) encierra su sentir andaluz dentro de un lenguaje altamente expresivo:

«Esclava de la mina o la almadraba,
a orillas de los ríos,
novia de los olivares,
penitente en las tabernas, en los últimos
corazones de los barrios,»...
(De «Oda a la copla popular»)

Creador de numerosas coplas flamencas, es también un estudioso del tema, al que ha dedicado varios ensayos: *Introducción al cante flamenco* (1972) y *Rumbos del Cante Flamenco* (1973).

En Arcos de la Frontera –aparte de Antonio Murciano, a cuya producción flamenca dedicamos nuestro libro– debemos recordar a JULIO MARISCAL y a CARLOS MURCIANO, autores ambos de coplas –en ocasiones grabadas por cantaores– como ésta de Julio:

«Nadie me dé agua
ni me traiga pan.
Con las penitas que me da tu cuerpo
tengo pa tirar».

Influido por su hermano Antonio, Carlos Murciano ha compuesto algunos poemas sobre flamenco, integrados en su libro *Clave* (1972). Conozcamos un fragmento de su composición «Recordando a Tomás el Nitri»:

«...Ahora que tiembla el rocío
sobre el verdor de las viñas
y van las pupilas niñas
del verano por el río,
el oscuro escalofrío
de tu voz seguiriyera
hiela la piel, de manera
que está el mundo tiritando
mientras te voy recordando
por Arcos de la Frontera».

No nos parece justo finalizar este capítulo sin nombrar, aunque de pasada, a otros poetas que se acercaron a lo popular por otra senda, la vernaculista o folclórica, a la que ya aludíamos. ANTONIO GALLARDO MOLINA, de Jerez; ANDRÉS MOLINA MOLES, sevillano; RAFAEL DE LEÓN, cordobés; XANDRO VALERIO, de Huelva; QUINTERO, JOSÉ A. OCHAÍTA, RAFAEL DUYOS, de Valencia...

Ricardo Molina, en su libro citado[4] nos habla de un poeta cordobés, de quien no hemos podido hallar otra noticia, autor de un libro de coplas. El nombre del poeta es Eloy Vaquero. Transcribimos algunos párrafos que sobre él y su obra escribe Ricardo Molina:

«Un cordobés, Eloy Vaquero, muerto hace pocos años[5] en el extranjero, escribió en su vejez un libro titulado *Sendas Sonoras*, gran parte del cual, siguiendo el ejemplo de Manuel Machado, está integrado por 'letras' de inspiración flamenca. Son las 'Rimas del cante jondo', como las subtitula el autor.

El libro, impreso en Nueva York en 1959 por la colección Mensaje, es en efecto un grato mensaje que nos envió el autor allá por la fecha de su aparición.

En *Sendas Sonoras* florece el amor a Córdoba, al lado del cancionero jondo o flamenco. La rima inicial dice:

«Coplas de su patria
que ríen el llanto
como pasaban dos peregrinitos
las iban cantando». (sic)

No pasemos por alto el sincero sentir que es el contenido de esta seguiriya, ni el profundo conocimiento que demuestra su autor de este cante, cosa que se manifiesta en el peculiar 'como' del tercer verso: 'como pasaban dos peregrinitos...».

Córdoba aparece por todas partes:

---

(4) *Obra Flamenca*, pp. 76-78.

(5) El artículo «'Sendas sonoras' de Eloy Vaquero» está fechado el 3-4-66. No figura en la obra el lugar de publicación.

'Anoche en la calle Oxford,
a un claro de sombra y luna
vi la Plazuela del Potro'.

o bien la comparación (sic)[6] titulada 'Soleares corrías':

'Mi almendro, ¡durito almendro!
lo maltrata el talaor,
se cura solo en su adentro
y en abril echa más flor'.

'De Cordobita la mora
me traje yo esta penita
que s'ha florecío en mis coplas'.

'¡Mañana!
y el mañanita no llega
¡y la vidita se acaba!'.

Acaso haya un abrazo (sic)[7] de diminutivos flamencos en la citada composición».

Estado de la copla flamenca actual

En el siglo XX lo flamenco, lo gitano andaluz, hasta entonces desconocido e incluso menospreciado, empezó a adquirir un auge extraordinario. Comienza a ser comprendido y valorado en todos los niveles; concretamente en el campo literario –como estudiaremos en otro capítulo– los poetas de los años veinte se sienten identificados con el flamenco e incluso se apropian de sus temas y formas, con los que logran magníficas creaciones. Desde entonces –con un breve paréntesis de postguerra– hasta nuestros días, poetas de todas las regio-

(6) Parece querer decir *composición*.
(7) Pensamos que la palabra *abrazo* puede ser un error tipográfico –como ocurre en la rectificada en la nota anterior–; la correcta debe ser *abuso*.

nes y tendencias se han aproximado hasta él, y pensamos que no está lejos el día en que la copla flamenca sea objeto de un estudio más detallado en la Historia de la Literatura Española. Dos movimientos de clara tendencia flamenca –vernaculismo y neopopularismo– caminan unidos desde hace años, aunque junto a ellos aparezca hoy una copla flamenca adulterada, con un ritmo y una letra que sólo buscan lo comercial. Como contrapunto, hay que destacar la gran profusión de estudios que se vienen dedicando al flamenco y las antologías donde se recogen poemas que sobre este tema han compuesto muchos de nuestros escritores.

Pero aunque el poeta actual haga coplas con el mismo espíritu «popular» que sus antecesores, pensamos que la situación ha cambiado –favorablemente– para él. Su obra ya no ha de tener ese carácter anónimo que, para bien o para mal, acompañaba a las creaciones poéticas populares de antaño. Actualmente los medios de comunicación son distintos: el creador publica sus coplas e incluso las registra en la Sociedad General de Autores o se las graban en discos: su paternidad no se pierde.

Puede darse el caso de que un escritor quiera, voluntariamente, permanecer en el anonimato para que su obra pertenezca por entero al pueblo. Así lo quiso Manuel Machado:

«Tal es la gloria, Guillén,
de los que escriben cantares:
oír decir a la gente
que no los ha escrito nadie»
(La Copla)

y así lo ha expresado Antonio Murciano en su «Testamento Abierto», poema que cierra *Poesía Flamenca:*

«Diera lo mejor que tengo
porque algún poema mío,
muerto yo, viva entre el pueblo.
Diera aún más, todos mis versos,

porque alguna estrofa mía
me la hiciera copla el pueblo.
Yo también, podéis creerlo
–fiel a los poetas míos–,
quiero ser pueblo en mi pueblo».

Sin embargo no depende de ellos el que se cumpla o no este deseo: la copla flamenca –como toda poesía popular– no nace, sino que se hace. Es el pueblo, por boca de sus cantaores, quien tiene la última palabra. Porque no siempre puede aceptarse una copla tal y como viene de su autor, y más si, como sucede con frecuencia, es obra de poetas cultos, marcados con el signo de lo literario. Pero en este caso, ocurre el mismo proceso de depuración que se ha venido dando a lo largo de toda nuestra historia literaria: la copla sufrirá las variantes necesarias hasta quedar asimilada por el cantaor o intérprete o, lo que es lo mismo, hasta hacerse pueblo.

DATOS PARA UNA BIOGRAFÍA DE ANTONIO MURCIANO

Nota preliminar

En estas líneas no pretendemos formular con toda precisión la biografía de un poeta que se mantiene en plena actividad creadora: nuestra intención, de miras mucho más modestas, es presentar –junto con su situación espacio-temporal– los rasgos, acontecimientos e incluso anécdotas que, recogidos a través de cartas y conversaciones con Antonio Murciano, de algún modo han servido para configurar –sin que por ello hayamos pensado nunca en unos falsos determinismos– su afición por el flamenco; afición que, hasta el momento actual, ha culminado en la edición de *Poesía Flamenca*, obra que en este trabajo nos proponemos describir y analizar.

Su pequeña «prehistoria» flamenca

Primeras vivencias

Antonio Murciano González nace en el número seis de la calle Nueva de Arcos de la Frontera, pueblo gaditano alzado sobre una peña –prólogo de Sierra–, el 29 de diciembre de 1929. Hijo mayor[1] de Anto-

(1) Antonio es el primero de cuatro hermanos: le siguen Carlos (también poeta), Ramón y Amparo.

nio Murciano Mesa, industrial, natural de Málaga; y de María Manuela González-Arias de Reyna, nacida en Utrera (Sevilla). Esto explica ese «triángulo flamenco» –Cádiz, Sevilla, Málaga–, título de una de sus conferencias, y al que alude en dos poemas: «Nombres para el recuerdo» (incluido en *Perfil del Cante* y en *Poesía Flamenca*):

«Soy de tierra gaditana.
Pero me va por las venas
sangre de Utrera y de Málaga».

y «Málaga» (en *Perfil del Cante*):

«En un barrio
de Málaga,
entre La Cruz Verde
y La Alcazaba,
–calle de Los Frailes–
por donde una acacia,
andan las raíces
de mi sangre y mi casa.

Ella, de Utrera,
la verde-pálida.
Y Él, del azul
de Málaga.
Pero yo nací en Arcos,
la 'anciana y blanca'.

¡Qué mágico, qué lírico
triunvirato me manda!
¡Qué triángulo el mío,
qué trío de savias;
qué tres cunas de cante
mecen mis nanas!

¡Cómo me gritan, hieren,
puéblanme y alzan!

¡Cómo me tiran,
amor, del alma,
Arcos, Utrera
y Málaga!»

Volvamos a la fecha de su nacimiento –29 de diciembre–, en plenas fiestas navideñas; circunstancia que, alentada por el paisaje betlemita de Arcos, configura entrañablemente parte de su producción poética, y que él refleja especialmente en un poema, «Villancico de mi nacimiento», de *Nochebuena en Arcos:*

«¿Qué azul villancico
canta por mi vena?

Yo nací en Diciembre,
una Nochebuena.

¿Qué música niña
en mi voz resuena?

Yo nací un Diciembre
por la Nochebuena.

¿Qué tierna alegría
se me vuelve pena?

Yo nací y Diciembre
era Nochebuena.

Calle Nueva seis,
cal y yerbabuena.

Cuarente diciembres
esta Nochebuena».

«Temprano anduvo la Poesía por nuestra casa de la calle Nueva; y más temprano aún la descubrió Antonio. Él no me lo había dicho, mas, para mí, que se la encontró un día en el cuarto del almacén, junto a la ventana abierta al corredor encalado; o en aquella otra ventanita de

nuestro dormitorio, cuyos barrotes enrejaban el cemento del *Cañuelo*, y en donde él se pasaba las horas fecundando el olvido»[2]. Carlos, su hermano y como él, poeta, alude a la precoz vocación literaria de Antonio, quien con siete u ocho años componía ya sus primeros poemas, agrupados más tarde bajo el título de *Agua que corre sin cauce*, que Carlos le copiaba con cuidada letra. También por aquellos entonces escribía Antonio algunas obritas de teatro, dirigidas e interpretadas por él mismo. Evidentemente, la Poesía fue su buena amiga desde muy niño. «Allá iba con él –continúa Carlos–, a su alta ventana, unas veces a dictarle su música y otras a verle copiar en su libreta grande y rayada, con una tinta parda, sucia, color de tierra, los versos más prístinos; aquéllos, por ejemplo, que comenzaban: 'Abenámar, Abenámar / moro de la morería', o aquéllos otros que hablaban del prisionero y de la avecilla 'que le cantaba el albor'»[3].

Pareja a su afición por la poesía, va creciendo en él la afición por el flamenco, de la que él mismo nos dice:

> «Me viene desde muy niño. Mis primeros recuerdos se remontan a la zona del Barrio Bajo de Arcos y Llanos de la Caridad donde estaban la fábrica de aceites y jabones de mi padre, orillas del Guadalete, y a las primeras coplas oídas a los muchachos –tanto en nuestra fábrica como a los de la Tenería– mientras trabajaban; a los arrieros que pasaban cantando por la vereda baja del Romeral al otro lado del río; a las criadas de casa...»[4]

Estos primeros recuerdos de su infancia los resumiría el poeta en una copla, integrada en la «Canción de los Pioneros» (de *Poesía Fla-*

---

(2) MURCIANO, CARLOS: *La Calle Nueva* (Memorias de infancia), Col. «Juan Such», ed. Ángel Caffarena, Málaga, 1965 (1ª ed.), Librería Huemul, Buenos Aires, 1973, 2ª ed.

(3) MURCIANO, CARLOS: *op. cit.*

(4) La situación geográfica de Arcos convierte a este pueblo gaditano en zona de tránsito o trasiego. No es de extrañar, pues, que Antonio recogiera cantes de diversos puntos; traídos y llevados por arrieros, pregoneros, vendedores ambulantes...

menca), como breve y denso homenaje a aquellos anónimos poetas –en cuanto recreadores inconscientes de coplas– que tantas veces pasaron ante sus ojos niños:

«Canta el pueblo en su trabajo
y pasan los arrieros
cuesta arriba y cuesta abajo».

Como anécdota nos cuenta la primera vez que asiste a un espectáculo flamenco:

> «En el verano del cuarenta[5] vino Vallejo a Arcos, al frente de un espectáculo, y como la función era a las once de la noche, mi padre no me dejaba ir. Lloré mucho hasta que al final accedió, con la condición de que me acompañara Juan 'El Chusco', que era Cabo de la Policía Municipal y había sido fogonero de la fábrica, quien luego me llevó a casa de madrugada».

Tras éste, vendrían otros más:

> «Por los años cuarenta también recuerdo los festivales que con artistas locales (Miguel 'El Mochuelo', Manolo Zapata, El Sotito, Jerónimo 'El Abajao' y otros) montaba y organizaba el poeta Julio Mariscal. No me perdía ninguno».

Recuerda también el poeta...

> «... los espectáculos del género que venían a Arcos: La Niña de los Peines, Pepe Pinto, Pepe Marchena, Niña de La Puebla, Niño de la Huerta, Valderrama... Coleccionaba las fotos, los programas, los libretos de coplas de los artistas flamencos, que compraba en los quioscos».

Cantaores que dejarían ya por siempre honda huella en él y que

(5) Antonio contaba entonces diez años de edad.

aparecen evocados en el poema, ya citado, «Nombres para el recuerdo», del que transcribimos un fragmento:

«Y puestos a historiar
las más cercanas
figuras: yo convoco
de nuevo a Caracol con su voz de navaja,
y a Pastora, y a Antonio, y a Talegas,
y a Pepe y a Bernardo –antiguas fraguas–
y a Manolo Vallejo y a Medina
y a Canalejas con sus fiestas blancas;
aquella niñez mía con los ecos
del Niño de la Huerta y Valderrama,
de Manuel Vega 'El Carbonerillo',
de Antonio 'El Sevillano' y de Palanca;
la voz redonda de Tomás Pavón
y a Pericón junto a Manolo Vargas;
al melodioso Niño de Marchena
que aún tiene ruiseñora la garganta
y la voz natural de La Repompa
ya en su cielo de gracia». ...

Hemos hablado ya de un camino de penetración del flamenco en la vida de Antonio Murciano, que podríamos llamar «natural», por cuanto se vale de vías naturales, semejantes a los medios de propagación de la primitiva poesía popular tradicional: cantada por trabajadores (sobre todo del campo), llevadas de un lugar a otro por los juglares, que montaban sus funciones en los pueblos por donde pasaban: coplas escritas en hojillas que ellos mismos vendían... Pero en pleno siglo veinte –como estudiamos en el capítulo dedicado al «estado actual de la copla flamenca»– estas formas de transmisión ya no son únicas: los llamados «medios de comunicación social» (prensa, radio...) han propiciado extraordinariamente la difusión del flamenco. Concretamente, el poeta nos habla de lo que nos permitimos llamar camino de penetra-

ción «artificial»; por ejemplo, la radio, con sus emisiones flamencas. Y el cine:

> «Me impresionó vivamente ver y oir a Marchena cantar, vestido de soldado, en la película 'Martingala', y unos cantes de Caracol por soleares y fandangos en la película 'Un caballero famoso' que protagonizaba Alfredo Mayo».

La fuerza del cante flamenco actuaba ya sobre él. Concretamente la copla (o letra del cante):

> «Me atrajo poderosamente la atención desde un principio la letra de los cantes y me las sabía de memoria. Desde muy niño distinguía los cantes y copiaba y rectificaba a mi modo los árboles genealógicos de los mismos que iba leyendo».

Atracción en la que sin duda influyeron sus primeras lecturas en torno al tema:

> «Los primeros libros sobre flamenco, del Conde de Colombí y de Pepe Carlos de Luna; los versos de Manuel Machado...»

Dejemos correr la década de los cuarenta, en la que el poeta estudia el Bachillerato en el Colegio Salesiano de Utrera y, posteriormente, la carrera de Derecho en Sevilla; años que, con toda seguridad, irían haciendo cuajar su pasión por la poesía y, cómo no, su afición por el flamenco, para trasladarnos a los años cincuenta, época de gran trascendencia poética y flamenca para Antonio Murciano.

La primera de sus coplas «recreada» por un cantaor

En agosto de 1949, de la mano de un grupo de amigos (Antonio y Carlos Murciano, Julio Mariscal, Juan de Dios Ruiz Copete, Antonio Luis Baena, Manolo Capote y Cristóbal Romero, entre otros), nace en

Arcos la revista «Alcaraván», que más tarde daría origen a la creación de un premio literario y una colección de libros del mismo nombre[6]. Tres años más tarde, en diciembre de 1952, aparece publicado su primer libro: *Navidad*[7]. En septiembre de 1953 gana, junto con su hermano Carlos, el Premio de la Vendimia de Jerez de la Frontera (Cádiz) con *Los Ángeles del Vino,* obra que sería publicada al año siguiente[8]. Se afianzaba cada vez más su trayectoria poética.

Volvamos a su afición por el flamenco, paralela a su creación literaria, y que también por estos años iba a consolidarse, gracias en parte a una anécdota que él mismo nos relata:

> «En una Revista de Feria de Arcos, recuerdo que había publicado unas coplas[9]. Una noche, viniendo del cine, oí cantar en un bar a puertas cerradas a Jerónimo Parra, 'El Abajao', una letra mía –posiblemente la primera o de las primeras que escribí– que había leído en la Revista. La cantaba a su aire y mejorando lo que yo había escrito. Mi copla decía:

(6) Colección y Premio que todavía subsisten; no así la Revista, desaparecida en 1957. No es éste el lugar para hacer una historia del grupo «Alcaraván», de sus actividades y logros. Sirva, al menos, esta nota para dejar constancia de ello, así como de la profunda raigambre literaria arcense que, sin duda, influyó notablemente en estos jóvenes poetas.

(7) Ya hemos hablado de la querencia del poeta por el tema navideño. *Navidad* fue escrito entre 1950 y 1952 y su 1ª edición su publicó en la Col. Nebli de Madrid. Dos años más tarde –diciembre de 1954– se haría una 2ª edición ampliada en la Col. Lírica Hispana de Caracas, con el nº 142.

(8) En Jerez Industrial, Jerez de la Frontera, 1954.

(9) Las coplas flamencas a las que se refiere Antonio, escritas alrededor de 1950, eran, entre otras:

«Carretera del querer:
Que los pasos que da un hombre
los da por una mujer».

«A mi Jesús de los Viernes
sólo le pido salud;
lo demás es lo de menos
estando a mi lado tú».

La publicación de estas coplas en la citada Revista debió hacerse entre 1952 y 1953.

'Carretera del querer:
Que los pasos que da un hombre
los da por una mujer'.

Y Jerónimo la cantaba:

'Carretera del querer:
los pasitos que yo doy,
los doy por una mujer'.

Me dejó de piedra y me hizo meditar en el carácter personal, íntimo, 'yoísta' y egoísta del cante, siempre entre 'yo-tú'. El poeta universalizaba el tema, lo abría; el cantaor lo cerraba, lo protagonizaba».

Comenzaba así a cumplirse el sueño de todo poeta que aspira a convertirse en pueblo. Desde entonces, encontramos una línea bien trazada a través de su obra, en pos del flamenco. A partir de 1954 publica numerosos artículos[10]. Su primera conferencia sobre flamenco —«Manuel Machado y la Copla»— tuvo lugar en Jerez de la Frontera con motivo del Primer Curso Internacional de Arte Flamenco (agosto-septiembre de 1963), donde en años sucesivos daría algunas más. También pronunció otras en la Semana de Estudios Flamencos de Málaga, Sevilla, Córdoba, Cádiz, Ateneo madrileño, etc. Empieza a escribir poemas sobre el flamenco: el primero fue «Danza gitana», romance con ciertos ecos lorquianos:

«El cabello a la cintura,
gira que te gira y gira,
quieto, seguido, despacio;
y al son de dos castañuelas
y tres guitarras con llanto,
tomillares y albahacas
los tacones van pisando,
mientras ajorcas y yedras

(10) Hemos preferido situar la bibliografía flamenca del poeta al final de este trabajo para evitar repeticiones innecesarias.

le van ciñendo los brazos
de una música de alhambras
y sacromontes nevados.

Y ahora es él, quien de rodillas,
ya quieto después del salto,
sigue en circular delirio
con los ojos embriagados,
por bulerías gitanas
la flor y el aire violando.

¡Qué escultura de cadencias,
qué vuelo abierto de pájaro!
¡Qué sonido de luceros,
campanas de un campanario!
¡Qué temblor de tibia estrella
para dos pechos que gimen
dulces, agrios!

(Y en tanto la melodía
hecha de navaja y nardo,
de adelfas con luna roja
y moreneces temblando,
sigue de fondo como una
invitación al pecado).

El cabello entre perfiles
—ella viento ya— girando,
se revuelve y sigue y luego
él la lleva de la mano
y luego por la cintura
y luego, ritmando el paso,
se pierden en el misterio
de este loco sueño mágico,
repicando entre clamores
su doble eco apagado».

Vendrían más tarde las «Coplas de Pastora y el Duende», el «Brindis por Antonio Mairena», «La Bailaora»... Con este último y con las «Coplas de Pastora y el Duende» ya citadas, iba a comenzar su «historia» poética flamenca.

Empiezan las publicaciones poéticas de flamenco

«Las Dos Pastoras»

En octubre de 1964 salía de la malagueña Imprenta Sur[11] un primoroso cuadernillo poético que culminaba con estas palabras: «En la imprenta Sur, hoy Dardo, compuso a mano el cajista Manuel Andrade, imprimiendo su padre el maquinista José Andrade. La edición estuvo al cuidado de María Cristina Caffarena y consta de cincuenta ejemplares no venales, numerados a mano y firmados por el autor». El autor era Antonio Murciano. El título del cuadernillo, «Las dos Pastoras». Su contenido, dos poemas: uno –«Coplas de Pastora y el Duende»– era la crónica lírica del homenaje nacional a Pastora Pavón, «Niña de los Peines», en Córdoba (1961); el otro –«La Bailaora»– (soneto invitación al baile) lo dedicó a Pastora Rojas Monje, «Pastora Imperio» la noche de su homenaje nacional en Málaga (1964). Comenzaba con él –de forma «oficial»– una larga y laboriosa andadura por el casi inexplorado mundo del flamenco, de la que nacerían, sucesivamente, *Perfil del Cante* (en septiembre de 1965), un Pliego Navideño de la Peña «Juan Breva», de Málaga (diciembre de 1965) que reproducía en facsímil el poema «Nombres para el recuerdo»... El Premio Nacional de Poesía Flamenca concedido por la Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera en 1966 a *Perfil del Cante* iba a suponer un tregua –de publicación, que no de trabajo– para éste ya firme quehacer literario y flamenco. Nue-

(11) Recordemos la «solera» literaria de la malagueña imprenta Sur (cuyos propietarios fueron Manuel Altolaguirre y Emilio Prados). De allí salió la Revista «Litoral» (y más adelante «Caracola»), así como la mayoría de las primeras obras de los poetas del 27.

vos libros, otra temática, ampliarían su producción poética. Pero la suerte estaba ya echada. Conferencias, recitales poético-flamencos, junto con su trabajo de Asesor del Departamento de Flamenco y Folclore Andaluz en la casa discográfica RCA (desde 1970) y con la publicación de su último libro navideño, *Nochebuena en Arcos*, también relacionado con el flamenco, en 1972, siguen dando fe de su incansable trabajo por el mundo flamenco. «La Estafeta Literaria», con el nº 46, dedica (en 1970) un pliego suelto a «Nuevas Coplas Flamencas» de Antonio Murciano. Y en noviembre de 1976 toda esta labor culminaba con *Poesía Flamenca.* Más de diez años mediaban entre esta obra y *Perfil del Cante;* años que merecen, por nuestra parte, algo más que un breve comentario, aunque en modo alguno pretendamos poner punto final a la biografía de un poeta que sigue abierto de par en par a todo cuanto se refiera a expresión popular. Su condición de abogado en ejercicio que le mantiene en contacto permanente con las gentes, su diario convivir con el auténtico pueblo en su Arcos natal –donde reside con su mujer, Juanichi Rosado, y sus hijos, Antonio Ángel, Carmen María, Manuel Jesús, Montserrat, Myriam, María Gabriela, Amparo y Juan– o en cualquier otro punto de nuestra geografía, contribuyen no poco a ello.

PERFIL DEL CANTE

En septiembre de 1965, nace en Málaga *Perfil del Cante*, cuyo colofón rezaba lo siguiente: «Compuso José Ibeas Quintana ajustando Manuel Andrade. Se imprimió en Sur, hoy Dardo, Avda. del Generalísimo, 33, al cuidado de María Cristina Caffarena, tirándose el último pliego el 11 de Septiembre de 1965, día del homenaje nacional celebrado en Málaga a Manolo Caracol. Consta la edición de 200 ejemplares sobre papel de hilo Gvarro, 1 nominal para el cantaor y el resto numerados a mano del 1 al 199, y todos ellos con la firma del autor». Efectivamente, la Semana de Estudios Folklóricos celebrada en Málaga aquel año culminaba clamorosamente con el homenaje a Manolo Caracol, en torno al cual se habían reunido las principales voces flamencas junto con un pequeño grupo de poetas que, ya por entonces, rendían su homenaje al flamenco. Allí estaban, entre otros, José Luis Tejada, Félix Grande, Alfonso Canales y Antonio Murciano, el autor de *Perfil del Cante*, libro que aquella misma noche salía a la luz.

Como sugiere el título, la obra está formada por una línea poética que contornea todo el inmenso mundo del cante flamenco. Dedicada «a María Cristina y Angel Caffarena. Y a su Málaga cantaora», está dividida en dos partes:

1) «Sur de mis ojos», perfectamente definida por el mismo poeta como «geografía lírica» al dedicársela a su hermano Carlos. Las ocho provincias andaluzas –con sus respectivas capitales– aparecen aquí evocadas: «Málaga», «Cancioncilla del poeta y perdido y hallado en Cór-

doba», «En Sevilla», «Quiero vivir en Granada», «Canción de amante en Jaén», «Almería dorada», «Coplas de Huelva y su provincia», «Y Cádiz por alegrías», para terminar con unas «Soleares de las ocho niñas».

2) «Sur de mi voz» iba dirigido «a Anselmo González Climent, en América, y a Ricardo Molina, en España»... «Esta mi pequeña historia flamenca», continuaba el autor. Ciertamente, como historia poética del flamenco puede calificarse esta sección, compuesta por poemas a menudo «circunstanciales», nacidos al calor del homenaje, la fiesta flamenca o la expresión de un artista, que está dividida a su vez en cuatro apartados:

a) *«La Poesía»:* con «Homenaje primero» (a Manuel Machado), «Coplas por Fernando Villalón», «Llanto por Federico García Lorca».
b) *«El Cante»:* con «Poema del Cante Flamenco», «Llegada y recibimiento del cante en Jerez», «Aurelio se llama el cante», «Brindis por Antonio Mairena», «Coplas de Pastora y El Duende», «Estampa gitana de Caracol», «Nombres para el recuerdo», «Coplas a la guitarra», «Sevillanas rocieras».
c) *«El Baile»:* con «El Bailaor», «La Bailaora», «Danza gitana».
d) *«Llanto final de la guitarra»:* cuatro composiciones sin título, encabezadas por una cita tomada de un verso de García Lorca:

> «Se rompen las copas de la madrugada
> Y empieza el llanto de la guitarra.»

A título de anécdota, digamos que las «Coplas a la guitarra» (incluidas en *«El Cante»*), llevaban un humilde subtítulo: «Algunos 'intentos' de letras para cantar», bajo el que se agrupaban un total de dieciséis coplas pertenecientes a varios estilos flamencos: soleares, fandangos, tientos-tangos, solearíya, bulerías y siguiriyas. Pequeñísimo botón de muestra que posteriormente se ampliaría con unas «Nuevas Coplas Flamencas» publicadas en el pliego suelto n.° 46 de «La Estafeta Literaria» (en 1970) y que diez años después de su primera aparición y aumentada hasta más de doscientas constituirían la sección «La Co-

pla» de *Poesía Flamenca*. Pero volvamos a *Perfil del Cante* para conocer lo que de él opinó la crítica.

La crítica de «Perfil del Cante»

Puede decirse que la crítica fue unánime al enjuiciar *Perfil del Cante* Al día siguiente del homenaje a Manolo Caracol –y de la presentación del libro– aparecía en «ABC» de Sevilla una crónica de urgencia alusiva al acto, de la que entresacamos los siguientes párrafos: «Sobre estas jornadas cantaoras ha nacido en Málaga un libro de Antonio Murciano, primorosamente editado por Caffarena. No queremos hablar de incorporaciones. Pretendemos señalar solamente la aportación de un poeta joven al caudal romancero recogido por los Machado y continuado luego con poemas diferentes por García Lorca y José Carlos de Luna. Antonio Murciano es un erudito, un investigador del cante y del baile, que se lanza con todos sus riesgos por la lírica andurrial del romance y de la copla. 'Perfil del Cante' se llama el libro, y es lástima que su tirada se reserve a cortas minorías bibliófilas. Porque encarna, precisamente en estos momentos malagueños, ese iniciado acercamiento de la intelectualidad española de los jóvenes poetas y escritores al arte andaluz como fuente inspiradora. Creemos que su difusión debiera alcanzar a las más amplias y nacionales mayorías. Ciertamente, hace falta valor y valía para afrontar esta prueba, sobre todo cuando las cosas se miran con cristales resecos y cerebralistas. Pero Antonio se nos monta alegre, despreocupado, en el núcleo de sus corazonadas y de sus versos impensados, plasmando bellamente poemas revividores, con diferentes tintas, de aquellas estampas cordiales y eternas». Y más adelante, prosigue: «Se trata de empujar, de alzar el cante a la altura de las tesis universitarias. Esto no quiere decir que creemos ni queramos un cante por y para intelectuales. Lo que sí pensamos y palpamos es la aproximación del intelectual de todos los órdenes a las prácticamente vírgenes parcelas del folklore, al arte andaluz, como medio de expresión y hasta como fenómeno humano. Y ese acer-

camiento se produce con entera espontaneidad, con pureza de intención, con un sobrecogido afán de pulsar los misteriosos arcanos de vivencias recónditas y de llegar a las telúricas honduras de una filosofía ancestral y cósmica. A toda una manera de entender la vida.»

El periodista, en esta crónica trataba ya los que serían principales puntos a destacar por la crítica en fechas sucesivas:

1.° La significación de Antonio Murciano como poeta e investigador del y para el flamenco, heredero de una rica tradición española.

2.° El acercamiento del flamenco a los medios intelectuales, y viceversa.

3.° Cierta queja por la corta tirada de la edición de *Perfil del Cante*.

Trataremos en primer lugar de este último punto, del que se harían eco numerosos críticos: «...bellísimo libro, que muchos van a codiciar y que –¡lástima!– muy pocos van a poder tener la suerte de poder leer»[1] «Lastima que la edición sea limitada. Aunque ya se sabe que el buen perfume...»[2]. La edición, como ya indicábamos, es un auténtico primor bibliográfico (véase el colofón citado más arriba), pero su cortísima tirada resultaba en verdad insuficiente y era un claro índice de las pequeñas minorías –si se nos permite la redundancia– adictas por aquella época al flamenco. Por entonces fue cuando esta forma de expresión empezaba a abrirse paso entre la intelectualidad. De aquí que *Perfil del Cante* fuera una obra totalmente minoritaria y destinada sólo a los «cabales» o auténticos entendidos en el flamenco.

Otra de las cuestiones tratadas era el progresivo acercamiento de un grupo de intelectuales al flamenco –como ya hiciera la generación del 27 unos cuarenta años atrás–: por los años sesenta el flamenco llegaba a las Universidades –con el cantaor Antonio Mairena a la cabeza– y comenzaba a abrirse paso por el –hasta entonces para él– cerrado mundo literario y, en concreto, por el poético. Antonio Murciano fue, también en este aspecto, un pionero de su generación e incluso un

(1) Juan DE LA PLATA: «El cante y su perfil poético» en «La Voz del Sur», 28-10-65.
(2) S. de Q. en «Vía Marciala» Utrera, enero 1966.

«primus inter pares». «Libro admirable. Por el garbo de sus estrofas, por su ceñido vocabulario del mejor sabor popular, por la gracia de sus temas, puede ser considerado este volumen quizá como la muestra más auténtica de arte poético andaluz de estos últimos años»[3]. «Antonio Murciano es ya un flamencólogo cabal, de categoría. Lo demuestra más que cumplidamente con este cante, digo con este libro suyo... Para nosotros, para mí, este es uno de los mejores libros que Antonio Murciano ha publicado. Y, desde luego, el más importante de poesía dedicada al flamenco, que hasta ahora se haya podido escribir»[4]. «Este libro de Murciano tiene ya lugar por derecho propio en las antologías de poesía, de lo andaluz y de lo humano»[5]. «A Antonio Murciano bien podríamos denominarle el poeta del cante jondo actual»[6]. «...Uno de los más ciertos cancioneros de nuestro tiempo»[7]. «Antonio Murciano es... radicalmente andaluz. Por eso ha escrito con tanta agilidad y 'sentimiento' ese *Perfil del Cante*, donde nos parece estar oyendo la viva raiz del cante andaluz»[8].

Y además de ese andalucismo innato, cuenta también en él una fabulosa herencia. Así, Melchor Fernández Almagro, en su comentario a esta obra y tras citar a Melchor de Palau, Manuel Machado, Lorca, Alberti, Villalón... prosigue: «Ello es que sin estos antecedentes, por sumarios que sean, no se podría explicar del todo la expansión lograda por 'lo andaluz' en el florido y bien parcelado campo de la lírica española de nuestros días. Antonio Murciano, de tan acusado relieve en su generación –nos referimos a la que adquiere conciencia poética en nuestra postguerra–, nos proporciona, con su reciente libro 'Perfil del Cante', una prueba documental y expresiva de la caudalosa corriente a que nos estamos refiriendo»[9]. Fernando Allué y Morer, ante las «Soleares de las ocho niñas» dice: «Otro juego, con las ocho provincias an-

(3) Fernando ALLUÉ Y MORER en «Ceres» 15-10-65.
(4) Juan DE LA PLATA en *rev. cit.*
(5) A.L. en «La Estafeta Literaria», Madrid, 23-11-65.
(6) en «La Voz del Sur», Jerez de la Fra., 23-11-65.
(7) Manuel RIOS RUIZ en «La Voz de la Bahía», 4-1-66.
(8) Rafael VÁZQUEZ ZAMORA en «España Semanal», 6-3-66.
(9) Melchor FERNÁNDEZ ALMAGRO en «ABC» Madrid, 27-1-66.

daluzas o, si se quiere, con las ocho capitales que son, efectivamente, los ocho puntos neurálgicos de Andalucía. ¿Vale el recuerdo inevitable de Manuel Machado? Inevitable e inevitado»[10]. Antonio Murciano se adscribía con esta obra al movimiento neopopularista que había culminado, como apuntábamos en otro apartado, con las figuras de Lorca y Alberti y que apenas había tenido continuadores en años posteriores. Antonio es un escritor culto que, buen conocedor del tema flamenco, lo poetizaba. De ahí el toque de atención de Luis López Anglada: «'Perfil del Cante', de Antonio Murciano, está escrito con toda la barroca diversidad que, a estas alturas, le desborda de quien ha oído muchas coplas, de quien ha aprendido muchos ritmos, de quien se ha emocionado con la asombrosa letra de tanta canción como ha escrito este prodigioso poeta que es el pueblo andaluz. Antonio Murciano, con todo su bagaje culto, con toda su honda preparación literaria no puede ahora engañarnos con sones que él acompaña a la guitarra en una noche cualquiera. Hay por aquí mucha 'ciencia' mezclada a este espontáneo decir que le diferencia de lo que él quisiera que fuese: copla del pueblo, cante de Andalucía»[11]. Y añadía: «Acaso alguna vez el pueblo andaluz acierte a apoderarse de alguna de sus letras, le corrija su traje ciudadano y nos la devuelva, como hizo con tantas otras de escritores serios». El tiempo transcurrido desde entonces hasta ahora ha dado la razón al crítico. Pero eso ya pertenece a otro lugar. Terminemos este recorrido por la crítica de *Perfil del Cante* con las reseñas de la adjudicación de los Premios Nacionales de Flamenco concedidos por la Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera, en 1966, entregados durante la clausura del IV Curso de Arte Flamenco (23 de diciembre de 1966). Junto a *Perfil del Cante* (poesía) figuraban premiados Antonio (baile); Aurelio Sellé (cante); Melchor de Marchena (guitarra); Antonio Mairena y su «Gran Historia del Cante Andaluz» (disco); Anselmo González Climent (flamencología); José Monleón (prensa); Radio Peninsular de Sevilla (radio-TV); Academia de Baile Flamenco de Enrique el Cojo (enseñanza).

(10) Fernando ALLUE Y MORER en «Poesía Española», octubre 1965.
(11) Luis LÓPEZ ANGLADA en «El Español», 20-11-65.

«El Correo de Andalucía» publicaba en su página flamenca del 24 de noviembre de 1968 una noticia: *Nueva edición de «Perfil del Cante» en tirada popular.* Y bajo este titular podía leerse: «La noticia nos la dio el otro día el poeta Luis López Anglada, Premio Nacional de Literatura, que recientemente ha creado la colección 'Arbolé' de libros de poesía. En esta colección, que se acaba de iniciar con un extraordinario libro del poeta del Puerto de Santa María, José Luis Tejada, habrá de publicarse una nueva edición, corregida y aumentada, en tirada eminentemente popular, del libro del poeta de Arcos, Antonio Murciano, 'Perfil del Cante', Premio Nacional de Poesía Flamenca, 1966, de la Cátedra de Flamencología, cuya primera edición fue exclusivamente para bibliófilos. Esta segunda edición de 'Perfil del Cante', tan anhelada por los buenos aficionados al cante y por los degustadores de la poesía del exquisito poeta-flamencólogo, habrá de constituir todo un sonado acontecimiento en el mundo poético andaluz. Se espera que el libro esté en las librerías antes del verano próximo».

Pero estas previsiones, por motivos que no vienen al caso, no se cumplieron. Tendrían que pasar ocho largos años hasta la aparición de *Poesía Flamenca.* ¿Y mientras? Trabajo constante y continuo en pro del flamenco: conferencias ilustradas y recitales, multitud de coplas ya en boca de afamados cantaores, ardua labor discográfica que culminaría con una «Gran Antología Flamenca» (en 1971) realizada con un criterio geográfico-temático y formada por siete volúmenes –dedicados a las provincias andaluzas y a la guitarra– integrados por más de cien cantes, cincuenta cantaores y veinticinco guitarristas; la publicación de un pliego suelto de coplas en «La Estafeta Literaria» con cincuenta y tres coplas, encabezadas por un poema –«Reservado de taberna»– y rematadas con un «Testamento abierto» rubricado con su firma... Evidentemente no fue tiempo perdido. La espera hasta 1976 valdría la pena[12].

(12) Acerca de este constante empeño por el flamenco, nos dice el poeta: «Mi labor de investigación flamenca viene de hace muchos años, lenta pero incansable. Por esa misma razón no me decido a publicar libros sobre el tema. Muchas de mis ideas, descubrimientos y convicciones van entremezcladas en

mis libros de poesía flamenca, artículos, conferencias y presentaciones en carpetas de discos».

Varios cantaores actuales llevan sus coplas en sus repertorios, y las han grabado, entre otros, Caracol, Fosforito, Curro Malena, Naranjito de Triana, Manuel de Paula, Juan Peña, «El Lebrijano», «El Perro de Paterna», Chano Lobato, Juan Cantero, La Paquera de Jerez, La Sallago, Sorroche...

Pertenece a la Sociedad General de Autores, así como a la Cátedra de Flamencología de Jerez y a la Directiva del Patronato Nacional de Arte Flamenco. Es, además, socio honorario de numerosas peñas flamencas andaluzas.

EL FLAMENCO EN LA POESÍA NAVIDEÑA DE ANTONIO MURCIANO

El villancico constituye –junto con la saeta, pero en su polo opuesto– la más rica manifestación de inspiración religiosa en el mundo flamenco. La Navidad, para el gitano, es una auténtica fiesta que, al calor del hogar, hace saltar el vino y las palmas para acompañar al villancico, generalmente cantado por bulerías. La tradición se extiende por toda Andalucía, aunque las principales localidades cantaoras de villancicos flamencos se encuentran por Sevilla, Jerez y Cádiz.

En cuanto a sus letras, alusivas en su mayoría al Nacimiento del Niño-Dios[1] suelen ser bellísimas y se inspiran en los Evangelios, sobre todo en los apócrifos. Se observa en ellas una marcada tendencia a «humanizar» el Divino Misterio: pensamos que el pueblo gitano, en muchas ocasiones duramente perseguido, ha encontrado en la vida de la Sagrada Familia coincidencias más que notables con la suya propia.

Ya hemos aludido en varias ocasiones al profundo apego que el poeta siente por el tema navideño. Volvamos otra vez a ello: Antonio Murciano nace en plenas fiestas de Navidad –fiestas que, como acabamos de decir, cobran singular relieve en los pueblos andaluces– y en

(1) Decimos «en su mayoría» porque hay también un buen número de ellas que, si bien nada tienen que ver con el tema –incluso son de un marcado sentido «picante»– se acostumbra a cantar durante esas fechas.

un lugar –Arcos– de marcada fisonomía y «ambiente» betlemitas[2]. Recordemos también que a este tema dedicó su primer libro, *Navidad*, y que, por cierto, no iba a ser el único: *Nuevo Cuaderno de Navidad*[3] aparecería en 1963 y, nueve años más tarde, *Nochebuena en Arcos*[4], en el que el aire flamenco se entremete por gran número de poemas.

Esta última obra está dividida en tres partes: «Mi Nochebuena»; «Recreaciones de temas navideños populares» y «Del Cancionero Popular Navideño de Arcos».

Excluyendo la tercera, que constituye una interesantísima muestra del cancionero navideño arcense (y que el poeta ofrece como «anticipo del CANCIONERO POPULAR DE ARCOS DE LA FRONTERA», sobre el que viene trabajando), detengámonos en las otras dos:

«Mi Nochebuena» está protagonizada por su pueblo, su ambiente familiar y, desde luego, sus propios sentimientos. Destaquemos en ella el «Villancico de la noche más alba» (que canta Fosforito por bulerías acompañado por Paco de Lucía a la guitarra):

«Porque un niño pobre
nació entre unas pajas,
dicen que es la de hoy
la noche más santa,
la de más estrellas,
la de más campanas,
la noche más llena
de música de alas.

Para nadie sea
nunca noche amarga,
nunca noche negra,

(2) A propósito de Arcos y las fiesta navideñas, recojemos las palabras de Gerardo Diego que sirven de pórtico a *Nochebuena en Arcos:* «¡Qué linda y qué alegre ha de ser la Navidad en Arcos de la Frontera! ¡Y con qué sabor primario a tahona, a establo, a zaguán y a despensa, a horno y a molino y a ataharres y curtidos de jinetería!...»

(3) Publicado en los Cuadernos de Poesía Tagoro, Las Palmas de Gran Canaria, 1963.

(4) N.° 25 de la Col. Alcaraván. Arcos de la Frontera, 1972.

nunca noche mala.
Para todos, siempre,
noche de esperanza,
noche de alegría
dulce y buena y blanca.»...

El «Villancico del cantaor de flamenco» (Recuerdo navideño de Tomás «El Nitri», niño en su barrio gitano de los Caños Verdes):

«Al churumbel de María,
como le bailan los ojos
le canto por bulería.

Canta tú, corazón mío,
y que canten cielo y tierra
que el Niño-Dios ha 'nacío'.

. . . . . .

Y mi voz para cantar
las coplas del Dios chiquito
que nació esta 'madrugá'.

Cueva en flor, cal y chumbera,
sones de cante gitano
por Arcos de la Frontera.»...

El «Nuevo villancico de los dos abuelos»[5], de encantadoras resonancias apócrifas, cantado por el grupo local «Los Panderetos»:

I

«Repica una campana
desde los cielos,
porque Joaquín y Ana
ya son abuelos.

(5) La primera versión –más breve– de este villancico fue publicada en *Nuevo Cuaderno de Navidad*.

Que vuestra campana
resuene sin fin,
Señora Santa Ana,
Señor San Joaquín.

II

«Cántale la nana,
duerme al serafín;
abuela Santa Ana,
abuelo Joaquín.

Santa Ana es morena,
rubio San Joaquín
y el Niño, canela
revuelta en jazmín.

Bendita Santa Ana,
Bendito Joaquín,
que esta Nochebuena
nazca Dios en mí.»

A la segunda parte la tituló el poeta en la obra «Recreaciones de temas navideños populares» y después en la *Antología*[6] «Nuevos villancicos al modo popular». Efectivamente: Antonio Murciano, buen conocedor de los villancicos arcenses, los recrea, los renueva infundiéndoles su propio estilo, sin que por ello pierdan su auténtico sabor popular. Citemos los títulos de las composiciones aquí incluidas: «Cancioncilla de Nochebuena», «Mi 'Ventana sobre ventana», «Coplas de la zambomba y el carrizo», «Variaciones para una Nana de 'Los Panderetos'», «Villancico de la Buenaventura», «Coplas navideñas de columpio», «Ronda de villancicos», «Villancico de los qué dirán», «Villancico del Niño perdido y hallado», «Nuevo villancico del 'Tin tin, Catalina'». Y veamos como muestra algunas de las «Coplas navideñas del columpio» que el grupo «Los Panderetos» canta por bamberas:

(6) MURCIANO, Antonio: *Antología (1950-1975)* Plaza y Janés. Barcelona, 1975.

«Esta noche es Nochebuena
y mañana Navidad,
traerme al recién nacido
que lo quiero columpiar.

Si el Niño subiera al Cerro,
qué bien que lo pasaría;
con los chiquillos del barrio
cómo se columpiaría.»

Tras la lectura de este libro decía Rafael Laffón[7] que «motivos nos da el poeta de continuo para seguir pensando en él como entronque de las distintas corrientes neopopularistas del momento andaluz, generador básico de estas motivaciones entrañables». Fausto Botello[8] se fijaba en el aspecto «cantable» de estos poemas: «Versos para ser cantados con el rítmico acompañamiento de guitarra, pandereta, zambombas y otros instrumentos típicos de los campanilleros andaluces». Y en la revista «Azor»[9] pronosticaban: «Es indudable que con sus composiciones originales queda desde hoy inexorablemente enriquecido este *Cancionero de Arcos* del que él mismo nos da noticia en su libro».

(7) en «ABC» Sevilla, 28-1-73.
(8) en «Sevilla», enero 1973.
(9) en «Azor» Barcelona, enero-febrero-marzo, 1973.

«POESIA FLAMENCA»

La Colección de Libros de Dante –dirigida en Madrid por el poeta Manuel Ríos Ruiz– ponía en circulación a principios de noviembre de 1976 el volumen n.° 8 de los publicados: *Poesía Flamenca (1960-1975)* de Antonio Murciano. La obra [1] va dedicada a Anselmo González Climent y Francisco Vallecillo Pecino, y tras un soneto introductorio –«Letanía y oración a Santa María de los Buenos Cantes»– está dividida en cuatro partes:

1.– *El Cante:*

–«Soleares de las ocho niñas»
–«Poema del Cante flamenco»
–«Reservado de taberna»
–«La primera voz del cante»
–«Llegada y recibimiento del cante en Jerez»
–«El Cante»
–«Los sonidos negros»
–«La Primera de Jerez»

(1) Formato 18 × 11, con un total de 150 páginas. En la portada presenta una foto del cantaor «Beni de Cádiz» y en la contraportada, una foto de Antonio Murciano y un soneto de Manuel Ríos Ruiz: «Salutación al poeta Antonio Murciano entre piares y quejíos».

—«Doble recuerdo de Pastora Pavón 'Niña de los Peines'»:

I.— «Coplas de Pastora y el Duende»

II.— «Coplas sevillanas ante el busto en bronce de la 'Niña de los Peines'»

—«Estampa gitana de Caracol»

—«Brindis por Antonio Mairena»

—«Aurelio se llama el cante»

—«Primera Misa Flamenca»

—«Homenaje a Pericón de Cádiz»

—«Un hombre y una mujer»

—«Canta José Menese»

—«Duelo de la Alegría en la muerte de Manolo Vargas»

—«A José Tejada 'Niño de Marchena' en sus bodas de oro con el cante»

—«Nombres para el recuerdo»

—«Recuerdo a La Petenera»

—«Evocación de María 'La Perrata'»

—«Bulerías de Juan 'El Lebrijano'»

—«Oyendo cantar a Curro»

—«Coplas por la vuelta de Ana Peña»

—«Fiesta con Chano Lobato»

—«Venta de Vargas»

—«Apuntes de los festivales flamencos sevillanos»

2.— *El Baile*

—«El bailaor»

—«La Bailaora»

—«Poesía eres tú, Pilar, bailando»

—«Danza gitana»

—«Alegrías para bailar 'Los Bolecos'» (sic)

—«Letanía de piropos para Manuela Carrasco»

—«Tres niños bailan»

3.— *La Guitarra*

—«...Y empieza el llanto de la guitarra...» (siete composiciones)

4.– *La Poesía*

–«Canción de los pioneros»
–«Homenaje primero»
–«Pequeña elegía en el entierro de un gran poeta»
–«Coplas por Fernando Villalón»
–«Llanto por Federico García Lorca»
–«Epitafio en los aires de Málaga por José Carlos de Luna»

5.– *La Copla*

–Tonás
–Soleares, Tientos, Tangos, Polos, Cañas
–Peteneras
–Granadina y Media Granadina
–Cartageneras, Malagueñas, Javeras y Verdiales
–Aires de Bamberas (con «Recordando las Bamberas de Arcos»)
–Siguiriyas y Cabales
–Fandangos
–Fandanguillos de Huelva y rocieros
–Bulerías
–Liviana, Serrana y Macho
–Tarantos, Tarantas y Mineras
–Coplas del viejo minero
–Cantiñas del Pinini de Utrera
–Aires de Romeras
–Por Alegrías de Cádiz
–Alegrías de Córdoba
–Cantes laborales campesinos (con «Coplas de la escarda en Arcos»)
–Saetas

Y cerrando el libro, «Testamento Abierto»

Una obra en dos partes

Poesía Flamenca, en definitiva, recoge una extensa labor poético-flamenca de quince años (según señalan las fechas adjuntas al título: 1960-1975) y una intensa afición de toda la vida del poeta.

Genéricamente, podríamos dividir la obra en dos partes, atendiendo tanto a la métrica como al tema y, sobre todo, a la técnica y al estilo:

1.– Una primera que abarca «El Cante», «El Baile», «La Guitarra» y «La Poesía», donde abundan las formas cultas (sonetos, décimas, verso de arte mayor...) y el estilo depurado. Desde el punto de vista temático podríamos decir que se trata de una auténtica historia poética del flamenco, en la que distinguiríamos varios grupos de poemas:

a) *«Circunstanciales»* –dicho sea sin sentido peyorativo– dentro del que incluimos aquellos que, en principio, fueron compuestos para ser recitados en homenajes o actos flamencos, así como los rememorativos de algún acontecimiento.

b) *Geográficos:* los que aluden a ciudades y comarcas esencialmente flamencas.

c) *Vivenciales:* los más íntimos y personales.

(Señalemos que esta clasificación no se ha hecho con carácter de exclusión: dos de las tres características –o incluso las tres juntas– pueden coexistir en un mismo poema).

2.– La segunda, formada por el apartado «La Copla», en la que aparecen únicamente formas métricas populares y un estilo popular: en suma, copla flamenca.

A ello queríamos llegar. Porque no es lo mismo el *poema flamenco,* es decir, una poesía hecha sobre el mundo del flamenco, desde un punto de vista más externo y objetivo, contado, que la *copla flamenca,* una letra que nace de una profunda vivencia del flamenco, cantada desde un punto de vista subjetivo e interno. Como muestra, veamos

cómo un mismo tema –el cante– recibe distino tratamiento en cada uno de estos casos:

«Media voz o grito abierto
el cante es queja. La copla,
vida herida por tres versos»
«El Cante» (*El Cante*)

«Tengo una pena escondida,
la canto porque me ahoga,
que la pena es compartida
si se canta en una copla.»
Toná (*La Copla*)

El tema es común. Incluso en ambos casos puede hablarse de formas métricas populares. Pero una primera ojeada nos ofrece ya radicales diferencias entre uno y otro. Observémoslas:

a) Objetividad/subjetividad: en el primer caso se trata de una definición o descripción, mientras que el segundo está claramente marcado por un personalísimo «yo».

b) Imagen culta/simple comunicación: En el fragmento de «El Cante», la copla es «vida herida por tres versos»; mientras que en la Toná, la copla es sencillamente el desahogo de una pena. Recordemos al efecto la impresionante simplicidad con que, según «Demófilo», el pueblo andaluz desnuda sus sentimientos al cantar:

«Todo aquel que dice ¡Ay!
es señal que le ha dolío»

El cantaor de la toná dice solamente que canta su pena porque no puede aguantarla más. El poeta culto, como veíamos, define lo que ve, no lo que siente. De ahí las distinciones ente «neo-popularismo», término ya aceptado para designar una corriente literaria iniciada por los años veinte (véase en capítulos anteriores), representada fundamentalmente por Lorca y Alberti, y lo que podríamos llamar «flamenquismo» o «neoflamenquismo», por analogía con «neopopularismo, que

designaría la obra de aquellos poetas que hacen coplas flamencas, siguiendo una línea iniciada por Manuel Machado, continuada en esporádicas ocasiones por Rafael Alberti (sobre todo en los últimos años) y cultivada hoy por un importante número de poetas, cuya obra en este sentido permanece en la mayoría de los casos dispersa y sin publicar. De ahí el valor del libro que estudiamos, auténtico cancionero flamenco de un poeta de nuestros días.

ESTUDIO METRICO DE LA PRIMERA PARTE

Poesía Flamenca es un libro de y sobre flamenco. Con esto queremos decir que, para efectuar un estudio métrico, hemos tenido en cuenta que está formado en esencia por dos partes claramente diferenciadas:

–Una que recoge, glosa y analiza el mundo flamenco en todos sus aspectos, a saber, cante, baile, guitarra y poesía.
–Otra dedicada a imitar la «copla» o letra del cante flamenco.

Esta distinción temática y estilística nos ha llevado a establecer también una separación en cuanto a formas métricas se refiere, pues mientras que la «copla» del cante ha de estar sujeta a unos «moldes», en el sentido más amplio de la palabra –no concebimos un fandango resuelto en un trístico o una siguiriya de tema festivo–, no ocurre igual con el poema «dedicado» a un aspecto determinado del flamenco, para el que cualquier forma puede ser adoptada y adaptada.

Teniendo en cuenta estas circunstancias, hemos preferido reducir este estudio métrico a las cuatro primeras partes de *Poesía Flamenca:* «El Cante», «El Baile», «La Guitarra» y «La Poesía», reservando para la última –«La Copla»– un estudio independiente.

Finalizaremos con un resumen estadístico de los caracteres métricos para saber cuáles son las formas más empleadas, cuál es su frecuencia y cuál la razón de uso.

SONETOS

Nada parece más alejado del mundo del flamenco –de sus letras, al menos– que el soneto, estrofa culta de origen italiano. Sin embargo se adapta perfectamente al libro, ya que el poeta se vale de ella para lanzar un brindis, piropear a una bailaora o a la Virgen. Es el caso del soneto que sirve de introducción o pórtico al libro: «Letanía y oración a Santa María de los Buenos Cantes»:

«Virgen morena, Sal de Andalucía,
Voz de la tierra, Estrella que reluces,
Bata y Debla gitana, Luz de luces,
Copla humana en divina Melodía.

Alteza del requiebro y la armonía
Soberana de penas y de cruces,
Patrona de los Cantes andaluces
desde la seguiriya a la alegría.

Ante tu altar, los bailes hechos flores,
cera ardiendo el cantar, los jaleadores,
palillos y lunares y volantes.

A tus pies guitarristas y palmeros
y los aficionados verdaderos.
¡Reina y Señora de los Buenos Cantes!»

Citemos también otro, acróstico, titulado «La Bailaora» que dedicó el poeta a Pastora Rojas Monje («Pastora Imperio») la noche de su homenaje nacional en Málaga (1964):

«P astora que tu Imperio pastoreas,
A ndaluza mayor de las Españas,
S evillana de músicas extrañas,
T renzadora del aire que hermoseas.
O teadora de algo que recreas–
R osario Monje riza tus pestañas–,
A ngel y magia y duende y rito entrañas,

I mán del son, Giralda que paseas.
M ujer o llama o danza que un día fuiste,
P erfil vivo que aún eres, sigue haciendo
E scultura del baile que en ti existe.
R ecordar es vivir. Vive esta hora
I nolvidable malagueña, siendo
O tra vez, gran Señora, Bailaora.»

DECIMAS

Ocurre con esta estrofa algo parecido a lo que ocurre con el soneto: su origen y características peculiares poco pueden «decir» de letra flamenca. El poeta sin embargo la emplea aquí con fines descriptivos o rememorativos, aludiendo a homenajes, figuras ya desaparecidas o actos solemnes. Como la Primera Misa Flamenca, celebrada en Sevilla en junio de 1968:

«Junio. Tarde. Y sol que aún brilla.
Yo que fuí testigo, os hablo.
La Parroquia de San Pablo
para albergar a Sevilla.
Señores: ¡qué maravilla
los 'kiries' por malagueña!
Se oye crujir la estameña,
respirar al oficiante.
Un silencio impresionante
y 'El Gloria', en romance, sueña.»...

Veamos ahora una décima heptasílaba:

«Y el tercero en el cielo.
¡Es Juan, 'El Farruquito'!
Los Montoya en un grito,
la afición en un duelo.
El único consuelo.

es seguir recordando
el qué, el cómo y el cuándo
de su pie en el estribo.
Muerto ya y siemprevivo,
niño, en mármol, bailando.»

«Tres niños bailan» (El Baile)

Hemos dicho que la décima y la copla flamenca guardan poca relación. No es del todo cierto. La décima es la forma métrica de la guajira, cante andaluz aflamencado de origen hispanoamericano –concretamente cubano–, que ha alcanzado aceptación. Y a ella aludimos puesto que el «Llanto por Federico García Lorca» lo canta por guajiras «El Perro de Paterna»[1]:

...«Dicen que en la madrugada
cuando se afilan los fríos,
suspiran por ti los ríos
y las fuentes de Granada.
Dicen que en Sierra Nevada...
Dicen que en la Alcaicería...
Y me han dicho que aquel día
cuando lo supo la zambra
subió a llorarte a la Alhambra
toda la gitanería.»...

(La Poesía)

FORMA CANCIONERIL

Una sola muestra en *Poesía Flamenca:* homenaje del poeta a Gustavo Adolfo Bécquer (en «Canción de los Pioneros»):

«¡Qué pasión,
Gustavo Adolfo

(1) El Perro de Paterna: Recital Flamenco RCA S.A. SCL1 2410 Madrid, 1976.

Bécquer, por el cante puro!
¿Barroquismo? ¿Ilustración?
¡Lo claro frente a lo oscuro!
Manantial del corazón
del pueblo
tu voz.
¡Lo juro!»

(La Poesía)

COMPOSICION EN VERSO BLANCO

Unica también en el libro: la «Letanía de piropos para Manuela Carrasco». El poema es de versos dodecasílabos dispuestos en cinco estrofas de cuatro versos cada una:

«Tu figura es un ole de pie, una torre,
Torre del Oro, torre de la hermosura,
Sevilla toda torre campaneando,
Giraldilla descalza por bulerías.

Puente danzante de altos ojos morunos,
tú el Parque y los jardines de carne y hueso,
Solear, entre palmas, por La Alameda,
Amazona y morena por el Real.»...

(El Baile)

COMPOSICIONES ARROMANZADAS

En un total de doce, presentan diversas características desde el punto de vista métrico. Por ejemplo, la alternancia de versos de arte mayor con los de arte menor:

...«Y puestos a historiar
las más cercanas
figuras: yo convoco
de nuevo a Caracol con su voz de navaja,
y a Pastora, y a Antonio, y a Talegas,
y a Pepe y a Bernardo –antiguas fraguas–»...

«Nombres para el recuerdo» (El Cante)

o la agrupación en estrofas:

«Vienen y vienen
a ver el milagro,
payos reales
y gitanos
de los tres picos
del triángulo.

Y son un solo
–¡maravillado!–
compás de palmas
todas las manos.»

«El Bailaor» (El Baile)

ROMANCES

El romance ha tenido siempre una importancia decisiva no sólo en la poesía popular, sino dentro del mundo flamenco. «Cuando los gitanos llegan a España a final del siglo XV estaba el Romancero en su apogeo. Los romances más populares eran cantados. De ellos derivan éstos.»[2] Efectivamente, el romancero gitano procede del castellano, aunque con el argumento muy alterado: a menudo el héroe castellano es sustituido por otro gitano. En cuanto a la rima, se registran cambios dentro de una misma composición.

(2) MOLINA, R. y MAIRENA, A.: *op. cit.* p. 251-252.

En la actualidad los romances gitanos –conocidos también con el nombre de «corríos» por la larga tirada de coplas de que constan– vienen siendo poco cultivados. En *Poesía Flamenca* encontramos cinco, dedicados en su mayoría a «héroes» o grandes figuras del mundo flamenco, tales «Caracol», los poetas Fernando Villalón y José Carlos de Luna... Veamos un fragmento de la «Estampa gitana de Caracol»:

«Todo es grande en este hombre,
estatura, gracia, pena,
corazón, rajo y hombría
para una voz que es la esencia,
–por 'afillá' y por gitana–
de las voces de solera.
(Alguien dijo de esta voz
que hasta cuando canta, reza)»...
(El Cante)

y de «Danza gitana», romance dispuesto en diversas agrupaciones, una de las cuales termina en verso de pie quebrado (tretrasílabo):

...«¡Qué escultura de cadencias,
qué vuelo abierto de pájaro!
¡Qué sonido de luceros,
campanas de un campanario!
¡Qué temblor de tibia estrella
para dos pechos que gimen
dulces, agrios!»
(El Baile)

QUINTILLAS

La quintilla es la estrofa típica de la saeta, del fandango andaluz y de todos los cantes flamencos que derivan de él. Así en el «Poema del Cante Flamenco» encontramos dos quintillas que hacen clara referencia, respectivamente, al fandango:

«Que lo que digo es verdá
lo dice el fandango mío;
que a cualquiera hacen llorá
los tercios, si son sentíos,
de una copla bien cantá.»
(El Cante)

y a la saeta (obsérvese la repetición, al principio, de la segunda parte del segundo verso, procedimiento utilizado con frecuencia en este cante:

«Luna llena.
Virgen de la Soledad.
Por palio la luna llena.
Miradla por donde va,
Soberana de la Pena
con mi saeta clavá.»
(El Cante)

Otra quintilla, como homenaje a Rodríguez Marín:

«Por 'Pago Dulce', su cuna,
Rodríguez Marín, delante,
sembró coplas con la luna.
¡Que gran cosecha de cante
en la campiña de Osuna!»
«Canción de los Pioneros» (La Poesía)

ESTROFAS DE CUATRO VERSOS

Son –junto con el trístico o estrofa de tres– las formas más frecuentes del flamenco, y también unas de las más utilizadas dentro de *Poesía Flamenca.* Distinguimos las siguientes modalidades:

a) SEGUIDILLAS:

Estrofa propia de gran número de cantes –desde la serrana a la sevillana–, se presenta en forma simple o rematada por una coda (agrupación de tres versos de cinco, siete y cinco sílabas). En *Poesía Flamenca* hemos encontrado las siguientes modalidades:

– simple arromanzada, como esta serrana:

«La encontré una mañana,
del sur venía.
Le dije por serrana
que la quería.»
«Poema del Cante Flamenco» (El Cante)

– con coda (sevillana):

«En la Pila del Pato
de la Alameda,
descubren un retrato,
viva moneda.

coda { Bronce y memoria
para el cante del pueblo
y su victoria.»

«Coplas sevillanas ante el busto en bronce de la 'Niña de los Peines'» (El Cante)

– segunda estrofa de unas alegrías:

«Lunares y volantes
de tu vestido.
–Cádiz, con tus desplantes
pierdo el sentido.»
«Alegrías para bailar 'Los Bolecos'» (El Baile)

b) COPLAS

La estrofa de cuatro versos con rima asonante en versos pares, quedando libres los impares, aparece en siete ocasiones, sobre todo en «Homenaje Primero» (La Poesía):

«En una juerga flamenca
lo importante en un cabal,
no es saber decir el cante
sino saberlo escuchar.»

c) CUARTETAS

De rima consonante en los pares (los impares van libres), es una de las estrofas menos empleadas en esta primera parte. Veamos algún ejemplo:

«Pueblo muerto en su caja
y un dios resucitando
seis cinturas que apresan
a una boca cantando»
«...Y empieza el llanto de la guitarra...»
(La Guitarra)

d) REDONDILLAS

De rima consonante en pares e impares (en esta primera parte encontramos la modalidad de rima cruzada: ABAB) es, entre las estrofas de cuatro versos, la que mayor frecuencia de uso presenta:

«Deja en el alma una estela
lo que se apura despacio,
como un cante, una mistela
o un amor en Los Palacios.»
«Apuntes de los festivales flamencos sevillanos» (El Cante)

ESTROFAS DE TRES VERSOS (TRÍSTICOS)

Como decíamos, el trístico es una de las formas más utilizadas en flamenco, no sólo en cuanto tal estrofa (la soleá o la bulería), sino también como remate de otras estrofas: el trístico –también llamado «tercetillo» por ser estrofa de arte menor, de versos de ocho o menos sílabas– es el cambio o macho de la toná, coda de la seguidilla (en sus diversas modalidades flamencas), juguetillo de alegrías y romeras... Citemos varios ejemplos:

– De soleá:

«Al otro lado del mar,
tú, la niña de mis ojos,
la perla de mi cantar.»
«Y piropo flamenco para la niña número nueve» (El Cante)

– De bulerías:

«Y el día que yo muera
que me entierren en los aires
que van de Lebrija a Utrera»
«Bulerías de Juan 'El Lebrijano'» (El Cante)

– De coda de seguidilla (con versos pentasílabos y heptasílabos):

«Faro que brilla,
flor del jardín del aire,
voz de Sevilla»
«Coplas sevillanas...» (El Cante)»

– De juguetillo en las alegrías:

«–Seguid cantando,
que yo por alegrías
estoy bailando.»
«Alegrías para bailar 'Los Bolecos'» (El Baile)

Resumen estadístico de los caracteres métricos

FORMAS ESTRÓFICAS

SONETOS 5
- El Cante 3
- El Baile 2

DECIMAS 10
- El Cante 6
- El Baile 1
- La Poesía 3

FORMA CANCIONERIL 1
- La Poesía 1

COMPOSICION EN VERSO BLANCO 1
- El Baile 1

COMPOSICIONES ARROMANZADAS 12
- El Cante 4
- El Baile 2
- La Guitarra 6

ROMANCES 5
- El Cante 2
- El Baile 1
- La Poesía 2

QUINTILLAS 5
- El Cante 2
- El Baile 2
- La Poesía 1

ESTROFAS DE CUATRO VERSOS 59

a) SEGUIDILLAS 11
- El Cante 9
- El Baile 2

b) COPLAS 7
El Cante 1
La Poesía 6
c) CUARTETAS 4
El Cante 2
La Guitarra 1
La Poesía 1
d) REDONDILLAS 37
El Cante 32
El Baile 4
La Poesía 1

ESTROFAS DE TRES VERSOS (Trísticos) 87
El Cante 78
El Baile 2
La Poesía 7

TIPOS DE RIMA

- consonante ..... en un 77'6% de las estrofas
- asonante ..... en un 22'3% de las estrofas

TIPOS DE VERSO EMPLEADO

a) De *arte menor* ..... 95'5%
- octosílabos ..... en un 75'6% de las estrofas
- pentasílabos ..... en un 18'7% de las estrofas
- heptasílabos ..... en un 13'7% de las estrofas
- hexasílabos ..... en un 5'07% de las estrofas
- otros (tetrasílabos, trisílabos...): .... 6'09%

b) De *arte mayor* 4%
- endecasílabos ..... en un 7'6 % de las estrofas

– dodecasílabos..... en un 0'50% de las estrofas

c) Verso *blanco* ..... 0'50%

ESTROFAS

Trísticos	47'2%
Estrofas de cuatro versos	31'8%
Composiciones arromanzadas	6'4%
Décimas	5'4%
Romances	2'7%
Sonetos	2'7%
Quintillas	2'7%
Formas cancioneriles	0'5%
Composiciones en verso blanco	0'5%

Conclusiones métricas

Poco hay que añadir a la vista de los resultados numéricos que hemos indicado y que nos muestran un claro predominio de la métrica popular sobre la culta –por más que la superioridad de la rima consonante sobre la asonante podría considerarse como un resabio cultista o «literario»–: obsérvese la considerable diferencia entre el uso de verso de arte menor (preferentemente octosílabo) y el de arte mayor o el de verso blanco. Igualmente, el índice más alto en cuanto a estrofas se refiere lo alcanzan las de tres y de cuatro versos, seguidas muy de lejos por otra clase de estrofas. De todo esto deducimos que en estas secciones de *Poesía Flamenca,* junto con el elemento popular coexiste –aunque en menor medida– el rasgo cultista (aportado, como ya indicamos, por la rima consonante). Esto nos muestra que nos encontramos ante unas composiciones claramente «neopopularistas», pero en las que lo popular sobrepasa con mucho a lo culto, por lo pronto desde el punto de vista métrico.

ESTUDIO TEMÁTICO DE LA PRIMERA PARTE

Con *Perfil del Cante* primero, con *Poesía Flamenca* hoy, Antonio Murciano nos ha trazado una historia del flamenco, destrenzándonos todos y cada uno de sus aspectos: cante, baile, guitarra, poesía, copla... La obra es un auténtico tratado de flamenco condensado en poemas en los que el autor, alternando la copla popular con la estrofa más culta, nos ofrece su personalísima visión sobre ese mundo por el que él bucea ya hace tiempo.

Excluyendo la sección «La Copla», hemos efectuado un estudio temático sobre los restantes apartados que configuran *Poesía Flamenca*, a saber: «El Cante», «El Baile», «La Guitarra» y «La Poesía», que constituyen una primera parte del libro.

CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE EL MUNDO DEL FLAMENCO

A) El cante y sus intérpretes

Muchas y variadas definiciones se han dado sobre el cante flamenco, fenómeno integrado por los factores más diversos. Y es así como lo entiende el poeta:

I

Media voz o grito abierto
el cante es queja. La copla,
vida herida por tres versos.

Hasta el ruedo de la tarde,
de la noche de los tiempos
suben hondos tercios, lances.

Como un toro del chiquero,
el buen cante salta al aire.
¿Quién me lo fija en los medios?

Citar de frente es la clave.
Y la llave del misterio
el cante por naturales.

Y la estocada en el centro.
Porque el cante es arte y parte
la almendra del sentimiento.

II

De la sima de la carne
o de la cima del alma
de un ciego amor, nace el cante.

Cuando su arranque es de dentro,
sube por dentro y araña
los entresijos del cuerpo.

Tiene voz de tribu errante.
raíces, sonidos negros,
duendes sueltos por la sangre.

Cante, pellizco en el pecho,
cante, nudo en la garganta,
cante que levante el vello.

Este cante es cante grande,

puro, jondo y por derecho,
recio y rancio, llanto al aire.

Cante de verdad, concierto
de ecos de terribles madres
para guitarra y silencio.»

«Sonidos negros»... He ahí una de las claves del cante. Pero ¿qué son, realmente, los sonidos negros?

García Lorca los definió en su «Teoría y juego del duende»[1] como «... el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde lo que es sustancial en el arte. Sonidos negros dijo el hombre popular de España y coincidió con Goethe, que hace la definición del duende al hablar de Paganini, diciendo: 'Poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica'». Para Antonio Murciano los sonidos negros son:

...«ayes,
lamentos,
la música honda
de la voz del pueblo,
la raiz oscura
de todos los muertos,
gritos ancestrales,
primitivos ecos
de miles de amantes
de muchos milenios»...

Factor esencial del cante: el cantaor. Pero «...el cantaor no termina en sí mismo. Su prolongación la encuentra en un círculo ambiental de 'cabales'; predestinados y predispuestos artífices del clima milagroso donde acabará apoyándose, entregándose, encontrándose al fin para elevarse disparando o emanando su cante»[2]. Y este círculo am-

(1) GARCIA LORCA, F.: *op. cit.*, p. 1067-1079.
(2) CABALLERO, L.: *¿Somos o no somos andaluces?* Col. Índole popular, Sevilla, 1973, p. 19.

biental de «cabales», este «clima» se encuentra, por ejemplo, en un «Reservado de taberna»:

«Santuario del quejido.
Templo del duende y del ángel.
Sagrario de luna y vino.

Sacerdote de altos manes,
el cantaor, como un rito,
oficia entre los cabales.»

El cantaor, desconocido en principio, fue profesionalizándose gracias a los cafés cantantes, surgidos en la mayor parte de las ciudades andaluzas a mediados del siglo XX. En ellos adquirió el cante esplendor inusitado y hasta entonces desconocido, por lo que se ha dado en llamar a estos años (desde mediados del XIX hasta la primera quincena del XX) «época de oro del cante flamenco»; en ellos también nacieron las denominaciones de muchos cantes, se estableció la separación entre cante «grande» (los más largos melódicamente y más cargados de sentimiento) y cante «chico»... Fueron muchos y famosos los cafés cantantes. El poeta alude a uno de ellos, ya desaparecido: «La Primera de Jerez»:

«Con la mano en el bolsillo
va 'Tío Borrico' fumando
su penúltimo pitillo.

Y en una esquina
–guitarra y sombra–
Javier Molina».

Decíamos que en estos cafés cantantes se originaron algunos de los diferentes estilos de cante. Porque el cante, en principio anárquico, se ha visto clasificado y ordenado por obra y gracia de sus mismos intérpretes. En el «Poema del Cante Flamenco» nos ofrece el poeta una muestra:

«Liviana, Debla y Toná,
tres hembras bravas, tres cantes
pa una guitarra callá.»

«Lo que a mí me gusta más:
Málaga por malagueña
y Cái por mirabrás.
Arrayanes de agua fina,
Sevilla por sevillana,
y Graná, por granaína.»

«Guajira, zambra, romera,
caracoles... Cantes chicos
que engrandecen a cualquiera.»

En *Poesía Flamenca* aparecen evocados prácticamente todos aquellos cantaores que han sabido imprimir su sello al cante flamenco: los que ya son historia y los que hoy la escriben. Pero la historia del cante tiene oscuras raíces. ¿Quién fue el primer cantaor, al menos de nombre conocido?

«'Del Cristo', 'Grande', 'Liviana'...
La raíz del cante puro
Tío Luis de la Juliana,
el de las tonás. ¡Seguro!»

Al parecer, Tío Luis el de la Juliana había nacido en Jerez de la Frontera a mediados del siglo XVIII y era aguador: cuenta la tradición oral que acarreaba agua a Jerez desde la fuente de los Albarizones, próxima a la ciudad:

«Niño-aguador ambulante,
hondo abuelo del cantar.
Manantial, Río adelante.
Tres siglos ya siendo mar.»

Se dice que pudo ser el creador de algunas clases de tonás –el

poeta cita unas pocas en los versos precedentes–. Su nombre, más en la leyenda que en la historia, es venerado por todos los gitanos:

«Mito, solera, vejez.
La primera voz del cante
un gitano de Jerez.»...

No es, ciertamente, el único[3]. Pero pasemos ahora a una cantaora, posiblemente la mejor de todos los tiempos: Pastora Pavón, «Niña de los Peines», nacida en Sevilla a finales del siglo pasado y muerta en 1969:

«Que me la pongan delante.
Como lo dice Pastora
no lo dice nadie el cante.
. . . . . .
Cuando Pastora cantaba
en su voz de bronce antiguo
el duende se le enredaba.»

Manolo Caracol, nacido en Sevilla (1910) y muerto en trágico accidente (1973), descendiente de gitanos cantaores, fue y sigue siendo considerado como un auténtico genio del cante. Niño aún, alcanzó el premio de soleares, serranas, polos y cañas en el Concurso de Cante Jondo de Granada (1922). Dominador de todos los cantes y conocedor de la mayoría de estilos, fue perfilado así por Antonio Murciano:

(3) Machado padre, en sus *Cantes Flamencos* (Sevilla, 1881) cita a «Maoliyo El Maestro», cantador general, operario del ramo de la seda, como el primero de nombre conocido en Sevilla, de fines del s. XVIII. Luque Navajas en su libro *Málaga en el Cante* y Mata Gómez en su reciente obra *La verdad del cante* dan como primer cantaor malagueño de nombre conocido a «Junquito de Málaga», basándose en que nombra a este verdialero de Comares, Cotarelo y Mori, en la obra *Loas, jácaras y coplas del XVIII* en un entremés de la época.

«Biznieto de Curro Durse,
tataranieto del Planeta,
sobrino-nieto del cante
del Señor Enrique Ortega;
de la casta de los Gallos
hijos de señá Gabriela
y heredero de Manuel
'el del bulto' por más señas,
este Manolo de hoy,
Caracol –de eco de tierra–,
en la masa de la sangre
lleva su estirpe flamenca.»...

«Estampa gitana de Caracol»

De Mairena del Alcor (Sevilla), donde nació en 1909 dentro de una familia de herreros, Antonio Cruz García, «Antonio Mairena», además de excelente cantaor, ha conseguido introducir el cante flamenco en ambientes intelectuales. Colaboró con Ricardo Molina en el libro *Mundo y formas del cante flamenco* y en numerosos trabajos de investigación. A este genial artista, fallecido en 1983, brinda el poeta un soneto:

«Antonio, cantaor, andaluz puro,
llave de qué gitanas catedrales,
yunque y toná, cabal entre cabales,
voz de fragua, minero de lo oscuro.»

«Brindis por Antonio Mairena»

Otro fue el estilo de José Tejada «Pepe Marchena» o «Niño de Marchena», nacido a principios de siglo en este pueblo sevillano y muerto en 1976. Su voz, fina y melodiosa, se presta a la interpretación de determinado tipo de cantes, como los enunciados por el poeta:

«Fandangos y ecos guajiros
y aires de levante en calma,
ruiseñores y suspiros

amarchenándose el alma.»

«A José Tejada 'Niño de Marchena'
en sus bodas de oro con el cante»

De Puebla de Cazalla, una voz joven y poderosa que ha logrado extender el flamenco por varios países:

«Junto a la era, en la zapatería
o el cuarto de cabales, amanece
un eco, una campana, bronce serio,
JOSE MENESE.

En el barro, en el hierro, en la madera,
en la espalda de quién, restalla fuerte
un látigo, la justa toná viva,
JOSE MENESE.»

«Canta José Menese»

«De Lebrija, Lebrijano...» Este es Juan Peña, joven cantaor dotado de voz y facultades extraordinarias, dominador de la mayoría de los estilos flamencos, hijo y hermano de artistas:

«Yo crecí bajo una parra
y fue mi madre una copla
y mi hermano una guitarra.»

«Bulerías de Juan 'El Lebrijano'»

Efectivamente, su hermano, gran tocaor: Pedro Peña. Y su madre, María «La Perrata» que, animada por sus hijos, se ha dado a conocer últimamente. Prototipo de mujer gitana, es evocada por el poeta en el ambiente de un bautizo gitano:

«Las tres, las cuatro o las seis...
Llegan las claras del día.
Callarse, porque es de ley,
¡que está cantando María;»

«Evocación de María 'La Perrata'»

También de Lebrija y algo más joven que «El Lebrijano», Curro Malena abandonó el campo para dedicarse al cante. El poeta nos define así su voz:

«Como el primer humano grito
de las cavernas,
como el aullar del viento negro
en la tormenta,
tal brama el mar o llora, oscuro, el cielo
sobre la tierra,
lo mismo que en la noche un río de toros
por la dehesa,
igual que gime un hombre cuando oculta
una gran pena,
–de tan viril, rebelde y siempre
verdadera–,»...

«Oyendo cantar a Curro»

Y finalmente, la utrerana Ana Peña:

«De pura raza gitana
en Utrera había nacido,
su nombre sabe a besana
y a alto tajo su apellido.»

quizás la más joven cantaora, pero retirada actualmente:

«Se nos fue un día.
Vuelva su nombre
por bulerías.»

«Coplas para la vuelta de Ana Peña»

Trasladémonos ahora a otro de los vértices flamencos: Cádiz. Ya citábamos al principio aquel nombre jerezano, unido más a la leyenda que a la historia: Tío Luis el de la Juliana. Veamos ahora algunas figuras de la capital:

Aurelio Sellés (1877) fallecido en 1975, pese a su condición de

payo[4], ha sido una auténtica institución incluso para cantaores gitanos como genuino maestro de los estilos gaditanos. El poeta nos lo retrata como verdadero crisol de cantes gaditanos:

«De Paquirri tiene el guante,
del Mellizo los estilos.
Como puñal de dos filos
la voz. La mano adelante.
El es la verdad del cante.
Toda Cádiz a sus pies.
Gracia y desgarro: ¡eso es!
Milenios de Andalucía.
Del Barrio Santa María.
¡Cantes de Aurelio Sellés!»

«Aurelio se llama el cante»

Juan Martínez Vilches, «Pericón de Cádiz», (1902-1981) fue posiblemente, uno de los cantaores gaditanos más populares, dominador de numerosos estilos, sobre todo los de su tierra:

«Tu arte tiene la emoción
de lo puro gaditano.
Es tu cante pueblo llano
de la más vieja solera
y llevas como bandera
el corazón en la mano.»

«Homenaje a Pericón de Cádiz»

Y Chano Lobato, uno de los mejores festeros actuales:

«Dicen y verdad sería

(4) El «payo», en lenguaje caló, es todo aquel que no es gitano. Contra los payos guardan los gitanos bastantes prevenciones, máxime si se trata de un cantaor. Sin embargo es innegable que han existido y existen cantaores payos que son auténticos maestros de los más puros estilos gitanos. Aurelio Sellés fue uno de ellos.

que hasta el viento de levante
le mete por bulerías,

y en poniéndose a cantar
todos los cantes de Cádiz
se le ponen a bailar.

Dicen que hará unos tres días
–o tres mil años quizás–
bailó a su voz Telethusa,
orillitas de la mar.

. . . . . .

Del barrio Santa María.
Le llaman Chano Lobato
los duendes de Andalucía.»

«Fiesta con Chano Lobato»

Dos elegías a otros tantos miembros de la familia gitana de los Vargas, ya fallecidos. Uno, Manolo:

«Las tierras gaditanas
lloran a mares,
siguiriyas gitanas
y soleares.

Penas amargas,
que dicen que se ha muerto
Manolo Vargas.»

«Duelo de la alegría en la muerte de Manolo Vargas»

Otro, su primo Juan, propietario de una popularísima venta en San Fernando, sede de múltiples acontecimientos flamencos:

«De qué venta ya ventero,
rubio Juan, chacho gitano,
voz de sal y sol y estero,
patriarca gaditano.»

. . . . . .

Sales amargas
sin tus coplas mis copas...
¡Venta de Vargas!»

«Venta de Vargas»

B) El baile y sus figuras

Estébanez Calderón, en su obra *Un baile en Triana*, nos describe así el baile flamenco: «En Andalucía no hay baile sin el movimiento de los brazos, sin el donaire y provocaciones picantes de todo el cuerpo, sin la ágil soltura del talle, sin los quiebros de cintura, y sin lo vivo y ardiente del compás, haciendo contraste con los dormidos y remansos de los cernidos desmayos y suspensiones. El batir de los pies, sus primores, sus campanelas, sus juegos, giros y demás menudencias, es como accesorio al baile andaluz, y no forman, como en la danza, la parte principal»[5].

Antonio Murciano lo ha caracterizado poéticamente en su «Danza gitana»:

«El cabello a la cintura,
gira que te gira y gira,
quieto, seguido, despacio;
y al son de dos castañuelas
y tres guitarras con llanto,
tomillares y albahacas
los tacones van pisando,
mientras ajorcas y yedras
le van ciñendo los brazos
de una música de alhambras
y sacromontes nevados.
Y ahora es él, quien de rodillas,

(5) ESTÉBANEZ CALDERÓN, S.: *Escenas Andaluzas*, Madrid, 1847, p. 203.

ya quieto después del salto,
sigue en circular delirio
con los ojos embriagados,
por bulerías gitanas
la flor y el aire violando.»...

Aparte de amplias dedicatorias, entre las que citamos los nombres de Paco «Laberinto» y «Tío Parrilla» de Jerez, de la genial bailaora catalana Carmen Amaya, de «Los Bolecos», grupo compuesto por artistas sevillanos: Matilde Coral, Rafael «El Negro», «El Farruco», «El Revuelo», destaca la figura de Pastora Rojas Monje, «Pastora Imperio», retratada en un soneto acróstico. También un soneto para la bailaora Pilar López:

«Flor de la danza, sal del señorío,
debla de sueños, hasta tu alta almena
lleva el verdial de Málaga su pena
y Córdoba, en soleares, su tronío.»
«Poesía eres tú, Pilar, bailando»

Una «Letanía de piropos para Manuela Carrasco», joven sevillana y realidad, más que promesa, del baile flamenco actual:

«Tu figura es un ole de pie, una torre,
Torre del Oro, torre de la hermosura,
Sevilla toda torre campaneando,
Giraldilla descalza por bulerías.»

Un triple remate para la sección dedicada al baile. «Tres niños bailan»: el sevillano José Joaquín de Bellavista:

«De capa y amatista,
por Caña y con cañero
baila José Joaquín
de Bellavista.
Como baila un lucero»...

Diego el de Margara, jerezano:

...«el ángel en la cara,
las manos y los pies.
¡Qué elegancia tan rara!
¿Baila o vuela? ¿Quién es?
Dieguito el de Margara,
bulerías ¡y olé!»

Y Juan «El Farruquito», hijo de «El Farruco», muerto en accidente de moto recién iniciada su carrera de bailaor:

«Y el tercero en el cielo.
¡Es Juan 'El Farruquito'!
Los Montoya en un grito,
la afición en un duelo.
El único consuelo
es seguir recordando
el qué, el cómo y el cuándo
de su pie en el estribo.
Muerto ya y siemprevivo,
niño, en mármol bailando.»

C) La guitarra y sus tocaores

La guitarra es uno de los principales acompañamientos de muchas modalidades del cante flamenco y el instrumento más arraigado en nuestra tierra, aunque sobre su procedencia se han lanzado diversas hipótesis: unos la creen originaria del Alto Egipto, otros suponen que deriva de la cythara greco-asiria que trajeron los romanos a España. Pero la mayoría piensa que fueron los árabes quienes la introdujeron en nuestro país, desde donde se extendió a otros. Parece ser ésta la teoría más acertada, ya que la música de la guitarra, tal como acompaña al cante o al baile, tiene reminiscencias orientales.

Frente a la guitarra morisca que utilizaba la técnica del «punteado», típica del laúd, la guitarrra castellana usaba el rasgueado. Y si bien la guitarra andaluza, en el siglo X, ya se distinguía de otros instrumentos por el uso del rasgueado, actualmente alterna éste con el punteado, a los que se añaden otras técnicas.

Pero detengámonos ya en la sección que Antonio Murciano dedica a la guitarra y que está formada por siete composiciones agrupadas bajo el título «...Y empieza el llanto de la guitarra...», versos con los que Federico García Lorca iniciara su composición «La Guitarra» en el *Poema del Cante Jondo.*

La guitarra es símbolo de toda una raza:

«Pueblo muerto en su caja
y un dios resucitando
seis cinturas que apresan
a una boca cantando».

Estrechamente relacionada, y a veces, supeditada al cante y al baile flamencos:

«Reina
y esclava
de la copla
y la danza.
. . . . . .
Vieja abuela del baile,
novia que espera al cante en su ventana.»...

La guitarra ha sido identificada –popular y literariamente– con la mujer. De ahí que, según los aficionados, la guitarra sólo se sienta a gusto entre los brazos de un hombre (curiosamente, es escaso el número de mujeres «tocaoras»). El poeta presenta a la guitarra como mujer y así la define:

«Vihuela,
alquitara,

corazón
o sonanta.
Eco en el tiempo.
Guitarra
que tienes
forma de muchacha
y que también estás hecha
para ser abrazada.»

Y entre versos enumera a los «tocaores» más famosos de su historia, que arranca desde los últimos años del siglo XVIII con un granadino: Francisco Rodríguez Murciano. La evolución de la guitarra flamenca va unida a tres nombres de finales del siglo XIX: Patiño, Ramón Montoya y Javier Molina:

«...manos de Patiño y de Gandulla
y Rodríguez Murciano el de Granada,
del gran Montoya y de Javier Molina...»

La lista de tocaores que han sabido dignificar y enriquecer la guitarra flamenca es amplia. El poeta los recuerda:

«Locura
embriagada,
que dedos de Borrull y el Niño Pérez
y Paco el de Lucena puntearan.
Pozo de madera, carne
de resonancias,
con las uñas de Paco de Aguilera
y Manolo el de Huelva, tan clavadas,
que en Jerez un Lunar y dos Moraos
y un Naranjo en Morón, te traspasaran,
tan hiriéndote
el alma,
que aún hoy lloras de música en Sabicas,
Ricardo y Cano y Maravilla y Vargas

y en brazos de un gitano de Marchena
de nombre de rey Mago te desangras.»

Actualmente, un grupo de tocaores ha conseguido sacar a la guitarra de su mera función de acompañante para darle valor por sí misma: nos referimos al concertismo flamenco:

«...son de músicas magas,
que dos Pacos de rumbo y dos Manueles
de tronío y de gracia
–bahía algecireña espumeante,
sanluqueña bonanza,
bodeguitas de mosto de la escuela
de toque jerezana–
entre arpegios y trémolos de sueños,
picando y repicando sus campanas,
te elevaron, guitarra de mis penas,
a las alegres cumbres de la fama.»[6]

Acontecimientos flamencos

El flamenco, en otro tiempo oculto e incluso menospreciado, alcanza cada vez mayor pujanza e interés entre la sociedad. De ahí que su historia aparezca jalonada de acontecimientos de diversa índole que Antonio Murciano recoge en sus poemas.

El auge del flamenco puro en los últimos veinte años y su salida de cerrados y oscuros recintos a la luz pública, se debe en gran parte a los festivales que se vienen desarrollando periódicamente por la geografía andaluza –también por Extremadura y algunos puntos de Castilla y Levante–. El poeta nos ofrece un muestreo en sus «Apuntes de los festivales flamencos sevillanos», quizás los más conocidos: suelen cele-

(6) Se alude sucesivamente a los jóvenes y geniales figuras de Paco de Lucía, Paco Cepero, Manolo Sanlúcar y Manolo «Parrilla de Jerez».

brarse en torno a una fiesta gastronómica con las especialidades de la tierra (Gazpacho de Morón, Potaje de Utrera, Mistela de Los Palacios, «Caracolá» de Lebrija...)

«Dos hermanas mano a mano,
señores, vengo de Utrera,
hubo potaje gitano
y me harté de arte de vera.»

«Deja en el alma una estela
lo que se apura despacio,
como un cante, una mistela
o un amor en Los Palacios.»

Los homenajes a cantaores y bailaores constituyen también acontecimientos dignos de ser reseñados en la historia del flamenco. Antonio Murciano recoge algunos en sus crónicas líricas. Así el que se dedicó en Córdoba (1961) a Pastora Pavón, «Niña de los Peines»:

«Tientos-tangos, peteneras.
Y aquella mujer cantando
por bulerías festeras.
¡Y aquella mujer llorando...!»

Y la inauguración de su busto en bronce (Sevilla, 1968):

«En la Pila del Pato
de la Alameda
descubren un retrato,
viva moneda.»

El descubrimiento de la lápida en la casa donde nación Pericón de Cádiz, acto celebrado en 1969:

«Tu tierra es una canción
con tres mil años de gloria.
Hoy tu infancia en tu memoria
y en mármol tu sueño de hombre.

Juan Martínez Vilche, un nombre
flamenco para la historia.»

El homenaje en Jerez a Anica «La Piriñaca» y a Tomás Torre, en 1972:

«Este hombre y esta mujer
–vedlos– rescoldos, reliquias
son, de lo que el cante fue.»
Un hombre y una mujer,
Tía Anica el templo, la rosa,
Tomás la torre, el clavel.»

Y a dos bailaoras: «Pastora Imperio», en Málaga (1964):

«P astora que tu Imperio pastoreas,
A ndaluza mayor de las Españas,
S evillana de músicas extrañas,
T renzadora del aire que hermoseas.»
«La Bailaora»

Y Pilar López en Benalmádena, 1970:

«La Alegría de Cádiz va en mi canto
y Almería te brinda su taranto,
Mira a tus pies, Pilar, Andalucía.»
«Poesía eres tú, Pilar, bailando»

El flamenco, decíamos, se extiende cada vez con más fuerza. Un día llegó hasta la Iglesia. Y en el mes de junio de 1968, Antonio Mairena, Luis Caballero y Naranjito de Triana, acompañados a la guitarra por José Cala «El Poeta», cantaban en la sevillana Parroquia de San Pablo la «Primera Misa Flamenca»:

I

«Junio. Tarde. Y sol que aún brilla.
Yo que fuí testigo, os hablo.
La Parroquia de San Pablo

para albergar a Sevilla.
Señores: ¡qué maravilla
los 'kiries' por malagueña!
Se oye crujir la estameña,
respirar al oficiante.
Un silencio impresionante
y 'El Gloria', en romance, sueña.

II

¿Quién canta divinamente
por peteneras el 'Credo'?
Entre sus tercios me enredo
y hago una cruz en mi frente.
Me emociono con la gente
al 'Sanctus' por solear.
¡Qué bien reza el buen cantar!
Ya el 'Agnus Dei'... ¡De rodilla!
Y una vieja siguiriya
hizo a Sevilla llorar.»

Geografía flamenca

En repetidas ocasiones hemos señalado la dificultad de exponer unas teorías precisas sobre los orígenes del cante flamenco. Ahora bien: podemos afirmar con toda certeza que este fenómeno se inscribe en unas coordenadas geográficas bastante exactas: el cante nació en Andalucía la Baja, en el gran triángulo tartéssico del Guadalquivir en su zona terminal, y que abarca las provincias de Sevilla, Cádiz y parte de Málaga (incluyendo a la capital).

Según Ricardo Molina y Domingo Manfredi, esta zona está limitada por unas líneas que unen Lucena, Sevilla y Cádiz, y dentro de ellas se encuentran las que se denominan «localidades cantaoras»: Alcalá de Guadaira, Puebla de Cazalla, Mairena del Alcor, El Viso, Coria, Lebrija, Utrera, Dos Hermanas, Écija, Marchena, Carmona, Puente Genil, Este-

pa, Osuna, Morón, Ronda, Arcos, Jerez, Sanlúcar, El Puerto de Santa María, Puerto Real, San Fernando, Algeciras... De esta comarca nace el 80% de las formas flamencas conocidas. Del resto de las provincias andaluzas, e incluso de origen extraandaluz, fueron algunas formas y derivaciones del fandango y de otros cantes que han sido influidos por los básicos.

De este triángulo flamenco, Jerez de la Frontera ocupa, geográfica y genéticamente, una posición central. Cuna de los primeros cantaores de nombre conocido –tal Tío Luis de la Juliana, «El Cautivo», los Cantorales...– presenta también unos estilos originalísimos: siguiriyas, soleares, bulerías...

«Peca el que diga que no
de lesa flamenquería.
Jerez es donde mejor
se canta por bulería.

¡Qué herida la seguiriya,
navaja del cante macho,
sangre de la maravilla!

Y en la alta madrugá
sueña el Barrio de Santiago
un cante por soleá».

«La Primera de Jerez»

Jerez es también crisol donde se funden los cantes sevillanos con los de Cádiz y los Puertos:

«Lo decía 'el ayer'... Llega mañana
el cante. ¿El qué?... La cosa es bien sencilla:
Llegaban a Jerez, desde Sevilla,
las viejas soleares de Triana.

Debla de Utrera y de Alcalá liviana,
y los cantes de fragua y los de trilla,
la petenera con la seguiriya

y la caña y el polo y la serrana.

A recibirles fue la bulería,
el mirabrás, la rosa, la alegría,
y los aires de fiesta y nochebuena.

Y qué jaleo cuando el tren llegaba.
Y qué silencio, cuando se bajaba,
sencillamente, un hombre con su pena».

«Llegada y recibimiento del cante en Jerez»

Pero no es sólo este centro el que aparece en *Poesía Flamenca:* todas y cada una de las provincias y capitales andaluzas están presentes, de una u otra forma, en la obra. Por ejemplo, en las «Soleares de las ocho niñas»:

«Huelva, del Sur centinela,
flor de la marinería.
¡Quién fuera barco de vela
camino de Punta Umbría!»

«¡Ay piconera chiquita!
Córdoba tiene alminares,
un monje por cada ermita
y un reloj por soleares».

«Y Málaga, cante y ola.
Andaluza Venus niña
dentro de una caracola».

«No quiero minas, Jaén,
que quiero a tus tres morillas:
Axa, Fátima y Marién».

Un carmen con ruiseñores,
una Alhambra a sol labrada,
cipreses y surtidores,
señores, esto es Granada».

Mi soledad de Almería:
una taranta desnuda
bañándose en la bahía».

También en una serie de poemas que fueron incluidos en *Perfil del Cante*: «Málaga», «Almería dorada», «Piropo árabe a Córdoba»...

Sevilla y Cádiz –capital y provincia– están descritas en diferentes ocasiones. Por ejemplo, en la «Letanía de piropos para Manuela Carrasco», donde la bailaora y Sevilla son un mismo cuerpo:

... «Torre del Oro, torre de la hermosura,
Sevilla toda torre campaneando,
Giraldilla descalza por bulerías.

Puente danzante de altos ojos morunos,
tú el Parque y los jardines de carne y hueso,
Solear, entre palmas, por la Alameda,
Amazona y morena por el Real»...

Sus pueblos, enumerados en los «Apuntes de los festivales flamencos sevillanos»:

«En Alcalá de Guadaira
aún lloran los cantes puros
por Joaquín el de la Paula».

De plata la yerbabuena
y de oro fino el cantar.
¿Dónde están y cuántas fueron
las cabezas de San Juan?»

Y Cádiz, personificado en una mujer, dialogando con el mar y la tierra en unas «Alegrías para bailar 'Los Bolecos'» (sic):

«–Soy tu compás, tu mecido,
el viejo son que te adora.
–Yo tu cante y tu sonido,

Tú la mejor bailaora.
–Lunares y volantes
de tu vestido.
–Cádiz, con tus desplantes
pierdo el sentido.

–Seguid cantando,
que yo por alegrías
estoy bailando».

Poetas del flamenco

La sección «La Poesía» está dedicada a todos aquellos que, en una u otra forma, han contribuido a la creación de la copla flamenca. Por eso se califica de *poeta* al hombre que, mientras trabaja, canta esas coplas populares e incluso las crea y recrea. Poeta es también el arriero quien, en su continuo trasiego, trae y lleva las coplas de un lugar a otro:

«Canta el pueblo en su trabajo
y pasan los arrieros
cuesta arriba y cuesta abajo».

Y todo aquel que se dedica a recopilar estas coplas para darlas a conocer:

de coplas el Cancionero!
¡Pregones del Sur! ¡Qué friso
de ciegos y Romancero!
(Aquí Fernán Caballero,
Demófilo y Don Preciso.)
Verso pueblo verdadero.
¡Qué anónimo paraíso!»

«Por 'Pago Dulce', su cuna,
Rodríguez Marín, delante,

sembró coplas con la luna.
¡Qué gran cosecha de cante
en la campiña de Osuna!»

Un pionero del descubrimiento de la copla popular fue el sevillano Bécquer quien, plenamente convencido de que el pueblo será siempre el gran poeta de todas las edades y naciones, lo afirmó así en numerosas ocasiones (por ejemplo, en el Prólogo a *La Soledad* de Augusto Ferrán) y en algunos ensayos («La Venta de los Gatos») llegó a incluir algunas coplas que tal vez sirven de pretexto para el desarrollo de la obra. A Bécquer, uno de los primeros impulsores y defensores de esta clase de copla, el poeta dedica una canción:

«¡Qué pasión,
Gustavo Adolfo
Bécquer, por el cante puro!
¿Barroquismo? ¿Ilustración?
¡Lo claro frente a lo oscuro!
Manantial del corazón
del pueblo
tu voz.
¡Lo juro!»

A Manuel Machado, primer poeta flamenco conocido y reconocido como tal, un «Homenaje primero», recreando algunas de sus coplas:

«A todos nos han clavado
agujitas y alfileres
coplas que nos han cantado...
Y algunas que otras mujeres».

Y termina:

«Manuel Machado,
ya pueblo, verso
resucitado».

De Manuel Machado, a Federico:

«Dicen que en la madrugada
cuando se afilan los fríos,
suspiran por ti los ríos
y las fuentes de Granada.
Dicen que en Sierra Nevada...
Dicen que en la Alcaicería...
Y me han dicho que aquel día
cuando lo supo la zambra
subió a llorarte a la Alhambra
toda la gitanería».

Y el recuerdo para otros tres poetas, también fallecidos. Fernando Villalón:

«A caballo de un cantar,
por los prados de la muerte,
va Fernando, mayoral
de toros con ojos verdes».

José Carlos de Luna:

«Abuelo en verso flamenco,
padre del tanguillo hablado,
hijo de ángeles verdiales,
nieto de duendes lunarios», ...

Y Ricardo Molina:

«Ya en mis ojos tu emoción.
Tu nombre, en mi voz, ya nardo
ya aún en mi oído tu son.

Tú, ya Córdoba, Ricardo».

Resumen de los caracteres temáticos

Siguiendo los diversos apartados en que hemos clasificado esta primera parte de *Poesía Flamenca,* podríamos establecer los siguientes porcentajes:

–Un 85% de las composiciones (de un total de 42 que integran las secciones citadas) está dedicada al mundo del flamenco en general (cante, baile, guitarra). Se distribuyen de la siguiente forma:

–«El Cante»..... 66'6%
  –cante ..... 11'9%
  –cantaores ..... 45'2%
  –acontecimientos..... 10'2%

–«El Baile»..... 16'6%
  –baile..... 7'1%
  –bailaores ..... 9'5%

–«La Guitarra»..... 2'3%
  –guitarra y tocaores ..... 2'3%

–Otros aspectos:
  –Geografía flamenca..... 64 %
  –Acontecimientos flamencos..... 19 %
  –«La Poesía» (poesía y poetas)..... 14'2%

Conclusiones temáticas

Como ya sabemos, el tema único y exclusivo de esta obra es el flamenco en sus dos vertientes: externa o histórica, e interna. La primera estaría compuesta por las cuatro secciones de las que ahora nos ocupamos, mientras que la última incluye solamente «La Copla», de la que más adelante hablaremos. Pues bien, de esta primera parte, el cante ocupa la primacía de los diversos modos de expresión flamenca. Le siguen –más distanciados– el baile y la guitarra. Otro lugar destacado lo

ocupa la geografía flamenca, así como los acontecimientos flamencos en general.

De los anteriores caracteres temáticos podríamos sacar las siguientes conclusiones:

a) Aunque afectado por continuas estilizaciones metafóricas, subyace un fuerte *realismo* –característico de toda poesía popular– en estos poemas, que nos ofrecen una visión de espacio y tiempo, debido a:
   –un recorrido histórico a través del flamenco, presente en sus principales manifestaciones, intérpretes y acontecimientos, así como el hecho de hallarse éstos enmarcados en fechas exactas.
   –una situación geográfica concreta sobre la que se apoyan los hechos ya señalados.
b) Al tener esta obra un sólo tema –el flamenco– nos atreveríamos a ir más allá de nuestras conclusiones métricas, en las que hablábamos de «neopopularismo» formal, para calificar a estos poemas, sólo desde el punto de vista temático, como «flamencos» o «neoflamencos».

ESTUDIO ESTILÍSTICO DE LA PRIMERA PARTE

Razones para este estudio

Cuanto llevamos dicho no explica ni aclara totalmente la poesía flamenca de Antonio Murciano. Hemos descrito a grandes rasgos el complejo mundo de ideas y sentimientos, la concepción vital del flamenco y, en general, todo aquello que configura su temática y que, indudablemente, subyace en la obra que nos ocupa. Pero todo esto, en sí, no constituye poesía. Las mismas ideas, los mismos sentimientos, pudo haberlos expresado otro autor en forma de prosa. De hecho, así ha ocurrido: en repetidas ocasiones venimos insistiendo en que estos cuatro apartados –«El Cante», «El Baile», «La Guitarra» y «La Poesía»– componen una auténtica historia del flamenco, pero en verso. Esto establece una marcada diferencia con la extensa producción de tratados y ensayos en prosa sobre el tema. Porque, como afirma Alarcos Llorach[1], «la poesía no consiste en lo que se comunica, sino en cómo se nos comunica, en la indisoluble articulación del contenido semántico y la expresión lingüística. Apartemos ésta, y por muy poético que sea su contenido, al quedar inexpresado, desaparecerá la poesía... La poesía no es el uso natural de la lengua, es instrumento práctico de convivencia, y por ello ha habido que hablar de 'lenguaje figurado' y más

(1) En *La poesía de Blas de Otero* «Poesía y lengua», Ed. Anaya, Salamanca, 1973, pp. 57-59.

modernamente de 'metalenguaje'; la poesía no nos ofrece 'representaciones' (Bühler: *Darstellungen*) objetivas u objetivadas, sino que nos manifiesta (= *Kundgibt*) algo subjetivo que debe despertar en nosotros una correspondencia también subjetiva; sobre todo que el material trasmisor de la poesía –la lengua: sonidos, palabras, frases– posee valores y significaciones utilitarias en la vida ordinaria y que nada tienen que ver –o muy poco– con los valores poéticos». Evidentemente la lengua poética es un medio de comunicación: la obra que estudiamos es un signo lingüístico, sí, pero con una marcada *función poética* que la convierte en un hecho de habla especial, único e irrepetible. Así pues, nuestro análisis se hará desde la consideración de la obra como un signo lingüístico, integrado por tres planos: forma, función y significación, conseguidos mediante recursos que cobran valor específico dentro del habla poética:

–fónicos en la forma
–morfosintácticos en la función
–léxico-semánticos en la significación

RECURSOS FÓNICOS

Expresividad del material fónico

Uno de los factores que configuran el ritmo poético es la secuencia de sonidos, la peculiar sucesión del material fónico, a diferencia del habla coloquial en la que, por la arbitrariedad del signo lingüístico, no existe obligatoriedad –al menos sincrónica– de que unos sonidos determinados sean portadores de una determinada significación.

Pero los sonidos, en sí, desde el primer balbuceo hasta la sinfonía más perfecta, producen en el oyente una reacción sensorial que le permita la asociación de ellos con otras sensaciones no auditivas, sino visuales, táctiles o incluso con sentimientos o estados de ánimo. Pues bien, este material fónico es aprovechado al máximo en el lenguaje poético que con ello consigue la suficiente dosis de «ex-presión» para

lograr la mayor «im-presión» sobre el oyente o lector y, con ello, que la comunicación resulte lo más completa posible.

Los recursos fónicos más importantes los alcanza el poeta mediante repetición y contraste de sonidos. Cabe señalar, dentro del primero, la *rima*, que ya quedó estudiada en el apartado que dedicamos a la métrica. Veamos otros igualmente significativos:

ALITERACIÓN:

Es la repetición de un mismo sonido o la reiteración de sonidos afines a lo largo de un verso o de una estrofa:

«La cal y el coral corinto» ...

«Un quite, un cante, una concha» ...
(«Venta de Vargas»)

«Su nombre sabe a besana» ...
(«Coplas por la vuelta de Ana Peña»)

PARONOMASIA:

Llamada también *juego de palabras* –según terminología de Alarcos Llorach–, se apoya en la semajanza de dos o más significantes para significados distintos y, en ocasiones, incluso opuestos. La reiteración y el contraste pueden muy bien convivir en este recurso: reiteración de sonidos; contraste de significado:

«porque el cante es *arte* y *parte*[2]
la almendra del sentimiento»
(«El Cante»)

«*Coplas* van y *copas* vienen»
(«Fiesta con Chano Lobato»)

(2) Todas las cursivas o negritas de los poemas son mías. Con ellas quiero señalar el término o términos en que se da el recurso correspondiente.

«Sin tus *coplas* mis *copas*»
(«Venta de Vargas»)

«Voz de *sal* y *sol* y estero»
(«ídem»)

«y me *harté* de *arte* de vera»
(«Apuntes de los festivales...»)

«¿*Baila* o *vuela*?»
(«Tres niños bailan»)

La paronomasia puede establecerse entre «dobletes» semánticos: términos de idéntica base etimológica que han diversificado un tanto sus significantes y significados respectivos:

«Citar de frente es la *clave*.
Y la *llave* del misterio...»
(«El Cante»)

Ocurre también –como antes indicábamos– que la expresividad fónica va reforzada por un mayor contraste –o clara contraposición, en estos casos, semántica:

«De la *sima* de la carne
o de la *cima* del alma»

«*recio* y *rancio*, llanto al aire»
(«El Cante»)

LETRISMOS:

Van aún más lejos que la aliteración y paronomasia. Consisten en una imitación onomatopéyica de sonidos naturales o gritos humanos mediante la grafía. Si el cante flamenco nace de un inmenso grito, grito que continúan los mismos oyentes en incesante jalear, no es extra-

ño que *Poesía Flamenca* esté salpicada de ellos. Por ejemplo, los clásicos «oles» u «olés», con distinto significado en cada caso:

«*Olé* con *oles*»
(«Coplas sevillanas...»)

«Vamos viviendo ¡y *olé*!»
(«Aurelio se llama el cante»)

«Tu figura es un *ole* de pie» ...
(«Letanía de piropos...»)

«bulerías ¡y *olé*!»
(«Tres niños bailan»)

Y la introducción de las alegrías gaditanas:

«Estos son mis aires, madre,
'ti-ri-ti-trán, trán, trán, trán...'»
(«Fiesta con Chano Lobato»)

CAMBIOS TONALES:

Con ellos se produce otro tipo de contraste. La *exclamación*, la *interrogación*, en medio de un tono enunciativo sacuden fuertemente la atención del oyente –o, en su caso, del lector–, teniendo en cuenta que a mayor brevedad, mayor captación. El ¡*ay*! será, pues, el recurso exclamativo más expresivo:

«¡*Ay*, cante por soleá!»
(«Poema del cante flamenco»)

«Todos oyen tu llanto
y cuentan luego ¡*ay*! tu vieja fábula»
(«...Y empieza el llanto...»)

La elevación tonal exclamativa alcanza también a diversas partes del discurso. Por ejemplo, al sustantivo propio:

«Hombre, canción, ¡*Federico*!»
(»Llanto por Federico García Lorca»)

al verbo:

«alzad las copas: ¡*Bebed*!»
(«Un hombre y una mujer»)

al adjetivo:

«Y son un solo
–¡*maravillado*!–
compás de palmas» ...
(«El Bailaor»)

a sintagmas nominales:

«¡Qué noche de primavera!»
«¡Qué señorío de fiesta!»
(«Coplas de Pastora y el Duende»)

a oraciones:

«¡Qué bien reza el buen cantar!»
(«Primera Misa Flamenca»)

Y, en ocasiones, a todo un enunciado. Pero observemos que entonces el tono va descendiendo progresivamente, con lo que se pierde en gran medida el interés auditivo:

«¡Ay tu voz de llanto,
voz rota en el pecho,
voz de madrugada,
vestida de negro,
como de navaja,
de tribu en destierro,
como si volviera,
de algún sortilegio,
viviera entre sombras,

gimiera entre sueños
y al llegar, muriera
de amor en el tiempo!»
(«Los sonidos negros»)

Otro tanto ocurre con la interrogación, la pregunta, de valor casi siempre retórico puesto que suele quedar sin respuesta por parte de un posible interlocutor, si bien aparece llena de sugerencias:

«Como un toro del chiquero,
el buen cante salta al aire.
¿Quién me lo fija en los medios?»
(«El Cante»)

«*¿Quién canta divinamente*
por peteneras el 'Credo'?»
(«Primera Misa Flamenca»)

«*¿Dónde están y cuántas fueron*
las cabezas de San Juan?»
(«Apuntes de los festivales...»)

En ocasiones, muestra una clara intención fática:

«Lo decía 'el ayer'... Llega mañana
el cante. *¿El qué?...* La cosa es bien sencilla:»
(«Llegada y recibimiento...»)

Y en otras, finalmente, adquiere una abierta forma dialogante:

«*—¿Quién es?...*
—Pastora,
La Niña de los Peines,
la Cantaora».
(«Coplas sevillanas...»)

«*¿Pasa el tiempo?...* Yo os diría»...
(«Fiesta con Chano Lobato»)

«¿Baila o vuela? ¿Quién es?
Dieguito el de Margara,»...
(«Tres niños bailan»)

que se convierte a veces en monólogo:

«La primera voz del cante
un gitano de Jerez.
–¿Dije algo?...
–Lo bastante».
(«La primera voz del cante»)

FONÉTICA ANDALUZA:

Creemos conveniente señalar dentro de estos recursos fónicos la fonética especial registrada en algunos poemas de esta primera parte. Fonética que, en estos casos concretos, constituye un rasgo pertinente y fuertemente expresivo, ya que se trata de la andaluza, con lo que la relación entre obra y lector (u oyente, en caso ideal) se hace más próxima y la comunicación más intensa.

Como rasgos más frecuentes de la fonética andaluza, cabe destacar la supresión de consonante intervocálica, sobre todo –d–, en las terminaciones de palabras; rasgo que, por otra parte, caracteriza en ocasiones a la rima:

«Ni quito no pongo *ná.*»
. . . . . .
«Cosita que está *probá*»
(«Fiesta con Chano Lobato»)

Otro tanto ocurre con la desaparición de consonante final:

«Que lo que digo es *verdá*
lo dice el fandango mío;
que a cualquiera hacen *llorá*
los tercios, si son sentíos,

de una copla bien *cantá.*»

(«Poema del cante flamenco»)

«Y en la alta *madrugá*
sueña el barrio de Santiago
un cante por *soleá.*»

(«La Primera de Jerez»)

Caso especial lo constituye el término Cádiz, cuya fonética aparece transformada en Cái:

«Ceuta, cachito de *Cái.*»

(«Y piropo flamenco para la niña nº 9»)

«me llamo *Cái.*»

(«Alegrías para bailar 'Los Bolecos'»)

RECURSOS MORFOSINTÁCTICOS

Función de los elementos morfosintácticos

El poema, como todo hecho de habla, está apoyado en unas unidades morfológicas puestas en funcionamiento mediante la sintaxis. Sobre esta estructura morfosintáctica descansa la significación: desde el momento en que existe un cierto grado de desviación en relación con las reglas del orden, desaparece la inteligibilidad. Pues bien: en este orden o desorden sintáctico, en la especial distribución de elementos, reside también la expresividad del poema. Y los poetas, en la mayoría de los casos, han sabido captar la potencia poética de la gramática. Escribe Jakobson[3]: «Los recursos poéticos ocultos en la estructura morfológica y sintáctica del lenguaje –en una palabra, la poesía de la gramática y su producto literario, la gramática de la poesía– han sido raramente reconocidos por los críticos y casi del todo olvida-

(3) En *Ensayos de Lingüística general*, Ed. Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 1975, *p.* 224.

dos por los lingüistas; los escritores creadores, en cambio, han sabido con frecuencia sacar de ellos un partido magistral». Veamos ahora algunos recursos morfosintácticos de los que se sirve Antonio Murciano en su poesía.

APELACION:

La apelación, la llamada de atención a unos oyentes-lectores, manifestada mediante el vocativo, adquiere un valor fundamental en la poesía que estudiamos. Por medio de este recurso el poeta se transforma en auténtico juglar que canta y cuenta todos sus conocimientos, todas sus experiencias sobre un mundo, un estilo de vida, a todo un público, tal se ha hecho desde la Edad Media a nuestros días con toda la poesía tradicional de carácter oral. Con las apelaciones, el poeta sorprende, capta la atención del oyente para llevarlo a «su» realidad; por medio de ellas se hace más violento el contraste entre el ritmo poético y el ritmo prósico coloquial, por lo que aquel queda intensificado y la apelación cumple su propósito expresivo de evitar la distracción.

El vocativo adquiere diversas formas y se manifiesta en distintas situaciones dentro de estos poemas:

–El autor se dirige a veces a los cantaores, bailaores o poetas a quienes van dedicadas sus composiciones:

> *Cantaor* que cantas
> corto y por derecho,
> *échale* a los duendes
> más leña en el fuego.
>
> . . . . . .
>
> *Hombre que cantando*
> *haces testamento.*
>
> . . . . . .
>
> *Cantaor* que dueles,
> que *eres* verdadero,

que *escondes* tu lágrima
tras de cada tercio,
*da*me cuando *cantes*
tus sonidos negros».

(«Los sonidos negros»)

–La apelación alcanza a veces toda la composición. Es el caso del «Brindis por Antonio Mairena»:

«Antonio, cantaor, andaluz puro,
llave de qué gitanas catedrales,
yunque y toná, cabal entre cabales,
voz de fragua, minero de lo oscuro.

. . . . . .

Antonio Cruz García, de Mairena,
Rey de la tribu de la yerbabuena,
clavel en el ojal del señorío.»

. . . . . .

o el «Homenaje a Pericón de Cádiz»:

«Juan de Cádiz, Pericón,
capitán de la Alegría.
Del altar de Andalucía
santo de mi devoción.

. . . . . .

Juan del pueblo, Pericón.
De Cádiz, copla y caleta.»

. . . . . .

«La Baialora», el soneto acróstico dedicado a «Pastora Imperio»:

«P astora que tu Imperio pastoreas,
A ndaluza mayor de las Españas,
S evillana de músicas extrañas,
T renzadora del aire que hermoseas.
O teadora de algo que recreas

. . . . . .

I mán del son, Giralda que paseas.
M ujer o llama o danza que un día fuiste,
P erfil vivo que aún eres. . . . . .

. . . . . .

O tra vez, *gran Señora,* Bailaora.»

«Poesía eres tú, *Pilar,* bailando», a Pilar López:

«*Flor de la danza, sal del señorío,*
debla de sueños.. . . . . .
Mira a tus pies, *Pilar,* Andalucía.»

En cuanto a su distribución en el poema, el vocativo puede ir en el último verso:

«Si un hombre canta un hombre escucha, *amigo*
JOSÉ MENESE.»

(«Canta José Menese»)

... «así me sabe, digo,
así me suena,
tu amiga voz, tu recio cante jondo:
CURRO MALENA.»

(«Oyendo cantar a Curro»)

«Ya en mis ojos tu emoción.
Tu nombre, en mi voz, ya nardo
y aún en mi oído tu son.

Tú, ya Córdoba, *Ricardo.*»

(«Pequeña elegía en el entierro...»)

«Muerto ya y sin primavera.
Hombre, canción. *¡Federico!*»

(«Llanto por Federico García Lorca»)

En posición media del poema:

«De qué Venta ya ventero,
rubio Juan, chacho gitano,
voz de sal y sol y estero,»...
(«Venta de Vargas»)

O inicial:

«¡Qué pasión,
Gustavo Adolfo
Bécquer, por el cante puro!»
(«Canción de los Pioneros»)

La apelación se dirige otras veces a seres inanimados, con lo cual quedan personificados (aunque la personificación será tratada en otro apartado). Por ejemplo, las ciudades:

«*Niña Sevilla, amor mío,*
le dije, por sevillana,» ...
(«Soleares de las ocho niñas»)

«No quiero minas, *Jaén,*»
(«ídem»)

«*Ceuta,* cachito de Cái,
que nunca sepan los moros
lo que entre nosotros hay».
(«Y piropo flamenco...»)

«¡Ay *Linares,* sol y sombra» ...
(«Poema del cante flamenco»)

«*Cádiz,* con tus desplantes
pierdo el sentido.»
(«Alegrías para bailar...»)

–En alguna ocasión el vocativo parte de un elemento personificado previamente por el poeta:

«–Y eso es lo que hay, *niños,*
eso es lo que hay,
soy la sal de este mundo,
me llamo CÁI.»
(«ídem»)

–La apelación alcanza también a la guitarra:

«*Locura*
embriagada,
. . . . . .
Pozo de madera, carne
de resonancias»

«*Vihuela,*
alquitara,
corazón
o *sonanta.*
Eco en el tiempo.
Guitarra,» ...
(«...Y empieza el llanto...»)

–Un vocativo muy especial es el que se resuelve en plegaria: la «Letanía y oración a Santa María de los Buenos Cantes»:

«*Virgen morena, Sal de Andalucía,*
Voz de la tierra, Estrella que reluces,
Bata y Debla gitana, Luz de luces,
Copla humana en divina Melodía.
. . . . . .
Alteza del requiebro y la armonía,
Soberana de penas y de cruces,
Patrona de los Cantes andaluces
. . . . . .
¡Reina y Señora de los Buenos Cantes!»

Y por fin llegamos al punto en el que el poeta toma contacto más

directo y personal con el público. La función apelativa está conseguida en estos casos mediante diversos procedimientos morfosintácticos, por los que un término casi desemantizado, logra cargarse de un contenido afectivo y atraer la atención del oyente o lector.

–Un sustantivo –con pleno valor de vocativo– que podríamos llamar «de respeto»: «señores»

... «una Alhambra a sol labrada,
cipreses y surtidores,
señores, esto es Granada.»
(«Soleares de las ocho niñas»)

«Cómo dijo, *señores*,
su Petenera.»
(«Coplas sevillanas...»)

«*Señores:* ¡Qué maravilla
los 'Kiries' por malagueña!»
(«Primera Misa Flamenca»)

«Cantó 'El Maestro',
señores.»
(«A José Tejada, 'Niño de Marchena'...»)

... «*señores*, vengo de Utrera,»
(«Apuntes de los festivales...»)

Pero cuando el poeta se encuentra en un ambiente familiar, su apelación toma otro cariz más entrañable:

«Y ahora vengan, *amigos*,
las copas y las palmas,» ...
(«Nombres para el recuerdo»)

–Otras veces la apelación se manifiesta mediante un verbo en imperativo:

«*Miradla* por donde va,»
(«Poema del Cante Flamenco»)

«Este hombre y esta mujer
–*vedlos*– rescoldos, reliquias» ...
(«Un hombre y una mujer»)

«Por el hijo de Manuel
y por Tía Anica, esta noche,
alzad las copas. *¡Bebed!*»
(«ídem»)

«*Aciértenme* el acertijo:»
(«Apuntes de los festivales...»)

«Que hagan palmas los que sepan,
tú *aprende* o te perderás.» ...
(«Homenaje primero»)

Incluso un imperativo coloquial, en forma de infinitivo:

«*Callarse*, porque es de ley» ...
(«Evocación de María 'La Perrata'»)

–En ocasiones el mandato se convierte en consejo, en ruego, mediante fórmulas suplicatorias y verbo en subjuntivo:

«Y, *perdón por el consejo:*
Por Dios, no falte en Triana,
su 'velá' de cante viejo
por Santiago y Santa Ana».
(«Apuntes de los festivales...»)

También es frecuente el empleo de formas con valor deíctico:

–adverbios:

«*Aquí*, las cuatro verdades
que le apuñalan las venas.

. . . . . .

Y *aquí,* la estampa de un hombre» ...

(«Estampa gitana de Caracol»)

–sustitutos personales:

«¿Pasa el tiempo?... Yo *os* diría» ...

(«Fiesta con Chano Lobato»)

«*tú aprende o te* perderás»

(«Homenaje primero»)

–indefinidos:

«(*Quien* quiera entender, que entienda)»

(«Estampa gitana de Caracol»)

Y por último, señalemos la presencia del autor en todos los acontecimientos por él narrados; presencia que prueba la veracidad de la comunicación:

«*Yo que fui testigo, os hablo.*
La Parroquia de San Pablo
para albergar a Sevilla,»

(«Primera Misa Flamenca»)

REITERACIÓN Y PARALELISMO

La reiteración es una técnica universal, de origen antiquísimo, que ha sido practicada por todas las literaturas, desde las más primitivas, de tradición oral, hasta las de nuestro siglo. El pueblo ha gustado siempre de la reiteración en sus diversas manifestaciones: estribillo, paralelismo... El movimiento neopopularista de los poetas del 27 ha regenerado este medio expresivo, tan típico del habla popular y tan libre de artificio, que consiste en repetir el mismo elemento, léxico o sintáctico[4] –en este último caso, agregando una o varias palabras con idén-

(4) En este estudio nos centraremos en el aspecto morfosintáctico.

tica función gramatical–. Pero la reiteración va más allá de la mera repetición; produce una verdadera intensificación del elemento reiterado e incrementa su resonancia emotiva doblando y redoblando la sugestión producida por el primero. Mediante este procedimiento, la lírica –sobre todo la popular– intenta fijar los sentimientos fundamentales, los valores eternamente humanos.

Por su parte el sistema paralelístico se basa en la reiteración, aunque para distinguir ambos procedimientos se suele hablar de *reiteración* propiamente dicha cuando hay repetición de un solo elemento –a nivel lexía simple, ordinariamente– y de *paralelismo* cuando se reiteran unidades mayores: sintagmas, oraciones..., cada una de las cuales –a partir de la primera que se repite– recoge la estructura sintáctica de la precedente y la enriquece con la suya propia. De ahí que el último sintagma –u oración– quede líricamente intensificado con la carga de los anteriores: «El paralelismo –dice J. Cano Ballesta[5]– con el golpear ininterrumpido e inacabable de sus oleadas va intensificando los sentimientos y prestando relieve siempre creciente al mensaje lírico». La poesía que aquí estudiamos, nacida, en definitiva, de un sector del pueblo, el flamenco andaluz, que pretende llegar además a un público de algún modo interesado en esta forma de vida, está impregnada poderosamente de paralelismo, que se convierte en uno de los principales portadores de su intensidad expresiva.

Veamos ahora los diferentes esquemas que pueden presentar la reiteración y el paralelismo:

–La reiteración puede establecerse mediante yuxtaposición o mediante coordinación. Como ejemplo de esta última:

«*Vienen* (y) *vienen*[6]
a ver el milagro,» ...
(«El Bailaor»)

(5) En *La poesía de Miguel Hernández*, Ed. Gredos, 2ª ed., Madrid, 1971.
(6) El círculo señala la presencia o ausencia de nexo: bien la conjunción copulativa "y" o la marca cero.

«El cabello a la cintura,
gira (que) te *gira* (y) *gira*,» ...
(«Danza gitana»)

... «se revuelve y sigue (y) *luego*
él la lleva de la mano
(y) *luego*, por la cintura
(y) *luego*, ritmando el paso,» ...
(«ídem»)

... «(y) *el 'Cante Grande'* (y) *el 'Chico'*,
lo están *llorando* (y) *llorando*.»
(«Epitafio en los aires de Málaga...»)

De yuxtaposición:

«Tu figura es un ole de pie, una *torre*, (Ø) [7]
Torre del Oro, (Ø) *torre* de la hermosura, (Ø)
Sevilla toda *torre* campaneando,» ...
(«Letanía de piropos...»)

Mezcla de ambos procedimientos:

«De la torre de la Iglesia
de la Oliva *cae* la una; (Ø)
cae la hora (y) *cae* la copla
madura, como aceituna».
(«Evocación de María 'La Perrata'»)

–Procedimiento semejante lo constituye el estribillo:

«*Luna llena*.
Virgen de la Soledad.
Por palio la *luna llena*».
(«Poema del cante flamenco»)

(7) El signo Ø es la marca cero.

que suele distribuirse por todo el poema:

«Desde una esquina de una humilde calle
de un pueblo blanco del Sur de España, crece
un niño, un llanto, un mozo, un grito, un hombre;
JOSÉ MENESE.

Junto a la era, en la zapatería
o el cuarto de cabales, amanece
un eco, una campana, bronce serio,
JOSÉ MENESE.

En el barro, en el hierro, en la madera,
en la espalda de quién, restalla fuerte
un látigo, la justa toná viva
JOSÉ MENESE.

Voz rompiendo cadenas, lindes, miedos,
voz quejándose cálida y rebelde.
Si un hombre canta, un hombre escucha, amigo
JOSÉ MENESE.

(«Canta José Menese»)

–Hay también reiteración de una lexía contextual:

«Y *eso es lo que hay,* niños
eso es lo que hay».

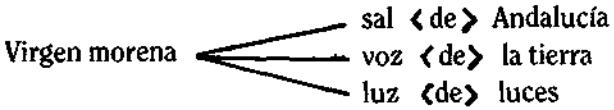
(«Alegrías para bailar...»)

Los esquemas del paralelismo son múltiples y su distribución, normalmente, binaria. Veamos algunos de ellos:

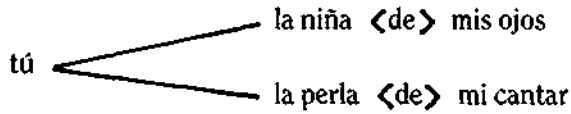
a) *Paralelismo por yuxtaposición:*

1.- S N = [presentador] – sustantivo – adj. de discurso[8]

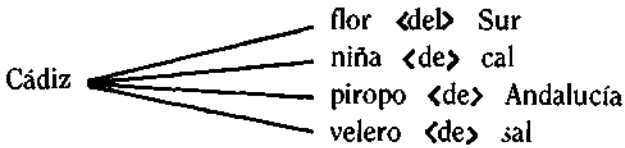
(8) El corchete indica que el término en él encerrado puede o no aparecer en el ejemplo. Cuando el corchete aparece en un ejemplo, indica que el término que incluye va implícito.



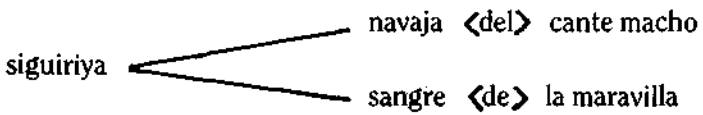
(«Letanía y oración...»)



(«Y piropo flamenco...»)

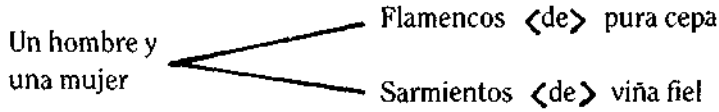


(«Poema del Cante flamenco»)



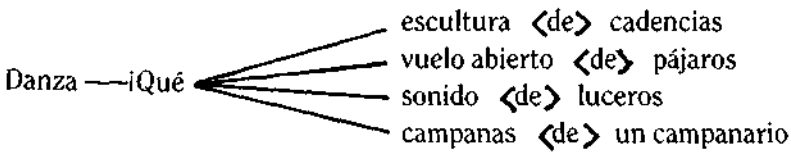
(«La Primera de Jerez»)

(«Estampa gitana de Caracol»)



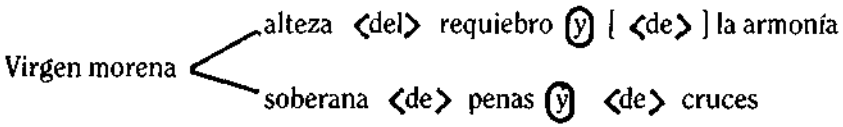
(«Un hombre y una mujer»)

(«Poesía eres tú, Pilar, bailando»)

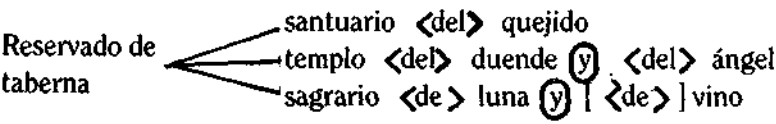


(«Danza gitana»)

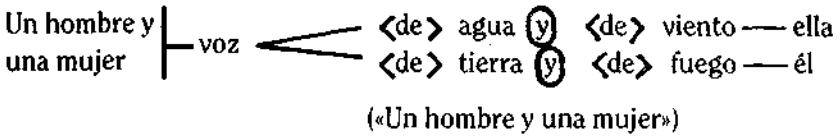
2.- S N = Presentador – sustantivo – adj. de discurso – adjetivo < de lengua / de discurso



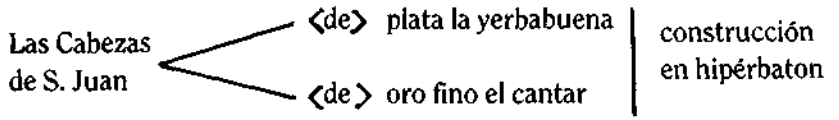
(«Letanía y oración...»)



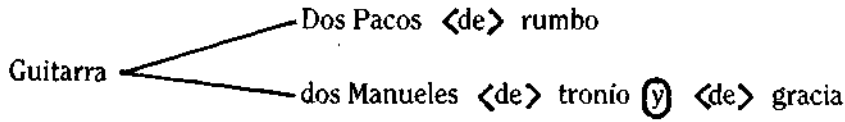
(«Reservado de taberna»)



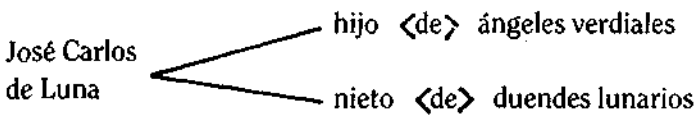
(«Un hombre y una mujer»)



(«Apuntes de los festivales...»)

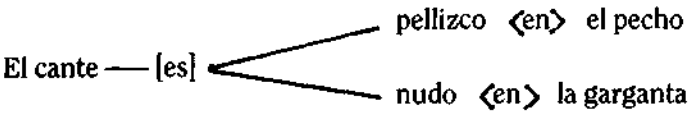


(«...Y empieza el llanto...»)



(«Epitafio en los aires...»)

b) *Por cópula,* con presencia implícita o explícita de un verbo copulativo:



(«El Cante»)

Tía Anica —— [es] —— el templo, la rosa
Tomás ——— [es] —— la torre, el clavel

(«Un hombre y una mujer»)

M. Vargas — su hermano chico [fue] el tanguillo
M. Vargas — su novia [fue] la malagueña

(«Duelo de la Alegría...»)

«El Lebrijano» — (y) fue mi madre una copla
«El Lebrijano» — (y) [fue] mi hermano una guitarra

(«Bulerías de Juan...»)

Especial interés paralelístico ofrece la primera parte de «Los sonidos negros», que descomponemos analizado:

Los sonidos negros ———————————————— son

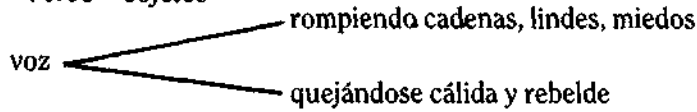
- ayes
- lamentos
- música honda ⟨de⟩ la voz ⟨del⟩ pueblo
- raíz oscura ⟨de⟩ todos los muertos
- gritos ancestrales
- primitivos ecos ⟨de⟩ miles ⟨de⟩ amantes ⟨de⟩ muchos milenios

Los sonidos negros ———————————————— son

- notas
- compases ⟨en⟩ clave ⟨de⟩ duelo

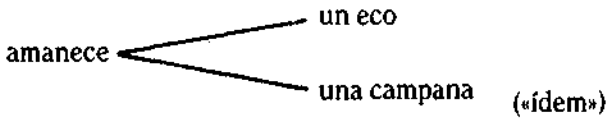
– cadencias oscuras ‹de› los claros versos
– suspiros ‹del› alma ‹que› lanzan los cuerpos
heridos ‹por› fuera
y
muertos ‹por› dentro

c) *S N – Verbo – objetos*

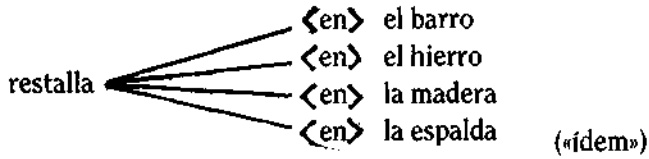


(«Canta José Menese»)

(«ídem»)



(«ídem»)



(«ídem»)

Málaga ——— [canta] ——— ‹por› malagueña
Cádiz ——— [canta] ——— ‹por› mirabrás
Sevilla ——— [canta] ——— ‹por› sevillana
Graná ——— [canta) ——— ‹por› granaína

(«Poema del cante flamenco»)

También ofrece especial interés paralelístico el poema «Nombres para el recuerdo»:

me crujan —— los cantes ‹del› Mellizo
‹del› Nitri
‹de › Aurelio
‹de › Don Antonio
(y) ‹de › Manuel

los cantes ‹de › aquella Mercedes La Serneta
(y) los cantes ‹de › la Fernanda,
los cantes ‹del› Perote
(y) los cantes ‹del› Cojo Vargas

si me olvidara ——‹del› Fillo y [‹de›] sus hermanos
(y) ‹de › aquel Tío Luis de la Juliana,
‹de › Perico Frascola
(y) ‹de › los Mezcle,
‹del› Gloria
(y) ‹de › Mojama,
‹de › los Cagancho
(y) ‹del› Señor Silverio,
‹del› lebrijano Juaniquí
(y) ‹de › los viejos gitanos ‹de› la escuela jerezana

yo convoco —— ‹a› Caracol
(y) ‹a› Pastora
(y) ‹a› Antonio
(y) ‹a› Talegas
(y) ‹a› Pepe
(y) ‹a› Fernando
(y) ‹a› Manolo Vallejo
(y) ‹a› Medina
(y) ‹a› Canalejas

d) *Construcción de cuatro términos que gramaticalmente realizan la misma función y van unidos de dos en dos mediante la conjunción* ‹*y*›

– adjetivo ‹y› adjetivo:

«Utrerana ‹y› lebrijana,
gitanita ‹y› canastera»
(«Coplas por la vuelta de Ana Peña»)

– sustantivo ‹y› sustantivo:

«Juan Peña ‹y› Pedro Carrasco,
caracoles ‹y› un botijo».
(«Apuntes de los festivales...»)

e) *Sustantivo ‹en› sustantivo*

«flor ‹en› bordón, luna ‹en› jarra»
(«ídem»)

«Los Montoya ‹en› un grito,
la afición ‹en› un duelo»
(«Tres niños bailan»)

«con la llave ‹en› la garganta,
la libertad ‹en› la voz»
(«Homenaje primero»)

«Como higuitos ‹en› chumberas
y arenitas ‹en› los mares»
(«ídem»)

«una alondra ‹en› cada mano
y una herida ‹en› cada verso»
(«Llanto por Federico...»)

f) *Paralelismo estrófico*

«*'De los cinco muleros*
que van al río,
fijarse en el primero,
¡qué señorío!.

De los cinco muleros
que van al agua,
el de la mula torda
Pepe se llama'»

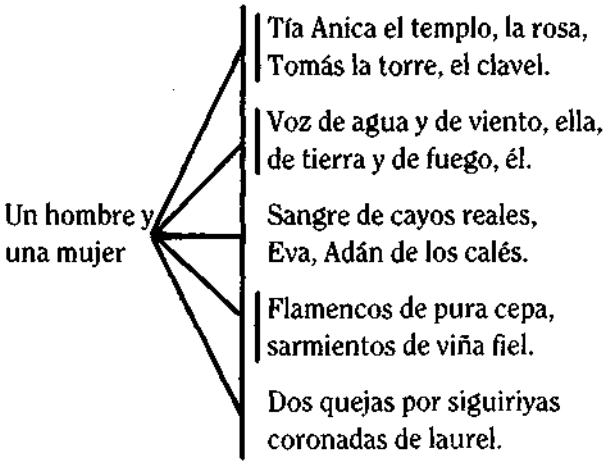
(«A José Tejada, 'Niño de Marchena'...»)

«*Dicen que en* la madrugada
cuando se afilan los fríos,
suspiran por ti los ríos
y las fuentes de Granada.
Dicen que en Sierra Nevada...
Dicen que en la Alcaicería...»

(«Llanto por Federico...»)

Y como modelo o resumen de un poema en construcción paralelística, «Un hombre y una mujer», título que sirve de «leit motiv» en torno al cual gira la composición:

Este hombre y esta mujer
–vedlos– rescoldos, reliquias
son, de lo que el cante fue.



Este hombre y esta mujer
–vedlos– candiles, pabilos
son de lo que el cante fue.

CONTRASTE:

El contraste de elementos también contribuye a su intensificación expresiva. Los contenidos chocan dentro de una misma secuencia y se refuerzan mutuamente.

El contraste es –como a veces la reiteración– binario; de ahí que su aparición dé lugar a dos partes claramente opuestas dentro del poema, estrofa o verso en el que se produzca.

Puede presentarse en construcción paralelística según diversas fórmulas:

1.- *Sustantivo / sustantivo:*

«Y qué *jaleo* cuando el tren llegaba,
y qué *silencio*, cuando se bajaba,» ...
(«Llegada y recibimiento...»)

«¡Lo *claro* frente a lo *oscuro*!»
(«Canción de los pioneros»)

2.- *Verbo / verbo:*

«coplas *van* y copas *vienen*»
(«Fiesta con Chano Lobato»)

«*entré* donde solía,
salí llorando.
(«Venta de Vargas»)

«donde *nace* y donde *entierra*»
(«Homenaje primero»)

«donde *muere* y donde *nace*»
(«Llanto por Federico...»)

3.- *Adjetivo de discurso / adjetivo de discurso:*

«Capitel *de la gracia*,
columna *de lo trágico*»
(«El Bailaor»)

4.- *Adverbio / adverbio:*

«cuesta *arriba* y cuesta *abajo*»
(«Canción de los Pioneros»)

«pero en ellas cabe el mundo
al derecho y al revés»
(«Homenaje primero»)

5.- *Preposición / preposición:*

«*Bajo* tu sangre mi herida,
sobre mis hombros tu muerte»
(«Pequeña elegía en el entierro...»)

6.- *Contraste entre distintas partes del discurso:*

«Cantes *chicos*
que *engrandecen* a cualquiera»
(«Poema del cante flamenco»)

El contraste puede ser doble cuando en la secuencia se oponen cuatro elementos, de dos en dos:

a) sustantivo – adj. de discurso / sust. – adj. de discurso

«De la *sima* de la *carne*
o de la *cima* del *alma*»
(«El Cante»)

b) adverbio – gerundio / adverbio – gerundio

«*Derecha entrando,*
o a la *izquierda, saliendo*»
(«Venta de Vargas»)

c) Infinitivo – adverbio / adverbio – infinitivo
(Construcción quiástica)

«*Verte ayer. Hoy,* ya, *no verte*»
(«Pequeña elegía...»)

RECURSOS LÉXICO-SEMÁNTICOS

Connotación del significado poético:

¿Existen unos temas, unos contenidos, específicamente poéticos? ¿Existen unas palabras o lexías propiamente poéticas?

En ambos casos las respuesta es negativa. Sin embargo esos lexemas y contenidos se llenan de un valor póetico particular, gracias a su poder evocador, connotativo, plurisignificativo y ambiguo.

Podemos preguntarnos cómo se consigue este valor artístico de los lexemas y sememas, o de los contenidos y sus formas:

1.– Por medio –como dijimos antes– de su organización sintagmática peculiar (vid. el estudio dedicado a «reiteración, paralelismo y contraste») y por el uso del lenguaje figurado o imaginario.
2.– Estos efectos –recursos– podemos conseguirlos con procedimientos que pertenecen al plano de la forma o al plano de la función semántica. Veamos los principales en estos poemas.

EMPLEO DE FRASES LEXICALIZADAS Y REFRANES POPULARES

En esta poesía, en la que de forma especial se tiene en cuenta al receptor, abundarán los refranes, las locuciones coloquiales y todo aquello que pueda captar la atención de un público, en principio heterogéneo. Las «frases hechas», los refranes de los que nos servimos continuamente en el habla familiar son «muletillas», términos que transmiten un significado en bloque, al que no se llega por el análisis de cada uno de sus elementos léxicos. Sabemos que en el uso funcional de la lengua el hablante emplea las lexías tal como las ha memorizado, ya construidas. No tiene libertad para modificarlas ni romper su combinatoria intercalando otros elementos[9]. Pero el poeta utiliza precisamente este procedimiento: descomponer la lexía, jugar con su significado,

(9) LAMÍQUIZ, V.: *Lingüística española*, Publ. de la Universidad de Sevilla, 1973, p. 114.

con lo que se consigue un efecto sorpresivo. En vez de «crear», de inventar nuevos términos, el autor «recrea» otros ya existentes, dotándolos de un nuevo significado del que hasta entonces carecían. Es decir, que «con las frases hechas –que en su origen son resultado de la actividad poética del lenguajes ordinario– lo que hace el poeta es transponerlas al lenguaje poético por medio del análisis: lo intelectual es el significado del conjunto; consecuentemente lo poético será revalorar el significado individual de cada elemento»[10].

a) El recurso más empleado es, como decimos, revitalizar una frase ya desgastada por el uso, llenándola de nueva significación, aunque para ello tenga que modificar un tanto la lexía, tal como ha sido memorizada por el hablante. Así, en los casos siguientes:

«*Genio y figura.*
Tierra de Puerta Tierra
su *sepultura*»
(«Duelo de la Alegría...»)

«Reunión de cante en La Puebla:
Menese y Diego Clavel,
dos profetas en su tierra».
(«Apuntes de los festivales...»)

«El único consuelo
es seguir recordando
el qué, el cómo y el cuándo
de su *pie en el estribo*»[11].
(«Tres niños bailan»)

(10) ALARCOS LLORACH, E.: *op. cit.*, pp. 88-89.

(11) Para valorar esta imagen, hay que comprender el exacto significado del poema, dedicado al Juan «El Farruquito», joven bailaor que falleció trágicamente en accidente de moto. De ahí el doble valor de «su pie en el estribo».

... «y en mi memoria, tu vida.
¡Ya te *jugó el corazón*
su última *mala partida*!»[12].

(«Pequeña elegía...»)

b) En otras ocasiones ocurre que la frase lexicalizada se prolonga metafóricamente a lo largo de más versos:

«Y la estocada en el centro.
Porque el cante es *arte y parte*
la almendra del sentimiento»

(«El Cante»)

«Un hombre y una mujer,
flamencos de *pura cepa,*
sarmientos de viña fiel».

(«Un hombre y una mujer»)

«Las tierras gaditanas
lloran *a mares*».

(«Duelo de la Alegría...»)

c) Otras veces la lexía, la frase popular, da un mayor sabor coloquial y sorpresivo por su inesperada presencia en el poema:

... «y heredero de Manuel
'el del bulto' *por más señas,*
. . . . . .
Y aquí la estampa de un hombre
–Rey de perfil de moneda,
monumento de la hondura,
caracol de eco de tierra–
al que Dios dé vida larga,
que el día que se nos muera
'se acabó lo que se daba'.

(12) Ricardo Molina, a quien van dirigidos estos versos, murió de un ataque al corazón.

(Quien quiera entender, que entienda)»

(«Estampa gitana de Caracol

«El cante se llama Aurelio.
Lo dicho es el evangelio.
Vamos viviendo ¡y olé!

(«Aurelio se llama el cante»)

«Del altar de Andalucía
santo de mi devoción.

. . . . . .

Es tu cante pueblo llano
de la más vieja solera
y llevas como bandera
el corazón en la mano».

(«Homenaje a Pericón de Cádiz»)

«Mercader del mercadillo,
cantaor su *santo y seña,*»

(«Duelo de la Alegría...»)

«Murió a puñal una tarde,
fue una *mujer de bandera*»

(«Recuerdo a la Petenera»)

¡Vamos allá!... Juraría
que las guitarras del Sur
se templan por Alegría.

Ni quito ni pongo ná».

(«Fiesta con Chano Lobato»)

... «tú aprende o te perderás.
Que *el secreto de la vida*
está en vivirla a compás».

(«Homenaje primero»)

... «tan redondo poeta humano
murió en la paz del Señor» ...
(«Epitafio en los aires de Málaga...»)

d) Y por último un caso curioso de «deslexicalización» –si se nos permite el término– entre estos poemas: la toponimia callejera y monumental sevillana en la «Letanía de piropos para Manuela Carrasco»:

«Tu figura es un ole de pie, una torre,
Torre del Oro, torre de la hermosura,
Sevilla toda torre campaneando,
Giraldilla descalza por bulerías.

Puente danzante de altos ojos morunos,
tú el *Parque* y *los jardines* de carne y hueso.
. . . . . .

Brazos de *aire* y *pimienta, sierpe* y *campana*,
de cintura de *arco de Macarena*,
piernas *guadalquivires* de ondas bailables.

Tú *fuente*, tú *palmera de* tu *Paseo*,
Dueña tú del *Palacio*, tú misma *Alcázar*.
Tú *Avenida* de cantes, tú *Plaza Nueva*,
bailaora *esperanza de Triana*.
. . . . . .
La *Catedral* del nuevo baile gitano» ...

ALUSIONES Y PRÉSTAMOS LITERARIOS

De forma semejante al uso de las frases hechas, algunos elementos procedentes de otros escritores sufren en estos poemas una trasposición o reelaboración. Las pausas –rítmicas o sintácticas–, la sustitución de algún elemento o la agregación de otro, imponen un sentido polivalente a las expresiones ajenas incorporadas a la poesía de Antonio Murciano. Por otra parte, estos préstamos provienen de

poemas y autores hondamente enraizados en la tradición popular y flamenca: así, canciones populares, zéjeles, poemas de Bécquer, Manuel Machado, Lorca, Alberti, José Carlos de Luna, Fernando Villalón... Normalmente estas incorporaciones guardan una relación importante con el sujeto de la poesía. Así, cuando habla de Jaén, utiliza el estribillo del conocido «Zéjel de las tres morillas»:

«No quiero minas, Jaén,
que quiero a tus *tres morillas,*
Aixa, Fátima y Marién».
(«Soleares de las ocho niñas»)

O, al referirse a determinados poetas, les aplica algún verso o título de obras suyas. De Federico García Lorca toma un verso perteneciente al «Prendimiento de Antoñito El Camborio en el camino de Sevilla» (del *Romancero Gitano*), y lo modifica:

«Sueño, lágrima, universo,
de verde luna gitano;»
(«Llanto por Federico...»)

De Fernando Villalón, el título de una de sus obras:

«*Romances del ochocientos.*
Si no se te parte el palo» ...
(«Coplas por Fernando Villalón»)

Y de José Carlos de Luna, igualmente, los títulos de varias de sus composiciones y de sus obras:

... «viejo amigo de *'piyayos'*
y Hermano Mayor perpetuo
del *Cristo de los Gitanos,*
. . . . . .
La *'Taberna Los Tres Reyes'*,
'Café Chinitas' de antaño
y el *'Cante Grande'* y el *'Chico'*

lo están llorando y llorando»

(«Epitafio en los aires de Málaga...»)

A veces los préstamos literarios se encuentran en los títulos de algún poema: así *«Poesía eres tú*, Pilar, bailando» (de una rima de Bécquer), «... Y empieza el llanto de la guitarra...» (de «La Guitarra», composición lorquiana del *Poema del Cante Jondo*), o el primer verso de la «Pequeña elegía en el entierro de un gran poeta», tomado del «Verte y no verte» albertiano:

«*Verte* ayer. Hoy, ya *no verte*».

Pero los casos más claros de recreación se encuentran en el «engaste» de ciertas coplas populares, como «Los cuatro muleros», que aparece recreado en el poema «A José Tejada, 'Niño de Marchena', en sus bodas de oro con el cante»:

«El 'Maestro' va a cantar.
Se hace un silencio profundo.
Se para el mundo
a escuchar.

'De los cinco muleros
que van al río,
fijarse en el primero,
¡qué señorío!

De los cinco muleros
que van al agua,
el de la mula torda
Pepe se llama.

Lloviendo está en el cante,
coplas se mojan,
en Marchena hay un árbol
con muchas hojas,
–mamita mía–
lleno de hojas'».

Y, sobre todo, en el «Homenaje primero», coplas dedicadas a Manuel Machado y compuestas sobre algunas suyas:

«A todos nos han clavado
agujitas y alfileres
coplas que nos han cantado...
Y algunas que otras mujeres»[13]

ESTUDIO DE LAS IMÁGENES

Introducción:

Muchas y variadas razones podríamos aducir para explicar el por qué de este estudio. Pensemos sólamente en las fundamentales:

a) El lenguaje humano está constituido de tal forma que es a través de la imagen como el emisor puede comunicar su personal punto de vista al receptor de modo más directo y original.
b) Dentro de las posibles elecciones que puede plantearse el emisor en el signo lingüístico –fonético-fonológicas, morfosintácticas y léxico-semánticas–, es este último plano el que le ofrece un campo más amplio.
c) La infinita plasticidad de la imagen, su amplia variedad de formas, las múltiples relaciones que puede establecer, cumplen una gran diversidad de funciones con vistas fundamentalmente al oyente-lector.
d) Su gran capacidad sugeridora la constituye en fórmula ideal para crear belleza.

(13) La copla de Manuel Machado (del poema «Cante Hondo», perteneciente al libro del mismo nombre) dice así:

«A todos nos han cantado
en una noche de *juerga,*
coplas que nos han matado...»

Creemos que en esta obra, cuya función –además de expresiva–es eminentemente *apelativa,* por cuanto que intenta captar por los medios que vamos analizando la atención de un público determinado, la imagen desempeña un papel primordial, en cuanto trasmisora de unos conceptos y de unas experiencias que el poeta, posiblemente, no hubiera podido desarrollar de otro modo. Por la misma razón, las imágenes aquí empleadas –en función del contenido de la obra y del público al que va dirigida– habrán de presentar unas características especiales que nos proponemos describir y analizar. Pero creemos conveniente ofrecer primero una somera visión de lo que es y significa la imagen poética.

La imagen poética. Sus características y sus clases:

El término «imagen» presenta gran ambigüedad en su significado. Incluso en el sentido de «figura del lenguaje que expresa alguna semejanza o analogía», que es el que aquí nos interesa, sigue prestándose a confusión: hay metáforas y comparaciones que no se consideran como imágenes propiamente dichas. Por tanto, preferimos prescindir de posibles definiciones y pasar a una descripción más adecuada.

- En la base de toda imagen ha de existir una semejanza o analogía de dos realidades distintas: semejanza que puede presentarse de forma explícita o de forma implícita, como más adelante veremos.
- No puede hablarse de «imagen» si dicha analogía no se establece al menos con una cualidad concreta y sensible: la similitud entre dos fenómenos abstractos, por aguda que sea, no constituye una imagen real.
- En toda imagen tiene que haber algo sorprendente e inesperado: el descubrimiento de algún elemento común en dos experiencias dispares, al menos aparentemente, ha de producir un efecto de asombro. A mayor número de elementos en común entre ambos términos, menor fuerza en la imagen.
- La imagen, finalmente, ha de poseer cierto frescor y novedad, lo que

no significa que sea siempre absolutamente original; pero si su fuerza expresiva se ha debilitado con la repetición, si se ha tipificado en una frase hecha, el poeta tendrá que «rejuvenecerla» y revitalizarla. (Es lo que, en estos poemas, se ha hecho con las frases lexicalizadas y préstamos literarios ya estudiados).

La forma de la imagen plantea inmediatamente el problema de sus clases. Como decíamos antes, la semejanza puede establecerse de forma explícita, o, según Paul Éluard[14], «imagen por analogía» (que sigue la fórmula «A es *como* B»), o de forma implícita, a la que Éluard llama «imagen por identificación» («A *es* B»). Ambos tipos de imagen se asemejan en el hecho de basarse en una relación binaria: la asociación y la clasificación entre dos términos que poseen uno o más semas comunes. Sin embargo el símil no posee tanta fuerza expresiva como la metáfora. G. Esnault[15] define a esta última como una «comparación condensada por la que afirmamos una identidad intuitiva y concreta». La metáfora («B *en lugar de* A»), más rica en densidad y concentración, sobrepasa al símil («A es B») y a la comparación («A es como B») en intensidad, lo que no resta de ninguna manera importancia a éstos. Digamos que en la primera parte de *Poesía Flamenca* la metáfora y el símil sobrepasan en elevado porcentaje a la comparación. Sin embargo no es nuestra intención distinguirlos como tales: preferimos unificarlos bajo el común criterio de *imágenes* para, en todo caso, atender a su diferente estructura, aspecto del que seguidamente nos ocupamos.

(14) Citado por ULLMANN, S., en *Lenguaje y estilo* «La naturaleza de las imágenes», Ed. Aguilar, Madrid, 1973, p. 213.

(15) *Ibidem.*

Descripción y análisis de las imágenes:

ESTRUCTURA MORFOSINTÁCTICA

El análisis morfosintáctico de las imágenes comporta:

- una descripción de la forma de una imagen determinada.
- una identificación de las unidades superiores en que se combinan estas figuras.

Agrupamos las imágenes estudiadas dentro de diferentes esquemas gramaticales:

1.- A es como B

- simple:

a) respetando el orden sintagmático o lineal:

«Un hombre y una mujer
morenos, *como es morena*
la Virgen de la Merced»
(«Un hombre y una mujer»)

b) En hipérbaton:

«*Como puñal de dos filos*
la voz» ...
(«Aurelio se llama el cante»)

- compuesto:

1.- Paralelístico:

a) Respetando el orden sintagmático o lineal:

«Se me agolpan los cantares
como higuitos en chumberas
y arenitas en los mares»
(«Homenaje primero»)

b) En hipérbaton:

«Como el primer humano grito
de las cavernas,
como el aullar del viento negro
en la tormenta.

. . . . . .

así me sabe, digo,
así me suena
tu amiga voz, tu recio cante jondo:» ...

(«Oyendo cantar a Curro»)

II.- Resumiendo una metáfora anterior:

«Se arrodilló el mosto fino
a los pies de la solera. | metáfora 1ª

Porque *el cante es como el vino*».

(«Coplas de Pastora...»)

– Otras fórmulas de comparación:

«tal brama el mar ...

. . . . . .

lo mismo que en la noche un río de toros» ...

(«Oyendo cantar a Curro»)

– Fórmula de comparación implícita:

«voz...

. . . . . .

como si volviera
de algún sortilegio,
[como si] viviera entre sombras,
[como si] gimiera entre sueños,» ...

(«Los sonidos negros»)

2.- A es B y B en lugar de A

I.- *Por yuxtaposición homogénea:*

a) sustantivo:

Tío Luis de la Juliana ..... *manantial*
(«La primera voz del cante»)

b) sustantivo – adj. de lengua (calificativo)

José Menese.....*bronce serio*
(«Canta José Menese»)

c) adj. de lengua (epíteto) – sustantivo

Pepe y Bernardo.....*antiguas fraguas*
(«Nombres para el recuerdo»)

d) sustantivo – adj. de discurso
- respetando el orden sintagmático:

Huelva ..... *flor de la marinería*
(«Soleares de las ocho niñas»)

- en hipérbaton:

Huelva .....*del Sur centinela*
(«ídem»)

- ⟨que⟩ –oración de relativo

Cante..... ⟨*que*⟩ *levante el vello*
(«Los sonidos negros»)

e) adjetivo de lengua:

Voz .....*redonda*
(«Nombres para el recuerdo»)

f) adj. de lengua – sustantivo – adj. de lengua

José Carlos de Luna..... *redondo poeta humano*
(«Epitafio en los aires de Málaga...»)

II.- *Por yuxtaposición heterogénea:*
a) sustantivo (y) sustantivo:

Granada.....*cipreses* (y) *surtidores*
(«Soleares de las ocho niñas»)

b) sustantivo – adj. de disc (y) adj. de disc.

Reservado de taberna ... *templo del duende* (y) *del ángel*
(«Reservado de taberna»)

c) sustantivo – adj. de disc. – adjetivos

cante ..... *concierto / de ecos de terribles madres*
(«El Cante»)

d) sustantivo – adj. de lengua – adjetivos

Caracol ..... *Pontífice supremo / de una Roma canastera*
(«Estampa gitana de Caracol»)

III.- *Por cópula:*
a) [ser] – sustantivo

el cante .....*es queja*
(«El Cante»)

b) [ser] – sustantivo – adj. de lengua:

los sonidos negros.....[son] *cadencias oscuras*
(«Los sonidos negros»)

c) [ser] sustantivo – adj. de discurso:

los sonidos negros.... [son] *recuerdos de ausencias*
(«ídem»)

d) [ser] – sustantivo – adj. de lengua – adj. de disc.

los sonidos negros.....[son] *la raíz oscura / de todos los muertos*
(«ídem»)

e) [ser] – sustantivo – adj. de disc. – adj. de disc. – adjetivaciones

los sonidos negros..... [son] *suspiros del alma*
que lanzan los cuerpos
heridos por fuera
(y) *muertos por dentro*
(«ídem»)

IV.- *Por predicación:*

a) Verbo – implemento

el cante .....*parte la almendra del sentimiento*
(«El Cante»)

b) Verbo – aditamento

el cantaor .....*oficia entre los cabales*
(«Reservado de taberna»)

su nombre .....*sabe a besana*
(«Coplas por la vuelta de Ana Peña»)

CAMPOS SEMÁNTICOS DE LAS IMÁGENES

Nos ha parecido interesante recoger y aplicar al estudio de estas imágenes la teoría de los *campos semánticos*, impulsada por el profesor Trier hace más de treinta años, por considerar que la trascendental importancia que ha alcanzado en la lingüística estructural puede muy bien abrirnos camino para un enfoque literario. Pese a las limitaciones de esta teoría, reconocemos que ha logrado introducir un método *estructural* en una rama de la lingüística –la semántica–, bastante reacia a cualquier forma de acceso. Por otra parte, permite formular proble-

mas que de otra manera hubieran pasado desapercibidos. Y por último, la teoría del campo semántico proporciona un método valioso para abordar un problema de crucial importancia: la influencia del lenguaje sobre el pensamiento.

Trier elaboró su concepción de los campos como sectores estrechamente entrelazados del vocabulario, en el que una esfera particular está dividida, clasificada y organizada de tal manera que cada elemento contribuye a delimitar a sus vecinos y, al mismo tiempo, es delimitado por ellos.

Siguiendo al profesor Lamíquiz, establezcamos las bases de un campo semántico:

«Un campo semántico requiere, en primer lugar, una sustancia semántica fundamental y única: esta sustancia caracteriza ese campo lingüístico y, al mismo tiempo, lo delimita diferenciándolo de los demás.

En segundo lugar, debe darse en ese campo una organización de dicha sustancia en una serie de unidades funcionales, a base de semas. Y, consecuentemente, la tercera condición: un juego de oposiciones distintivas funcionales.

De aquí se deduce que la base del campo semántico, con un enfoque puramente lingüístico, proviene de la existencia de un archisemema que contiene los rasgos diferenciales comunes a todos los elementos que pueden integrarse en ese campo, elementos que, por otra parte, y como dijo Trier, son como las piedras irregulares de un mosaico que recubren exactamente todo un dominio bien delimitado de designaciones»[16].

Hemos descrito el campo semántico desde un punto de vista puramente lingüístico. Ahora bien: pensemos en las implicaciones –ya anteriormente esbozadas– entre lenguaje y pensamiento, en su condicionamiento recíproco, condicionamiento que se da con más fuerza si cabe cuando se trata de analizar el lenguaje poético. Nuestro objetivo, pues, será establecer los campos semánticos en las imágenes que se

(16) LAMÍQUIZ, V.: En *op. cit.*, pp. 384-385.

presentan en estos poemas –sin llegar a definir sus semas, dada la brevedad impuesta en este estudio– para descubrir finalmente el por qué de la analogía entre el elemento A (término o concepto a comparar) y el B (imagen propiamente dicha). Con ello se nos mostrará la pertinencia o no de las imágenes escogidas onomasiológicamente por el poeta y su influencia sobre el oyente o lector.

Para nuestro estudio hemos escogido las siguientes imágenes:

- Poder
- Religiosidad
- Parentesco
- Agua
- Flor
- Astros

Imagen del PODER:

Los términos –dentro de su campo semántico– que más se repiten son *rey – reina*. Rey, según el Diccionario de R.A.E.[17], además de «monarca o príncipe soberano de un reino», es todo «hombre, animal o cosa del género masculino, que por su excelencia sobresale entre los demás de su clase o especie» (igual significado, pero en femenino, tiene reina). El mismo sema está integrado en los restantes términos (alteza, soberana, dueña, señora, faraón, capitán...). Teniendo en cuenta que aparecen aplicados a personajes concretos –del cante, del baile, de la poesía; una vez a la Virgen y otra a la guitarra– es fácil deducir que a todos ellos nos los caracteriza el poeta como los primeros, los más sobresalientes, en sus respectivos géneros.

Si toda sociedad humana, sea cual sea su índole, acepta la presencia visible de una cabeza rectora, entre los más primitivos esta presencia se hace absolutamente indispensable y llega a adquirir auténtico carácter sagrado: de ahí que el poeta, en un intento de establecer unos

(17) 19ª edición, 1970.

«primus inter pares», haya aplicado los términos de este campo semántico a ciertas grandes figuras del flamenco en sus distintas manifestaciones (Pastora Imperio, Caracol, Antonio Mairena...).

Lógicamente, ni todos los términos poseen la misma connotación, dentro de un contexto, ni todos estos personajes están igualmente caracterizados. Habría que precisar, por ejemplo, la presencia del término «faraón», que, como ya sabemos, constituyó la máxima jerarquía entre el pueblo egipcio. Ahora bien: una de las múltiples teorías sobre el origen de los gitanos los sitúa en Egipto (considerándose «gitano» como corrupción fonética de «egiptano» o «egipciano»); ellos mismos se declaran «hijos de faraón», por todo lo cual este término posee en este contexto, además de sus semas comunes, otros específicos que le ligan a su hipotética procedencia. Faraón, por tanto, situado en una jerarquía de valores, adquiere mayor categoría que *rey* en estos poemas.

Campo semántico del PODER:

Alteza – Soberana – Patrona – Reina – Señora – Dueña – Sultana – Rey – Faraón (-es) – Capitán – Patriarca – Su Excelencia – Imperio – Reino – Palacio – Trono – Coronadas.

Situación en el contexto:

– VIRGEN MARÍA («Letanía y oración...»)

  – *Alteza* del requiebro y la armonía
  – *Soberana* de penas y de cruces
  – *Patrona* de los cantes andaluces
  – *¡Reina* y *Señora* de los Buenos Cantes!

(«Poema del cante flamenco»)

  – *Soberana* de la pena

- «NIÑA DE LOS PEINES» («Doble recuerdo...»)
  - Merecía esta gitana.../ el *trono* de una *sultana*
  - Fue la *dueña* y *señora*
  - *Reina* de un *reino* extraño
- CARACOL («Estampa gitana de Caracol»)
  - *Rey* de perfil de moneda
- ANTONIO MAIRENA («Brindis por Antonio Mairena»)
  - *Faraón* de los cantes naturales
  - *Rey* de la tribu de la yerbabuena
- PERICÓN DE CÁDIZ («Homenaje a Pericón de Cádiz»)
  - *Capitán* de la Alegría
- MANOLO VARGAS («Duelo de la Alegría...»)
  - Fue *Rey* de la cantiña / *Manuel 1º*
- JUAN VARGAS («Venta de Vargas»)
  - *Patriarca* gaditano
- PASTORA IMPERIO («La Bailaora»)
  - Pastora que tu *Imperio* pastoreas
  - Gran *Señora*
- MANUELA CARRASCO («Letanía de piropos»)
  - *Dueña* tú del *Palacio*
- TOMÁS TORRE y TÍA ANICA («Un hombre y una mujer»)
  - *Faraones* de la tribu
  - Dos quejas por siguiriyas / *coronadas* de laurel
- JOSÉ CARLOS DE LUNA («Epitafio en los aires...»)
  - *Su Excelencia* Pepe Carlos

– GUITARRA («... Y empieza el llanto...»)

– *Reina*

Imagen de la RELIGIOSIDAD:

La religiosidad está profundamente enraizada en el pueblo gitano, si bien se sustenta de elementos míticos y supersticiosos, impregnados de un vago panteísmo.

En estos poemas aparecen gran cantidad de términos que pertenecen a su campo semántico. Queremos resaltar la metáfora compleja que se origina en el poema «Reservado de taberna», en el que a su carácter sacral, a su condición de «sancta sanctorum», se yuxtaponen términos (adjetivos de discurso) característicos de un local de bebidas y cante:

«*Santuario* del **quejido**[18].
Templo del **duende** y del **ángel**.
Sagrario de luna y **vino**.

Los tres términos aquí citados tienen en común su condición de *lugar* donde se rinde culto, donde se guarda algo sagrado: el cante. Y el cantaor actúa de «*sacerdote* de altos manes» que «como un *rito*, / *oficia* entre los **cabales**».

La categoría de *dios* sólo se da en estos poemas a la figura del tocaor, capaz de resucitar mágicas resonancias:

... «y un *dios* resucitando
seis cinturas que apresan
a una boca cantando»

Por dos veces aparece el término *debla*, voz caló que significa «diosa», y que se aplica a la Virgen –«Bata y *Debla* gitana»– y a la bailaora Pilar López: «*Debla* de sueños».

(18) La cursiva señala los términos pertenecientes al campo semántico de la religiosidad, la negrita se refiere al cante.

Otro personaje flamenco aparece como intermediario entre Dios y los hombres: Caracol, «*Pontífice* supremo / de una Roma canastera», algo así como el «Papa de los gitanos».

No faltan tampoco las alusiones a los santos: Pericón es «del *altar* de Andalucía / *santo* de mi devoción». Ni a los ángeles: José Joaquín de Bellavista baila como «un *serafín* / seguiriyero».

Algunas figuras están también caracterizadas como templos, tal Tía Anica, en cuanto que todo su ser rinde culto al cante. Pero hay más: Antonio Mairena es «llave de qué gitanas *catedrales*», y Manuela Carrasco, «la *Catedral* del nuevo baile gitano»; es decir, que al sema «lugar donde se rinde culto» se añade el sema «principal»: ambos personajes son, por tanto, los más grandes, cada cual en su especialidad respectiva.

La religiosidad del flamenco suele estar teñida de localismo, simbolizado en la devoción por los patronos de sus pueblos o ciudades. Tomás Torre y Tía Anica, jerezanos, son «morenos, como es morena / la *Virgen de la Merced*», patrona de Jerez de la Frontera.

La «unción» religiosa alcanza también al cante, a las voces. De la de Caracol, «alguien dijo de esta voz / que hasta cuando canta, *reza*». De Pastora Pavón «dicen que *se santigua* / por sevillana». Y cuando escucha la primera Misa Flamenca, el poeta se pregunta: «¿Quién canta *divinamente* / por peteneras el 'Credo'?» Y exclama entusiasmado: «¡Qué bien *reza* el buen cantar!».

Veamos la distribución de estos términos en su contexto:

Campo semántico de la RELIGIOSIDAD:

Dios – Debla – Virgen de la Merced – serafín – ángeles – santo – sacerdote – santuario – templo – sagrario – catedral – altar – cruces – Roma – cielo – gloria – infierno – pecado – milagro – devoción – oficiar – rezar – santiguarse – arrodillarse – divina (-mente).

Situación en el contexto:

- VIRGEN MARÍA («Letanía y oración...»)
  - Bata y *Debla* gitana
  - Copla humana en *divina* Melodía
  - Soberana de penas y de *cruces*
- TOCAOR («... Y empieza el llanto...»)
  - un *dios* resucitando
- CANTAOR («Reservado de taberna»)
  - *Sacerdote* de altos manes
  - el cantaor, como un *rito*
  - *oficia* entre los cabales
- PERICÓN DE CÁDIZ («Homenaje a Pericón de Cádiz»)
  - Del *altar* de Andalucía / *santo* de mi *devoción*.
- TÍA ANICA («Un hombre y una mujer»)
  - el *templo*
- CARACOL («Estampa gitana de Caracol»)
  - *Pontífice* supremo / de una *Roma* canastera
  - hasta cuando canta, *reza*
- PASTORA PAVÓN («Doble recuerdo...»)
  - Dicen que *se santigua* / por sevillana
- ANTONIO MAIRENA («Brindis por Antonio Mairena»)
  - Llave de qué gitanas *catedrales*
- «LA REPOMPA» («Nombres para el recuerdo»)
  - ya en su *cielo* de gracia

– TOMÁS TORRE y TÍA ANICA («Un hombre y una mujer»)

  – morenos, como es morena / la *Virgen de la Merced*

– «LA PETENERA» («Recuerdo a La Petenera»)

  – el cante fue la escalera / de su *infierno* y de su *gloria*

– PILAR LÓPEZ («Poesía eres tú, Pilar, bailando»)

  – *Debla* de sueños

– MANUELA CARRASCO («Letanía de piropos...»)

  – La *Catedral* del nuevo baile gitano
  – donde el Sur *se arrodilla* para cantar

– JOSÉ JOAQUÍN DE BELLAVISTA («Tres niños bailan»)

  – como... baila un *serafín* / seguiriyero

– JOSÉ CARLOS DE LUNA («Epitafio en los aires...»)

  – hijo de *ángeles* verdiales

– RESERVADO DE TABERNA («Reservado de taberna»)

  – *Santuario* del quejido
  – *Templo* del duende y del ángel
  – *Sagrario* de luna y vino

– PRIMERA MISA FLAMENCA («Primera Misa Flamenca»)

  – ¿Quién canta *divinamente*...?
  – ¡Qué bien *reza* el buen cantar!

– EL BAILE («El bailaor»)

  – Vienen y vienen / a ver el *milagro*
  – Todo un *cielo* cabe / bajo un techo de brazos

– MELODÍA («Danza gitana»)

  – como una / invitación al *pecado*

Imagen del PARENTESCO:

Sabido es que los flamencos, los gitanos, se consideran todos pertenecientes a una gran familia; por eso se da un curioso parentesco entre cantaores y bailaores de todas las épocas, aunque su procedencia sea de lo más diversa. En otro lugar de este trabajo aludimos a las connotaciones que posee el término «primo -a» en el mundo flamenco.

La ascendencia –no con el carácter de pureza racial en el castellano viejo– es uno de los rasgos que más se tienen en cuenta en un gitano, de tal modo que se les suele conocer añadiéndole al nombre de pila el de su madre: Tío Luis de la Juliana, Diego de Margara...

El poeta presenta a ciertas figuras del cante por sus antepasados. Caracol es «*biznieto* de Curro Durse, / *tataranieto* del Planeta...», con lo que, al parecer, fue inevitable su condición de gran cantaor. A Aurelio Sellés «le enseñó el compás el mar, / su *hermano* 'El Chele Fateta'...». Tomás Torre «tiene aquel / duende de su *padre* y ángeles / de su *madre* por los pies». Juan Peña dice: «Y fue mi *madre* una copla / y mi *hermano* una guitarra» (aludiendo a María «La Perrata» y Pedro Peña, respectivamente). Y por último, señalemos la condición de «Bata» (término caló con que se designa a la madre) de la Virgen María. Pero veamos ya los vínculos de sangre de los que se vale el poeta para establecer ciertas imágenes.

Campo semántico del PARENTESCO:

abuelo (-a) – padre – madre – bata – hijo (-a) – nieto – biznieto – tataranieto – sobrino-nieto – hermano – primo – casta.

Situación en el contexto:

– VIRGEN MARÍA («Letanía y oración...»)

– *Bata* y Debla gitana

- TÍO LUIS DE LA JULIANA («La primera voz del cante»)
    - hondo *abuelo* del cantar
- CARACOL («Estampa gitana de Caracol»)
    - *Biznieto* de Curro Durse
    - *Tataranieto* del Planeta
    - *Sobrino-nieto* del cante / del Señor Enrique Ortega
    - de la *casta* de los Gallos
    - *hijos* de Señá Gabriela
- AURELIO SELLÉS («Aurelio se llama el cante»)
    - su *hermano* «El Chele Fateta»
- TOMÁS TORRE («Un hombre y una mujer»)
    - duende de su *padre*
    - ángeles / de su *madre*
- «EL LEBRIJANO» («Bulerías de Juan 'El Lebrijano'»)
    - fue mi *madre* una copla
    - y mi *hermano* una guitarra
- FERNANDO VILLALÓN («Coplas por Fernando Villalón»)
    - de *padre* el Guadalquivir
    - y de *madre* la Giralda
- JOSÉ CARLOS DE LUNA («Epitafio en los aires...»)
    - *abuelo* en verso flamenco
    - *padre* del tanguillo hablado
    - *hijo* de ángeles verdiales
    - *nieto* de duendes lunarios
    - *primo* de los Juan del pueblo
- GUITARRA («... Y empieza el llanto...»)
    - vieja *abuela* del baile

Imagen del AGUA:

Además de elemento natural e imprescindible para todo ser viviente, el agua ha sido uno de los símbolos más constantes de la filosofía y la literatura. Desde Heráclito hasta Antonio Machado, un sinfín de poetas se ha servido del agua para simbolizar aspectos vitales, incluida la vida misma[19].

La presencia del agua en estos poemas obedece a razones muy concretas. Una, de índole geográfica: el agua –surtidor o mar– está presente en varias provincias y ciudades andaluzas. Otra, de tipo simbólico: el agua refleja diferentes estados de la vida humana.

Comencemos por la geografía. Cádiz y el mar, inseparable, indisolublemente unidos: « el *mar* besando los pies / de Theletussa...». Cuando muere Juan Vargas «las tierras gaditanas / lloran *a mares*». El mar, por su parte, confiesa a Cádiz: «Yo soy tu *mar* y te beso». Cádiz que, en última instancia es un «velero de sal / por el *mar* de la alegría».

Málaga es «cante y *ola*». Granada, «cipreses y *surtidores*». Y el poeta dice a Federico García Lorca, ya muerto: «suspiran por ti los *ríos* / y las *fuentes* de Granada».

Pero el agua puede simbolizar toda una vida. Por eso, Tío Luis de la Juliana, aquel primer cantaor de nombre conocido, es

Manantial ..... nacimiento, punto de partida

Río adelante..... vida consagrada al cante

Tres siglos ya siendo *mar* ..... fin de la vida, que permanece en la memoria del cante

La voz de Bécquer, uno de los «pioneros» del movimiento popular, es «*manantial* del corazón / del pueblo». La de Curro Malena suena «lo mismo que en la noche un *río* de toros / por la dehesa». Y Tía Anica tiene «voz de *agua*».

---

(19) HERNÁNDEZ, J. A.: «Estudio del agua en las *Soledades* de Antonio Machado», en *La experiencia del tiempo en la obra de Antonio Machado*, Publ. de la Universidad de Sevilla, 1975.

Veamos la distribución de estos elementos en sus correspondientes campos semánticos:

Situación en el contexto:

mar – surtidores – ola – agua – manantial – río – ondas – fuentes – llover – mojar – guadalquivires

- CÁDIZ («Soleares de las ocho niñas»)
  - el *mar* besando los pies
    («Poema del cante flamenco»)
  - velero de sal / por el *mar* de la alegría
    («Alegrías para bailar...»)
  - yo soy tu *mar* y te beso
    («Duelo de la Alegría...»)
  - las tierras gaditanas / lloran *a mares*
- GRANADA («Soleares de las ocho niñas»)
  - cipreses y *surtidores*
    («Poema del cante flamenco»)
  - arrayanes de *agua* fina
- MÁLAGA («Soleares de las ocho niñas»)
  - cante y *ola*
- CEUTA («ídem»)
  - en el espejo del *agua* / sólo te veía a ti
- TÍO LUIS DE LA JULIANA («La primera voz del cante»)
  - *Manantial*
  - *Río* adelante

– Tres siglos ya siendo *mar*

– TÍA ANICA («Un hombre y una mujer»)

– Voz de *agua* y de viento

– CURRO MALENA («Oyendo cantar a Curro»)

– lo mismo que en la noche un *río* de toros

– MANUELA CARRASCO («Letanía de piropos...»)

– piernas *guadalquivires* de *ondas* bailables
– tú *fuente*

– BÉCQUER («Canción de los pioneros»)

– *manantial* del corazón / del pueblo / tu voz

– FEDERICO GARCÍA LORCA («Llanto por...»)

– suspiran por ti los *ríos* / y las *fuentes*

– CANTE («A José Tejada, 'Niño de Marchena'...»)

– *lloviendo* está en el cante / coplas se *mojan*

Imagen de la FLOR:

La Naturaleza desempeña un importante papel en la vida del gitano: sus elementos adquieren entre ellos una importancia trascendente, casi mítica. Es frecuente, incluso, invocarlos, como si de entes divinos se tratara. Entre las flores –imagen reiterada también a lo largo de todas las literaturas– cabe hacer una importante distinción: a) las de jardín, cuyo uso impregna de cultismo un poema, y b) las que crecen espontáneamente, cuyo léxico –singularmente en Andalucía–, abundantísimo y marcadamente eufónico, llena de sabor popular una copla.

La tradición del pueblo –también la poética– distingue un género con simbolismo sexual entre determinadas flores: la rosa, femenina;

masculino el clavel. Por esa razón ambos se encuentran con frecuencia contrapuestos cuando se alude a hombre y mujer: «Tía Anica, el templo, la *rosa*, / Tomás, la torre, el *clavel*». Y Antonio Mairena es «*clavel*'en el ojal del señorío».

El nardo –posiblemente por su olor fuerte y penetrante– posee también claras connotaciones simbólicas masculinas. La melodía que sirve de acompañamiento a la danza está «hecha de navaja y *nardo*»; lo mismo que el nombre de Ricardo Molina, ya fallecido: «tu nombre, en mi voz, ya *nardo*».

Más abundante es la presencia de flores y yerbas que nacen espontáneas en los campos, algunas aromáticas e incluso medicinales. Así la yerbabuena, citada por el poeta en dos ocasiones: en su «Brindis por Antonio Mairena», a quien llama «Rey de la tribu de la *yerbabuena*», y para aludir a una insignia –la yerbabuena de plata– que se concede en el festival flamenco de Las Cabezas de San Juan. Una interesante metáfora sinestésica la logra el poeta cuando dice de Ana Peña que «su nombre sabe a *besana*».

Y, por último, una matización sobre la imagen de la flor, tomada aquí en sentido metafórico ya lexicalizado y que el Diccionario de la R.A.E.[20] define como «lo más selecto en su especie». Así, Pilar López es «*Flor* de la danza» y Cádiz «*Flor* del Sur». La imagen se amplía a veces con otra perteneciente al mismo campo semántico, que a su vez enlaza con otra metáfora. Pastora Pavón, por ejemplo, está caracterizada como «*flor* del *jardín* del aire».

Campo semántico de la FLOR:

flor – yerbabuena – besana – amapola – jaras – clavel – rosa – nardo – adelfas – jazmín – jazminero – jardín – deshojar

(20) Edición citada.

Situación en el contexto:

- CÁDIZ («Poema del cante flamenco»)
    - *flor* del Sur
- HUELVA («ídem»)
    - *flor* de la marinería
- PASTORA PAVÓN («Doble recuerdo...»)
    - *flor* del *jardín* del aire
- MELCHOR DE MARCHENA («Apuntes de los festivales...»)
    - *flor* en bordón
- PILAR LÓPEZ («Poesía eres tú, Pilar, bailando»)
    - *flor* de la danza
- EL BAILAOR («Danza gitana»)
    - la *flor* y el aire violando
- ANTONIO MAIRENA («Brindis por Antonio Mairena»)
    - Rey de la tribu de la *yerbabuena*
    - *Clavel* en el ojal del señorío
- TÍA ANICA («Un hombre y una mujer»)
    - el templo, la *rosa*
- TOMÁS TORRE («ídem»)
    - la torre, el *clavel*
- ANA PEÑA («Coplas por la vuelta...»)
    - su nombre sabe a *besana*

– MANUELA CARRASCO («Letanía de piropos...»)

– luz *amapola*

– JOSÉ JOAQUÍN DE BELLAVISTA («Tres niños bailan»)

– Como baila el *jazmín* / mejor del *jazminero*

– RICARDO MOLINA («Pequeña elegía...»)

– tu nombre, en mi voz, ya *nardo*

– BAILES («Letanía y oración...»)

– los bailes hechos *flores*

– GUITARRA («... Y empieza el llanto...»)

– *flor* de España...que... una noche de fiesta *deshojaran*
– olorosa de espumas y de *jaras*
(«Homenaje primero»)
– *flor* de madera

– MELODÍA («Danza gitana»)

– hecha de navaja y *nardo*
– de *adelfas* con luna roja

– LAS CABEZAS DE SAN JUAN («Apuntes de los festivales...»)

– De plata la *yerbabuena*

Imagen de los ASTROS:

Nos referimos anteriormente al valor casi religioso que encierra la naturaleza en la vida del gitano. Dice García Lorca que «todos los poemas (coplas) del cante jondo son de un magnífico panteísmo, consultan al aire, a la tierra, al mar, a la luna...Todos los objetos exteriores toman una aguda personalidad y llegan a plasmarse hasta tomar parte activa en la acción lírica... El andaluz, con un profundo sentido espiri-

tual, entrega a la naturaleza todo su tesoro íntimo con la completa seguridad de que será escuchado»[21].

El poeta, conocedor de esta circunstancia, aprovecha al máximo en su juego de imágenes los elementos naturales, entre los que destacan el sol y la luna, con sus respectivas connotaciones masculina y femenina. Mediante ellos, el poeta consigue a veces metáforas sinestésicas de indudable fuerza. La danza gitana tiene «sonido de *luceros*» y «temblor de tibia *estrella*», mientras que la melodía que la acompaña está «hecha / de adelfas con *luna* roja».

Campo semántico de los ASTROS:

luna – sol – estrella – lucero (-s)

Situación en el contexto:

- VIRGEN MARÍA («Letanía y oración...»)
  - *Estrella* que reluce
    («Poema del Cante Flamenco»)
  - Por palio la *luna llena*
- GRANADA («Soleares de las ocho niñas»)
  - Una Alhambra a *sol* labrada
- MELCHOR DE MARCHENA («Apuntes de los festivales...»)
  - *luna* en jarra
- JOSÉ JOAQUÍN DE BELLAVISTA («Tres niños bailan»)
  - como baila un *lucero*

(21) GARCÍA LORCA, F.: «El cante jondo», en *op. cit.*, p. 987.

– FEDERICO GARCÍA LORCA («Llanto por Federico...»)

  – de verde *luna* gitano

– GUITARRA («... Y empieza el llanto...»)

  – *sol* del cante
  – *luna* de la danza

– DANZA GITANA («Danza gitana»)

  – sonido de *luceros*
  – temblor de tibia *estrella*

– MELODÍA («ídem»)

  – de adelfas con *luna* roja

– «Doble recuerdo de Pastora Pavón...»

  – el *sol* cada mañana / dirá a la *luna*

ANIMACIÓN Y PERSONIFICACIÓN

La poesía que estudiamos adquiere una fuerte connotación dinámica; dinamicidad debida a esos especiales procedimientos metafóricos que no afectan solamente a los elementos de la naturaleza (astros, mar, viento...) sino a la guitarra, a ciudades e incluso a cantes y a la poesía. Mucho más frecuente es la personificación o humanización: la simple animación se da en contadas ocasiones; por ejemplo: «el **aullar** del *viento* negro»[22], «**brama** el *mar*»... Los procedimientos morfosintácticos utilizados son, fundamentalmente, sustantivo («**niña** en Cádiz de un guantero» – guitarra) y verbo («**se arrodilló** el *mosto fino* / a los pies de la *solera*»). Este último procedimiento es el más frecuente.

La personificación se intensifica cuando los elementos humanizados inician un diálogo, bien entre ellos:

(22) El elemento personificado está señalado mediante cursiva; el personificador, por la negrita.

«El *sol*, cada mañana,
dirá la *luna:*
como esta gitana
no hubo ninguna».
(«Coplas sevillanas...»)

bien con el poeta:

«**Su muerte aquí no se olvida,**
me **gritaron** los *alberos*» ...
(«Llanto por Federico...»)

Sin embargo hemos preferido efectuar una clasificación temática de tales imágenes, en las que elementos naturales, cantes, poesía, ciudades... se comportan como seres humanos, expresando sus sentimientos de dolor, alegría o amor.

– DE ELEMENTOS NATURALES:

– el *sol*, cada mañana, / **dirá** a la **luna** («Coplas sevillanas...»)
– como el **aullar** del *viento* negro
– tal **brama** el *mar*
– o **llora**, oscuro, el *cielo* («Oyendo cantar a Curro»)
– de **padre** el **Guadalquivir** («Coplas por Fernando Villalón»)
– **suspiran** por ti los *ríos* / y las *fuentes* de Granada
– me **gritaron** los *alberos* («Llanto por Federico...»)
– y el *mar* **besando** los pies («Soleares de las ocho niñas»)

– DE ANIMALES:

– subieron a **aplaudir** / los *peces* de la bahía («Fiesta con Chano...»)

– DE LA GUITARRA:

– **Pueblo** muerto en su caja
– seis **cinturas** que **apresan** / a una **boca cantando**
– **reina** / y **esclava**

– **niña** en Cádiz de un guantero
– **carne** / de resonancias
– **lloras** de música
– **te desangras**
– vieja **abuela** del baile
– **novia** que **espera** al cante
– de noche **envejece**
– **se aniña** en el alba
– **corazón**
– todos oyen tu **llanto**
– sólo tú **sabes** («... Y empieza el **llanto** de la *guitarra*...»)

– DE CIUDADES Y LUGARES:

– **Andaluza Venus niña** –Málaga– («Soleares de...»)
– «Y piropo flamenco para la **niña** número nueve» –Ceuta–
– las *tierras* gaditanas / **lloran** a mares («Duelo de la Alegría...»)
– **Se para** el *mundo* / a **escuchar** («A José Tejada...»)
– *Huelva* le **pone** un leve escalofrío
– Y *Sevilla* te **manda**
– Granadinas te **ofrece**, hoy, *Granada*
– *Jaén* te **da** su minera aceitunada
– Y *Almería* te **brinda** su taranto («Poesía eres...»)
– *Puente* **danzante**
– Los *jardines* de **carne y hueso** («Letanía de piropos...»)
– de **madre** la *Giralda* («Coplas por Fernando Villalón»)
– aún te **llora** *Andalucía*
– ¡y *ella* **sabe lo que hace**!» («Llanto por...»)

Especial personificación se da en el poema «Alegrías para bailar 'Los Bolecos'» (sic), al que su autor subtitula «... dialoguillo flamenco entre la tierra y el mar de Cádiz»:

1

–Yo soy tu mar y te beso
noche y día la cintura,
mi duende azul está preso
del ángel de tu blancura.
–Esclavo de tu belleza,
soy tu tierra y tú eres mía
y moriré de tristeza
si me falta tu alegría.
–Levante en calma,
mis dos amantes
róbanme el alma.

2

–Soy tu compás, tu mecido,
el viejo son que te adora.
–Yo tu cante y tu sonido,
Tú la mejor bailaora.
–Lunares y volantes
de tu vestido.
–Cádiz, con tus desplantes
pierdo el sentido.
–Seguid cantando,
que yo por alegrías
estoy bailando.

3

–Si a mi barca te subieras
mi marinera serías.
–Si conmigo te vinieras
serrana, en mi serranía.
–Si en la tierra quedarme

si a la mar irme,
tres mil años pensando
sin decidirme.
–Y eso es lo que hay, niños,
eso es lo que hay,
soy la sal de este mundo,
me llamo CÁI.

– DE TIEMPO:

– El *tiempo,* en Cádiz, **soñando** («Soleares de...»)
– **cae** la *hora* («Evocación de María...»)

– DE CANTES:

– **corazón** del *cante grande*
– *Liviana, Debla, Toná* / Tres **hembras** bravas
– **Novia** del *Polo,* la *Caña*
– **Me llaman** *La Carcelera.* / Detrás de una reja **vivo**
– *La Petenera* / **llorando** algún *cante* **muerto** («Poema del cante flamenco»)
– **sube** por dentro y **araña** («El Cante»)
– Aquí las cuatro verdades / que le **apuñalan** las venas –*Soleares, seguiriyas / bulerías* y *saetas*– («Estampa gitana...»)
– **De luto están** la *alegría,* / los *tientos* y el *mirabrás*;
– **De negro** la *bulería* / y las *palmas* y el *compás* («Duelo de la Alegría...»)
– **Cae** la *copla* («Evocación de María...»)
– todos los *cantes* de Cádiz / se le ponen a **bailar** («Fiesta con Chano...»)
– aún **lloran** los *cantes* puros («Apuntes de...»)
– **lleva** el *verdial* de Málaga su **pena** («Poesía eres...»)
– un *olé* **de pie** («Letanía de piropos...»)

En «Llegada y recibimiento del cante en Jerez», aparecen personificados los cantes:

> Lo decía «el ayer»... Llega mañana
> el cante. ¿El qué?... La cosa es bien sencilla:
> Llegaban a Jerez, desde Sevilla,
> las viejas soleares de Triana.
>
> Debla de Utrera y de Alcalá liviana,
> y los cantes de fragua y los de trilla,
> la petenera con la seguiriya
> y la caña y el polo y la serrana.
>
> A recibirlos fue la bulería,
> el mirabrás, la rosa y la alegría,
> y los aires de fiesta y nochebuena.
>
> Y qué jaleo cuando el tren llegaba.
> Y qué silencio, cuando se bajaba,
> sencillamente, un hombre con su pena.

- DE POESÍA:

- *verso* / **resucitado** («Homenaje primero»)
- La «*Taberna Los Tres Reyes*» / «*Café Chinitas*» de antaño y el «*Cante Grande*» y el «*Chico*» lo están **llorando** y **llorando** («Epitafio...»)
- «*Poesía* eres **tú, Pilar**, bailando»
- **Tú** la *rima* que Bécquer no conociera («Letanía de piropos...»)
- *Tres tercios de arte mayor* (**Hermanos Mairena**) («Apuntes de los festivales...»)

LA VOZ:

De la voz, elemento fundamental del cante flamenco, apenas se ha estudiado nada[23]. Digamos, para empezar, que la voz flamenca ha de poseer unas cualidades especiales que nada tienen que ver con la voz exigida para otras manifestaciones artísticas (ópera, etc.). Requiere una calidad peculiar y una manera característica de emitirla de forma gutural, pero con una particular tensión.

Ricardo Molina y Antonio Mairena[24] distinguen los siguientes tipos de voz:

1) Voz *afillá,* llamada así por tomar como modelo al Fillo. Es ronca, rozada y recia, tal como la de Caracol. Fue la más apreciada entre los entendidos del siglo XIX y es especialmente apta para ciertas modalidades como las siguiriyas, las bulerías, las tonás y la soleá. La moda arraigó con tal fuerza que hubo un tiempo en el que se apeló a ciertas bebidas para adquirir esta voz, que pudiéramos calificar la del venerable cante primitivo.

2) Voz *redonda:* se le acostumbra llamar «voz flamenca» y es dulce, pastosa y viril. Su prototipo fue la de Tomás Pavón.

3) Voz *natural,* de pecho o gitana, se le acostumbra a llamar a la de Manuel Torre, que trajo al cante este tipo, tan diferente de la «afillá». La voz natural está muy cerca de la «redonda», de la que se diferencia por la especial desgarradura que llamamos «rajo» y coincide con la afillá precisamente en ese su desgarro, tanto más precioso cuanto que se produce en una voz natural, no remedada.

4) Voz *fácil* o cantaora, fresca y flexible, excelente para los cantes festeros.

5) Voz de *falsete,* poco apta para los cantes básicos (siguiriya, toná, soleá, tango) pero muy adecuada para floreos y arabescos; por eso Chacón, su entronizador, la adaptó a las modalidades levantinas.

---

(23) Conocemos algunos estudios de M. DE FALLA, ARCADIO DE LARREA, ANSELMO GONZÁLEZ CLIMENT y RICARDO MOLINA.

(24) En *op. cit.*

Estas breves consideraciones ofrecen sólo una visión de la voz en sentido «estático» ya que la voz en acción, en fase «dinámica», adquiere tal cantidad de matices que nos resulta imposible analizarla en breves líneas. Hemos preferido, pues, describir la adjetivación de la voz en estos poemas para estudiar la relación establecida entre el elemento A (voz) y el elemento B (cualidad expresada por medio de la metáfora).

La adjetivación presenta las siguientes formas:

1.- Adjetivo de discurso – [adjetivo de lengua]

voz
- de la tierra
- de tribu errante
- de llanto
- del pueblo
- de madrugada
- de bronce antiguo
- de Sevilla
- de fragua
- de agua
- de viento
- de tierra
- de fuego
- de navaja
- de sal – y sol – y estero

2.- Adjetivo de discurso (gerundio – sustantivo)

voz
- rompiendo cadenas / lindes / miedos
- quejándose cálida / rebelde

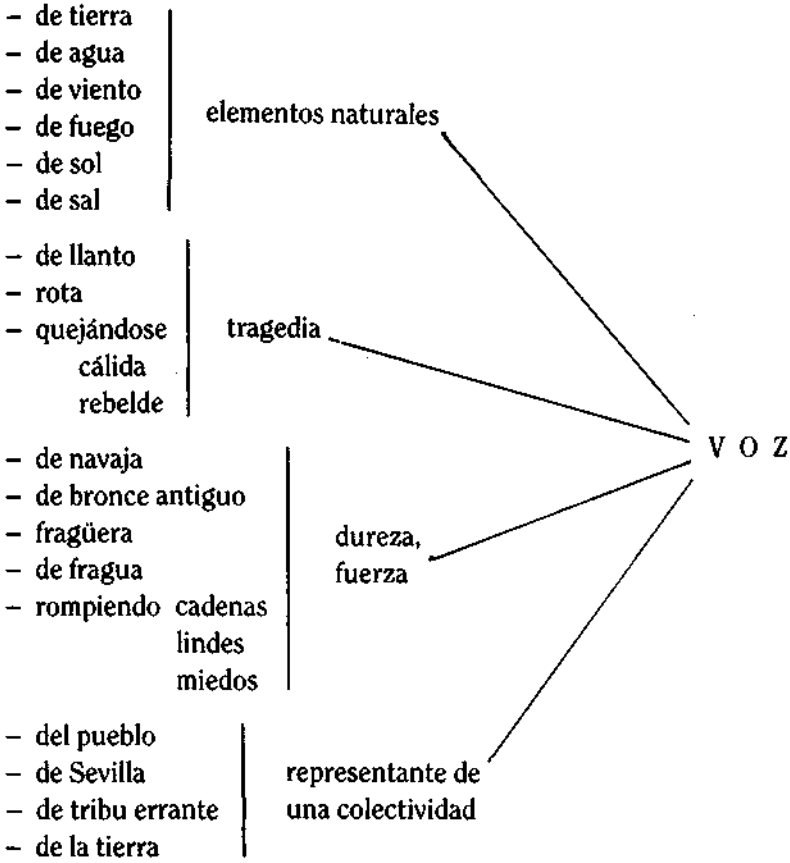
3.- Adjetivo epíteto (antepuesto al sustantivo)

fragüera	–	voz
primera	–	
media	–	
amiga	–	

4.- Adjetivo calificativo de lengua (postpuesto al sustantivo)

voz	–	rota
	–	flamenca
	–	redonda
	–	natural
	–	ciega

Podemos escoger otro criterio para agrupar los adjetivos: atendiendo a su significación:



Poseemos cuatro semas perfectamente aplicables a la voz del cante flamenco y que pueden contraponerse a las de otras formas de cante:

Voz flamenca		*Otras voces*
– natural	/	– artificial
– trágica	/	– alegre
– dura, fuerte	/	– dulce, melódica
– representante de una colectividad	/	– individual

Pero situemos estos adjetivos en su contexto propio:

- la siguiriya: –*fragüera* voz . . . . . nace en la fragua
  –*de Sevilla* . . . . . estilo típico sevillano
- el cante: –voz *de tribu errante*. . . . . tribu: agrupación frecuente entre gitanos
  errante: característica de ese pueblo
- el cantaor: –voz *de llanto* . . . . . tragedia
  –voz *rota* . . . . . quebrada
  –voz *de madrugada* . momento de más fuerza en el cante
- Pastora Pavón: –voz *de bronce* . . . . . sonoridad
  –voz *de Sevilla* . . . . . representatividad
- Antonio Mairena: –voz *de fragua*. . . . nacida en la fragua, su lugar de trabajo
  –voz *flamenca* . . . . viril
- Tía Anica: –voz *de agua* . . . . . clara
  –y *de viento* . . . . . fuerte
- Tomás Torre: –voz *de tierra* . . . . . profunda
  –y *de fuego*. . . . . ardiente
- José Menese: –voz *rompiendo* cadenas, lindes, miedos } fuerte y valiente
  –voz *quejándose* cálida, rebelde } trágica
- Caracol: –voz *de navaja* . . . . . hiriente
- Tomás Pavón: –voz *redonda* . . . . . dulce pero viril
- La Repompa: –voz *natural* . . . . . desgarrada
- Juan Breva: –voz *ciega* . . . . . cuando nace este poema, Juan Breva ya había muerto.
- Curro Malena: –*amiga* voz . . . . . sentimiento que despierta en el poeta

– Juan Vargas: –voz *de sal* características
y *sol* de San Fernando,
y *estero* donde residía[25].

EL CANTE:

No pretendemos establecer una definición –siquiera aproximada–de lo que es el cante flamenco, honda expresión de todo un pueblo, de una manera de ver, pensar y sentir. El poeta nos lo presenta aquí con fuertes connotaciones *trágicas*, rasgo presente en la mayoría de sustantivos, verbos y adjetivos que sirven de soporte al contenido de estos poemas:

Media voz o *grito* abierto
el cante es *queja*. La copla,
vida *herida* por tres versos.

. . . . . .

De la sima de la carne
o de la cima del alma
de un *ciego* amor, nace el cante.

Cuando su arranque, es de dentro,
sube por dentro y *araña*
los entresijos del cuerpo.

Tiene voz de tribu *errante*,
raíces, sonidos *negros*,
duendes sueltos por la sangre.

Cante, *pellizco* en el pecho,
cante, *nudo* en la garganta,
cante que *levante el vello*.

(25) Juan Vargas (primo de Manolo Vargas), poseía una excelente voz, si bien no era cantaor profesional y sólo cantaba en fiestas íntimas y familiares. En ese ambiente habla el poeta de su voz.

Este cante es cante grande,
puro, jondo y por derecho,
recio y rancio, *llanto* al aire.

Cante de verdad, concierto
de ecos de *terribles* madres
para guitarra y silencio.

En otro lugar hemos hablado de lo que son y significan en el cante flamenco los «sonidos negros», caracterizados igualmente en un poema con hondo sentido trágico:

Los sonidos
negros,
son *ayes*,
lamentos,
la música honda
de la voz del pueblo,
la raíz *oscura*
de todos los *muertos*,
gritos ancestrales,
primitivos ecos
de miles de amantes
de muchos milenios.

Los sonidos
negros,
son *quejas*,
son *trenos*,
símbolos,
misterios,
angustias,
secretos,
olvidos,

recuerdos

de *ausencias*
o *miedos*.

Los sonidos
negros,
son notas, compases
en clave de *duelo*,
cadencias *oscuras*
de los claros versos,
suspiros del alma
que lanzan los cuerpos
heridos por fuera
y *muertos* por dentro.

Hemos dejado para el final un fragmento del poema «El Cante», en el que el poeta se vale de imágenes sacadas del mundo de los toros para explicar la fuerza y la magia del cante flamenco:

Hasta el *ruedo* de la tarde,
de la noche de los tiempos
suben hondos tercios, *lances*.

Como un *toro* del *chiquero*
el buen cante *salta* al aire.
¿Quién me lo *fija en los medios?*

Citar de frente es la clave.
Y la llave del misterio
el cante *por naturales*.

Y la *estocada* en el centro.
Porque el cante es arte y parte
la almendra del sentimiento.

EL BAILE:

Sobre las características del baile flamenco –en nada semejante a otras clases de baile, de índole culta o popular– se apuntó algo al tratar de dicho tema en estos apartados. A manera de descripción, recordemos la que hace Estébanez Calderón y que ya hemos citado. Nuestro objetivo es, ahora, poner de manifiesto la plasticidad de una línea vertical ascendente –como si de la figura del bailaor o bailaora se tratara– que ha conseguido Antonio Murciano en sus poemas dedicados al baile:

- EL BAILAOR («El Bailaor»)
  - *capitel* de la gracia
  - *columna* de lo trágico
  - todo un *cielo* cabe / bajo un *techo* de brazos
- PASTORA IMPERIO («La Bailaora»)
  - *Giralda* que paseas
- PILAR LÓPEZ («Poesías eres tú, Pilar, bailando»)
  - Hasta tu *alta almena* / lleva el verdial...
  - Mira *a tus pies*, Pilar, Andalucía
- DANZA GITANA («Danza gitana»)
  - *vuelo* abierto de *pájaro*
  - sonido de *luceros*
  - campanas de un *campanario*
  - temblor de tibia *estrella*
- MANUELA CARRASCO («Letanía de piropos...»)
  - tu figura es un ole *de pie*, una *torre*
  - *Torre del Oro, torre* de la hermosura
  - Sevilla toda *torre* campaneando
  - *Giraldilla* descalza por bulerías

- Puente danzante de *altos ojos* morunos
- tú *palmera* de tu Paseo

– JOSÉ JOAQUÍN DE BELLAVISTA («Tres niños bailan»)

- como baila un *lucero*

– DIEGUITO EL DE MARGARA («Ídem»)

- ¿Baila o *vuela*?

LA GUITARRA:

En los siete poemas dedicados a la guitarra aparece un gran número de imágenes de diversa naturaleza:

– En el primero, la guitarra es

> *Pueblo muerto* en su *caja*
> y un *dios resucitando*
> seis *cinturas* que *apresan*
> a una *boca cantando.*

– En el segundo,

> Pequeño *sol* del cante
> y *luna* de la danza.
> Andaluza
> *campana.*
> *Prima y bordón*
> de la madrugada,
> *Reina*
> y *esclava*
> de la copla
> y la danza.

– En el tercero,

Niña en Cádiz de un guantero
y de un Planeta en Triana.
Flor
de España
–olorosa de espumas
y de jaras–
que manos de Patiño y de Gandulla
y Rodríguez Murciano el de Granada,
del gran Montoya y de Javier Molina
una noche de fiesta *deshojaran*.

– En el cuarto,

Locura
embriagada,
que dedos de Borrull y el Niño Pérez
y Paco el de Lucena puntearan.
Pozo de madera, carne
de resonancias,
con las *uñas* de Paco de Aguilera
y Manolo el de Huelva tan *clavadas*,
que en Jerez un Lunar y dos Moraos
y un Naranjo en Morón, *te traspasaran*,
tan *hiriéndote*
el alma,
que aún hoy *lloras de música* en Sabicas,
Ricardo y Cano y Maravilla y Vargas
y en brazos de un gitano de Marchena
de nombre de rey mago *te desangras*.

– En el quinto,

Vieja abuela del baile,
novia que espera al cante en su ventana,

que de noche *envejece*
y *se aniña* en el alba,
virtuosamente hermosa,
son de músicas magas,
que dos Pacos de rumbo y dos Manueles
de tronío y de gracia

. . . . . .

entre *arpegios* y *trémolos* de sueños
picando y *repicando* sus *campanas*
te elevaron, guitarra de mis penas,
a las alegres cumbres de la fama.

– En el sexto,

Vihuela,
alquitara,
corazón
o sonanta.
Eco en el tiempo.
Guitarra
que tienes
forma de muchacha
y que también estás hecha
para *ser abrazada.*

– En el séptimo,

Todos oyen tu *llanto*
y cuentan luego –¡ay! tu vieja fábula.
Pero sólo tú *sabes*
cuando la juerga acaba ...

La guitarra está totalmente personificada en estos poemas, no sólo porque el poeta la sitúa como receptora inmediata de su mensaje poético (ya estudiado en las apelaciones), utilizando los sustitutos y morfemas verbales de segunda persona del singular, sino también por-

que el léxico empleado lo indica claramente. Llegamos con esto a la personificación de la guitarra (igualmente estudiada en otro apartado): en estos poemas nos encontramos términos que se refieren a partes y órganos del cuerpo (carne, cintura, boca, corazón...), acciones humanas (cantar, llorar, saber...), y, por último, los que señalan su condición de mujer (reina, esclava, niña, novia, abuela, forma de muchacha, hecha para ser abrazada...)

Con esta última imagen está muy relacionada la de *flor*, por lo que el juego metafórico se hace doble. La flor es símbolo de doncellez, y la guitarra, en manos de grandes tocaores, es *deshojada*: la imagen se reviste aquí de claras connotaciones erótico-amorosas.

Otras imágenes son fundamentalmente sonoras: la guitarra es «andaluza *campana*», «*prima* y *bordón*», «carne de *resonancias*», «*son* de *músicas* magas», y a la que «dos Pacos de rumbo y dos Manueles... entre *arpegios* y *trémolos* de sueños, / *picando* y *repicando* sus *campanas* / te elevaron, guitarra de mis penas, / a las alegres cumbres de la fama». Y por fin queda como « *eco* en el tiempo».

La imagen de la guitarra se hace trágica, sangrante, en el poema cuarto: la guitarra es «carne» con las «*uñas*.... tan *clavadas*» que «*traspasaran*, / tan *hiriéndote* el alma», que «*lloras* de música» y «te *desangras*».

Conclusiones estilísticas

Para el estudio de estos poemas hemos seguido un camino semasiológico o interpretativo, considerando al conjunto de poemas como un signo lingüístico y a cada uno de ellos como un todo significante al que responde un significado total; si bien el estudio de cada uno de sus planos nos lleva a dos conclusiones principales:

a) La condición *oral* o, si se quiere, *juglaresca* de estos poemas. Antonio Murciano, quiere transmitir sus experiencias, sus impresiones, *de viva voz*, y para ello se vale de recursos determinados:

- en el plano *fónico*, repeticiones de sonidos y fonética andaluza.
- en el plano *morfosintáctico*, apelaciones y vocativos.
- en el plano *léxico-semántico*, frases lexicalizadas y préstamos literarios, dotados de nuevo contenido.

b) Como consecuencia de lo anterior, señalamos la *función apelativa* como característica fundamental de estos poemas. La *fuerza sorpresiva* se logra:

- en el plano *fónico*, con alteraciones, letrismos, paranomasias... que agudizan la atención del oyente.
- en el plano *morfosintáctico*, mediante las reiteraciones de unas estructuras que quedan fijadas en la memoria del oyente.
- en el plano *léxico-semántico*, por el uso de imágenes muy sencillas y asequibles a la mentalidad de cualquier clase de público, pues se basan fundamentalmente en sentimientos profundamente humanos y en elementos de la naturaleza.

CARNICERO

ESTUDIO MÉTRICO Y TEMÁTICO DE LA SEGUNDA PARTE

Desde el punto de vista métrico la letra del cante flamenco –comúnmente llamada «copla»– presenta ciertas peculiaridades especiales:

- Una íntima relación con la música, de tal manera que es ésta la que aporta casi siempre el matiz diferenciador entre los diversos estilos flamencos: la métrica –la estrofa– es, en este caso, un mero soporte.
- Los versos –llamados «tercios»– son generalmente de arte menor, con predominio del octosílabo, seguido del pentasílabo, heptasílabo y hexasílabo. De arte mayor, el endecasílabo y el dodecasílabo.
- La rima suele ser asonante, aunque el flamenco acepta también –y a veces de forma indistinta– la consonante.
- Las estrofas de carácter uniforme más empleadas en el flamenco son el trístico, la cuarteta, la seguidilla, la siguiriya, la quintilla y, ocasionalmente, el pareado. Uniformidad ciertamente relativa, puesto que estas agrupaciones en boca de un cantaor y con acompañamiento musical, están sujetas a las más diversas fluctuaciones (tal es el caso de la siguiriya).

Hablábamos de la indisolubilidad música-letra en el flamenco; indisolubilidad aplicable también a la misma copla, puesto que dentro de ella no pueden separarse estructura métrica y tema, lo que constituye cada estilo flamenco propiamente dicho. Por ello haremos una breve

referencia a cada uno de los cantes incluidos en *Poesía Flamenca* –concretamente en este último apartado– señalando en lo posible sus orígenes y características especiales, así como un pequeño estudio métrico de cada estilo, para finalizar con un resumen estadístico de caracteres métricos y las conclusiones pertinentes.

ÍNDICE DE «LA COPLA»[1]

- Tonás
- Soleares, tientos, tangos, polos, cañas
- Peteneras
- Granadina y media granadina
- Cartageneras, malagueñas, javeras y verdiales
- Aires de bamberas
- Siguiriyas y cabales
- Fandangos
- Fandanguillos de Huelva y rocieros
- Bulerías
- Liviana, serrana y macho
- Tarantos, tarantas y mineras
- Coplas del viejo minero
- Cantiñas del Pinini de Utrera
- Aires de romeras
- Por alegrías de Cádiz
- Alegrías de Córdoba
- Cantes laborales campesinos
- Saetas

(1) Nos hemos permitido alterar en parte el orden establecido por el autor con el fin de lograr en nuestro estudio una mayor coherencia entre los diversos estilos flamencos.

TONÁS

«Toná» es una corrupción fonética de tonada, término que a su vez procede del «tonus» latino (acento), emparentado con la voz griega «tonos», que indicaba tensión de una cuerda. Lo cierto es que el término hizo fortuna en toda España, ya que en muchos lugares se entiende por toná un cante tradicional y popular. De ahí sus derivados «tonadilla» y «tonadillera».

Pero regresemos al ámbito del flamenco. La toná es uno de los cantes gitanos básicos, cantada sin acompañamiento, por lo general, y con sonidos realmente patéticos. Por referencias del cantaor Juanelo supo Machado y Álvarez que en tiempos llegaron a interpretarse hasta veintiséis modalidades (una tradición gitano-andaluza habla de treinta y una, la última de las cuales era la famosa debla) diferentes en música y texto, conocidas por el nombre de sus cantaores, excepto tres: toná «de los pajaritos», «del cerrojo» y «del Cristo».[2]

Dentro de las tonás puede hablarse de los martinetes, las carceleras, la debla, las tonás grandes y chicas... Esta clasificación es casi exclusivamente temática: el martinete es una toná de origen fragüero o herrero; la carcelera, como su nombre indica, se refiere a las cárceles y a los presos. La debla, de origen más discutido, fue probablemente una toná de carácter religioso. Se dice que el término está emparentado con el caló «debel» (dios) y suele traducirse como «diosa». (Hay, sin embargo, quien, ateniéndose a la corrupción fonética, tan frecuente en flamenco, señala que «debla» pudiera ser, simple y llanamente, la toná «de Blas»). Por su parte, la toná grande, enigmática y olvidada, guarda cierta semejanza con el martinete aunque ornamentalmente es tan rica como la debla. Como ésta, la toná grande ha sido recreada y puesta en circulación por el cantaor sevillano Tomás Pavón. La «chica», por el cantaor Rafael Romero.

---

(2) Las tonás aparecen mencionadas por primera vez en 1847 por Estébanez Calderón en sus *Escenas Andaluzas*. Se refiere concretamente a las tonás que se cantaban en Sevilla. Vid. también el estudio dedicado a ellas por José Blas Vega en su libro *Las Tonás*.

Las tonás más antiguas hablaban casi siempre de persecuciones, lo que guarda perfecta conexión con los encarcelamientos de que tratan las carceleras. Íntimamente relacionadas con ellas están los martinetes, tonás que suelen acompañarse del sonido del martillo sobre el yunque y que, como decíamos, se cantaban en fraguas y herrerías.

Dentro del grupo de tonás de *Poesía Flamenca* el poeta no especifica ningún tipo, si bien el tema las hace fácilmente reconocibles. Abundan más los martinetes

«Herrerito era mi abuelo
fue mi padre y lo soy yo;
candela, yunque y martillo,
mira qué esaborición».

Aunque no faltan tampoco carceleras:

«Ándame los pasos, madre,
y que me saquen de aquí,
que entre rejitas me tienen
por lo que no cometí».

Análisis métrico

La toná está compuesta por cuatro versos octosílabos, con rima normalmente asonante en pares o impares. Una serie de tonás suele ir rematada por un cambio, macho o coda (copla de tres versos o pareado asimétrico).

Las nueve tonás de «La Copla» se agrupan de la siguiente forma:[3]

- dos coplas octosílabas aconsonantadas: [1, 2]
- dos redondillas octosílabas aconsonantadas: [5, 7]
- una cuarteta octosílaba aconsonantada: [4]
- dos coplas octosílabas aconsonantadas: [3, 8]
- una estrofa de 4 versos asonantes los impares: [6]
- una copla aconsonantada pentasílaba: [9]

(3) La numeración de las coplas es mía.

SOLEARES, TIENTOS, TANGOS, POLOS, CAÑAS

Teniendo en cuenta las coincidencias métricas y temáticas que se dan entre estos estilos, así como la carencia de elemento musical en su obra, el poeta ha creído conveniente reunir en un solo grupo a todos ellos. De hecho se podrían establecer dos «familias» encabezadas por la soleá y el tango, respectivamente. Con la primera estarían emparentados el polo y la caña; con el segundo los tientos. Veremos también cómo el tango y la soleá guardan entre sí cierta relación.

El término soleá –o solear– deriva, según la mayor parte de la crítica, de soledad o soledades.[4] Ríos Ruiz, sin embargo, piensa que el nombre pudiera deberse al hecho de que esta copla fuera cantada por los trabajadores –sobre todo campesinos– mientras realizaban sus faenas al sol. Aunque de origen incierto (al parecer del primer tercio del siglo XIX) presenta diversas modalidades locales; las más antiguas son las soleares de Triana, mientras que el grupo más peculiar y numeroso lo constituyen las de Alcalá. Son también conocidas las de Utrera, Cádiz, Jerez y Córdoba.

El tango (del latín «tangere»: tañer o tocar) es también un cante gitano festero básico, probablemente nacido en Cádiz o Sevilla a fines del siglo XIX, sin que tenga nada que ver con el tango argentino y quizás tampoco con el tambor canario del mismo nombre. Son conocidos los tangos de Sevilla, Cádiz, Jerez y Málaga.

Los tientos (del latín «temptare»: tentar) son de origen más reciente. Quizás provengan del inicio de una de sus letras primitivas: «Me tiraste varios tientos / por ver si me blandeaba». Más lentos y majestuosos que el tango, suelen formar pareja, sirviendo el tango, con ritmo más ligero, de remate. Los tientos, tradicionalmente, se dicen creados por el cantaor gaditano Enrique «El Mellizo». En antiguas grabaciones –en discos de pizarra– de la «Niña de los Peines» aparecen citados como «tangos lentos».

---

(4) Pedro Antonio de Alarcón habla del «canto por Soledades» (también del vito y la caña) en un capítulo dedicado a «La Granadina» (escrito en enero de 1873) incluido en su obra *Viajes por España*, Madrid, 1943, p. 186.

La caña, según Estébanez Calderón, deriva de la voz árabe «gaumnia»: canto. El profesor García Matos piensa que –tanto el nombre como el cante– proceden de un «macho» que Isidoro Hernández recoge en *Tradiciones populares andaluzas y Flores de España* y que comienza «Caña dulce de mí, dulce caña...». Arcadio de Larrea cree que proviene de una canción culta. Como puede apreciarse, sus orígenes son inciertos, aunque su ritmo es el de la soleá –de quien, al parecer, nace– y es semejante al polo, cante que, a su vez, pudiera derivar de la caña[5].

Poco más puede decirse del polo. Sabemos que este término designaba un baile del siglo XVIII, aunque el cante nada tenga que ver con él, por lo que en todo caso, el nombre se tomó en préstamo. La modalidad más conocida es el polo natural y suele ir rematado por una soleá. De todas formas, Ricardo Molina piensa que es un cante pobre, no gitano, llamado a desaparecer, y al igual que la caña, momificados hoy en una sola forma literario-musical.

Mayor dificultad presentan los temas: mientras que el polo y la caña no tienen asunto específico, los tientos suelen ser sentimentales y conmovedores:

«Vinieron y me contaron
cositas malas de ti
y a Dios pongo por testigo
de que no me las creí».

Por el contrario, el tango abarca prácticamente todas las gamas: desde las humorísticas a las emotivas:

«El gallo cantó tres veces
y Pedro dijo que no;
la noche que me negaste
ningún gallito canto».

(5) El polo es el cante por soleá del rondeño Cristóbal Palmero, de apodo «El Polo» (de ahí su nombre). Es un cante sin ayes de enlace. El que hoy se canta –tanto el natural como el sevillano–; en opinión de Antonio Murciano, es la desconocida «poli-caña», cante mixto del polo y la caña.

Otro tanto ocurre con las soleares, a las que a veces se identifica con un tono sentencioso y moralizador:

«Dudaste de mi consejo,
metiste el dedo en mi llaga
y dice un refrán muy viejo
que el que la hace la paga».

González Climent piensa que son fruto de una experiencia vital:

«Cuando digo lo que siento
se me alivian los pesares,
por eso los doy al viento
cantando por soleares».

Y Ricardo Molina dice que todo cabe en la soleá, cante fundamentalmente humano en el que está presente por encima de todo el sentimiento:

«Pena de corazón mío,
no poder aborrecer
a quien mucho se ha querío».

Análisis métrico

El tango y el tiento están compuestos por cuatro versos –generalmente octosílabos, aunque también los hay hexasílabos–, o por tres, repitiendo el primer verso, de rima asonante y consonante en pares. La soleá es una copla de cuatro versos octosílabos o de tres, también octosílabos, con rima asonante o consonante. Cuando la rima va en los pares, se le llama soleá grande; si es en los impares, soleá corta. (Otros hacen esta misma clasificación atendiendo al número de versos; grande, de cuatro; corta, de tres). El polo y la caña siempre llevan cuatro versos octosílabos.

Una modalidad de la soleá es la soleariya, generalmente con un verso de tres, cuatro o cinco sílabas seguido de dos octosílabos:

«A tu vera,
como el barquito en la mano
de Consolación de Utrera».

De las treinta y una coplas que integran esta sección, hemos encontrado:

- Diez estrofas de cuatro versos: (octosílabos)
  - dos redondillas: [1, 27]
  - cuatro coplas aconsonantadas: [16, 20, 23, 25]
  - cuatro coplas: [6, 8, 13, 29]
- Diecinueve tristicos octosílabos:
  - trece de rima consonante: [3, 4, 7, 9, 11, 12, 14, 15, 17, 19, 22, 28, 30]
  - seis de rima asonante: [2, 5, 10, 18, 21, 26]
- Un tristico pentasílabo de rima asonante: [24]
- Una soleariya de rima consonante: [31]

PETENERAS:

El origen de este cante y la etimología del término son bastante confusos: Larrea piensa que procede de otros países; Manfredi Cano y José Carlos de Luna creen que la petenera es un cante personal, inventado por una cantaora de Paterna de Ribera (Cádiz): de ahí la corrupción fonética «paternera» – «peternera» – «petenera». Precisamente a este hipotético –aunque posible– origen dedicó Antonio Murciano un poema (incluido en la sección «El Cante»):

«En Paterna de Ribera
una sombra canta y llora.
Dolores La Petenera
se llamó la cantaora.

¡Ay Dolores, paternera

carne de coplas! ¿Su historia?
El cante fue la escalera
de su infierno y de su gloria.

Ella encontró un mal amante,
se perdieron mil por ella;
fue una mujer y es un cante.
Su nombre: La Petenera.

Murió a puñal una tarde,
fue una mujer de bandera
y está enterrada en el aire
de Paterna de Ribera».

(«Recuerdo a la Petenera»)

Ricardo Molina la incluye dentro del grupo de cantes folclóricos aflamencados de procedencia andaluza.

La petenera suele desarrollar temas melancólicos, referidos a veces a esta legendaria cantaora de Paterna, aunque cualquier letra de soleá se le puede adaptar perfectamente. Existe también la llamada soleá petenera, poco interpretada actualmente.

Las seis peteneras de *Poesía Flamenca* se inscriben claramente dentro de la primera línea. El tono melancólico impregna a la mayoría, si bien con tratamiento diverso. Por ejemplo, letras exhortativas:

«Palabras con sentimiento
mide bien antes de hablar,
que unas se las lleva el viento
y otras se quedan clavás
en lo hondo y 'pa' los restos».

Desengaño amoroso:

«Tengo empeñá mi palabra
y la tengo que cumplir,
de no mirarte a la cara

ni acordarme más de ti,
pasara lo que pasara».

Evocación de una de las mejores intérpretes de peteneras, la «Niña de los Peines», quien engrandeció y reelaboró la de Medina «El Viejo»:

«Porque fue la Emperaora
de los cantes de solera,
en homenaje a Pastora
canto yo su Petenera
y hasta el corazón me llora».

Análisis métrico:

La petenera es una cuarteta octosílaba (se la conoce entonces como petenera chica o corta) o una quintilla (petenera grande o larga). Suele repetir algún verso. Las seis peteneras de «La Copla» se reparten así:

- Tres estrofas de cuatro versos octosílabos:
  - dos coplas: [1, 2]
  - una cuarteta: [5]
- Tres quintillas octosílabas de esquema ababa:
  - una de rima consonante: [6]
  - dos de rima consonante y asonante: [3, 4]

FANDANGOS

La etimología más probable de «fandango» es, al parecer, el término latino «fatum» (suerte, destino). De ahí derivaría también el «fado», baile típico portugués.

A comienzos del siglo XVIII el *fandanguillo* era una modalidad de canto con el que se acompañaba aquel. El fandango es, al parecer, de

origen árabe: el nombre del baile, por extensión, se aplicaría más tarde al cante. Se difundió por todas las regiones españolas adaptándose a cada una; de ahí que la jota, la muñeira, las alboradas y un sinfín de cantes regionales procedan del fandango.

En Andalucía y Levante el fandango ha dado origen a diversas modalidades locales: así los de Huelva, de Almería, de Los Lagares (Málaga), rondeñas, granadinas...

También se consideran dentro del grupo de los fandangos las mineras, cartageneras, tarantos y tarantas de Almería.

Un grupo característico de fandangos son las malagueñas, transformadas en especies flamencas. A partir del siglo XX han alcanzado gran desarrollo y auge los fandangos artísticos, creaciones personales de grandes cantaores.

Los temas del fandango aluden casi siempre a aspectos locales concretos, exaltando las peculiaridades mas notables del lugar a que pertenecen, aunque también son frecuentes los de tema amoroso y los moralizadores o sentenciosos.

Bajo el título de «Fandangos» agrupa el autor catorce composiciones. De ellas, diez abordan el tema amoroso, con toda su amplia gama de desengaños, desdenes, locuras, maldiciones, declaraciones... Como puede observarse, predomina el aspecto terrible del amor:

«Amarillo y con ojeras
dicen que me voy poniendo
de querer tan a las veras
como yo te estoy queriendo.
Tú ni lo sabes siquiera».

En otros predomina el tono sentencioso:

«Nadie deje que su pare
viva de la cariá,
que puede ser que algún día
sus hijos le hagan igual,
que tó se paga en la vía».

Análisis métrico

El fandango suele ser una quintilla octosílaba, de rima asonante o consonante casi siempre alterna. Es característico en él la repetición de algún verso, en su totalidad o sólo en parte.

Así se distribuyen las catorce quintillas octosílabas que constituyen estos fandangos:

- once de esquema ababa:
  - cinco de rima consonante: [2, 5, 11, 12, 12']
  - seis de rima consonante y asonante: [1, 3, 6, 7, 8, 9]
- tres de esquema xabab:
  - una de rima consonante: [13]
  - dos de rima consonante y asonante: [4, 10]

FANDANGUILLOS DE HUELVA Y ROCIEROS

Un importante grupo dentro de los fandangos locales lo constituyen los de Huelva y provincia (Valverde, Alosno, El Cerro, Sta. Bárbara, etc.). El poeta prefiere llamarlos *fandanguillos* por su origen folclórico, y adjunta un grupo de «rocieros», grupo que podríamos clasificar como subgénero del fandango de Huelva, dado el auge creciente que experimentan no sólo en su zona geográfica (El Rocío, Almonte...) sino en lugares más o menos cercanos y sobre todo en la época en que se celebra la conocidísima romería. A la Virgen del Rocío y al ambiente que la rodea aluden los fandangos rocieros, mientras que los restantes –de Huelva y provincia–, según su situación geográfica, suelen referirse al mar (barcos, puerto de Huelva, actividades marineras), al campo (labores, caza, caballos...) y al pueblo, destacando sus personajes más populares y narrando historias o anécdotas.

En este apartado reúne el poeta nueve composiciones, cuyos temas, como hemos dicho, son localistas –aunque no falte alguno amoroso– aludiendo al cante del fandango en Huelva:

«De Huelva,
me gusta a mí ese dejillo
que tiene el cante de Huelva;
desde que yo era un chiquillo
me enamoré de esa tierra
cantando por fandanguillo».

A personajes populares:

«Oí (de) cantá un fandanguillo
cuando pasé por Moguer;
tenía duende y dejillo
y hablaba yo no sé qué
de un hombre y de un borriquillo».

A cantaores de fandangos:

«Ni el gran Rangel, ni Comía,
ni Paco Isidro que vuelva:
que como El Cojo decía
los fandanguillos de Huelva
nadie los dirá en la vía».

Y, como no, los de tema rociero:

«Qué bonita va la Virgen
debajo de su sombrero,
Pastora entre sus pastores,
rocío de rocieros
y jardinera entre flores».

Análisis métrico

Estos fandanguillos forman un total de nueve quintillas octosílabas

- ocho de esquema ababa:
  - tres de rima consonante y asonante: [1, 2, 4]
  - cinco de rima consonante: [3, 5, 7, 8, 9]
- una de esquema xabab con rima asonante y consonante: [6]

Repetición de versos:
- parte de un verso: en [1]
- repetición de paralelística: en [7]
- repetición en quiasmo: en [8]

GRANADINA Y MEDIA GRANADINA

Son las dos modalidades principales del fandango de Granada (aparte los de África La Peza y los de Guéfar, en la Sierra), situados geográfica y genéticamente en la zona del fandango malagueño (igualmente llevan el acompañamiento guitarrístico del aire «abandolao» malagueño). La granadina y media granadina (o «granaína» y «media granaína», como se las conoce más popularmente) son fandangos aflamencados, cuya diferencia estriba en el cante propiamente dicho: más sobrio en la granadina, más afiligranado en la media granadina. Los temas son fundamentalmente locales, refiriéndose, naturalmente, a Granada y a sus alrededores.

En las cuatro composiciones que forman esta sección está presente Granada, si bien de forma diferente en cada una. Por ejemplo, con alusiones históricas y sentimentales:

«Paseíto de los tristes
donde yo me paseaba,
donde lloraron mis ojos
cuando salí de Granada,
lo mismo que aquel Rey Moro».

o histórico-legendarias:

«Al amanecer el día

cae el rocío en Santa Fe
y hay quien dice todavía
que es el llanto de Isabel
en las noches de vigía».

Análisis métrico

La granadina y media granadina son quintillas octosílabas de rima consonante o asonante. Las cuatro aquí incluidas se reparten de la forma siguiente:

- tres de esquema ababa:
  - dos de rima asonante: [1, 2]
  - una de rima asonante y consonante: [4]
- una de esquema xabab y rima consonante: [3]

CARTAGENERAS, MALAGUEÑAS, JABERAS Y VERDIALES

Si bien estas cuatro variedades de fandango se aproximan geográficamente, presentan particularidades que creemos conveniente especificar.

Las jaberas y verdiales pertenecen al fandango malagueño. La probable etimología de la primera es *habera* (con «h» aspirada): mujer que vende habas. Por su parte, los verdiales (que aluden a la comarca malagueña del mismo nombre, procedente tal vez del adjetivo latino «viridis»: verde, vigoroso, joven...) son cantes típicamente moriscos. Forma entidad aparte el grupo constituido por las malagueñas, fandango de Málaga fuertemente aflamencado, cuyo tema –aparte las alusiones locales– suele ser dramático.

La cartagenera es el fandango de Cartagena, que alcanzaría gran auge durante el siglo XIX y que se refiere al paisaje, a los accidentes geográficos, minas, huertas, puertos y lugares urbanos de Cartagena y su comarca.

Seis composiciones forman este apartado. Veamos un ejemplo de cada modalidad flamenca. De jabera:

«Me gusta a mí de cantar
el cante de la jabera,
pregonando en mi cantar
las más verdes y más tiernas
'jabitas' de mi 'jabar'».

Cartagenera:

«Cuando iba llegando a puerto
un marinero cantaba,
ya este muelle es un desierto,
no espera quien me esperaba
y estoy vivo estando muerto».

Malagueña:

«En el barrio La Victoria
voy a encender dos altares,
en la reja de mi novia
y en la tumba de mi mare:
las mujeres de mi historia.»

Verdial:

«Dame el zumo de tu amor,
malagueña de mi cante.
¿Quién te ha dicho, cantaor,
que yo tenga limonares
tan cerca del corazón».[6]

(6) Citamos un verdial inédito de Antonio Murciano:
«Subí a los montes un día
a oir la panda de Povea,
cantaron tantos verdiales
que aún el recuerdo me quea.
Estuvimos los cabales».

Análisis métrico:

Como todos los fandangos, también este grupo está formado por quintillas octosílabas de rima asonante y consonante. Hay:

- Cinco quintillas octosílabas de esquema ababa:
  - cuatro de rima asonante y consonante: [2, 3, 4, 5]
  - una de rima consonante: [1]
- un pareado decasílabo de rima consonante: [6]

TARANTOS, TARANTAS Y MINERAS:

Pertenecen estas modalidades del fandango a la zona más oriental de Andalucía, fundamentalmente Almería y Jaén. De Almería son los tarantos y las tarantas, surgidas en el siglo XVIII y cuya diferencia estriba en el acompañamiento de la guitarra, que presenta un compás característico, de ritmo bien acentuado en el taranto, mientras que en la taranta es más libre y sin medida. Los temas –dentro de un tono narrativo y descriptivo, más que lírico– son variados: amor, odio, celos, burlas...

Por su parte, la minera es una modalidad poco definida de la taranta. Se la puede considerar como taranta de las comarcas mineras de Jaén y Murcia.

En las diez composiciones incluidas en este apartado, tres se refieren concretamente a Almería y su cante por tarantos:

«Fui a Almería a oír tarantos
y en sus parras me enredé,
y hasta el mar oyó mi llanto
cuando tuve que volver...
¡Tierra que yo quise tanto!»

Cuatro con alusiones a Linares y el cante por tarantas:

«Entre minas y olivares

hay una tierra que canta
y yo alivio mis pesares
cuando escucho una taranta
y me acuerdo de Linares.»

Y tres mineras, que reflejan la dureza de la vida y el trabajo en la mina:

«Cien veces canto mi pena
y alguna vez mi alegría;
entre barrena y barrena
resuena la copla mía:
ser minero es mi condena.»

Análisis métrico:

Estas diez quintillas octosílabas se agrupan así:

- ocho con esquema ababa:
  - siete de rima consonante: [2, 4, 5, 6, 7, 9, 10]
  - una de rima consonante y asonante: [1]
- dos con esquema xabab de rima consonante y asonante: [3, 8]

COPLAS DEL VIEJO MINERO:

Bajo este título reúne el poeta seis composiciones que, si bien se ve claramente que pertenecen al grupo de las mineras, presentan un aspecto temático especial: son coplas de mina pero en boca de un minero viejo, quien nos ofrece su particular punto de vista sobre la vida en la mina. Los matices son diversos: rebeldía, dolor por la vida gastada en la mina, actitud filosófica, desahogo de penas... todo bajo el común denominador de la tragedia, que bien pudiera resumirse en la última copla, a modo de epitafio:

«Este epitafio querría

sobre mi tumba grabar:
no tuve noche ni día,
sólo aprendí a trabajar
y estuve enterrao en vía.»

Análisis métrico:

Son seis quintillas octosílabas destribuidas de la siguiente forma:

- cuatro con esquema ababa:
  - tres de rima consonante: [1, 2, 6,]
  - una de rima consonante y asonante: [5]
- dos con esquem xabab, de rima asonante y consonante: [3, 4]

AIRES DE BAMBERAS:

Según el *Diccionario Etimológico* de Corominas[7] «Bamba» significa oscilación. En Andalucía, Salamanca y algunas naciones de Centro y Sudamérica, la bamba es un columpio.

La bamba –cuya variante «bambera» nace de la personalísima creación que hizo de dicha modalidad la «Niña de los Peines»– es un cante folclórico aflamencado de origen andaluz que se canta en algunas localidades andaluzas (particularmente sevillanas y gaditanas) con ocasión de fiestas campestres. A veces no lleva acompañamiento de guitarra y no se atiene a compás. (Modernamente suele acompañarse en aires de fandangos y de soleá por bulerías).

Las once primeras composiciones que incluye el poeta tienen, lógicamente, como tema fundamental a la bamba o columpio, elemento que sirve de pretexto al «juego» –¿vaivén?– amoroso: citas, declaraciones, promesas, juramentos...

«Dice la que está en la bamba

(7) Ed. Gredos, Madrid, 1954, 4 vols.

que no le canto bamberas
y yo bajito le digo
que le canto las que quiera
si ella se viene conmigo.»

El poeta «recordando las bamberas de Arcos» –que musicalmente llevan aires rítmicos aguajirados– añade seis composiciones más que tienen como denominador común las alusiones a su pueblo natal, de tal modo que en alguna, la descripción del paisaje arcense anula el columpio (cuya imagen pudiera estar apuntada en el «arriba» y el «abajo» de la copla):

«El castillo está allá arriba
y allá abajo está el molino,
por la Cuesta de Noriega
se hace más corto el camino.»

No falta –junto con el local– el tema amoroso:

«En el Cerro de la Reyna
te tengo que columpiar,
que tu pelo se despeina
al aire de mi cantar.»

Y rematando esta serie, un a modo de nostálgico recuerdo a la bambera casi perdida:

«En la Plaza de mi pueblo
ya no se escuchan bamberas,
que ahora cantan las mocitas
ritmos y coplas de afuera.
¡Adios columpio y soguitas!

Análisis métrico:

Las bamberas, como la mayoría de cantes folclóricos, son cuarte-

tas o quintillas octosílabas, de rima asonante y consonante. Las diecisiete composiciones de este grupo se reparten así:

- quince estrofas de cuatro versos octosílabos:
  - cuatro redondillas: [1, 7, 8, 15]
  - tres cuartetas: [3, 4, 5]
  - ocho coplas aconsonantadas: [2, 6, 9, 10, 12, 13, 14, 16]
- dos quintillas octosílabas con esquema xabab y rima consonante: [11, 17]

SIGUIRIYAS Y CABALES:

Etimológicamente «siguiriya» –junto con sus variantes «seguiriya», «seguirilla» o «sigeriya» –pudiera ser una corrupción fonética de «seguidilla», nombre de una estrofa profusamente utilizada en canciones populares y en flamenco. También existen coincidencias métricas entre la seguidilla y la siguiriya: el profesor García Matos piensa que la estrofa de ésta última surge por agregación de sílabas al tercer verso –heptasílabo– de la seguidilla, resultando así un verso endecasílabo o dodecasíbo. La siguiriya es una de las estrofas más sujetas a fluctuación: de diez a trece sílabas pueden aparecer en el tercer verso; de cinco a siete en los restantes.

La siguiriya surge a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, al parecer, como derivación de la toná (y no a la inversa). Luego se le acoplaría el toque de la Serrana. Se la conoce también con el nombre de «playera», término que nada tiene que ver con «playa»; sí con «plañidera», de donde proviene: de ahí el tono de queja o lamento que impregna tanto su cante como sus letras, que tratan temas muy elementales, desnudos de artificio literario, y dramáticos, referidos al amor, la pobreza, la muerte o enfermedad de seres amados, desengaño, ingratitud, mala suerte...

Por su parte, las «cabales» sirven de remate a la siguiriya y con ella comparten tema y métrica; difieren únicamente en el aspecto musical propiamente dicho (pues al ser ejecutadas en tono dominante,

hacen recordar la música de las guajiras). En cuanto a la procedencia del término, no hay nada cierto. Probablemente fuera la «siguiriya de los cabales», es decir, de los entendidos, de los buenos aficionados. Pero según la teoría de algunos gitanos viejos, era la siguiriya del «acabar», de remate de una serie de cantes por siguiriya, aunque ellos decían, por corrupción fonética, «la *acabá* del Fillo» o «la *acabá* de Silverio»[8].

Los doce composiciones que forman esta sección aparecen reunidas en seis grupos de dos estrofas –siguiriya y cabal– cada uno, excepto uno que contiene tres y otro con una. Todas ellas responden a las características de dramatismo que señalábamos, en varios temas. El de la madre muerta:

«Mi sangre era suya,
mi nombre y mi voz,
y cuando en el mundo más falta me hacía
me la quitó Dios.»

La enfermedad de un hijo:

«Mi niño el más chico
está en gravedad,
remedios no encuentran sabios ni doctores
a su enfermedad.»

La desesperación por la ausencia de la amada:

«De la calle Alta
a San Agustín,
a mí se me daban las claras del día
sin saber de ti.»

El dramatismo y la emoción se funden en esta última, con Manolo Caracol muerto:

«Ante aquel gitano
mi hinqué de rodillas.

(8) En opinión de Antonio Murciano.

Muerto como estaba le apreté la mano.
Lloré siguiriyas.«

Análisis métricos:

Ya nos hemos referido a la siguiriya desde el punto de vista métrico. Veamos ahora las fluctuaciones producidas en estas doce composiciones (obsérvese que el tercer verso es el más afectado):
- diez de rima asonante y esquema 6-6a-12-6a
- una de rima consonante y esquema 6-6a-13-6a
- una de rima asonante y esquema 7-6a-11-6a

BULERÍAS:

Se desconoce la etimología real de este término, sobre el que únicamente pueden estabecerse suposiciones y no muy fundamentadas. Rodríguez Marín piensa que «bulería» pudiera estar emparentado con «burlería» o cante de burla. Hay quien cree en una posible relación con «bulo» (mentira, engaño). Ambas hipótesis aluden, sin duda, al aspecto festero, alegre e incluso burlón y chistoso que presentan a veces estos cantes y que contrastan con su otra cara: seria e íntima.

Parece ser que la bulería procede del estribillo con que acaban las soleares; concretamente se piensa que nacieron del remate con que el «loco Mateo» (cantaor jerezano de fines del siglo XIX) terminaba su cante por soleá.

Dos clasificaciones se han hecho de las bulerías: las llamadas «al golpe» o para cantar, muy parecidas a la soleá, y las «ligadas», más rítmicas y bailables. Se las suele diferenciar también según un criterio geográfico: así las más famosas son las sevillanas, jerezanas y gaditanas.

El poeta establece cinco agrupaciones temáticas que engloban en total treinta y una composiciones:

1) *De mi morena,* con carácter amoroso, en la que la figura, la mirada de la «morena», encienden la pasión:

«Delgadita de cintura,
esta morena me lleva
derecho a la sepultura.»

2) *Jardineras,* en las que el ambiente –de campo y flores– sive de pretexto para el nacimiento y desarrollo del amor:

«Mejorana de tu patio
que mejora mis pesares,
clavellinas de tus labios,
¡qué bien huelen mis cantares!».

3) *Del desengaño,* el lado más espinoso del amor o, si se quiere, el desamor:

«Compañera mala,
mala compañera,
es un infierno
seguí a tu vera».

4) *Festeras,* en las que cabe todo: desde el amor hasta la maldición, pasando por la sentencia moralizadora, pero todo ello animado por una chispa –a veces llama– de «guasa» andaluza:

«De barro hizo Dios al hombre
y de un hueso a la mujer,
mientras la Tierra sea tierra
habrá hueso que roer».

5) *Bulerías de la Fuente de la Calle Nueva,* localistas, en las que el poeta desarrolla simbólicamente todo un proceso amoroso que tiene como marco –y como causante involuntario– la Fuente de su Calle Nueva arcense:

«Con el cántaro al cuadril,

no sé lo que le entró a mi cuerpo
cuando te vi de venir».

Análisis métrico

La bulería puede estar formada por cuartetas o trísticos, generalmente octosílabos y de rima asonante o consonante. Las composiciones aquí presentan notables variedades:

- Ocho estrofas de cuatro versos octosílabos:
  - tres coplas aconsonantadas: [7, 23, 29]
  - tres coplas: [8, 22, 27]
  - dos cuartetas: [4, 9]
- Una copla aconsonantada pentasílaba: [19]
- Dieciséis trísticos octosílabos:
  - seis de rima asonante: [1, 2, 16, 21, 26, 28]
  - diez de rima consonante: [3, 11, 12, 13, 14, 18, 20, 24, 25, 30]
- Cuatro trísticos pentasílabos de rima consonante: [6, 10, 17, 31]
- Un trístico hexasílabo de rima consonante. Repite un verso en forma de quiasmo: [15]
- Un trístico hexasílabo y octosílabo de rima consonante: [5]

LIVIANA, SERRANA Y MACHO:

Se trata de tres modalidades estrechamente emparentadas, si bien presenta cada una sus propias peculiaridades.

El nombre de «liviana» no parece corresponderse con el tipo de cante al que alude: nada tiene de superficial o ligero este estilo. Ahora bien: esta modalidad resulta «liviana» si se la compara con la siguiriya, de la que, al parecer, procede. De hecho la liviana es una toná chica o de entrada, aunque puede desarrollarse como cante completo (así la tiene grabada el cantaor José Menese). Trata temas del campo, pastores y caminos y suele servir de entrada o introducción a las serranas.

El término «serrana» presenta dos posibles etimologías: puede

provenir del argot gitano del siglo XIX en el que «serrana» designaba a una gitana, o bien aludir a una comarca o región natural: la sierra (la «serrana» sería la «mujer de la sierra»). Parece esta última la más probable.

Se cree que la serrana deriva de la siguiriya por medio de la liviana –aunque también presenta cierto parentesco con la caña–. Al parecer fue una canción que debió aflamencarse en el siglo XIX, y cuyo tema se refiere a faenas, costumbres y devociones arraigadas en las sierras andaluzas.

Y en cuanto al macho, digamos que es un cante atribuido a Pedro Lacambra, aunque bien pudiera derivar de la liviana. El nombre quizás proceda de la frecuente repetición de la palabra «macho» en dicho cante.

La única liviana de esta sección tiene cierto matiz amoroso, desarrollado en un ambiente muy concreto: la Sierra de Olvera. (Como puede observarse, sirve de entrada a la serrana):

«Por la Sierra de Olvera
voy recordando,
unos ojitos verdes
que vi llorando».

La serrana –continuando el tema de la liviana– se refiere además a la devoción hacia la Patrona de Olvera, la Virgen de los Remedios:

«Remedios era,
mi olvereña bonita
Remedios era,
como la Virgencita
que hay en Olvera.

Tengo en la sierra
una Virgen de cielo
y otra de tierra».

Y el macho reitera el tema:

«Me dice mi serrana
que vaya a verla,
y yo le digo
que no sé más camino
que el de su puerta».

Análisis métrico

Básicamente, estas tres composiciones son seguidillas, si bien presentan algunas alteraciones. Veamos las aquí incluidas:

- La liviana es una seguidilla simple de rima consonante en pares.
- La serrana es una seguidilla con coda y rima consonante alterna.
- El macho es una composición de cinco versos, pero con estructura de seguidilla y esquema 7-5a-5b-7b-5a.

CANTIÑAS DEL PININI DE UTRERA

Cantiña procede de cantiñear, verbo cuyas relaciones semánticas con cantar son evidentes, pero que posee además un sufijo que matiza su significado: cantiñear es jugar, improvisar, fantasear con el cante.

El origen de la cantiña es incierto, aunque parece ser de la familia de la soleá. Se distinguen diversas clases:

- de procedencia folclórica diversa, emparentadas con la antigua jota de Cádiz. Dentro de este grupo están las romeras, alegrías de Cádiz y de Córdoba, rosa, mirabrás y caracoles.
- flamencas, emparentadas con la bulería.

Las cantiñas presentan además modalidades locales bien diferenciadas: gaditanas (quizás las más definidas), jerezanas, sevillanas, de Utrera... A estas últimas, y concretamente a las creadas por un cantaor, se refiere el poeta: El Pinini, gitano nacido en Utrera a mediados

del siglo XIX, genial intérprete de cantiñas, abuelo de Fernanda y Bernarda de Utrera. A él están dedicadas las seis cantiñas.

Característico de este estilo es el detalle humorístico, que aquí remata una composición de carácter amoroso:

«Cuando me encuentro contigo
y nos miramos sin vernos
tu corazón es testigo
de lo que le entra a mi cuerpo.

Canta con guasa,
baila y repica
porque hoy se casa
la Tía Norica».

aunque a veces el humor impregna toda la cantiña:

«Encerradita y compuesta
te tengo que ver yo a ti,
sin que te ronden la puerta
ni santitos que vestir.

A la Chelitos
le dio un dolor,
siete kilitos
pesó el chavó».

Otras se refieren concretamente a Pinini:

«Era un gitano,
se llamó Tío Pinini
y era un gitano
que cantó por derecho
los cantes caros.

Desde Lebrija
se vino a Utrera,

con sus cantiñas
puso bandera».

Análisis métrico

La cantiña consta al menos de dos estrofas: la primera suele ser una seguidilla o una cuarteta, en la que se repite a veces algún verso; la última –llamada «juguetillo»– es casi siempre un trístico pentasílabo o una cuarteta de igual número de versos.

Desde el punto de vista métrico, esta sección está formada por catorce estrofas que presentan las siguientes características:

- tres estrofas de cuatro versos octosílabos:
  - dos cuartetas: [1, 4]
  - una redondilla: [10]
- seis estrofas de cuatro versos pentasílabos:
  - dos redondillas: [2, 13]
  - tres cuartetas: [5, 7, 10']
  - una copla aconsonantada: [8]
- tres seguidillas:
  - una con coda y repetición de un verso (paralelismo). Rima consonante en pares: [3].
  - una simple y repetición de un verso (paralelismo). Rima asonante en pares: [6].
  - una simple y repetición de un verso (paralelismo). Rima consonante alterna: [12]
- dos tristicos:
  - uno de rima consonante y esquema 5a-7-5a: [9].
  - uno de rima consonante pentasílabo: [11]

AIRES DE ROMERAS

Las romeras –modalidad de las cantiñas– reciben el nombre de su propia letra, en la que se repite en ocasiones esta palabra. Lo que no sabemos es si esta romera sería una campesina, una joven que va de romería, o simplemente designa el nombre de su creador[9]. De hecho, es la cantiña gaditana más campesina, frente al mirabrás, que es un pregón y los caracoles y las alegrías, de temas más urbanos y marineros.

De las cuatro romeras que el autor integra en su obra no aparece el tema del campo propiamente dicho; sí el localista o urbano, e incluso el mar:

«En el Puente de Suazo
te espero a la madrugá,
mientras que el agua está sola
y está la tierra callá.

Te quiero mucho / mucho te quiero,
romera mía / de amor me muero».

Análisis métrico

La estructura de las romeras es la misma de las cantiñas: seguidilla o cuarteta octosílaba, con frecuente repetición de algún verso, y re-

(9) La creencia más generalizada entre los tratadistas de flamenco es que se trata de una cantiña creada por el cantaor gaditano Romero «El Tito»; la opinión de Antonio Murciano –recogida en su conferencia «Cádiz, Sevilla y Málaga; mi triángulo flamenco»– es que son los aires personales de Cantiña de una cantaora gaditana llamada María «La Romera» (posiblemente llamada así por ser mujer de un Romero), de ahí los cantes de «la Romera». El poeta lo expresa así en una copla: (inédita)

«Cái tuvo una cantaora
que se llamó La Romera,
su mismo cante la llora
y hoy lo canta España entera».

mate de «juguetillo». En las que aquí se incluyen puede observarse que el «juguetillo» se presenta como pareado decasílabo, si bien en cada verso hay una barra que separa los dos hemistiquios pentasílabos. Por otra parte, los hemistiquios del primer verso repiten el mismo tema (en construcción paralelística o en quiasmo).

- cuatro estrofas de cuatro versos octosílabos:
  - tres coplas aconsonantadas: [1, 2, 4]
  - una redondilla: [3]
- cuatro tristicos pentasílabos («juguetillos») de rima consonante:
  - dos repiten un verso en construcción paralelística: [2a, 3a]
  - uno repite un verso en forma de quiasmo: [1a].
  - un tristico pentasílabo normal: [4a].

POR ALEGRÍAS DE CÁDIZ

El nombre de «alegrías» define claramente este estilo de cante, que como el término indica, es festero, alborozado. La alegría es una de las especialidades de las cantiñas y procede de la jota gaditana, nacida en el siglo XIX. Rítmicamente está emparentada con la soleá.

Las alegrías son cantes eminentemente festeros donde abunda el buen humor y la burla, aunque traten también el tema amoroso y sobre todo, el ambiente urbano. Hay muchas clases de alegrías, aunque su variedad reside más en las interpretaciones peculiares de cada cantaor que en su estructura propiamente dicha.

El cante por alegrías suele iniciarse con un «ay» prolongado o bien con una introducción a base de ciertas sílabas que imitan el rasgueo de la guitarra «tirititrán, / tran, tran, /tirititrán...», etc.) a la que sigue una primera copla «de entrada», otra copla más y un «juguetillo».

Diez alegrías –con un total de veintinueve estrofas– componen esta sección. A su vez estas alegrías se encuentran distribuidas en cinco apartados temáticos, en los que predomina el fondo urbano de Cádiz –capital y provincia– matizado casi siempre por el tema amoroso:

«Que aunque yo haya nacido
en el Mentidero,
yo nunca te he mentido
ni en un 'te quiero'».

aunque no falte la nota burlona:

«En terminándose el puente
están las puertas de tierra
y en hablando con tu gente
ya está formaíta la guerra».

De estos apartados temáticos, destaquemos las *Alegrías del Puente nuevo:*

«Dicen que van a poner
un puente por la bahía,
lo pongan o no lo pongan,
tú en tu casa y yo en la mía».

Las *Alegrías de Sevilla a Cádiz:*

«Tengo que armar un tangay
con esta verdad sencilla:
la mitad del mundo es Cái
y la otra mitad, Sevilla».

Y un último apartado –«A Cádiz, novia del Sur...»– en el que aparece Cádiz capital, reina de todo un séquito de pueblos marineros:

«A Cádiz, novia del Sur,
quieren ponerle collares,
Sanlúcar, Rota, Los Puertos,
Conil, Chiclana y Barbate»[10]

(10) Alegrías muy popularizadas por Fosforito, quien las tiene grabada con Paco de Lucía en Belter. Las otras alegrías del libro, conjunto o en fragmentos, están grabadas por Curro Malena, Chano Lobato, Antonio Suárez, «El Perro de Paterna», Mercedes Cubero y Rocío Jurado.

Análisis métrico

Ya hemos dicho que la alegría se compone de tres estrofas: una copla de entrada –normalmente cuarteta octosílaba–, otra copla más –cuarteta octosílaba o seguidilla– y un «juguetillo» –terceto pentasílabo o hexasílabo, seguidilla o cuarteta pentasílaba–. Veamos ahora las que aquí se recogen:

- catorce estrofas de cuatro versos octosílabos:
  - seis redondillas: [2, 4, 8, 10, 16, 18)
  - tres coplas aconsonantadas: [7, 25, 27]
  - tres coplas: [12, 21, 24]
  - dos cuartetas: [1, 15]
- cinco seguidillas simples:
  - tres de rima consonante alterna: [5, 13, 19]
  - dos de rima consonante en pares: [22, 28]
- tres trísticos pentasílabos («juguetillos»)
  - uno de rima asonante: [3]
  - dos de rima consonante: [17, 20]. (El [17] repite un verso en quiasmo).
- siete trísticos pentasílabos y heptasílabos («juguetillos»)
  - seis de rima consonante: [6, 9, 11, 14, 23, 29] (El [23] repite un verso en construcción paralelística)
- uno de rima asonante: [26]

ALEGRÍAS DE CÓRDOBA

Las alegrías de Córdoba fueron en su origen alegrías de Cádiz llevadas a Córdoba a finales del siglo XIX y principios del XX. Sus creadores y primeros cantaores están en la dinastía torero-cantaora cordobesa de los Onofre. Muy pronto arraigaron en la capital y adquirieron un tono más grave y sentencioso, así como un ritmo más lento, lo que las distingue muy bien de las gaditanas, más festeras y rápidas en cuanto al ritmo. Sus temas, amor, celos, campo...

Las cuatro composiciones que el poeta integra en este apartado desarrollan el tema amoroso:

«En Córdoba la llana
bajé del tren
y estaba mi serrana
en el andén».

Estas alegrías, que comienzan en espera, terminan en culminación del amor, simbolizada mediante términos relacionados con la naturaleza:

«Le regalé flores y flores y flores,
me abrió su jardín,
sé que estos amores
nunca tendrán fin»[11].

Análisis métrico

Las alegrías de Córdoba están formadas por una seguidilla y, ocasionalmente, por cuartetas octosílabas, de rima asonante o consonante. Rasgo métrico característico de esta clase de alegrías es la prolongación de uno o dos versos –casi siempre el primero y el tercero– o de una parte de él, en una estrofa, mediante la repetición de un término (obsérvese la última estrofa citada, cuyo primer verso –en principio hexasílabo– se convierte en dodecasílabo por la repetición de «flores»).

Estas alegrías constan de las siguientes estrofas:

- dos seguidillas simples de rima consonante:
  - una de rima alterna: [1]
  - una de rima consonante en impares y asonante en pares: [2]
- una cuarteta octosílaba: [3]
- una redondilla hexasílaba que prolonga el primer verso: [4]

(11) Grabadas por Pedro Lavado en la «Gran Antología Flamenca R.C.A.», seleccionada y realizada por el poeta; posteriormente las han grabado Manolo Cantarrana y «El Perro de Paterna».

CANTES LABORALES CAMPESINOS

Podría afirmarse que este tipo de cantes marca la frontera entre los propiamente llamados populares y los flamencos. El pueblo siempre ha cantado mientras trabaja, sobre todo cuando se dedica a las labores del campo, y muchos de estos cantes, ya integrados en el folclore de cada región, se han llegado a aflamencar. Pero esto no quiere decir –como se ha afirmado en diversas hipótesis– que la mayoría de los cantes flamencos tenga un origen laboral, ni tampoco que los cantes flamencos de esta procedencia hayan alcanzado la misma categoría: piénsese, por ejemplo, en la diferencia entre estos cantes laborales campesinos y los martinetes o cantes de fragua.

Pero ahí están estas coplas, tan extendidas por toda nuestra región. Sus temas, dentro de la unidad que supone el tratamiento del trabajo en el campo, son variados: la era –en sus etapas de ara, siega y trilla–. el pastoreo... Suelen ser letras sencillas e intrascendentes.

En su cosecha de cantes laborales campesinos incluye Antonio Murciano una serie de coplas de ara, siega, trilla, escarda... con diversas alusiones a los distintos elementos que integran el trabajo del campo:

«Aperaor del apero,
no me deje el cornejá,
que las mulillas son nuevas
y se pueden marear».

Y a la dureza de las labores campesinas:

«Un segador segaba
los trigos nuevos
y el sudor se secaba
con el pañuelo».

También al pastoreo:

«La tarde está cerrá en agua
y no para de llover,

cuándo vendrá la clarita
para el cabrero volver
a recoger sus cabritas».

El autor dedicó un apartado a las coplas de la «escarda en Arcos», en las que alude a determinados cortijos de la localidad:

«De 'La Soledad' venimos,
vamos pa 'La Oscuridad',
que hemos de escardarnos hoy
catorce o quince aranzás».

y se hace eco de los problemas de los trabajadores:

«Dése prisa manijero
y dígale usté al amo
que nos suba los jornales,
que están los tiempos mu malos».

Y, por último, se refiere a la costumbre de establecer un diálogo –especie de «batalla»– entre los trabajadores con este tipo de coplas:

«Me gusta mi compañera
por lo bien que ha contestao
los piropos, hechos coplas
que escardando le he tirao».

Análisis métrico

Este tipo de cante suele estar constituido por cuartetas octosílabicas, asonantadas o aconsonantadas, seguidillas o quintillas.

Entre las diecisiete composiciones que se incluyen aquí, encontramos:

- nueve estrofas de cuatro versos octosílabos:
  - seis coplas: [1, 3, 12, 13, 15, 16] (La [3] repite el primer verso al final)

  - dos coplas aconsonantadas: [11, 17]
  - una cuarteta: [14]
- siete seguidillas simples:
  - cuatro de rima consonante en pares: [2, 6, 8, 9]
  - dos de rima consonante en impares y asonante en pares: [4, 5]
  - una de rima consonante alterna: [7]
- una quintilla octosílaba de rima consonante y esquema xabab: [10]

SAETAS

Saeta viene del latín «sagita» (y ese término recoge, en sentido figurado, su significado de «hiriente»). Todos sabemos que son coplas cantadas por el pueblo andaluz ante los «pasos» que recorren las calles durante Semana Santa, pero ignoramos cuándo comenzó esta tradición: están catalogadas a finales del XVIII o comienzos del XIX y parecen derivar de las tonás, aunque presentan también un gran parentesco con las siguiriyas. Las primitivas son auténticos recitales salmodiados influidos por los cantos litúrgicos de la Iglesia en Semana Santa.

El tema de la saeta alude siempre a motivos de la Pasión de Jesucristo. El pueblo andaluz –y por supuesto el gitano– tan hecho a los sufrimientos y diríamos que con cierto carácter masoquista, encuentra en estos pasajes evangélicos una cantera inagotable para sus coplas. La tragedia de la saeta presenta dos vertientes: la de Cristo y la de María, su Madre, a la que el pueblo consuela y piropea. Es igualmente frecuente en la saeta la alusión a una determinada advocación de Cristo o de la Virgen.

Según los matices temáticos, las saetas se clasifican en:

a) Descriptivas: las que se limitan a narrar algún momento o escena de la Pasión:

«Amarrao a la columna
de la mayor soledá,
el Hijo del carpintero,

con las dos manos clavás
va abrazando al mundo entero».

b) Laudatorias: de alabanza o piropo:

«María, madre bendita,
quiero que sea risa el llanto
de esa cara tan bonita,
que si hoy es Viernes Santo,
el Domingo resucita».

c) Plegarias: a modo de oración[12]

d) Exhortativas: apelando al sentimiento popular para excitar a la compasión:

«Por mi culpa escarnecío
en una cruz de vergüenza.
Lo miro y me escalofrío
mientras me juego las prendas
del mejor de los nacíos».

Análisis métrico

La saeta suele estar formada por una cuarteta octosílaba, de rima asonante o consonante, en la que a veces se repite un verso, entero o en parte, o por una quintilla.

Se incluyen aquí cinco saetas:

(12) Citamos una saeta plegaria inédita:

«Pare mío Nazareno,
ya no sé a quién acudí,
apoya en mí tu maero
y vuelve a ser tú pa mí
lo que en mis años primeros».

- cinco quintillas octosílabas:
  - una de rima consonante y asonante
    esquema xabab: [5]
  - una de rima consonante y asonante
    esquema ababa: [2]
  - tres de rima consonante y asonante
    esquema ababa: [1, 3, 4]

Resumen estadístico de los caracteres métricos

Encontramos en esta segunda parte de *Poesía Flamenca* un total de 234 estrofas, repartidas de la forma siguiente:

Pareados	1
Trísticos	58
Cuartetas	16
Redondillas	19
Coplas	49
Seguidillas	32
Siguiriyas	12
Quintillas	59

PAREADO 1
- decasílabo
- rima asonante

TRÍSTICOS 58
- octosílabos 35
- hexasílabos 1
- pentasílabos 13
- tetrasílabos y octosílabos 1
- pentasílabos y heptasílabos 7
- hexasílabos y octosílabos 1
  - rima asonante 15
  - rima consonante 43

CUARTETAS 16

(mezcla de rima consonante y asonante)

- octosílabas 15
- pentasílabas 1

REDONDILLAS 19

(rima consonante)

- octosílabas 17
- hexasílabas 1
- pentasílabas 1

COPLAS 49

- octosílabas 25
- pentasílabas 3
  - rima asonante 21
  - rima consonante 28

SEGUIDILLAS 20

- simples 17
- con coda 2
- con esquema alterado 1
  - rima asonante 11
  - rima consonante 13
  - rima consonante y asonante 6

SIGUIRIYAS 12

- rima asonante 6
- rima consonante 6

QUINTILLAS 59

(Todas octosílabas)

- esquema ababa 47
- esquema xabab 12
  - rima asonante 3
  - rima consonante 30
  - rima consonante y asonante 26

Conclusiones métricas

De estos esquemas, así como de los estudios anteriores, hemos sacado las siguientes conclusiones:

1.- El verso más empleado es el octosílabo, utilizado aproximadamente en un 70% de las composiciones. Le siguen –ya muy de lejos– el pentasílabo, con poco más de un 8%, y el hexasílabo con un 0'8%. El 21% de las composiciones restantes son de tipo mixto: tal la seguidilla, la soleariya... El verso de arte mayor apenas está presente en «La Copla»: en un pareado decasílabo y en las doce siguiriyas. El predominio absoluto del verso de arte menor (sobre todo octosílabo) es un claro índice del grado de acercamiento por parte del poeta a los metros populares, concretamente, a los que sirven de molde a las coplas flamencas.

2.- La rima consonante –que aparece en un 60% de las composiciones, frente a un 25% de asonancia y un 15% de mezcla de ambas–, podría ser síntoma de un alejamiento de lo popular o, dicho con otras palabras, de una tendencia hacia lo culto. Pensamos, sin embargo, que en este caso concreto la realidad es otra: es frecuente la presencia de la rima consonante en la copla flamenca; rima por otra parte nada artificiosa puesto que –paradójicamente– rehúye las consonantes, o bien está construida a base de gerundios («quer*iendo*» – «dici*endo*»), diminutivos en «–ito» o «–iyo» («chiqu*ito*», «despac*ito*», «fandangu*illo*», «dej*illo*»...), o aprovechando la especial fonética del flamenco («quer*ío*», «v*ía*», «n*á*»...).

3.- Por último, entre las estrofas destaca el empleo de la de cuatro versos, popular por excelencia, seguida de la quintilla y el trístico, y más lejos, el pareado.

La copla flamenca, entre el amor y el dolor

No hace falta decir que el amor y el dolor son los sentimientos más profundamente humanos y los que con más fuerza informan

–conforman– la vida. Ni que son y serán también los más expresados mediante la canción –culta o popular– de todos los tiempos.

Sentimientos más arraigados quizás cuanto más primitivo sea quien los posee. De ahí que a veces se manifiesten de forma rotunda, casi salvaje. Así ocurre en el mundo del flamenco: la expresión no está en absoluto condicionada por ninguna traba; el sentimiento fluye limpio y preciso.

Amor y dolor son sentimientos que en principio se oponen:

AMOR	DOLOR
ALEGRÍA	PENA
VIDA	MUERTE

«Desde que se enciende el día
hasta que apaga su luz
no tengo más *alegría*
que cuando me miras tú»
(Bulerías)

«Dicen que vivo solo,
miente quien lo dijo,
porque yo tengo una *pena* muy grande
que vive conmigo»
(Siguiriyas)

y ofrecen dos puntos de vista totalmente distintos sobre un mismo tema:

«La *suerte* que Dios me dio,
en la 'ruea' de la fortuna
tu persona me tocó».
(Soleares)

«Dios no habrá mandado
la *suerte* pa mí,
unos son felices y otros desgraciados,
la vida es así».
(Siguiriyas)

e incluso confluyen en un punto. Amor más dolor, implicándose mutuamente, pueden recibir entonces otro nombre: desengaño

«Compañera mala,
mala compañera,
es un infierno
seguí a tu vera»
(Bulerías)

El tema del amor en «La Copla»

El amor, origen de toda vida, es también fuente de numerosas coplas flamencas. Porque, como dice el poeta...

... «la historia del mundo es
lo mucho que se han querío
un hombre y una mujer».
(Fandangos)

– Amor es *alegría.* Con este común denominador aparece fundamentalmente en cantiñas y bulerías, así como en livianas, alegrías, romeras, fandangos, soleares:

«Tengo tan bien ensayado
declararte mi sentir,
que cuando estoy a tu lado
ya no sé lo que decir.
Pero lo has adivinado».
(Fandangos)

– El amor hace que la *experiencia* ceda:

«Escarmentando aprendí
a no fiarme de nadie.
Pero me fie de ti».
(Soleares)

– El amor viene a veces guiado por el *destino*, el *azar*:

«No juegues porque te pierdes,
me dijo a mí una morena,
ganaron sus ojos verdes».
(Soleares)

– Amor y *religiosidad* van, en ocasiones, unidos:

«A mi Jesús de los Viernes
sólo le pido salud;

lo demás es lo de menos
estando a mi lado tú».
(Soleares)

– El amor exige un *juramento*:

«A la una y a las dos
y a las tres va la 'vencía',
que has de jurarme ante Dios
que tan solo has sido mía».
(Bamberas)

– El *escenario* donde se desarrolla suele estar concretado en los estilos más localistas:

  – malagueñas:

«En el barrio La Victoria
voy a encender dos altares,
en la reja de mi novia
y en la tumba de mi mare:
las mujeres de mi historia».

  – bamberas de Arcos:

«La niña que está en la bamba
es de Arcos de la Frontera,
al pie tiene el que la adora
y en la esquina el que la espera».

  – serranas:

«Remedios era,
mi olvereña bonita
Remedios era,
como la Virgencita
que hay en Olvera».

– cantiñas:

«La que yo elija
estoy seguro
que es de Lebrija».

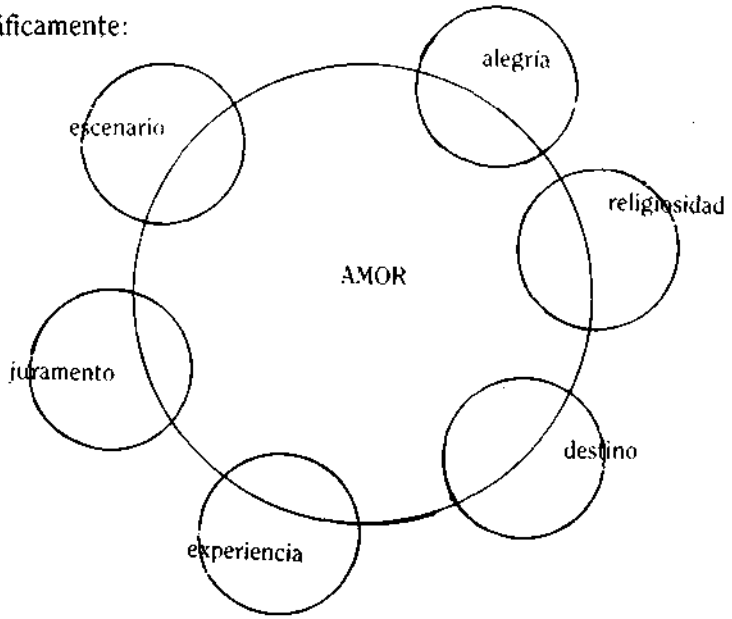
– alegrías de Cádiz:

«Que aunque yo haya nacido
en el Mentidero,
yo nunca te he mentido
ni en un 'te quiero'».

– alegrías de Córdoba:

«En Córdoba la llana
bajé del tren
y estaba mi serrana
en el andén».

Gráficamente:



El tema del dolor en «La Copla»

El dolor, el sufrimiento, recibe también otro nombre que, al menos en el mundo flamenco, lo caracteriza mejor: la *pena*, a veces, compañera inseparable:

«Estoy tan hecho a sufrir
que ya hasta quiero a mis penas
y ellas me quieren a mí».
(Soleares)

Pena que, de alguna manera, tiene que exteriorizarse. El poeta nos explica aquí el por qué aparece con tanta frecuencia este tema en los cantes:

«Tengo una pena escondida,
la canto porque me ahoga,
que la pena es compartida
si se canta en una copla.
(Tonás)

El tema del desahogo de penas se repite en varias ocasiones. Veamos una copla más:

«Cuando digo lo que siento
se me alivian los pesares,
por eso los doy al viento
cantando por soleares».
(Soleares)

Pero, ¿qué es lo que produce el dolor? Por ejemplo, la *enfermedad*:

«Maresita mía
de Consolación,
que las ducas negras que pasa mi niño
las pasara yo».
(Siguiriyas)

o la *muerte*:

«Mi sangre era suya,
mi nombre y mi voz,
y cuando en el mundo más falta me hacía
me la quitó Dios».
(Ídem)

La *pérdida de libertad* es también de los mayores causantes del dolor:

«Ándame los pasos, madre,
y que me saquen de aquí,
que entre rejitas me tienen
por lo que no cometí».
(Tonás)

El hombre también se queja por la *incomprensión*, por ese «mal por bien» que le devuelven los otros:

«Si yo a nadie le hice ná,
yo no sé por qué la gente
tan mal paguito me da».
(Soleares)

La expresión del dolor por el *sufrimiento ajeno*, por la Pasión de Cristo, se da fundamentalmente en la saeta:

«Por mi culpa escarnecío
en una cruz de vergüenza.
Lo miro y me escalofrío,
mientras me juego las prendas
del mejor de los nacíos».

Una última postura ante el dolor, muy propia del gitano: resignación

«Dios no habrá mandado

la suerte pa mí,
unos son felices y otros desgraciados,
la vida es así».
(Siguiriyas)

El dolor –como el amor– tiene en estas coplas su marco geográfico, expresado en diversos estilos:

– granadinas:

«Paseíto de los tristes
donde yo me paseaba,
donde lloraron mis ojos
cuando salí de Granada,
lo mismo que aquel Rey moro».

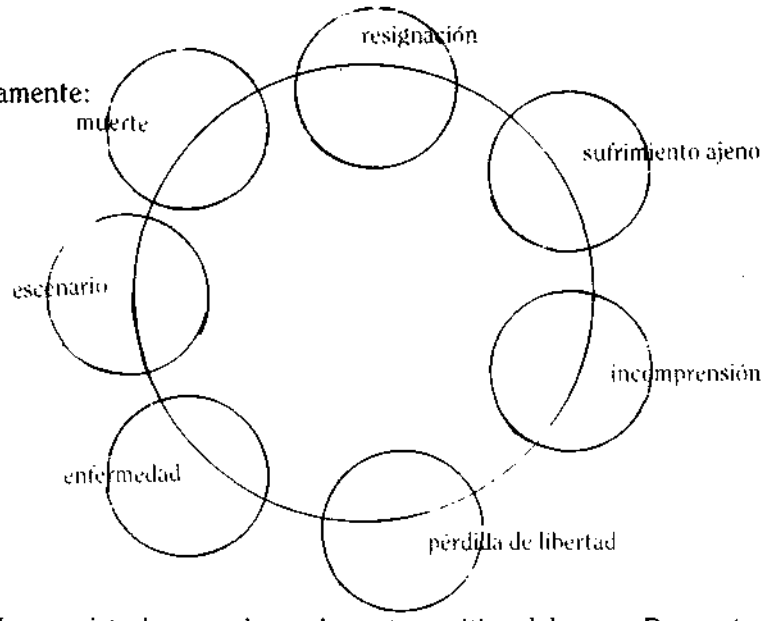
– tarantos:

«Fui a Almería a oir tarantos
y en sus parras me enredé,
y hasta el mar oyó mi llanto
cuando tuve que volver...
¡Tierra que yo quise tanto!»

– romeras:

«Yo le conté un día mis penas
a las murallas de Cái,
puse el oído en sus piedras,
las piedras dijeron ¡ay!

Gráficamente:



Hemos visto la cara alegre, la parte positiva del amor. Pero este sentimiento tiene también otro rostro bien distinto que surge cuando amor y dolor van unidos.

Decíamos que amor más dolor puede tener muchos nombres. El más frecuente se llama *desengaño*:

«No quiero de ti ni el agua,
coge la ropita y vete;
déjame solo en mi fragua
llorando por martinete».
(Tonás)

El desengaño nace a veces de la pérdida de la honra por parte de la mujer. La honra es de las virtudes más y mejor consideradas en ella, y su pérdida –el andar su nombre de boca en boca– provoca el desprecio por parte del hombre:

«No me vengas con pamplinas
que yo he escuchado pregonar
tu nombre por las esquinas».
(Bulerías)

La mejor medicina para curar el desengaño es el olvido:

«Callejón de la Alameda,
al amanecer el día
ni tu recuerdo me queda».
(Bulerías)

Pero el olvido no siempre es fácil. Y frente a él, punzante y doloroso, el recuerdo:

«Las aceitunas que muerdo
ni me parecen amargas
comparás con tu recuerdo».
(Soleares)

El desengaño puede producirse también cuando devuelven a uno mal por bien:

«Yo te di cuanto tenía
y ahora me ves por la calle,
no me das los buenos días».
(Soleares)

La pérdida del amor, es también causante del dolor:

«De niña te conocí,
te elegí por mi serrana
y en lo mejor te perdí
de la noche a la mañana.
¡Qué pena de ti y de mí!».
(Fandanguillos de Huelva)

Otro tipo de pérdida se produce cuando uno de los amantes tiene que ausentarse. De ahí que las despedidas siempre sean duras y los enamorados traten de posponer la marcha:

«Dicen que te vas el lunes
¿por qué no te vas el martes?

que tiene mi corazón
muchas cosas que contarte».
(Soleares)

El amor provoca a veces la pérdida de salud, tanto física como mental:

«Dice la gente de mí
que hablo solo por las calles
y yo les digo que sí,
que estoy loco de remate
desde que te conocí».
(Fandangos)

«Amarillo y con ojeras
dicen que me voy poniendo,
de queré tan a las veras
como yo te estoy queriendo.
Tú ni lo sabes siquiera».
(Ídem)

Del abandono amoroso nacen terribles maldiciones y juramentos:

«Por lo que conmigo has hecho
te tiene que castigar
el que está en San Juan de Dios
con las dos manos clavás».
(Soleares)

«Tengo empeñá mi palabra
y la tengo que cumplir,
de no mirarte a la cara
ni acordarme más de ti
pasara lo que pasara».
(Peteneras)

Otros temas tratados en «La Copla»

LA RELIGIOSIDAD

El gitano, el flamenco, es profundamente religioso, si bien su religiosidad –como ya se ha dicho en otro apartado– contenga gran cantidad de supersticiones y de elementos de otras religiones, sobre todo orientales (recuérdese la influencia de todo lo oriental sobre los gitanos). El flamenco andaluz siente además una gran devoción por ciertas advocaciones de Cristo y de la Virgen –no en balde Andalucía cuenta con una notable tradición imaginera–. Expresión máxima de esta religiosidad la constituye la saeta, que el pueblo canta a las imágenes que recorren las calles de Andalucía en Semana Santa:

«Lo he visto y la voz la corro:
¡qué pena y qué maravilla!
que hay un divino Cachorro
que está cruzando Sevilla
y se va muriendo a chorro».

Es frecuente también la invocación a los patronos de las ciudades y pueblos andaluces, sobre todo a las Vírgenes:

«Maresita mía
de Consolación,
que las ducas negras que pasa mi niño
las pasara yo».
(Siguiriya)

«Tienen divinos los dejos
las tarantas de Linares;
dicen los mineros viejos
que bendijo estos cantares
la Virgen de Linarejos».
(Tarantos)

Por Andalucía la Baja –sobre todo en Huelva y Sevilla– está muy arraigada la devoción a la Virgen del Rocío, en cuya romería se cantan continuamente sevillanas y fandangos rocieros:

«En caravana he salío
porque soliya me pierdo.
Sevilla me ha despedío
y me ha dao muchos recuerdos
pa la Virgen del Rocío».

(Fandanguillos de Huelva)

Son también frecuentes las promesas por algún favor concedido:

«Pusiste a mi padre bueno,
madrugá del Viernes Santo
seré yo tu costalero».

(Soleares)

Suele ponerse a Dios por testigo de lo que se dice o hace:

«Vinieron y me contaron
cositas malas de ti
y a Dios pongo por testigo
de que no me las creí».

(Soleares)

LA FILOSOFÍA DEL PUEBLO: SENTENCIAS, CONSEJOS...

El pueblo andaluz no posee esa filosofía adquirida en los libros: la suya es una filosofía nacida de la propia vida, de la experiencia. De ahí que exprese a menudo pensamientos, a primera vista intrascendentes, pero con una gran dosis de carga sentenciosa y moral:

«En la boca de una mina
me puse a considerar,
que candil que no ilumina

torcía le faltará
o el aceite se termina».
(Coplas del viejo minero)

De la reflexión, pero sobre todo de la experiencia, nace el consejo:

«Palabras con sentimiento
mide bien antes de hablar,
que unas se las lleva el viento
y otras se quedan clavás
en lo hondo y pa los restos».
(Peteneras)

«Nadie deje que su pare
viva de la cariá,
que puede ser que algún día
sus hijos le hagan igual,
que tó se paga en la vía».
(Fandangos)

El consejo, la experiencia, suelen ir encerrados en pequeñas frases de contenido muy denso: los refranes

«Dudaste de mi consejo,
metiste el dedo en mi llaga
y dice un refrán muy viejo
que el que la hace, la paga».
(Soleares)

«Nos tenía que pasar,
el cantarillo en la fuente
se termina por quebrar».
(Bulerías)

LA BURLA

Junto a estas reflexiones moralizadoras surge, chispeante, la burla. La burla –la «guasa»– es una reacción a veces contra el mismo dolor, una especie de escape o desentendimiento de los problemas cotidianos. A todo alcanza la «guasa» andaluza. A la malparada autoridad masculina:

«En la calle manda el Rey
y en la Iglesia manda el Papa
y por mor de esta flamenca
yo no mando ni en mi casa».
(Bulerías)

Al tan traído y llevado tema de la familia política (léase «suegros»):

«Tu pare pa los civiles
y tu mare, pa un miura
saliendo por los toriles».
(Bulerías)

«En terminándose el puente
están las puertas de tierra
y en hablando con tu gente
ya está formaíta la guerra».
(Alegrías de Cádiz)

A la maldición:

«Encerradita y compuesta
te tengo que ver yo a ti
sin que te ronden la puerta
ni santitos que vestir».
(Cantiñas)

A los comentarios:

«A la Chelitos

le dio un dolor,
siete kilitos
pesó el chavó».
(Ídem)

LA GEOGRAFÍA ANDALUZA

Como ya hemos indicado en otros apartados toda la Andalucía cantaora –Levante incluido– está presente en estas coplas. Desde Huelva a Cartagena, desde la costa a la sierra, pueblos, ciudades y, en general, toda Andalucía desfila en estas letras de Antonio Murciano.

Comencemos nuestro recorrido por Levante, cuna del cante de minas:

«¡Qué mina mi corazón
y qué pozo mi garganta!
Yo arranco pena y pasión
y las vendo por taranta
de Cartagena a La Unión».
(Tarantas)

Almería:

«Traje al reino de Almería
esta voz con la que canto
y me llevo la agonía
de su cante por taranto
dentro de la entraña mía»
(Tarantas)

Jaén y sus poblaciones mineras:

«Entre minas y olivares
hay una tierra que canta
y yo alivio mis pesares
cuando escucho una taranta
y me acuerdo de Linares».
(Ídem)

Granada:

«Una vez que me perdí
rebuscaron media España,
si otra vez vuelve a ocurrir
que me busquen en Granada
entre el Darro y el Genil».

(Granadina)

Córdoba:

«En Córdoba la llana
bajé del tren
y estaba mi serrana
en el andén».

(Alegrías de Cordoba)

Huelva y provincia:

«Viva Huelva porque tiene
la madeja y el ovillo,
viva Huelva porque tiene
un divino pastorcillo
que una Pastora entretiene
cantando por fandanguillos».

(Fandanguillos de Huelva)

Y por fin, –gran triángulo flamenco– Málaga, Sevilla y Cádiz.

Málaga:

«En el barrio La Victoria
voy a encender dos altares,
en la reja de mi novia
y en la tumba de mi mare:
las mujeres de mi historia».

(Cartageneras...)

Sevilla y sus poblaciones:

«Desde Lebrija hasta Utrera
lo que les gusta a las niñas:
tener el novio a la vera
y que le canten cantiñas».

(Cantiñas)

Cádiz –capital y provincia– es sin duda la más representada en estas coplas:

«A Cádiz, novia del Sur,
quieren ponerle collares,
Sanlúcar, Rota, Los Puertos,
Conil, Chiclana y Barbate».

Acodadita en la mar
Cádiz mira a San Fernando
y Algeciras va y le tira
un beso de contrabando.

Con las luces del faro
de Chipiona
de noche se ilumina
más tu persona».

(Alegrías de Cádiz)

Aquí el Cádiz marinero. Y –cómo no– también está presente la Sierra gaditana, comenzando por Arcos, cuna del poeta:

«El castillo está allá arriba
y allá abajo está el molino,
por la cuesta de Noriega
se hace más corto el camino».

«En el Cerro de la Reyna
te tengo que columpiar,
que tu pelo se despeina

al aire de mi cantar».

(Bamberas de Arcos)

Y continuando por la Sierra de Olvera:

«Por la Sierra de Olvera
voy recordando
unos ojitos verdes
que vi llorando».

(Liviana...)

PERSONAJES DIVERSOS

En un grupo de coplas se alude a una serie de personajes, que en principio nada tienen que ver con el flamenco. Por ejemplo, en estas dos granadinas, entre la leyenda y la historia...

«Paseíto de los tristes
donde yo me paseaba,
donde lloraron mis ojos
cuando salí de Granada,
lo mismo que aquel Rey moro».

«Al amanecer el día
cae el rocío en Santa Fe
y hay quien dice todavía
que es el llanto de Isabel
en las noches de vigía».

Y el recuerdo a Juan Ramón Jiménez y «Platero» en un fandanguillo:

«Oí (de) cantá un fandanguillo
cuando pasé por Moguer;
tenía duende y dejillo
y hablaba yo no sé qué
de un hombre y un borriquillo».

Y a un personaje muy popular, sobre todo en Cádiz, gracias a un teatro de marionetas:

«Canta con guasa,
baila y repica
porque hoy se casa
la Tía Norica».
(Cantiñas)

PROFESIONES Y EMPLEOS

El protagonista de estas coplas suele trabajar en contacto con la naturaleza, bien al aire libre, en la corteza de la tierra, bien en sus entrañas: en la mina. El trabajo es tema de una buena porción de estas coplas.

La jornada del trabajador suele desarrollarse en el campo o en la mina, y no siempre en buenas condiciones. Porque el calor, por ejemplo, dificulta la labor del campesino:

«Un segador segaba
los trigos nuevos
y el sudor se secaba
con el pañuelo».
(Cantes laborales...)

Los encargados, a veces, se retrasan:

«Manijero, manijero,
dano(s) Vd. de mano ya,
que esas nubes traen agua,
mos vayamos a calar».
(Ídem)

Otras, la dificultad está en los bajos salarios:

«Dése prisa manijero

y dígale usté al amo
que nos suba los jornales
que están los tiempos mu malos».
(Ídem)

La profesión de minero es quizás una de las más duras:

«Cien veces canto mi pena
y alguna vez mi alegría;
entre barrena y barrena
resuena la pena mía:
ser minero es mi condena».
(Tarantos...)

La fragua, la herrería, fue el principal lugar de trabajo de los gitanos. Allí, junto con las rejas y cancelas de muchas casas andaluzas, se forjaron los primeros cantes. A la profesión de herrero, a su larguísima tradición, se alude en esta copla:

«Herrerito era mi abuelo,
fue mi padre y lo soy yo;
candela, yunque y martillo,
mira qué esaborición».
(Tonás)

Otro ejemplo que aparece en «La Copla»: el de carcelero:

«El pobre del carcelero
qué triste oficio que tiene,
cuando un preso se le va
otro preso se le viene».
(Tonás)[1]

(1) Un empleo muy popular es el de «santero» o «santera» de capillas o ermitas. A este personaje dedicó el poeta una copla (inédita):

«Santerita, santerita,
la gente te envidiará
santitos por la mañana
santitos de madrugá».

SOBRE EL CANTE Y LOS CANTAORES

En muchas coplas de esta sección se valora el cante como medio de expresión que va más allá de la palabra y que alcanza más fuerza que ella. Ya hemos citado algunas en las que el protagonista se sirve de ellas para el desahogo de sus penas. Pero también sirve para cantar sus alegrías. O mejor, sus «cosas»:

«Siempre que yo canto, cuento
en mis coplas cosas mías,
y a veces canto mis penas
y a veces mis alegrías».
(Soleares)

O para pregonar una mercancía:

«Me gusta a mí de cantar
el cante de la jabera,
pregonando en mi cantar
las más verdes y más tiernas
'jabitas' de mi 'jabar'».
(Cartageneras...)

Pero en la copla se alude a veces a determinados estilos de cantes y a sus principales maestros:

«Porque fue la Emperadora
de los cantes de solera,
en homenaje a Pastora
canto yo su Petenera
y hasta el corazón me llora».
(Peteneras)

«La niña que está en la bamba
quiere que el novio la quiera,
que la meza despacito
y le cante por bambera».
(Bamberas...)

«Ni el gran Rangel, ni Comía,
ni Paco Isidro que vuelva:
que como El Cojo decía
los fandanguillos de Huelva
nadie los dirá en la vía».

(Fandanguillos...)

«Que en Lebrija yo nací,
en la tierra del Pinini
y en la de Tío Juaniquí».

(Bulerías)

«Clareaba la mañana
cuando escuché una minera.
Pregunté en una ventana,
–¿quién canta así en Cartagena?–
me dijeron que Piñana».

(Cartageneras...)

«Era un gitano,
se llamó Tío Pinini
y era un gitano
que cantó por derecho
los cantes caros.

«Desde Lebrija
se vino a Utrera,
con sus cantiñas
puso bandera.

De sus soleras,
son Fernanda y Bernarda
las herederas».

(Cantiñas)

«Para cantar por taranta
tres cosas son menester:
una mina en la garganta,
que a uno lo mine un querer
o ser minero el que canta».

(Tarantos...)

«Mis mulas van sonando
las campanillas
y yo les voy cantando
coplas de trilla».

(Cantes laborales...)

En un fandango, el poeta resume cómo debe ser el buen cante:

«Me gusta a mí el cante hablado
que lleve sangre y compás,
bien medido y bien ligado,
con la voz medio afillá
y después de haber llorado».

Resumen de los caracteres temáticos

Amor y dolor, juntos o por separado, constituyen los temas principales de «La Copla». Concretamente, de sus 234 coplas, pertenecen:

- 78 al tema amoroso ..... 33 %
- 43 al tema del dolor ..... 18 %
- 43 al tema del amor y el dolor ..... 18 %
- 71 a otros temas ..... 30 %

  según este orden:
  - localista
  - religioso
  - filosófico
  - profesiones
  - cante y cantaores
  - burla
  - personajes diversos

REPRESENTACION GRAFICA DE LOS CARACTERES TEMATICOS

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Tonás	+	+	·	–	+	–	–	–	–	–	–
Soleares	·	+	·	–	–	–	–	–	–	–	–
Peteneras	·	+	·	·	–	–	–	+	–	–	–
Granadinas	+	·	·	+	+	–	–	+	·	–	+
Cartageneras	·	·	·	+	+	–	–	·	–	–	+
Bamberas	+	·	·	·	–	+	–	·	+	–	–
Bamb. Arcos	·	·	·	+	–	+	–	–	+	·	–
Siguiriyas	+	+	·	·	–	–	–	+	–	–	–
Fandangos	+	+	·	·	–	+	–	–	–	–	–
Fand. Huelva	·	·	+	+	–	+	–	+	–	–	–
Bulerías	+	·	–	·	–	+	+	–	–	·	–
Liviana	+	·	·	+	·	–	–	–	·	+	·
Tarantos	·	·	·	+	+	·	–	+	–	+	+
Coplas viejo minero	·	+	–	·	+	·	·	–	–	–	–
Cantiñas	+	·	·	+	·	·	+	+	–	–	–
Romeras	+	·	–	+	·	+	–	–	–	·	+
Alegrías Cádiz	+	·	·	+	·	+	–	–	–	–	+
Alegrías Córdoba	+	·	·	+	·	+	–	–	–	·	–
Cantes Lab. Campesinos	–	+	–	–	+	–	–	–	–	+	–
Coplas escarda en Arcos	–	+	·	+	+	–	–	–	–	+	–
Saetas	–	+	+	+	–	–	–	–	–	–	–

Interpretación de los signos

1 = amor. 2 = dolor. 3 = religiosidad. 4 = lugares. 5 = trabajo. 6 = alegría. 7 = burla. 8 = personajes. 9 = columpio (bamba). 10 = sierra, campo. 11 = mar.

– El signo + indica la presencia de un rasgo
– El signo – indica la ausencia de un rasgo

Los casilleros sombreados indican el predominio de un rasgo en un determinado cante; predominio que puede darse con mayor intensidad en unos estilos que en otros. A veces coexisten varios rasgos dominantes.

Conclusiones

Resumiendo lo que acabamos de estudiar podríamos decir que se trata de una sección en la que el *sentimiento* –y no la *razón*– desempeña un papel primordial, y que, como ya dijera «Demófilo» refiriéndose a la copla flamenca, «nace del corazón, más que de la inteligencia...». De aquí se deduce también que la copla –estas coplas– están marcadas por lo *subjetivo*, por lo íntimo. En un estudio de los caracteres estilísticos pretendemos explicar de qué medios se vale el poeta para conseguirlo.

Dialectología andaluza en «La Copla»[1]

El dialecto andaluz, inexplicablemente reprimido y castellanizado en sus mismos hablantes, es el medio expresivo más normal en la copla flamenca, de tal manera que, en ocasiones, es el aspecto distintivo entre las letras flamencas y las populares o tradicionales. Efectivamente, el andaluz, dialecto derivado del castellano a partir del siglo XIII y hasta comienzos del XVI, aparece enriquecido, más que ningún otro dialecto español, por arabismos casi siempre eufónicos. Además de esto –ya dentro de los grupos flamencos– cuenta con numerosos términos del caló o gitanismos, con los que, en el ámbito del dialecto andaluz, podría establecerse un subdialecto flamenco en el que entrarían, aparte de los aspectos fonéticos y morfosintácticos tan estudiados y característicos del andaluz, peculiaridades léxicas y semánticas, intraducibles en ocasiones al castellano. La trasposición gráfica de estos rasgos se ha efectuado en numerosas ocasiones: pensemos en las colecciones de coplas de Rodríguez Marín y «Demófilo», en las que se hacen notar el ceceo, el seseo, el yeísmo, las elisiones vocálicas...

Estudiemos ahora los rasgos dialectales –no muy abundantes– que aparecen en «La Copla». Dentro de ellos cabe destacar los rasgos fonéticos –sobre todo supresiones de sonidos consonánticos y vocálicos– que el autor pone algunas veces de manifiesto mediante el uso de comillas (' ') o representando el sonido suprimido dentro de un paréntesis.[2]

---

(1) Los límites de este trabajo nos impiden dedicar un estudio más exhaustivo al dialecto andaluz: nos conformaremos, pues, con alusiones muy genéricas. Queremos indicar, sin embargo, que existen excelentes trabajos sobre dialectología andaluza: recordemos a modo de ejemplo los que dirigió el profesor M. ALVAR con la colaboración de los profesores G. SALVADOR y A. LLORENTE MALDONADO y que culminaron en la edición del *Atlas Lingüístico Etnográfico de Andalucía* (ALEA).

(2) Sobre la influencia del léxico caló, vid. M. ROPERO NÚÑEZ: *El léxico caló en el lenguaje del cante flamenco*. Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 1978. Sobre los rasgos peculiares del habla gaditana, vid. P. M. PAYÁN SOTOMAYOR: *El habla de Cádiz*. Fundación Municipal de Cultura. Cátedra «Adolfo de Castro». Cádiz, 1984, (2ª ed.).

a) *Fonética:*

- Pérdida de la –d– intervocálica:
  1.- entre vocales iguales:
    - cerrá (2 veces)
    - madrugá (3 veces)
    - clavás (3 veces)
    - comparás
    - ná
    - empeñá
    - morás (2 veces)
    - echá
    - afillá
    - tó
    - callá
    - aventá
    - temporá
    - aranzás
    - puñalás

  2.- entre vocales de diferente naturaleza:
    - querío (2 veces)
    - salío
    - despedío
    - dormío
    - escarnecío
    - nacío
    - vencía
    - metía
    - vía (2 veces)
    - vestía
    - ensayao
    - enamorao
    - lao
    - dao

- enterrao
- alborotao
- emborrachao
- adormilaos
- tardao
- quitao
- entregao
- contestao
- tirao
- amarrao
- ruea
- cantaora
- cantaor
- aperaor
- velaor
- pueo

3.- pérdida –d– intervocálica y consonante final:
- cariá
- Cái (9 veces)

- Pérdida de –d– entre vocal y consonante:
  - pare
  - mare
  - maresita (seseo)

- Pérdida de otras consonantes intervocálicas:
  - r: - pá (10 veces)

- pérdida de sonidos finales:
  1.- Vocálicos: - mu(y) (2 veces)
  2.- Consonánticos:
    - d: - usté
      - soledá
    - l: - só
      - cornejá

- r (en infinitivos): - ve
  - seguí
  - echá

- Asimilación vocálica: *si*guiriya

- Alternancia de sonidos:
  - l / r: - er
  - n / m: - mos (2 veces)

- Aspiración de *–h* inicial (representada gráficamente por una –j):
  - jabitas
  - jabar

- Yeísmo:
  - peniyas
  - soliya
  - siguiriya

- Reducción de sonidos:
  - vi (voy)
  - pa trás (para atrás)

b) *Morfosintaxis:*

- Cambio de preposición en una lexía compuesta:
  - de seguía (en seguida)

- Cambio en la persona verbal:
  - d*a*nos Vd. (d*e*nos Vd.)

- Construcción de + infinitivo:
  - cuando te vi *de* vení
  - me gusta a mí *de* cantá

c) *Lexicología y semántica:*

- Léxico caló:
  - ducas (penas)
  - duquelas (penitas)
  - chavó (niño)
  - zacáis (ojos)

- Andalucismos:

«Esaborición»: variante de «esaborío» (desaborido), término que, etimológicamente, significa «sin sabor». «Esaborío» ha quedado lexicalizado en el andaluz y su empleo es frecuentísimo para designar a una persona sin «gracia» –cualidad fundamental para el andaluz–. El parentesco semántico con su término de origen aparece teniendo en cuenta la designación sinónima «soso» (insípido, sin «sal»). «Esaborición» es intraducible a nivel de lexia simple al castellano: si recurrimos al tan socorrido giro idiomático, podríamos decir que significa mala suerte, desgracia. Observémoslo dentro de su contexto:

> «Herrerito era mi abuelo,
> fue mi padre y lo soy yo;
> candela, yunque y martillo,
> mira qué esaborición».
> (Tonás)

«A tu vera»: «vera» es orilla. Mediante un cambio semántico (vera-orilla-lado), «a tu vera» es «a tu lado».

«Por mor dé»: aféresis de «por amor de», que ha pasado a significar «por causa de».

Hay también algunos términos pertenecientes al mundo del flamenco:

«Afillá»: En el Diccionario de la R.A.E., afillar es sinónimo de adoptar, afiliar (y por tanto, «afilla(da)» significaría adoptada). Pero es

muy distinta la significación que tiene en flamenco, ya que se utiliza referido a la voz del cantaor: voz afillá, llamada así por tomar como modelo la del Fillo, cantaor gitano de Puerto Real (Cádiz), nacido en el siglo XIX, cuya voz ronca y recia resultaba muy a propósito para la siguiriya, las bulerías, tonás y soleares.

«Duende»: uno de los términos fundamentales del flamenco, intraducible e inexplicable, sobre el que se han escrito numerosos ensayos (vid. el de García Lorca, repetidamente citado en este trabajo). Relacionado y en contraposición con el «duende» está el «ángel». Ángel es gracia, y su grafía aparece en ocasiones modificada en «ánge». A la falta de ángel se le llama «mal ángel», que se transforma en Andalucía en «malage».

- Otros términos pertenecientes a las labores del campo:
  - aperaó (r): encargado
  - manijero: encargado de una cuadrilla
  - cornejá (l): pico de reja
  - aventá (da): limpia, pasada por el tamiz
  - vestía (vestida): acto de ir los sábados a cambiarse de ropa
  - entragao (entregado): encargado

LÍRICA DEL SENTIMIENTO: AMOR Y DOLOR

Por su calidad de sentimiento, ambos son inmateriales. Por su presencia en el hombre, realidades constatables. Realidades que no podemos explicar si no es por medio de los sentidos. En nuestro caso tendremos que servirnos de otro medio: la palabra; la palabra poética.

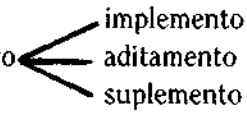
EL AMOR

A) *Léxico amoroso que aparece en «La Copla»:*

Verbos	*Sustantivos*	
	Abstractos	**Concretos**
querer (26 veces)	amor (6 veces)	novia-o (4 veces)
enamorarse (3 veces)	cariño (1 vez)	beso (3 veces)
enamorar (1 vez)	ternura (1 vez)	
abrazar (2 veces)	pasión (1 vez)	
casarse (2 veces)	querer (1 vez) (sust.)	
adorar (1 vez)		

Exiguo número de términos para un tema de léxico tan rico. Ocurre, sin embargo, que hemos escogido únicamente los que tienen un significado *denotativo.* Veamos ahora cómo mediante otros procedimientos un significante cualquiera puede cargarse de un significado especial y engrosar dicho léxico.

B) *Construcciones sintácticas:*

1.- Verbo + objeto  implemento / aditamento / suplemento

Los verbos aquí empleados nada tienen que ver –al menos en principio– con el léxico amoroso. Será el objeto quien complete la significación verbal ofreciendo en conjunto un significado *connotativo.* Obsérvese que en la mayoría de los casos se presenta un sustantivo personal y/o un posesivo, y que el verbo aparece en construcción pronominal.

a) **Verbo + aditamento**

- venirse: «si ella *se viene conmigo*» (Bamberas)
- vivir: «no vivas sola, / *vive conmigo*» (Cantiñas)
- llevar: «cuando *la lleve al altar*» (Bamberas)

b) **Verbo + implemento**

- declarar: – «tengo tan bien ensayao / *declararte mi sentir*» (Fand.)
  – tiene tan bien ensayado / *declararme su sentir*»
- gustar: «*me gusta mi compañera*» (Coplas de la escarda...)
- mirar: – «no tengo más alegría / que cuando *me miras tú*» (Bul.)
  – «*me miraste* de reojo» (Bulerías)

c) **Verbo + suplemento**

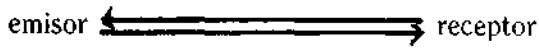
- fiarse: «pero *me fie de ti*» (Bulerías)

2.- Verbo copulativo (ser, estar) + posesivo:

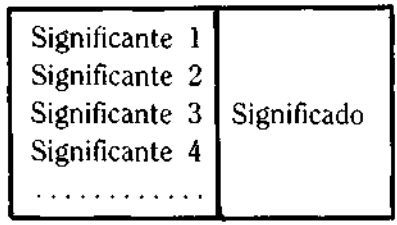
- ser: – «has de jurarme ante Dios / que tan sólo *has sido mía*» (Bamberas)
  – «por la noche *fuiste mía*» (Bulerías)
- estar: «lo demás es lo de menos / *estando a mi lado tú*» (Soleares)

C) *Imágenes del amor:*

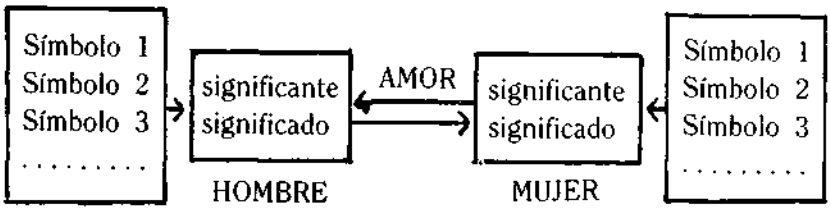
El amor es, posiblemente, el acto de comunicación más completo. En él se dan una serie de estímulos y respuestas que constituyen un verdadero y activo diálogo. Gráficamente:



Dicho con estas palabras, el hecho en sí es totalmente intrascendente. Pero la palabra poética, trascendente y activa, es capaz de revelarnos mediante múltiples significantes un mismo significado:



Nos situamos así en el mundo de la imagen poética. Pero además, la imagen poética es, en este caso, altamente simbólica. Ocurrirá, pues, que un conjunto de símbolos –agrupados en campos semánticos– nos desvelarán finalmente un único signo lingüístico:



Vayamos ya a los ejemplos prácticos, para lo que tomaremos una serie de imágenes que el poeta nos ofrece en «La Copla»:

«Me gusta ser *marinero*
y *navegar* por los ojos
de la morena que **quiero**»
(Soleares)[1]

... «la *barca* de **mis amores**
por el *mar* de **tu** alegría»
(Romeras)

«**La orgullosa** no sabía
que iba a ser *playa* **de amor**
para **mi** *piratería*»
(Fandangos)

... «**tu** *savia* para **mi** *boca*,
mi *albahaca* para **tu** *pelo*»
(Bulerías)

«*Mejorana* de **tu** patio
que mejora **mis** *pesares*,
clavellinas de **tus** labios,
¡qué bien huelen **mis** *cantares*!»
(Bulerías)

«De enero a enero,
de **tus** *jardines*,
yo *jardinero*»
(Ídem)

... «que quiero ser *labrador*
y que **la niña que quiero**
sea **mi** *tierra de labor*»
(Tonás)

«Una *viña* puse **yo**
a la vera de un camino

(1) La letra cursiva señala la imagen; la negrita, el elemento personal.

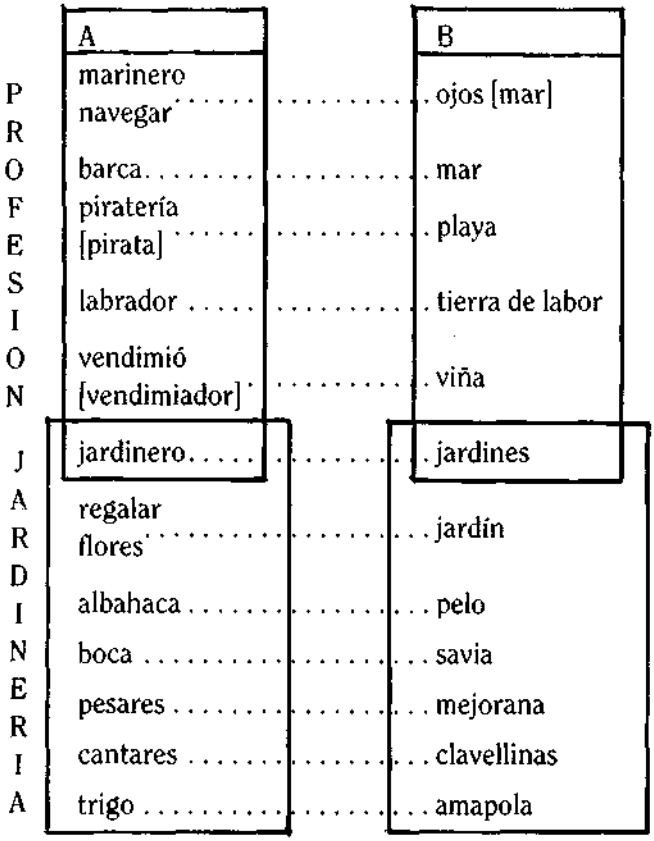
y otro **me** la *vendimió*»
(Soleares)

«**Le regalé** *flores y flores y flores,*
me abrió **su** *jardín,*
sé que estos **amores**
nunca tendrán fin».
(Alegrías de Córdoba)

... «lo que siento son **mis** manos
sin *trabajar* **tu** *metal*»
(Tonás)

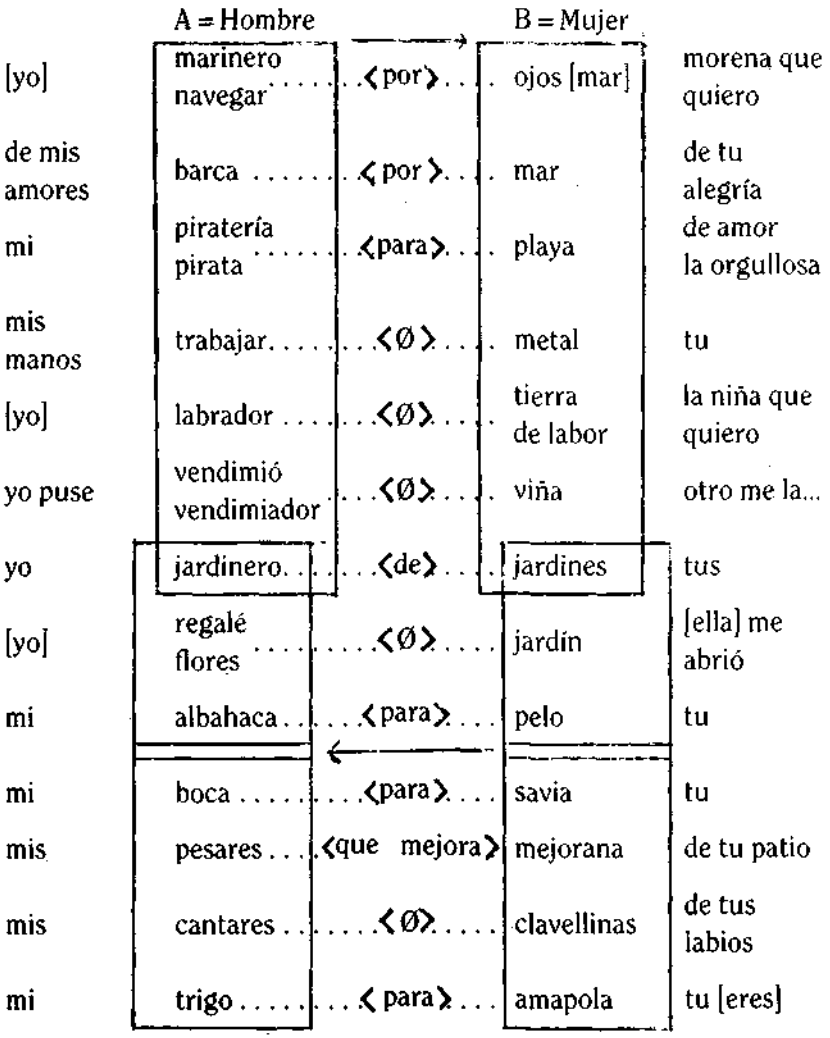
«No vivas sola,
vive **conmigo,**
tú la *amapola*
para **mi** *trigo*»
(Cantiñas)

Se observará que en la mayoría de estas coplas hay un término perteneciente al campo semántico del amor –o bien sustitutos personales y actualizadores posesivos– y junto a ellos, otros que nada tienen que ver con el tema de forma explícita. Con ellos podemos establecer una serie de agrupaciones perfectamente emparejables:



Podemos observar que en la mayoría de los casos los términos emparejados se complementan semánticamente: no existiría el labrador si no tuviera una tierra que labrar, ni el marinero sin mar, ni el jardinero sin jardín... Complementariedad, reciprocidad, diálogo, comunicación... Todo ello nos lleva de nuevo a las características del amor que enunciábamos al principio. Como acto de comunicación, el amor consta de dos elementos: emisor y receptor. Emisor, elemento activo; receptor, elemento pasivo (teniendo en cuenta que la comunicación es intercambiable y que cada uno, en un momento dado, puede desempeñar el papel del otro). Fijémonos también en que estas características de acción y pasividad se dan entre la mayoría de los términos empare-

jados. Y completemos ya los grupos de palabras que acabamos de emparejar con otros términos –casi siempre sustitutos personales y cuantificadores posesivos– que aparecen en estas coplas:



Y ya aparecen desentrañadas las imágenes. Pero ¿por qué precisamente ellas? ¿por qué estos símbolos? La respuesta pudiera estar en la

mitología clásica, la mayor fuente de símbolos: la mujer es representada por la tierra, como elemento que ha de ser fecundado. Y extendemos este carácter, en principio receptivo, a todos los términos que aparecen en la columna B del primer grupo (profesiones): el mar, la playa, el metal, la tierra de labor, la viña, el jardín... elementos lisos, intactos, vírgenes, que han de ser trabajados, fecundados, cultivados... En cuanto al último grupo, el de la jardinería, pensemos en la amplia tradición –literaria o no– que compara a la mujer con las flores. Con ellas precisamente como símbolos pasa la mujer a desempeñar el papel de emisor (advirtamos, por otra parte, que las coplas analizadas están en boca de un hombre, por lo que la primera persona –en sustitutos o posesivos– siempre corresponde a éste, mientras que la segunda designa a la mujer).

Puede observarse, volviendo ya a las coplas, la construcción paralelística de los elementos reseñados, lo que refuerza aún más la *comunicación* amorosa:

Mejorana de *tu* patio ..... mejora *mis* pesares
Clavellinas de *tus* labios ..... ¡qué bien huelen *mis* cantares!

mis manos ..... *tu* metal
tú la amapola ..... para *mi* trigo
la barca de *mis* amores ..... por el mar de *tu* alegría

El quiasmo entre estos versos acentúa el valor de la intercomunicación:

tu savia ..... para *mi* boca
mi albahaca ..... para *tu* pelo

Veamos unas últimas imágenes que no hemos incluido aquí por no entrar en los campos semánticos establecidos:

... que **eres** la *candelita*
de **mis** *desvelos*»

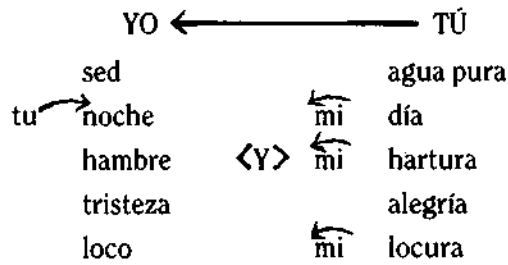
La mujer actúa aquí también como elemento activo. El símbolo

–candelita– es evidente: como metáfora desusada puede considerarse el término «fuego» y todo lo relacionado con él para indicar el amor –recordemos la «llama de amor viva» en San Juan de la Cruz–, sí, pero escogiendo otro término que pertenece a ese campo semántico, aunque de connotaciones más populares y, desde luego, menos empleado.

Nos resistimos a terminar este apartado sin analizar unas coplas más. He aquí la primera:

«YO soy sed	Y TÚ	agua pura,
YO tu noche	Y TÚ	mi día
YO soy hambre	Y TÚ	mi hartura
YO tristeza	Y TÚ	alegría
YO el loco	Y TÚ	mi locura».

Esquemáticamente:



Lo primero que, formalmente, nos llama la atención es su perfecta construcción paralelística. Observemos esos «YO <Y> TÚ» (señalados en la copla mediante mayúsculas), elementos claves del amor, que se reiteran por cinco veces consecutivas sin perder su colocación. El simple efecto visual es más que suficiente para dar la clave de la composición. Pero además, a poco que nos fijemos en ella, notaremos la complementariedad semántica que se da entre los símbolos (observemos que el elemento, llamémosle vacío, es el hombre; mientras que el pleno o activo es la mujer):

HOMBRE	MUJER
sed	agua pura
noche	día
hambre	hartura
tristeza	alegría
loco	locura

Y por último, analicemos un grupo de coplas: «Bulerías de la Fuente de la Calle Nueva», que en sus cuatro estrofas ofrecen un compendio de lo que es la auténtica copla flamenca:

«Con el cántaro al cuadril,
no sé lo que le entró a mi cuerpo
cuando te vi de venir.

Te conocí una mañana
y te quise al mediodía,
te juré amor por la tarde,
por la noche fuiste mía.

Nos tenía que pasar,
el cantarillo en la fuente
se termina por quebrar.

Del mal, el menos,
me caso y cumplo
como los buenos».

Estas coplas poseen una fuerte connotación espacio-temporal. La localización espacial la ofrece el título —«Bulerías de la Fuente de la Calle Nueva», de Arcos— y la temporal, como veremos, viene dado sobre todo en la segunda estrofa. Analicemos ahora otras características:

a) **Brevedad**

La brevedad es manifiesta en las estrofas que constituyen estas bulerías: tres tristicos y una copla aconsonantada, formadas a su vez

por versos octosílabos –lo que constituye el grupo fónico normal del español– y el último trístico, como condensadísimo resumen, por pentasílabos. Destaquemos también la brevedad oracional: la mayoría de las oraciones coinciden con un verso, es decir, con un grupo fónico:

«Te conocí una mañana...»
«Nos tenía que pasar...»
«Del mal, el menos...»

Sólo en dos o tres ocasiones la oración ocupa más de un verso:

«el cantarillo en la fuente
se termina por quebrar»

Otro factor indicativo de la brevedad sintáctica reside en la *yuxtaposición* entre las oraciones: el asíndeton. La coordinación –si la hay– se suele hacer por medio de la conjunción «y», mientras que la subordinación, escasa en este tipo de construcciones, es muy simple:

Yuxtaposición:

«...te quise al mediodía,
te juré amor por la tarde,
por la noche fuiste mía»

«Nos tenía que pasar,
el cantarillo en la fuente
se termina por quebrar»

«Del mal, el menos,
me caso...»

Coordinación:

«Te conocí una mañana
y te quise al mediodía»

«me caso y cumplo
como los buenos».

Subordinación:

«no sé que le entró a mi cuerpo
cuando te vi de venir»

Analicemos la segunda estrofa, una de las más dinámicas y cargadas de temporalidad de todo el libro. Entresaquemos sus verbos:

[yo]	conocer	te
[yo]	querer	te
[yo]	jurar (amor)	te
[tú]	ser	mía

todos ellos semánticamente activos, exceptuado el último, del que después nos ocuparemos. Todos pertenecen también al campo semántico del amor. Observemos en esta estrofa la acción progresiva, reforzada por los elementos que forman el campo semántico de las partes de un día:

te conocí ..... una mañana
te quise ..... al mediodía
te juré amor ..... por la tarde
por la noche ..... fuiste mía

Decíamos que los tres primeros verbos son semánticamente activos, realizados por el hombre. En cambio la construcción *ser + posesivo* indica pasividad por parte del otro elemento (obsérvese la construcción en quiasmo frente a los anteriores paralelismos) referido a la mujer, pero que podemos convertir en activa si lo cambiamos por su sinónimo «poseer».

b) **Otras características:**

- **Léxico popular: «cántaro al cuadril»**
- **construcción sintáctica de + infinitivo: «te vi *de* venir»**
- **lexías coloquiales, refranes:**

«el cantarillo en la fuente se termina por quebrar»
(tanto va el cántaro a la fuente que al fin se rompe)
«Del mal, el menos»

– El símbolo del *cántaro:*

Desde el principio, el cántaro va a desempeñar un papel fundamental en este grupo de coplas. La única descripción femenina se centra, precisamente, en la posición del cántaro:

«con el cántaro al cuadril»

imagen, por otro lado, popularísima, tipificada e incluso mitificada en toda la poesía popular española: el tema de la niña que va a la fuente por agua se repite en gran cantidad de canciones españolas con una clara alusión amorosa. El poeta, en este caso, se fija en el recipiente –el cántaro– y se sirve de un conocido refrán español para acentuar el valor simbólico. Veamos cómo se realiza la metáfora:

cuerpo humano = barro

«Tanto va el cántaro a la fuente que al fin se rompe». El poeta lo reduce en la copia para explicar el lógico desenlace de esos amores:

«Nos tenía que pasar,
el cantarillo en la fuente
se termina por quebrar»

que van a concluir en un final feliz:

«Del mal, el menos,
me caso y cumplo
como los buenos».

D) *Denominaciones que recibe la persona amada:*

La persona amada en este caso es la mujer. Ya hemos dicho en otra ocasión que el cante flamenco es casi exclusivamente masculino; es el hombre quien expresa sus sentimientos y la mujer, normalmente, el objeto de esos sentimientos –al menos los amorosos–. Muy pocas coplas de *Poesía Flamenca* aparecen en boca de mujer. Por ello veremos con qué términos es designada por su pareja.

Las denominaciones cambian según el estado de la mujer: nunca se llamará igual a una joven soltera que a la que ya está casada. En el primer caso es muy frecuente llamarla «niña» o «mocita». Excepto en dos casos en que la palabra «niña» aparecen en una toná y en un fandango, en los restantes (dos veces «mocita» y otras tantas «niña») la encontramos en las bamberas, en las que se da además un caso curioso de designación, aludiendo:

– a la bamba: – «la niña de la bamba»
– «la que está en la bamba»
– «la niña que está en la bamba»
– al físico: – «la del pelo lacio»
– al vestido: – «la del traje negro»

(adviértase en estas últimas la supresión del núcleo del sintagma nominal)

El término «novia» (prometida) sólo se utiliza una vez. Por dos ocasiones aparece «novio», pero siempre en coplas narrativas:

– «quiere que el *novio* la quiera» (Bamberas)
– «tener el *novio* a la vera» (Cantiñas)

Pero el término más repetido –nueve veces– es sin duda el de

«morena», adjetivo sustantivado referido al color de pelo y tez en la mujer andaluza: aparece por dos veces en las soleares, tres en las bamberas y cuatro en las bulerías.

Otra denominación frecuente la constituyen los gentilicios: así «olvereña» (de Olvera –Cádiz– en la liviana); «lebrijanita» y «utrerana» (de Utrera y Lebrija, respectivamente, en las cantiñas); «sevillana» y «gaditana» (en las alegrías de Cádiz).

Otras veces –concretamente tres– se emplea el término «serrana»; término que deriva de «sierra», aunque en Andalucía no designa siempre a una mujer de la sierra. Emparentado con éste, el término «romera», que muy bien podría referirse a una campesina o a una mujer que va de romería. En cualquier caso, y como sucede con «serrana», ha perdido su primitivo significado para engrosar la ya abundante designación amorosa femenina.

Y si de cambios semánticos hablamos, pocos tan curiosos como el de «prima», que entre los gitanos posee un significado bien distinto al que tiene en la estructura familiar «paya». La «prima» o el «primo» tienen en caló una clara connotación amorosa, debido quizás a que todos los gitanos creen pertenecer a un tronco común, por lo que todos se consideran parientes. Ese apelativo familiar bien pudiera ser el inocente eufemismo con que se oculta un tipo de relación que no es precisamente la de sangre y que, al parecer, pudiera estar mal visto entre la comunidad caló. Pues bien, el término «prima» aparece tres veces –y una vez el de «prima hermana»– en las alegrías de Cádiz.

Otra designación, tal vez más impersonal pero no menos frecuente, es la de «tu persona» (por dos ocasiones: en las soleares y en las alegrías de Cádiz), y el de «flamenca», no como gitana, sino con el significado de «farruca» o «brava» que se le dio en el habla de germanías por el siglo XVIII, se utiliza en una bulería.

Decíamos que la mujer casada recibía otras denominaciones. Pocas coplas encontramos aquí –creemos– en que se nos presente al marido y a la mujer (ya sabemos que el gitano, el flamenco, es muy poco amigo de estas convenciones). Sin embargo el término «compañera» es el comúnmente empleado para designar a su pareja. Aparece por dos

veces: en las coplas de la escarda en Arcos y en una bulería. Observemos en esta última el carácter durativo de los términos «seguir» y «a tu vera» que refuerzan el significado de «compañera»:

«Compañera mala,
mala compañera,
es un infierno
seguí a tu vera».

Estas son las que podríamos llamar «designaciones directas». Existe otro tipo de designación más indirecta, conseguida mediante *construcciones sintácticas*, como son:

- el sustituto personal *tú*, abundante en la obra y claramente indicativo de la afectividad característica de la copla. Junto a él, toda una gama de sustitutos de 2ª persona (te, a ti...)
- la anteposición o postposición a un sustantivo o adjetivo sustantivado del posesivo de 1ª persona (mi, mío): «*Mi* María», «manijero *mío*», «*mi* dueño...» en Cantes laborales campesinos, coplas de la escarda en Arcos y alegrías de Córdoba, respectivamente. (Véase cómo los dos últimos son unos de los escasos ejemplos de designación amorosa por parte de la mujer hacia el hombre).

E) *La imagen física de la mujer:*

La figura femenina ejerce una poderosa influencia sobre el otro sexo, especialmente sensible a la belleza de la mujer. De ahí que su aparición ante el hombre provoque en éste las reacciones más diversas.

Describamos algunos rasgos físicos de la mujer gitana andaluza: de mediana estatura, su cuerpo suele estar bien proporcionado. Su piel, heredera de la raza oriental y mezclada con la árabe, tiene un color oscuro aceitunado y brillante –de ahí el apelativo de «morena» al que aludíamos–. Sus ojos y su pelo, negrísimos. Y en conjunto, garbo y

gracia –el «salero» andaluz– heredado de sus antepasadas andaluzas, a quienes la historia describe como dotadas de un «algo» especial.

Los ojos son el rasgo femenino más destacado, y su «juego», su mirada, ejercen un poder a veces tiránico sobre el hombre.

Los ojos –y también la mirada– aparecen aquí en cinco ocasiones, incluida la variante caló «zacáis» (en alegrías de Cádiz). Ya hemos dicho que el color predominante es el negro, aunque sólo se presente una vez en estas coplas:

... el cielo se me puso
negro enlutado
y era que tus *ojitos*
me habían mirado»
(Cantiñas)

Curiosamente los ojos verdes son los que más se repiten en estas composiciones: dos veces de forma explícita:

«ganaron sus *ojos verdes*» (Soleares)
«unos *ojitos verdes*» (Livianas...)

y una de forma implícita:

«Me gusta ser marinero
y navegar por los ojos
de la morena que quiero» (Soleares...)

En esta soleá, el verbo «navegar» convierte automáticamente a los ojos en «mar», por lo que muy bien aquellos pudieran tener el color de ésta.

Hablábamos antes del poder de la mirada femenina. Comprobémoslo mediante dos ejemplos:

«Me miraste de reojo,
y desde aquel mismo día
enloquecieron mis ojos»
(Bulerías)

«Desde que se enciende el día
hasta que apaga su luz
no tengo más alegría
que cuando me miras tú»
(Bulerías)

El pelo es otro de los rasgos más cantados y aparece tres veces en estas coplas, aunque como mera indicación: Sólo en un caso se postpone un calificativo: «Dile a la del *pelo lacio...*» (Bamberas).

La cintura, el talle –presente en tres ocasiones– ha de tener una característica especial: ser estrecha, para que el hombre pueda abarcarla con facilidad:

«Tiene *delgadito* el *talle*» (Bamberas)

«*Delgadita de cintura,*
esta morena me lleva
derecho a la sepultura» (Bulerías)

«¡Qué bonito es columpiar
una *cintura* bonita!» (Bamberas de Arcos)

Los pasos de la amada, indicadores de su inmediata presencia, provocan todo tipo de reacción en el hombre:

«apenas sentí tus *pasos*
me dio un *vuelco el corazón*» (Bulerías)

y la gracia de sus pisadas puede conseguir imposibles:

«las piedras se vuelven flores
si las *pisa* su tacón» (Alegrías de Cádiz)

La boca es citada en dos ocasiones: en fandangos y bulerías:

«Clavellinas de tus *labios*»

«Un beso le pedí un día
y su *boca* dijo no,»

Y por último, las ojeras, síntoma de enamoramiento:

«tiene delgadito el talle
y las *ojeras* morás» (Bamberas)

EL DOLOR:

A) *Léxico del dolor que aparece en «La Copla»:*

Verbos	**Sustantivos**	**Adjetivos**
llorar (7 veces)	llanto (4 veces)	triste (2 veces)
sufrir (1 vez)	pena (12 veces)	desgraciado (1 vez)
aborrecer (1 vez)	tristeza (1 vez)	malo-a (1 vez)
gangrenar (1 vez)	pesares (1 vez)	escarnecido (1 vez)
castigar (1 vez)	dolor (2 veces)	pobre (3 veces)
	rabia (1 vez)	
	enfermedad (1 vez)	
	ducas (1 vez)	
	condena (1 vez)	
	amargura (1 vez)	
	maldad (1 vez)	
	culpa (1 vez)	
	desengaño (1 vez)	
	agonía (1 vez)	
	agravio (1 vez)	
	vergüenza (1 vez)	

Puede observarse un predomino de sustantivos frente al verbo y la adjetivación. El sustantivo más repetido es «pena», nombre que se da en Andalucía al dolor, seguido de «llanto» y, entre los verbos «llorar». Léxico amplio, aunque con escasa frecuencia de uso.

B) *Construcciones sintácticas:*

1.- Adverbio negativo (no, ni) + verbo:

- no querer: «*no quiero* de ti ni el agua» (Tonás)
- no hacer: «eso *no se hace* conmigo» (Soleares)
- no poder:

—«Pena de corazón mio,
no poder aborrecer
lo que mucho se ha querío» (Soleares)

—«...la cruz de tu desengaño.
No la *pude* sostener» (Bulerías)

- no decir: «Y *no se dicen* ni adios» (Soleares)
- no nombrar: «aunque *ni* mi nombre *nombra*» (Ídem)
- no parecer:

«Las aceitunas que muerdo
ni me *parecen* amargas
comparás con tu recuerdo» (Ídem)

- no dar: «*no* me *das* los buenos días» (Ídem)
- no mirar: «*no mirar*te a la cara» (Peteneras)
- no acordarse: «*ni acordar*me más de ti» (Ídem)
- no saber:

«...como yo te estoy queriendo.
Tú *ni* lo *sabes* siquiera». (Fandangos)

- no quedar: «*ni* tu recuerdo me *queda*» (Bulerías)

2.- Nexo restrictivo ⟨sin⟩ + sustantivo (o sustituto) / verbo (infinitivo)

- ⟨sin⟩ saber:

«a mi se me daban las claras del día
sin saber de ti» (Siguiriyas)

- ⟨sin⟩ ella: «hoy *sin ella* estoy tan solo» (Fandangos)
- ⟨sin⟩ ella [honra]: «yo con *honra* y tú *sin ella*» (Bulerías)

– ⟨sin⟩ trabajar:

«lo que siento son mis manos
sin trabajar tu metal» (Tonás)

3.- Formas verbales en pasado:

– querer: – «a quien mucho se *ha querío*» (Soleares)
– «A nadie digas / que te *he querío*» (Bulerías)

– ser: «Remedios *era* / mi olvereña bonita» (Livianas...)
– negar:

«la noche que *me negaste*
ningún gallito canto» (Soleares...)

– perder: «y en lo mejor *te perdí*» (Fandanguillos...)

4.- Otras formas verbales:

– sentir:

«lo que *siento* son mis manos
sin trabajar tu metal» (Tonás)

– irse:

–«coge la ropita y *vete*» (Tonás)
–«Dicen que *te vas* el lunes.
¿Por qué no *te vas* el martes? (Soleares...)

– dejar:

–«*déjame* solo en la fragua» (Tonás)
–«y a mí *me dejes* en paz» (Bulerías)

– pagar:

«Por *pagarme* con maldad
lo bueno que fui pa ti» (Fandangos)

C) *Imágenes del dolor:*

Quizás el grupo más característico de imágenes del dolor se encuentra en las «Coplas del viejo minero». Veamos unos ejemplos:

... «llora un viejo por 'minera':
mi lámpara no ilumina
y soy piedra de terrera,»...

... «el tiempo está barrenando
esta mina de mi cuerpo;
mi candil se está apagando».

... «que candil que no ilumina
torcía le faltará
o el aceite se termina».

De todos ellos podemos entresacar diversos términos pertenecientes al campo semántico de la MINA:

lámpara - piedra de terrera - barrenar - mina - candil

Con estos elementos –acompañados por otros de carácter personal (yo, mi...)– se estructuran estas letras. Veamos que todas tienen en común un rasgo: *inutilidad*

mi	I N U T I L I D A D	lámpara no ilumina
[yo] soy		piedra de terrera

tiempo	está barrenando ..... mina	de mi cuerpo
	candil ..... se va apagando ..	mío

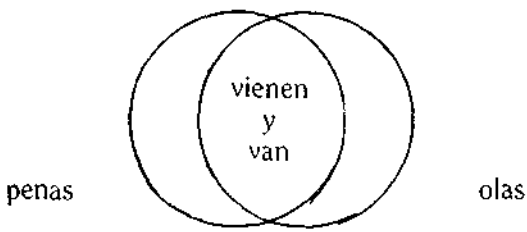
candil ..... se va apagando
torcía..... falta
aceite..... se termina
lámpara..... no ilumina

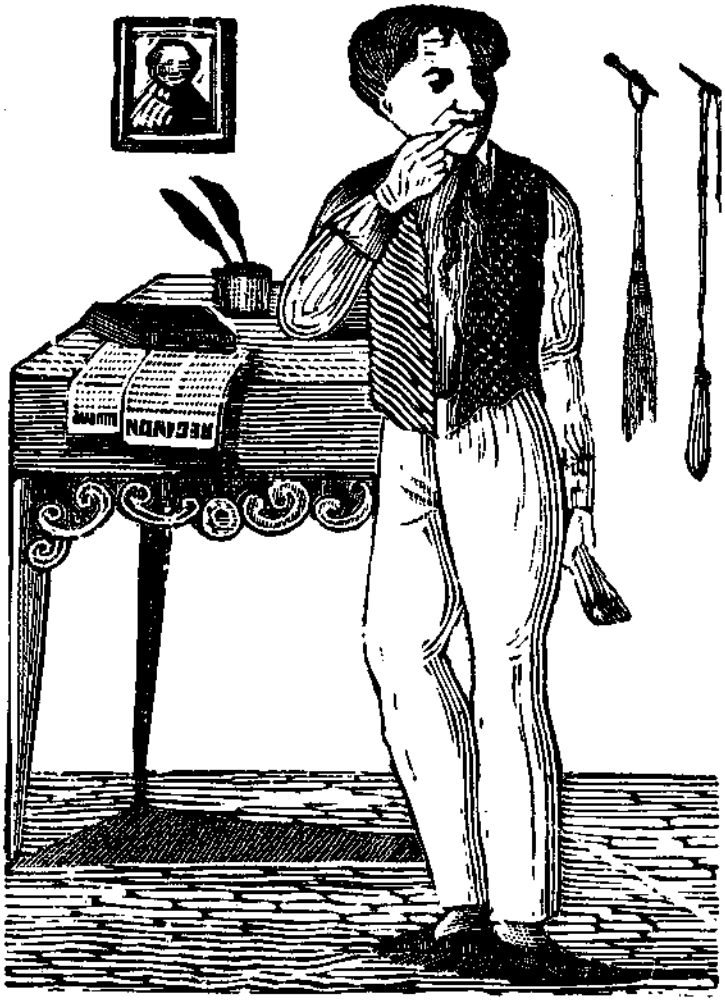
Observemos que las construcciones verbales denotan *ausencia* o merma de algo. Todo ello, llevado al campo de la vida humana, podría resumirse en *disminución de vitalidad*: VEJEZ

Otra imagen del dolor aparece en la copla siguiente:

«Estando un día contando
mis *peniyas* a la mar
vi que eran como las **olas**
que unas vienen y otras van»
(Soleares...)

Se trata de una comparación –«peniyas» como «olas»– que puede representarse gráficamente así:




REGIMEN

CARACTERÍSTICAS DEL ESTILO EN LA LETRA FLAMENCA APLICADAS A "LA COPLA"

Al igual que la çopla popular, la copla flamenca presenta una serie de notas comunes que la hacen diferenciarse claramente de las que no lo son. Hemos escogido los rasgos más significativos:

1.- *Brevedad y dinamismo,* que se manifiestan por medio de una sintaxis suelta, en la que se dan:
   - yuxtaposición
   - escasez de nexos sintácticos, de la que resultan períodos oracionales (paratácticos e hipotácticos) muy breves.

2.- *Sentido dramático,* conseguido mediante:
   - el diálogo
   - el poder sugeridor de la pregunta
   - la fuerza de la exclamación

3.- *Intensificación expresiva* de
   - la reiteración
   - el paralelismo
   - la afectividad, lograda por el uso de:
      - vocativos
      - diminutivos

Existen además otros procedimientos utilizados en la copla popular y en la flamenca, tales como los refranes y las frases coloquiales.

1.- *Brevedad y dinamismo*

Repetidas veces hemos venido insistiendo sobre la *brevedad* como rasgo característicos de la copla. Brevedad –como ya hemos visto– en la forma; brevedad también en el estilo, lo que da origen a una enorme *dinamicidad* en la expresión. De ahí nuestro examen a los grupos oracionales que forman estas coplas, teniendo en cuenta que si éstos son breves, con frecuentes tonemas terminales, el estilo será igualmente ágil y dinámico. Por ello nos proponemos analizar en este punto la sintaxis empleada por el poeta en estas coplas.

Partimos del concepto de «sintaxis suelta» empleado por Dámaso Alonso[1] y que, según él, se caracteriza por el uso de oraciones desligadas, sin nexos de enlace. Este tipo de sintaxis –continúa– es propia de las lenguas que se hallan en período de formación o de sus estados menos desarrollados: así en el habla infantil, popular o arcaica. También es característica la sintaxis suelta en el habla familiar y espontánea, así como en los estratos sociales más populares de una población.

Destacamos dos aspectos fundamentales en esta sintaxis:

a) *La yuxtaposición:*

Formalmente, la yuxtaposición se caracteriza por la ausencia de nexo de relación (fenómeno llamado *asíndeton*). Sin embargo, y desde un punto de vista funcional, la yuxtaposición puede tener valor coordinante o subordinante, con sus matices respectivos: copulativo, adversativo, causal, condicional...

La yuxtaposición comunica viveza y agilidad al habla: la falta de nexo hace que la entonación se convierta en el único medio de expresar la relación existente entre las oraciones del período, con lo que se gana en densidad expresiva, factor importantísimo en las coplas que estudiamos.

Hay yuxtaposición en noventa y cuatro estrofas de estas coplas,

(1) ALONSO, D.: «Estilo y creación en el *Poema del Cid*», en *Ensayos sobre poesía española*, Rev. de Occidente, Madrid, 1944, pp. 69 y ss.

imposibles de enumerar por lógicas razones de brevedad. Señalaremos sólo las diversas funciones desempeñadas por algunas de ellas:[2]

– valor *copulativo*:

... me quiere la que no quiero,*
la que quiero no me quiere».
(Soleares)

«Mis ojos tenía,*
ciego me dejo»...
(Siguiriya)

«Por mi mare muerta
te lo juro yo,*
por la tuya viva que nos está oyendo,
dame tu perdón».
(Siguiriyas)

... puse mi oído en sus piedras,*
las piedras dijeron ¡ay!».
(Romeras)

... se lastimó una pata,*
coja quedó».
(Cantes laborales...)

... er so(l) en la mitad del día,*
no mos llamas pa comer».
(Coplas de la escarda...)

– valor *adversativo*:

«Dicen que vivo solo,*
miente quien lo dijo,»...
(Siguiriyas)

(2) El asterisco (*) señala el lugar donde la yuxtaposición alcanza el valor coordinante o subordinante.

– valor *causal*:

«Pena de corazón mío,*
no poder aborrecer
a quien mucho se ha querío».
(Soleares)

«Cuando yo me muera,
que no me vean muerto,*
quiero que mis niños recuerden mis ojos
alegres y abiertos».
(Siguiriyas)

«Que el niño no sepa ná,*
si la culpa es tuya o mía
el tiempo nos lo dirá».
(Bulerías)

«A la pobre de mi hermana
se le ha ahogaíto el zagal,*
los pícaros zagalones
lo llevaron a bañar
al 'charco de los hurones'».
(Tarantos...)

«Entregao de 'La Rocía',
malas puñalás te den,*
er so(l) en la mitad del día,
no mos llamas pa comer».
(Coplas de la escarda...)

– valor *desiderativo*:

«Yo mismo me sentencié,*
se me gangrene la lengua
si vuelvo a hablarte otra vez».
(Soleares)

«A este manijero mío
lo han quitao de fumá,*
lo quitaran de la escarda
siquiera una temporá».
(Coplas de la escarda...)

«Entregao de 'La Rocía',*
malas puñalás te den,
er so(l) en la mitad del día,
no mos llamas pa comer».
(Ídem)

– valor *consecutivo*:

«Pusiste a mi padre bueno,*
madrugá del Viernes Santo
seré yo tu costalero».
(Soleares)

b) *Los nexos sintácticos:*

Decíamos que la yuxtaposición era la base de una sintaxis suelta: las conjunciones y otros nexos de relación introducen una mayor complejidad en la construcción sintáctica, al mismo tiempo que enriquecen y matizan la expresión. De ahí que su uso abunde en el habla culta (y sobre todo en la escrita y literaria); por el contrario apenas se halla en el habla coloquial o popular, que desconoce un gran número de conjunciones.

En la poesía popular –concretamente en la copla flamenca– constatamos la ausencia casi total de las conjunciones o nexos más complicados; puede decirse que se emplean casi exclusivamente dos: *que, y,* los menos matizadores de todos. A ellos –a su uso– nos referimos a continuación.

–Presencia y valores de QUE

Es, como decíamos, el nexo más usado y también el menos mati-

zador de todos. Tal es la frecuencia del QUE en las coplas flamencas que por sí solo constituye un rasgo de estilo. En las estrofas estudiadas hemos encontrado un total de ciento catorce, expresando distintas relaciones:

1.- En cincuenta y cinco ocasiones como *pronombre relativo,* casi siempre con función especificativa:

«Las aceitunas *que* muerdo
ni me parecen amargas
comparás con tu recuerdo».
(Soleares)

«Olívares de mi tierra
que arrancan a pleno sol»...
(Peteneras)

2.- Cincuenta y tres veces como *conjunción introductora de una oración subordinada sustantiva con oficio de implemento*:

«Tengo un secreto mu(y) grande:
nadie sabe *que* la quiero»...
(Soleares)

3.- En veintisiete ocasiones como conjunción *causal*:

«Palabras con sentimiento
mide bien antes de hablar,
que unas se las lleva el viento»...
(Peteneras)

4.- Trece en una *exclamación*:

«¡*Qué* pena de ti y de mí!»
(Fandanguillo...)

5.- Siete veces como *segundo término de una comparación*:

«Aprende y calla,

que hay cariños más firmes
que la muralla».
(Alegrías de Cádiz)

6.- En cinco ocasiones con valor *desiderativo*:

«*Que* el niño no sepa ná»...
(Bulerías)

7.- Cuatro *interrogativos indirectos*:

... tenía duende y dejillo
y hablaba yo no sé *qué*
de un hombre y un borriquillo».
(Fandanguillos...)

8.- Dos con valor *adversativo*:

«La mía no se mete en ná
que es la tuya la que tiene
esta guerrita formá».
(Bulerías)

Hemos dejado para el final un uso de *que* muy típico en estas coplas: el «*que*» *inicial.*

Leo Spitzer considera a este *que* como «narrativo» y piensa que se trata de una reacción popular contra el discurso indirecto. Frente a él, la supresión de un *verbum dicendi* vigoriza la introducción del discurso, y el *que* «retiene del *dicen que* justamente lo necesario para indicar sujetos hablantes, indeterminados, verdaderamente anónimos, que no aparecen con su personalidad y que se borran lo bastante para no invadir el contenido material de la declaración»[3].

Pero este «*que* narrativo» (según la terminología empleada por el autor citado) es sólo uno de los muchos valores que presenta el *que* inicial. En otros casos el narrador es un *yo* que excluye inmediatamen-

(3) SPITZER, Leo: «Notas sintáctico-estilísticas a propósito del español *que*», *Revista de Filología Hispánica*, IV, Buenos Aires, 1942, p. 124.

te a ese *dicen que* tan impersonal y lo sustituyen por un personal *digo que,* correspondiente al sujeto que canta la copla.

De cualquier manera, resulta difícil precisar el valor del *que* inicial que muchas veces, cuando no tiene un valor enfatizador, es simplemente un *que* pleonástico popular. Presenta en ocasiones un sentido *exhortativo* (mentalmente subordinado a un «te advierto...», «os advierto...»); otras veces tiene efecto *continuativo* de frase o pensamiento anterior; otras, en fin, no tiene explicación posible, a no ser su carácter de fórmula de arranque o inicial del canto.

Los *que* iniciales encontrados en estas coplas –ocho en total– tienen ese valor subjetivo al que acabamos de aludir, presuponiendo un «digo» anterior:

«*Que* no quiero ser herrero,
que quiero ser labrador»...
(Tonás)

... *que* has de jurarme ante Dios
que tan sólo has sido mía».
(Bamberas)

«*Que* en Lebrija yo nací»...
(Bulerías)

«*Que* aunque yo haya nacido
en el Mentidero,
yo nunca te he mentido
ni en un 'te quiero'».
(Alegrías de Cádiz)

aunque podemos observar que aparecen cargados también de un matiz exhortativo, tan típico en la copla flamenca: así en ese «Cuando yo me muera / *que* no me vean muerto». Más que exhortativo, ese «*que* has de jurarme ante Dios...» se nos muestra claramente imperativo, reforzado por la perífrasis que le sigue, «has de jurarme», que denota obligación.

– *La conjunción Y:*

Después de *que*, la conjunción *y* es el nexo más frecuente dentro de la copla popular, de tal modo que su abundante empleo también constituye en ésta un rasgo de estilo.

Normalmente, la conjunción *y* tiene valor *copulativo*. Como tal aparece en ochenta y cinco de los noventa *y* encontrados en estas coplas:

«Coge la ropita *y* vete»...
(Tonás)

«la morena del columpio
se llama Carmen María
y es la rosa más fragante
del jardín de mi alegría».
(Bamberas de Arcos)

Pero puede presentar también otros matices. Encontramos en estas coplas dos casos de *y* con valor *adversativo*:

«Yo te di cuanto tenía
y ahora me ves por la calle,
no me das los buenos días».
(Soleares)

«Una viña puse yo
a la vera del camino.
Y otro me la vendimió».
(Ídem)

Es también frecuente el empleo de *y* comenzando una frase. En este caso –como ocurre con *que*– su efecto estilístico es *continuativo*; parece que la frase depende de algo dicho o pensado anteriormente:

«*Y* no se dicen ni adios,»...
(Soleares)

Esto se observa claramente en las estrofas siguientes, situadas en su contexto adecuado:

«Paramos a echá un trago
por el camino,
ella pidió agua fresca,
yo pedí vino.

Y hasta el ventero, prima
y hasta el ventero
me notó de seguía
lo que te quiero».
(Alegrías de Cádiz)

«Ya está aventá la parva
sobre la era.
Y ahora que Dios bendiga
la sementera».
(Cantes laborales...)

El polisíndeton tiene también marcado carácter estilístico de intensificación:

«Unos peines *y* un cañero
y unos cantes *y* un dolor
quedan hoy de lo que fueron
cantaora y cantaor».
(Peteneras)

– *Otros nexos sintácticos:*

Aparte los nexos citados (*que, y*) la frecuencia de aparición de otros es muy escasa, por lo que es manifiesta, como veremos, la simplicidad de los períodos paratácticos e hipotácticos.

1.- Conjunciones coordinantes:

a) Copulativas:

– NI: aparece en diez ocasiones:

«Callejón de la Alameda,
al amanecer el día
ni tu recuerdo me queda».
(Bulerías)

En alguna ocasión presenta carácter *intensificador* debido a la repetición:

«*Ni* el gran Rangel, *ni* Comía,
ni Paco Isidro que vuelva:»...
(Fandanguillos...)

b) Adversativas:

– PERO: siete veces:

«Escarmentado aprendí
a no fiarme de nadie.
Pero me fie de ti».
(Soleares)

c) Disyuntivas:

– Ó: en una sola ocasión:

«En la boca de la mina
me puse a considerar,
que candil que no ilumina
torcía le faltará
o el aceite se termina».
(Coplas del viejo minero)

2.- Conjunciones subordinantes: cincuenta y cuatro en total.

– CUANDO: dieciocho veces:

«El pobre del carcelero

qué triste oficio que tiene,
cuando un preso se le va
otro preso se le viene».
(Tonás)

– SI: trece veces (con valor *condicional*):

«Vive mi prima Dolores
en el Barrio del Balón,
las piedras se vuelven flores
si las pisa su tacón».
(Alegrías de Cádiz)

– PORQUE: diez veces:

«Canta con guasa,
baila y repica
porque hoy se casa
la Tía Norica».
(Cantiñas)

– AUNQUE: tres veces (con valor *concesivo*):

«Lleva Araceli por nombre
y *aunque* es el ara del cielo
es el infierno de un hombre».
(Soleares)

– MIENTRAS: tres veces (una *mientras que*):

«Del barrío hizo Dios al hombre
y de un hueso a la mujer,
mientras la Tierra sea tierra
habrá hueso que roer».
(Bulerías)

... te espero a la madrugá,
mientras que el agua está sola»...
(Romeras)

– COMO: tres veces
– dos con valor *comparativo*:

... Remedios era
como la Virgencita
que hay en Olvera».
(Liviana...)

– una con valor *causal*:

«La muerte una noche
me vino a buscar,
y *como* no estaban mis días cumplidos,
se volvió a marchar».
(Siguiriyas)

– SIEMPRE QUE: dos veces:

«*Siempre que* voy a Graná
me paso por la Carrera»...
(Granadina...)

– ¿CUÁNDO?: dos veces:

... «*¿cuándo* será la hora
de dar de mano?».
(Cantes laborales...)

2.- *Sentido dramático*

El sentido dramático que encuadra la poesía popular y la copla flamenca está íntimamente relacionado con el estilo breve, cortado y dinámico del que hablábamos anteriormente. Este sentido dramático envuelve a casi todas estas composiciones y logra establecer un «hic et nunc» concreto y particular e individualizar personajes y acciones. El «dramatismo» en este tipo de poesía viene dado fundamentalmente por los siguientes recursos:

A) *El diálogo:*

El diálogo utilizado en las coplas no suele tener las mismas características de un diálogo conversacional: la copla –si bien presupone casi siempre dos personas: hablante y oyente– en la mayoría de los casos sólo presenta uno de ellos de forma explícita, mientras que el otro queda implícito: unas veces es el hablante el que se dirige a un oyente, ausente de la copla, mientras que otras se nos ofrece una respuesta que implica la actuación anterior de un hablante, actuación no recogida en la copla. De ahí que el diálogo presuponga, normalmente, una *acción* previa, y que sea además vivo y cortado, con preguntas, respuestas y exclamaciones, sin que exista ninguna introducción para los dialogantes.

Es típico, pues, dentro de estas coplas –líricas en cuanto cantadas– la presencia de dos personajes (aunque uno de ellos está de forma implícita). La canción puramente narrativa o incluso el monólogo no se dan con tanta frecuencia. Concretamente, de las doscientas treinta y cuatro estrofas de «La Copla» podemos establecer el siguiente resumen estadístico:

- ciento noventa y cuatro íntimas, confidenciales (de ellas, veintidós emplean el vocativo).
- treinta y cinco narrativas, de las que cinco tienden a la confidencia.

Comencemos por estas últimas. La narración, desde el punto de vista sintáctico, suele estar expresada mediante una tercera persona verbal, en singular o plural:

«El pobre del carcelero
que triste oficio que tiene,
cuando un preso se le va
otro preso se le viene».
(Toná)

«Y no se dicen ni adios,
pero después que han pasado
vuelven la cara los dos».
(Soleares)

Otras veces la narración va unida a la impersonalidad: para ello se utilizan verbos desemantizados o de un claro carácter impersonal:

«Al amanecer el día
cae el rocío en Santa Fe
y *hay quien dice* todavía
que es el llanto de Isabel
en las noches de vigía».
(Granadina)

Sin embargo, la exclamación puede dar carácter más personal a la copla narrativa:

«Qué bonita va la Virgen»...
(Fandanguillos...)

«Viva Huelva porque tiene
la madeja y el ovillo,»...
(Ídem)

Un estadio intermedio entre la narración y el diálogo podríamos establecerlo mediante tres coplas de carácter, llamémosle, mixto, en la que dos versos son narrativos y los otros dos –aplicación de los anteriores– íntimos o personales:

«Le sobra río a Triana
pero le falta la mar,
en cambio a mi prima hermana
ni sobra ni falta ná».

«Dicen que van a poner
un puente por la bahía,
lo pongan o no lo pongan
tú en tu casa y yo en la mía».

«En terminándose el puente
están las puertas de tierra
y en hablando con tu gente

ya está formaíta la guerra».

(Alegrías de Cádiz)

Las coplas que manifiestan la confidencia se valen de diversos procedimientos. Examinemos los más frecuentes:

– Empleo de la 1ª y 2ª persona verbal:

«No *quiero* de ti ni el agua,
coge tu ropita y *vete*;
déjame solo en mi fragua»...

(Tonás)

– La confidencia a veces se manifiesta mediante un levísimo rasgo: nos referimos, por ejemplo, al desemantizado «mira»:

... «candela, yunque y martillo,
mira qué esaborición».

(Tonás)

– La segunda persona está ausente en ocasiones, aunque sólo en apariencia, ya que viene indicada por algún sustituto no personal: posesivo, etc.:

... «lo que siento son mis manos
sin trabajar *tu* metal».

(Tonás)

– El diálogo aparece algunas veces de forma explícita:

«Dame el zumo de tu amor,
malagueña de mi cante.
¿Quién te ha dicho, cantaor,
que yo tenga limonares
tan cerca del corazón».

(Cartageneras...)

e incluso junto con una fórmula narrativa:

«No juegues porque te pierdes,
me dijo a mí una morena,
ganaron sus ojos verdes».
(Soleares)

– Es frecuente el juego del «yo» con otras personas verbales:

a) Yo - tú - ella (casi siempre introducido por «dile...»)

«Dile donde te la encuentres
que aunque ni mi nombre nombra
no voy solo por las calles,»...
(Soleares)

«Dile a la del pelo lacio
que se venga a columpiar,
que meciéndola despacio
la tengo que enamorar».
(Bamberas)

b) Yo - ella

«Dice la que está en la bamba
que no le canto bamberas
y yo bajito le digo
que le canto las que quiera
si ella se viene conmigo».
(Bamberas)

«Me dice mi serrana
que vaya a verla,
y yo le digo,»...
(Liviana...)

Y una variante: yo (femenino) - él:

«Tiene tan bien ensayao
declararme su sentir,

que siempre que está a mi lao
no sabe lo que decir.
¡Cositas de enamoraos!».
(Fandangos)

c) Yo - vosotros:

«Ya lo sabéis,
joyerito de espumas,
plata de ley».
(Alegría de Cádiz)

d) Yo - vosotros - ella:

«Cantarle, niñas, cantarle,
que columpiándose está,
tiene delgadito el talle
y las ojeras 'morás'».
(Bamberas)

En algunas ocasiones, el *tú* aparece representando a Dios, la Virgen o algún santo (recordemos la religiosidad del gitano andaluz). Se trata de estrofas de carácter deprecatorio:

«Pusiste a mi padre bueno,
madrugá del Viernes Santo
seré yo tu costalero».
(Soleares)

El valor dramático del diálogo llega a su cumbre cuando en una copla se introducie algún vocativo, rasgo que aparece en veintidós estrofas. Se invoca a la madre:

«Ándame los pasos, *madre*,
y que me saquen de aquí,
que entre rejitas me tienen
por lo que no cometí».
(Tonás)

– a la amada, mediante diversas denominaciones:

«Si quieres saber, *morena*,
lo que yo te estoy queriendo,»...
(Bamberas)

«*Compañera mala,*
mala compañera,
es un infierno
seguí a tu vera».
(Bulerías)

«Te quiero mucho,
mucho te quiero,
romera mía
de amor me muero».
(Romeras)

«No hay luz en Cái,
enciende, *prima,*
tus dos zacáis».
(Alegrías de Cádiz)

frecuentemente gentilicios:

«Dame el zumo de tu amor,
malagueña de mi cante,»...
(Cartageneras...)

«*Lebrijanita*
de mi pasión...
(Cantiñas)

«No me des celos,
utrerana bonita,»
(Ídem)

– y a Jesucristo o la Virgen:

«*Maresita mía*
de Consolación,
que las ducas negras que pasa mi niño
las pasara yo».
(Siguiriya)

Digamos por último que la sola aparición de la primera persona –el «yo»– lejos de tratarse de un subjetivismo extremo, aumenta el valor dramático de la copla flamenca. El «yo» en ellas sirve de desahogo, de reflexión consigo mismo, al sujeto hablante:

«De la calle Alta
a San Agustín
a mí se me daban las claras del día
sin saber de ti».
(Siguiriyas)

B) *El poder sugeridor de la pregunta:*

La interrogación en la copla flamenca desempeña un papel semejante al del diálogo: la pregunta suele presuponer al menos dos personajes –el que interroga y el interrogado–, entre los que existe una posibilidad de diálogo:

«Clareaba la mañana
cuando escuché una minera.
Pregunté en una ventana,
–¿quién canta así en Cartagena?–
me dijeron que Piñana».
(Tarantos...)

Pero en casi ningún caso (hay siete interrogaciones en «La Copla») hay respuesta: no se establece el diálogo, se trata, casi siempre, de una apelación:

«Velaor dónde has dormío
que la luna se ocultó
las mulas están relinchando
y apuntando viene el sol,
velaor ¿dónde has dormío?».
(Cantes laborales...)

El interlocutor puede ser un personaje ausente, por lo que en muchas ocasiones la pregunta se convierte en monólogo:

«Dicen que te vas el lunes,
¿por qué no te vas el martes?
que tiene mi corazón
muchas cosas que contarte».
(Soleares...)

C) *La fuerza de la exclamación:*

La exclamación es uno de los elementos que más hondamente cargan de contenido afectivo –gozo, dolor, admiración, sorpresa, mandato...– el significado poético. La tensión exclamativa, por otra parte, intensifica la expresión al tiempo que la reduce y sintetiza.

La exclamación puede presentar diversas formas en la copla. Las trece encontradas en esta sección las podríamos clasificar de la siguiente manera:

1.- Oraciones exclamativas introducidas por QUE:

... «no tengo ni una monea
y una mina fue mi casa.
¡*Que* me crea el que me crea!».
(Coplas del viejo...)

2.- Oraciones exclamativas introducidas por una *interjección*:

«En la plaza de mi pueblo
ya no se escuchan bamberas,

que ahora cantan las mocitas
ritmos y coplas de afuera.
¡*Adios* columpio y soguitas!».
(Bamberas de Arcos)

3.- Oraciones exclamativas *sin ninguna introducción interjectiva*:

... «que siempre que está a mi lao
no sabe lo que decir.
¡*Cositas de enamorao*!».
(Fandangos)

4.- Oraciones exclamativas *constituidas por simple interjección*:

«Lo dicho, *ea*,
perejil, culantrillo
y alcaravea».
(Alegrías de Cádiz)

3.- **Intensificación expresiva**

a) *La reiteración:*

La reiteración o repetición adquiere especial importancia en la canción lírica: palabras, versos enteros, estribillos... Es uno de los elementos claves de la copla flamenca –elemento especialmente constatable cuando esta copla se canta– y su efecto principal es *intensificar*, añadir algo que no estaba en la primera palabra o frase. Veamos las principales modalidades de reiteración:

– *Estribillo* o recurrencia del tema inicial, que insiste en el núcleo lírico principal de la composición. El estribillo es imprescindible en muchas coplas flamencas; de ahí que a veces se produzca cierta confusión cuando se quiere reducir una copla a esquemas métricos:

Señalemos las once estrofas de «La Copla» en las que aparece un estribillo:

«Viva Huelva porque tiene
la madeja y el ovillo.
Viva Huelva porque tiene
un divino pastorcillo»...
(Fandanguillos...)

«Remedios era
mi olvereña bonita.
Remedios era»...
(Livianas...)

«Negro enlutado,
el cielo se me puso
negro enlutado»...
(Cantiñas)

«Era un gitano,
se llamó tío Pinini
y *era un gitano*»...
(Cantiñas)

«Lebrijanita
de mi pasión,
lebrijanita
morena en flor».
(Cantiñas)

«No me des celos,
utrerana bonita,
no me des celos»...
(Ídem)

«Noches en vela,
noches en vela»...
(Romeras)

«Ya no hay agravios,
ya no hay agravios»...
(Ídem)

«Y hasta el ventero, prima,
y hasta el ventero»...
(Alegrías de Cádiz)

«Rodeada de murallas
y encerradita la tienen,
rodeada de murallas»...
(Alegrías de Cádiz)

«Velaor dónde has dormío
que la luna se ocultó,
las mulas están relinchando
y apuntando viene el sol,
velaor, ¿dónde has dormío?».
(Cantes laborales...)

Observemos ahora algunos rasgos característicos de estos estribillos: en la mayoría de las estrofas señaladas el estribillo se encuentra en el tercer verso, repitiendo el primero (repetición que, en el caso de «Lebrijanita» comprende una sola palabra). En tres ocasiones el estribillo se repite inmediatamente, y en una al final de la composición. Destaquemos también la presencia de la conjunción *y* junto al estribillo de la cantiña «Era un gitano...».

b) *el paralelismo:*

Consiste en disponer de tal modo los elementos estróficos que se repiten en dos o más versos sucesivos o en dos estrofas seguidas de un mismo pensamiento o dos pensamientos antitéticos. Carlos Bousoño[4] concluye que el paralelismo es, en última instancia, ***reiteración del significado,*** aunque se trate de una reiteración parcial. De hecho, la

(4) BOUSOÑO, C.: *Teoría de la expresión poética,* vol. I, Ed. Gredos, Madrid, 1970.

forma más elemental del paralelismo es aquella en que se reproducen las mismas palabras con una leve variación.

Hemos hablado del paralelismo como procedimiento que atañe, fundamentalmente, al contenido semántico del elemento dispuesto en tal construcción. Veamos algunos ejemplos entresacados de «La Copla»:

1.- Paralelismo entre pensamientos antitéticos con un elemento común (letra cursiva en el texto, aunque a veces va omitido) y otros elementos distintos o contrapuestos (señalados mediante «a», «b», etc.).

a_1 a_2
... cuando un *preso* se le va
b_1 b_2
otro *preso* se le viene».
(Tonás)

a_1
... «*y a veces canto mis* penas
b_1
y a veces [...] mis alegrías»
(Soleares)

a_1 a_2
«En la calle *manda* el Rey
b_1 b_2
y en la Iglesia *manda* el Papa»
(Bulerías)

a_1 a_2
... «*Salí* suspenso en ternuras
b_1
y [...] matrícula de honor
b_2
en dolores y amarguras»
(Fandangos)

«*Tengo en la Sierra*
a_1 a_2
una *Virgen* de cielo
b_1 b_2
y otra */.../* de tierra»
(Liviana...)

a_1 a_2
«El castillo *está allá* arriba
b_2 b_1
y *allá* abajo *está* el molino»...
(Bamberas de Arcos)

«*Mira que pena,*
a_1 a_2
morir por dentro,
b_1 b_2
vivir por fuera»
(Soleares)

2.- Juego antitético entre «querer» y «no querer»:

a_1 a_2
«Que no quiero ser herrero,
b_1 b_2
que quiero ser labrador»...
(Tonás)

a_1 a_2
«Me quiere la que no quiero,
b_1 b_2
la que quiero no me quiere»
(Soleares)

3.- Paralelismo entre un mismo pensamiento o entre pensamientos semejantes (nótese el criterio de distribución que opera en la mayor parte de los ejemplos que se citan):

«Yo soy sed y tú agua pura,
yo tu noche y tú mi día,
yo soy hambre y tú mi hartura,
yo tristeza y tú alegría,
yo el loco y tú mi locura».
(Fandangos)

«Perejil para el aliño,
yerbabuena pa el puchero,
tu savia para mi boca
mi albahaca para tu pelo».
(Bulerías)

«Te conocí una mañana
y te quise al mediodía,
te juré amor por la tarde»...
(Ídem)

A veces de un mismo concepto pueden derivarse dos completamente distintos:

«A este manijero mío
lo han quitao de **fumá**,
lo quitaran de **la escarda**
siquiera una temporá».
(Coplas de la escarda...)

Pero el paralelismo se da también en la forma o estructura –como hemos estudiado en otro capítulo– y en este caso afecta tan solo a la disposición de elementos en el verso, es decir, a la construcción sintáctica de la oración, si bien es cierto que este último, llamémosle, «paralelismo formal», coincide en muchísimos casos con el paralelismo semántico. Al igual que hemos visto en este último, también en el paralelismo formal pueden darse varios tipos:

– Uno que reproduce la misma construcción, siguiendo diversos esquemas:

a) Sujeto - Verbo - objeto (u objetos)

... «Cuando un preso se le va,
otro preso se le viene».
(Tonás)

... «Ella pidió agua fresca,
yo pedí vino».
(Alegrías de Cádiz)

b) Sujeto - [verbo *ser*] - complemento (para)

«Perejil para el aliño,
yerbabuena pa el puchero»...
(Bulerías)

«Tu pare pa los civiles
y tu mare, pa un miura»...
(Ídem)

c) Sujeto - [verbo *ser*] - atributo

«Mi Carmen la rosa,
mi Antonio el clavel,»...
(Siguiriyas)

d) Sustantivo - Adj. de discurso (de + sustantivo)

«Mejorana de tu patio
que mejora mis pesares,
clavellinas de tus labios»...
(Bulerías)

«Una gitana de Cái
y un payo de Puerto Real»...
(Alegrías de Cádiz)

... «joyerito de espumas,
plata de ley».
(Alegrías de Cádiz)

... «en la reja de mi novia
y en la tumba de mi mare»...
(Cartageneras...)

e) Construcción adverbial (en + gerundio)

«En terminándose el puente
están las puertas de tierra
y en hablando con tu gente»...
(Alegrías de Cádiz)

– Otro que invierte el orden de la construcción, figura conocida tradicionalmente con el nombre de *quiasmo*:

a) Entre presentadores:

... «*tu* savia para *mi* boca,
mi albahaca para *tu* pelo».
(Bulerías)

b) Entre aditamentos:

... «te juré amor *por la tarde,*
por la noche fuiste mía».
(Bulerías)

c) Entre adverbios:

... «El Castillo está allá *arriba*
y allá *abajo* está el molino»...
(Bamberas de Arcos)

d) Entre lexías:

«De '*La Soledad*' venimos,
vamos pa '*La Oscuridad*'»...
(Coplas de la escarda...)

El quiasmo incluso llega a alcanzar al estribillo:

«*Ir quiero* a tu romería
porque rociero soy,
quiero ir a tu romería»...
(Fandanguillos...)

«*Compañera mala,*
mala compañera»...
(Bulerías)

«*Te quiero mucho,*
mucho te quiero»...
(Romeras)

«*Cái* y *Sevilla,*
Sevilla y *Cái*»...
(Alegrías de Cádiz)

C) *La afectividad:*

La copla flamenca está llena de elementos afectivos, entre los que destacan los vocativos, ya aludidos, y sobre todo los diminutivos. El diminutivo supera su área propia para alcanzar a otras que no le corresponden: tal el verbo y el adverbio. Este uso del diminutivo es tan peculiar en la copla que resulta ser un medio expresivo inimitable e intraducible a otras lenguas. Como ya advertimos anteriormente, abundan más los diminutivos en –ito(a) que los en –illo(a), con su variante yeísta –iyo(a), si bien este último es propio del habla de alguna localidad andaluza.

– DIMINUTIVOS EN *–ITO(A)*

a) Sustantivos:

Comunes	**Propios**
rejitas	Malaguita
ropita	Maresita (de Consolación)
pasitos	Virgencita
gallito	Chelitos
cositas (2 veces)	
barquitos (2 veces)	
paseíto	
«jabitas»	
soguita (2 veces)	
anillito	
espejito	
guerrita	
ojitos (3 veces)	
sillita	
kilitos	
candelita	
joyerito	
clarita (sustantivo de discurso)	
cabritas	
señorito (2 veces)	
cigarrito	

b) Adjetivos

Profesiones	**Gentilicios**	**Otros**
herrerito	malagueñitas	paguito
	lebrijanita (2 v.)	chiquito
	chiclanerita	delgadito-a (2 v.)
		bajito
		mocita (2 v.)
		malito
		borrachito
		santitos

c) Verbos (participios)

ahogaíto (se le ha...)
encerradita (2 veces)
formaíta
acodadita

d) Adverbios

despacito (2 veces)
abajito

– DIMINUTIVOS EN *–ILLO(A), –IYO(A)*

a) Sustantivos	b) Adjetivos
peniyas	soliya
dejillo (2 veces)	pastorcillo
chiquillo (2 veces)	
fandanguillo (4 veces)	
borriquillo	
cantarillo	
mulillas	
campanillas	

– Diminutivo en *–ico*: minerico (típico en la zona murciana)
– Diminutivo en *–ina*: clavellinas (sustantivo lexicalizado)

Entre los diminutivos enumerados habrán podido observarse algunos no usuales: así ***paguito, Malaguita, abajito, ahogaíto, formaíta...*** Pero hay un grupo de diminutivos que están lexicalizados, así ***clavellinas*** (modalidad del clavel con flores más pequeñas), ***campanillas*** (semejantes a los cascabeles). Otros están lexicalizados sólo a nivel regional andaluz: ***mocita, señorito, clarita, dejillo, chiquillo*** y ***fandanguillo.***

Uso de refranes y frases coloquiales:

Sabido es que el refrán y la copla popular presentan varias características comunes: recursos expresivos (sobre todo brevedad), rima, etc. De ahí que, en ocasiones, la copla recoja entre sus versos refranes y expresiones populares. Citemos algunos de los que aparecen en estas estrofas:

«que el que la hace la paga» (Soleares)
«jugaste con dos barajas» (Ídem)
«metiste el dedo en la llaga» (Ídem)
«porque dos y dos son cuatro» (Peteneras)
«en el espejito dende yo me miro» (Siguiriyas)
«tanto tienes, tanto vales» (Bulerías)
«El cantarillo en la fuente
se termina por quebrar» (Ídem)
«me dio un vuelco el corazón» (Ídem)
«me miraste de reojo» (Ídem)
«vengo de ve una morena
que resucita a los muertos» (Ídem)
«no me hagas comulgar
con la rueda del molino» (Ídem)
«mientras la Tierra sea tierra
habrá hueso que roer» (Ídem)
«del mal, el menos» (Ídem)
«sin que te ronden la puerta
ni santitos que vestir» (Cantiñas)
«Con sus cantiñas
puso bandera» (Ídem)
«La tarde está cerrá en agua» (Cantes laborales...)
«cuándo vendrá la clarita» (Ídem)
«malas puñalás te den» (Ídem)

Resumen estadístico de los caracteres estilísticos

- YUXTAPOSICION: en 94 estrofas, con diversos valores
  - copulativo
  - adversativo
  - causal
  - desiderativo
  - consecutivo
- ESCASEZ DE NEXOS SINTÁCTICOS:
  - Nexo QUE: 114 veces, con diversos valores:
    - relativo ..... 55 veces
    - en oración completiva (implemento) ..... 53 veces
    - causal ..... 27 veces
    - exclamativo ..... 13 veces
    - 2º término de comparación ..... 7 veces
    - desiderativo ..... 5 veces
    - interrogativo indirecto ..... 4 veces
    - adversativo ..... 2 veces
    - «que» inicial ..... 8 veces
  - Nexo Y: 90 veces, con diversos valores:
    - copulativo ..... 85 veces
    - adversativo ..... 2 veces
    - «y» inicial ..... 3 veces
  - Otros nexos:
    - Coordinantes:
      - NI (copulativo) ..... 10 veces
      - PERO (adversativo) ..... 7 veces
      - O (disyuntivo) ..... 1 vez

- Subordinantes:
  - CUANDO (temporal) ..... 18 veces
  - SI (condicional) ..... 13 veces
  - PORQUE (causal) ..... 10 veces
  - AUNQUE (concesivo) ..... 3 veces
  - MIENTRAS (temporal) ..... 3 veces
  - COMO ..... 3 veces
    (comparativo) ..... 2 veces
    (causal) ..... 1 vez
  - SIEMPRE QUE (temporal) ..... 2 veces
  - ¿CUÁNDO? (interrogativo) ..... 2 veces
- ESTROFAS NARRATIVAS 35
- ESTROFAS CONFIDENCIALES 194
  - con vocativo 22
- INTERROGACIONES 7
- EXCLAMACIONES 13
- REITERACIÓN MEDIANTE ESTRIBILLO 11
- DIVERSOS TIPOS DE PARALELISMO 25
- DIMINUTIVOS 71
- REFRANES Y FRASES COLOQUIALES 18

Conclusiones estilísticas

- La *yuxtaposición* en un 40% de las estrofas, el empleo de *nexos sintácticos* (como «que», «y») tan usuales en las coplas populares, que alcanza aquí un 48% y un 38% respectivamente, y la abundancia de *versos octosílabos* –que, como decíamos, coincide con el grupo fónico más normal del español (en un 70% de las composiciones), confieren a estas coplas la BREVEDAD y el DINAMISMO propios de las coplas populares.
- El hecho de que un 82% de las estrofas tengan *carácter confidencial*, frente a un 18% de coplas narrativas, nos lleva al SENTIDO DRAMÁTICO, a la INTENCIÓN DE DIÁLOGO inherente a las coplas

populares. El empleo de *interrogaciones, exclamaciones* y *vocativos* refuerzan aún más este carácter confidencial y la tensión establecida en la copla.

- Las *repeticiones* en sus diversas modalidades (reiteración, estribillo, paralelismo...) en uns 95 estrofas, así como el total de 71 diminutivos contribuyen a la mayor FUERZA EXPRESIVA de las coplas. Señalemos igualmente el empleo de refranes.

APÉNDICE

La crítica de «Poesía Flamenca»

Sólo unos días después de su salida a la calle, el 18 de noviembre, *Poesía Flamenca,* como diez años antes su antecesora *Perfil del Cante,* recibía el Premio Nacional de Poesía Flamenca otorgado por la Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera. De «premio democrático» lo calificaba Manuel Barrios (también galardonado por su página flamenca en «El Correo de Andalucía», de Sevilla) puesto que por primera vez estos premios se concedían por votación de todas las peñas flamencas allí representadas. El Jurado estaba formado por Juan Franco Martínez (Juan de la Plata) como presidente; como secretario, Francisco Pérez González, y como vocales, Manuel Pérez Calderón, Manuel Fernández Peña, Manuel Fernández Molina («Parrilla de Jerez»), Antonio Benítez Manosalbas y Juan Romero Pantoja. Los premios restantes fueron: Beni de Cádiz (cante); Mario Maya (baile); Juan Carmona «El Habichuela» (guitarra); Pilar López (Maestría flamenca); «Cali» de Juan Peña «El Lebrijano» (mejor disco); José Romero (música flamenca); Radio Peninsular de Sevilla y su programa «Andalucía en primer plano» (RTVE); Juan Gutiérrez Montiel (artes plásticas); Peña Flamenca de Jaén (peñas flamencas). Quedó desierto el premio a la investigación. El jurado decidió conceder la «Copa Jerez» a «La Paquera de Jerez» por su labor artística.

Pero volvamos a la crítica, que por unanimidad sigue consideran-

do a Antonio Murciano como un poeta auténtico del flamenco, que no cae en el tópico fácil ni en el folclorismo adulterado. «Nadie tenga temor a tropezar ni una sola vez con la menor concesión a lo falsamente folclórico, a lo tópicamente manido. Antonio Murciano es –y en este libro, número veinte de los suyos, lo vuelve a poner de relieve– un gran poeta y uno de los más destacados flamencólogos actuales. Empleamos este término sin que nos guste demasiado; preferimos el que utiliza Murciano: 'aficionados verdaderos'»[1]. «Antonio Murciano también se resuelve en canción cuando no en tercios que arranca de las más hondas vetas de nuestro pueblo. La sangre impone su ley. Ser cabal presupone una extraña ciencia: sentir con hondura y saber escuchar; saber escuchar incluso cuando el cante se ahogó en el silencio. Por esencia y potencia hay que estar en el secreto de tan misterioso saber»[2]. «Labor realizada durante quince años. Toda su poesía flamenca hasta el día. Libro hondo y serio, con duende y ángel. El poeta ha puesto amor y tiempo en sus versos. No hay precipitación ni falsos tonos. Podrá gustar más o menos a ciertos lectores no aficionados al cante, pero en estos poemas hay emoción y verdad»[3]. «Creo que este libro es uno, si no el más, difícil de los que ha escrito. Difícil por lo que elude de popularismo pintoresco para plasmar autenticidad popular, y difícil porque el dominio del flamenco no se encuentra a la vuelta de cualquier esquina. Muchos son los poetas andaluces que han dedicado versos que también se incluyen genéricamente en la 'poesía flamenca'. Sin embargo, no me parece que ninguno de ellos haya alcanzado una interpretación tan definitiva como la de este gaditano empecinado en comprender y amar, desde la historia hasta esa entelequia llamada duende, la flamencología»[4]. «Antonio Murciano tiene en el corazón ese granito de 'sal especialísima' que exigían los Quintero para ser un buen coplero, pero igualmente algo más: entraña andaluza de sobra para que su poesía flamenca se alce como algo esplendoroso, valiosísi-

(1) Rafael FERNÁNDEZ POMBO en «Ya», Madrid, 10-3-77.
(2) Francisco SALGUEIRO en «La Estafeta Literaria», nº 605, Madrid, 1-1-77.
(3) Francisco MENA CANTERO en «Informaciones de Andalucía», Sevilla, 3-2-77.
(4) Hugo Emilio PEDEMONTE en «Poesía Hispánica», nº 289, Madrid, enero 1977.

mo, para valorar trasfondos y brillos del tema, poquísimas veces tratado y visto con más garbo y más acierto. *Poesía Flamenca,* de Antonio Murciano, es un libro que nos parece intemporal, uno de esos poemas que califican a su autor, porque se constituyen en el auténtico catecismo popular de la materia y se hacen imprescindibles andando el tiempo. Más que de ahora, con serlo tanto, *Poesía Flamenca* es un libro para el futuro»[5]. «Antonio Murciano es fundamentalmente un poeta esencial... con una obra en absoluto comprometida con nada ni con nadie. Pero siendo y sintiéndose habitado por el flamenco, su capacidad poética se enriquece de esta inspiración tan propicia –¿dónde más tragedia?– y así este libro que comentamos constituye un tesoro de evocación, de sentimiento y de flamenquería en suma»[6].

Por otro lado, la crítica afirma la clara filiación neopopularista del poeta que dedica al tema lo mismo metros cultos que estrofas breves, de carácter popular. «Se trata, pues, de un libro clásico, en la línea del neopopularismo de Lorca y Alberti, que, en la voz propia del mayor de los Murcianos, cobra un tono personalísimo y una hondura de auténtica entraña lírica»[7]. «Un repertorio es este de Antonio que alía el folclore y, menor el espíritu del pueblo de que hablaba Wundt, pero con la poesía de estilo»[8].

Pero la apreciación mayoritaria de la crítica se va por los caminos de la copla flamenca, aun considerando la trascendencia de la otra línea de carácter más culto: «No sería justo y representaría un conocimiento demasiado parcial de la obra del poeta, adscribirlo a esta parcela –no insignificante, por cierto, sino al contrario– de la poesía popular andaluza y de la copla flamenca, –de las coplillas tan arraigadas en nuestros clásicos–, géneros afines que tuvieron antecedentes tan preclaros como los de Manuel Machado, José Carlos de Luna, Tomás Borrás y otros en los que coinciden hoy poetas del prestigio de José Manuel Caballero Bonald, Fernando Quiñones, Manuel Ríos Ruiz, Francisco Salgueiro y José Luis Tejada por citar, sin propósito exhaustivo,

(5) Manuel RÍOS RUIZ en «Gaceta Ilustrada», Madrid, 26-12-76.
(6) Francisco DE LA BRECHA en «El Faro», Ceuta, 1-12-76.
(7) Francisco MENA en *rev. cit.*
(8) Hugo Emilio PEDEMONTE en *rev. cit.*

a los que más fieles han sido o se mantienen a esta subcorriente»[9]. El valor de la copla frente a la poesía flamenca de carácter culto queda resaltado por el propio Francisco Salgueiro: «Y se llega, según nuestra opinión, a las candelas más vivas. Trátase de la parte que dedica a la copla. Antonio Murciano tira por la borda de su entendimiento ciertos ecos de un lirismo culturalista en pro de una vena de lo más espontánea y cien por cien popular. El poeta, universitario, licenciado en Derecho, hombre de libros, a cuestas con sus milenios de cultura, se ha quedado, por fin, a solas con su corazón. Ahora nos entrega con sentir de cabal entre cabales, soleares, tientos, polos, cañas, malagueñas, jaberas, tarantas, mineras, alegrías de Cádiz y de Córdoba... En el terreno de lo trágico: tonás, siguiriyas y cabales»[10]. «Antonio Murciano es un buen aficionado al cante, que lo ha estudiado y que, además –y ahí está su mejor baza categorizante– que lo hace, que lo crea haciendo coplas nacidas de su gracil inspiración, coplas que el pueblo canta y hace suyas, para disfrute íntimo del autor, que, generosamente crea para la voz de los demás y es feliz cuando la moneda del cante, de su cante, le llega acrecentada por el duende tremendo de un Manolo Caracol, de un Curro Malena o cualquier otro artista»[11]. «...Es en la copla donde Antonio Murciano se hace y rehace, se desdobla. Hacia dentro, porque la voz sale del alma, hacia fuera, porque la copla, quieras o no, tiene en el vuelo su destino»[12].

Y terminemos este recorrido por la crítica con palabras de Fausto Botello: «A Antonio Murciano le debe mucho el flamenco. Le deben cantaores y pueblo... *Poesía Flamenca* es un gozoso recreo lírico para los que gustan del cante y la poesía, un venero inestimable para cantaores y estudiosos y, sobre todo, un montón de coplas espléndidas... que están pidiendo la voz enduendada que los diga»[13].

El pueblo tiene la palabra.

---

(9) Francisco DE LA BRECHA en *rev. cit.*
(10) Francisco SALGUEIRO en *rev. cit.*
(11) Fausto BOTELLO en «Sevilla», 12-4-77.
(12) Rafael FERNÁNDEZ POMBO en *rev. cit.*
(13) Fausto BOTELLO en *rev. cit.*

CONCLUSIONES GENERALES

Las conclusiones que a continuación exponemos son fruto del estudio efectuado sobre *Poesía Flamenca,* de ANTONIO MURCIANO. Con ellas nos proponemos mostar las líneas fundamentales en que dicha obra se desarrolla, así como sus condicionamientos y su situación dentro de la poesía española actual.

a) La presencia del flamenco en nuestra poesía

Unos dos siglos después del asentamiento de los gitanos en nuestras tierras, la literatura comenzaría a reflejar de algún modo su vida, sus costumbres... La influencia –bien teórica, bien práctica– se hace sentir en un gran número de nuestros escritores, desde Cervantes a nuestros actuales poetas. Esta influencia ha actuado en ocasiones de forma positiva, cuando lo flamenco ha sido aceptado por el autor: así ocurrió en el Romanticismo y en el Costumbrismo, para culminar, tras Antonio y, sobre todo, Manuel Machado, con el movimiento neopopularista. No olvidemos, sin embargo, la presencia negativa, el rechace en la mayoría de los escritores noventayochistas, exceptuando, naturalmente, a los Machado. Lo que sí es cierto que el flamenco ha dejado su huella a lo largo de toda nuestra literatura; huella de la que *Poesía Flamenca* es receptora, al mismo tiempo que exponente más reciente.

b) **Características generales de «Poesía Flamenca»**

1.- Nos hallamos ante una obra de tema bien concreto: el flamenco, presentado bajo un doble punto de vista:
   - la *exposición* de un mundo, de unas circunstancias que moldean toda una forma de vida.
   - la *expresión* de unos sentimientos nacidos de las mismas experiencias vitales de un poeta que, de algún modo, está inmerso en el ambiente flamenco.

2.- *Poesía Flamenca* no es una obra «circunstancial» y aislada de Antonio Murciano: los datos de su biografía, su constante actividad como flamencólogo que se traduce en la publicación de obras poéticas (*Perfil del Cante, Poesía Flamenca...*), artículos, coplas... nos confirman que se trata de una obra *madura*, resultado de dos constantes:
   - una auténtica dedicación al flamenco.
   - un exacto conocimiento del pueblo, entre el que vive y por el que trabaja.

c) **Un todo con dos partes bien diferenciadas:**

El flamenco –tema y objetivo únicos de esta obra– están considerados en una doble perspectiva por parte del poeta:

- externa u objetiva, por la que aparecen narrados –y fijados espacio-temporalmente– los principales acontecimientos flamencos, y descritas cada una de sus expresiones: cante, baile, guitarra y poesía; expresiones que sirven de título a los cuatro primeros apartados de la obra.
- interna o subjetiva, con la que el poeta, cantando con voz de pueblo –o, al menos, intentando un acercamiento– expresa su íntimo sentir por medio de la copla, título de la última sección de *Poesía Flamenca*.

Naturalmente, del estudio de ambas partes surgen diferencias palpables y especialmente claras cuando nos detenemos en los tres aspectos fundamentales que configuran al poema: métrica, tema y estilo.

1.- **MÉTRICA:**

- En la primera parte, si bien es notable el predominio de la métrica popular sobre la culta (verso de arte menor, estrofa breve...) observamos algunos rasgos de marcada tendencia cultista, como son:
  - la consonancia en la rima
  - el empleo de la estrofa culta
- En la segunda parte es mucho mayor la presencia de elementos populares –con ausencia total de estrofas cultas–. El predominio de la consonancia sobre la asonancia puede justificarse aquí si tenemos en cuenta que la copla flamenca admite indistintamente ambos tipos de rima. A pesar de todo no desechamos la idea de que pueda tratarse de un resabio cultista o «literario».

2.- **TEMÁTICA:**

Insistimos en que, en principio, nos encontramos con un tema único: el flamenco, hilo consistente que engarza –desde el comienzo hasta el final– toda la complejidad poemática que la obra supone. Pero igualmente afirmamos que su desarrollo aparece condicionado por la presentación del tema por parte del autor, quien figura:

- como simple *espectador*, en la primera parte.
- como *autor* y *protagonista* en la segunda.

3.- **ESTILÍSTICA:**

Creemos que el análisis y la comparación de los recursos empleados por el autor en ambas partes pueden ser decisivos para una mejor diferenciación:

- En la primera parte hay un claro predominio de la *función apelati-*

va: Antonio Murciano actúa como un verdadero juglar que intenta captar la atención de un público –oyente o lector–.

– En la segunda interviene fundamentalmente la *función expresiva*: la supremacía del sentimiento, del «yo» del poeta –abierto a la confidencia del amor y del dolor– es absoluta.

Por otro lado, el uso de determinados rasgos estilísticos en una y otra parte –marcada estilización metafórica en la primera, lenguaje esencialmente popular y coloquial en la segunda– nos da pie para hacer una doble distinción en esta obra:

- Una primera parte *neopopularista* –sobre todo en métrica y estilo– que sigue las líneas marcadas principalmente por los poetas del 27.
- Una segunda parte *flamenca* o *neoflamenca* –si se nos permite el término, por analogía con el anterior– que recoge las composiciones hechas por Antonio Murciano y que, a imitación de las coplas flamencas– como anteriormente Manuel Machado en su *Cante Hondo*– ha realizado el poeta con voluntad de convertirse en pueblo.

d) **«Poesía Flamenca» dentro del panorama poético español:**

Con esta obra, Antonio Murciano ha pretendido situarse en la línea popular que, con la culta –«Escila y Caribdis», según terminología de Dámaso Alonso– marcha paralela a lo largo de la historia de la literatura española. Y de esta línea popular, el poeta escoge un sector concreto: lo flamenco que, como hemos estudiado en los primeros apartados y reiteramos en estas conclusiones, constituye un camino, si no continuo, sí constatable en nuestra literatura. Con *Perfil del Cante* primero y con *Poesía Flamenca* hoy, Antonio Murciano se coloca en un puesto privilegiado entre los poetas que, de algún modo, han tratado este tema en sus obras.

Por otra parte, la doble condición –neopopular y flamenca– de esta obra nos hace pensar que su localización concreta estaría en esa zona intermedia, amplia «tierra de nadie» que discurre entre ambas lí-

neas, popular y culta. Porque Antonio Murciano, pese a su búsqueda de lo popular, es un poeta culto y como tal se manifiesta también en *Poesía Flamenca*, receptora y crisol, por una parte, de lo culto o literario:

- neopopularismo del 27, más en su vertiente albertiana u occidental, y
- copla flamenca que escribe el poeta culto, tal lo hiciera Manuel Machado.

y por otra, de lo puramente flamenco, que nace y se desarrolla dentro de su propio ambiente: Andalucía.

Para finalizar, diremos que lo anteriormente expuesto nos hace considerar a *Poesía Flamenca* como:

- heredera de una rica tradición –popular y literaria– española.
- punto de confluencia entre lo popular y lo culto.
- obra que supone un progresivo acercamiento del flamenco al mundo intelectual, y viceversa.
- posibilitadora de nuevos caminos poéticos por la vía de lo popular y, más concretamente, del flamenco.
- probable enriquecedora del acervo popular tradicional de coplas.

BIBLIOGRAFÍA

A) BIBLIOGRAFIA GENERAL:

- ALARCOS LLORACH, Emilio: *La poesía de Blas de Otero,* Anaya, Salamanca, 1973.
- ALBERTI, Rafael: *Abierto a todas horas,* Madrid, 1964.
  Canciones del Alto Valle del Aniene, Losada, Buenos Aires, 1972.
  Prosas encontradas (1924-1942), (recogidas y presentadas por Robert Marrast) Ayuso, Madrid, 1973, 2ª ed.
  Nunca fui a Granada, Patrocinado por la Fundación Rodríguez Acosta, Granada, 1975.
- ALBORG, Juan Luis: *Historia de la Literatura Española,* Gredos, Madrid.
  Vol. I: *Edad Media y Renacimiento,* 1972, 2ª ed.
  Vol. II: *Barroco,* 1970, 2ª ed.
  Vol. III: *Siglo XVIII,* 1972.
  Vol. IV: *El Romanticismo,* 1980.
- ALÍN, José María: *El Cancionero español de tipo tradicional,* Taurus, Madrid, 1968.
- ALONSO, Dámaso: *Ensayos sobre poesía española,* Rev. de Occidente, Madrid, 1944.
  Poetas españoles contemporáneos, Gredos, Madrid, 1969, 3ª ed.
  Poesía española, Gredos, Madrid, 1971, 5ª ed.
- ALONSO, Dámaso y
  BLECUA, José Manuel: *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional,* Gredos, Madrid, 1956.
  Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional, Gredos, Madrid, 1964, 2ª ed. corregida.
- ALONSO, Dámaso y
  BOUSOÑO, Carlos: *Seis calas en la expresión literaria española,* Gredos, Madrid, 1970, 4ª ed.
- ALVAR, Manuel; LLORENTE, Antonio y
  SALVADOR, Gregorio: *Atlas Lingüístico y Etnográfico de Andalucía,* C.S.I.C. Universidad de Granada, 6 vols., 1961-1973.
- ASENSIO, Eugenio: *Poética y realidad en el Cancionero de la Edad Media,* Gredos, Madrid, 1957.
- BAEHR, Rudolf: *Manual de versificación española,* Gredos, Madrid, 1970.

- BERENGUER CARISOMO, Arturo: *Las máscaras de Federico García Lorca*, Buenos Aires, 1941.
- BOUSOÑO, Carlos: *Teoría de la expresión poética*, (2 vols.), Gredos, Madrid, 1970, 5ª ed.
- BOBES NAVES, M. Carmen: *Gramática de «Cántico»*, Planeta Universidad, Barcelona, 1975.
- CANO, José Luis: *La poesía de la Generación del 27*, Guadarrama, Madrid, 1973, 2ª ed.
  Poesía española contemporánea. Las generaciones de postguerra, Guadarrama, Madrid, 1974.
- CANO BALLESTA, Juan: *La poesía de Miguel Hernández*, Gredos, Madrid, 1971, 2ª ed.
- DARÍO, Rubén: *Obras Completas*, Sucesores de Hernando, Madrid, 1910.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo: *Historia de la poesía lírica española*, Labor, Barcelona, 1937.
- DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 20ª ed., Madrid, 1984, 2 vols.
- DIEGO, Gerardo: *Poesía española contemporánea (Antología)*, Taurus, Madrid, 1970, 5ª ed.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín: *Escenas Andaluzas*, Madrid, 1847.
- GARCÍA LORCA, Federico: *Obras Completas*, (2 vols.), Aguilar, Madrid, 1974, 19ª ed.
- GONZÁLEZ MUELA, Joaquín y ROZAS, Juan Manuel: *La generación poética del 27*, Alcalá, Madrid, 1974.
- HENDRICKS, William O.: *Semiología del discurso literario*, Cátedra, Madrid, 1976.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro: *La versificación irregular en la poesía castellana*, Publicaciones de la R.F.E., Madrid, 1920.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio: «El agua en las *Soledades*» en *La experiencia del tiempo en la poesía de A. Machado*, Pub. de la Universidad de Sevilla, 1975.
  Cádiz y las generaciones poéticas del 27 y del 36.- La Revista «Isla», Pub. de la Universidad de Cádiz, 1983.
- JAKOBSON, Roman: *Ensayos de Lingüística general*, Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 1975.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Segunda Antología Poética (1898-1918)*, Col. Austral, Madrid, 1969.
- JIMÉNEZ MARTOS, Luis: *Poetas del Sur*, Col. Alcaraván, Arcos de la Frontera, 1963.
- LÁZARO CARRETER, Fernando: *Estudios de poética*, Taurus, Madrid, 1976.
- LEVIN, Samuel R.: *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Cátedra, Madrid, 1974.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco: *Introducción a la Literatura medieval española*, Gredos, Madrid, 1970, 3ª ed.
  Métrica española del siglo XX, Gredos, Madrid, 1969.
- LÓPEZ ANGLADA, Luis: *Antología de los poetas gaditanos del siglo XX*, Oriens, Col. Arbolé, Madrid, 1972.
- MARTÍNEZ GARCÍA, José Antonio: *Propiedades del Lenguaje poético*, Archivum, Pub. de la Universidad de Oviedo, 1975.
- MENA, José María DE: *La pronunciación sevillana*, Impreso en los talleres tipográficos de las Escuelas Profesionales «Ciudad de San Juan de Dios», Alcalá de Guadaira (Sevilla), 1975.

- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: «Para la definición de poesía tradicional» en *Cuadernos Hispanoamericanos*, XVII, nº 47, Madrid, 1953.
- MOLHO, Maurício: *Cervantes: raíces folklóricas*, Gredos, Madrid, 1976.
- MURCIANO, Antonio y Carlos: *Antología de poetas de Arcos de la Frontera*, Alcaraván, Arcos de la Fra., 1958.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Métrica española*, Guadarrama, Madrid, 1974.
- PAYÁN SOTOMAYOR, Pedro M.: *El habla de Cádiz*, Fundación Municipal de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Cádiz, 1984, 2ª ed.
- PÉREZ MAYOLÍN, Rafael: *Arcos de la Frontera literario y poético*, Pub. de la Caja de Ahorros de Jerez de la Frontera, 1975.
- RÍOS RUIZ, Manuel: *Diccionario de escritores gaditanos*, Instituto de Estudios Gaditanos, Cádiz, 1973.
- RIQUER, Martín DE: *Resumen de versificación española*, Barcelona, 1950.
- RUIZ COPETE, Juan de Dios: *Poetas de Sevilla*, Pub. de la Caja Provincial de Ahorros de San Fernando de Sevilla, 1971.
  Nueva poesía gaditana, Ed. de la Caja de Ahorros de Cádiz, 1973.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio: *El villancico*, Gredos, Madrid, 1969.
- SAU, Victoria: *Historia antropológica de la canción*, Picazo, Barcelona, 1972.
- SIEBENMANN, Gustav: *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Gredos, Madrid, 1973.
- SPITZER, Leo: «Notas sintácticas y estilísticas a propósito del español *que*», en *R.F.E.*, Buenos Aires, 1942.
- TEJADA, José Luis: *«Marinero en tierra» de Rafael Alberti. (Materiales para un estudio de su 1ª edición)*, Tesis de Licenciatura leída en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla, curso 1968-69.
  «La poesía de don José María Pemán», en *En torno a Pemán*, Excma. Diputación Provincial de Cádiz, 1974.
  «Yo voy soñando caminos», en *Antonio Machado, verso a verso*, Pub. de la Universidad de Sevilla, 1975.
  Rafael Alberti, entre la tradición y la vanguardia, Gredos, Madrid, 1977.
- ULLMANN, Stephen: *Lenguaje y estilo*, Aguilar, Madrid, 1973.
  Semántica, Aguilar, Madrid, 1976.
- VALBUENA PRAT, Ángel: *Historia de la Literatura española*, Barcelona, 1964, 7ª ed.
- VIVANCO, Luis Felipe: *Introducción a la poesía española contemporánea*, (2 vols.), Guadarrama, Madrid, 1974.
- ZAMORA VICENTE, Alonso: *Dialectología española*, Gredos, Madrid, 1970, 2ª ed.
- ZARDOYA, Concha: *Poesía española del siglo XX*, (4 vols.), Gredos, Madrid, 1974.
- ZULETA, Emilia DE: *Cinco poetas españoles*, Gredos, Madrid, 1971.

B) **BIBLIOGRAFÍA SOBRE FLAMENCO:**

- ALARCÓN, Pedro Antonio DE: *Obras Completas*, Fax, Madrid, 1943.
- ALBERTI, Rafael: *Suma Taurina*, (Recopilado, ordenado y anotado por R. Montesinos), ed. R. M., Barcelona, 1963.

- AMADO MORENO, Antonio: «Literatura del Cante Jondo», en *La Hora*, nº 89, Madrid, 1-15-58.
- BAEZ SAN JOSÉ, V. y
  MORENO MARTÍNEZ, M: «Hombre, gitano y dolor en la colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Antonio Machado y Alvarez», en *Archivo de Filología Aragonesa*, XXXIV - XXXV, 1984.
- BALMASEDA, Manuel: *Primer Cancionero flamenco*, Zero, Col. Se hace camino al andar, Madrid, 1973.
- BARRIOS, Manuel: *Ese difícil mundo del flamenco*. Pub. de la Universidad de Sevilla, 1972.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo: *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1946.
- BLAS VEGA, José: *Temas flamencos*, Dante, Madrid, 1973.
- BUTLER, Augusto: *Jerez en la canción popular andaluza*, Pub. del Excmo. Ayuntamiento de Jerez de la Frontera, 1962.
- CABA, Carlos y Pedro: *Andalucía: su comunismo y su cante jondo (Tentativa de interpretación)*, Biblioteca Atlántico, Madrid, 1933.
- CABALLERO, Luis: *¿Somos o no somos andaluces?*, Índole popular, Sevilla, 1973.
- CABALLERO BONALD, José Manuel: *Diccionario del Cante Jondo*, Cátedra de Flamencología, Jerez de la Fra., 1963.
- CANSINOS ASSENS, Rafael: *La Copla andaluza*, Demófilo, Col. ¿Llegaremos pronto a Sevilla?, Madrid, 1976.
- CARVALHO-NETO, Paulo DE: *La influencia del folklore en Antonio Machado*, Demófilo, Col. El Duende, Madrid, 1975.
- CLEVERT, Jean Paul: *Los gitanos*, Aymá, S. A., Barcelona, 1965.
- FALLA, Manuel DE: *Escritos sobre música y músicos*, Col. Austral, Madrid, 1972.
- FERNÁN CABALLERO: *Cuentos y poesías populares andaluces*, Madrid, 1907.
- FERRÁN, Augusto: *La Soledad (Colección de cantares)*, Madrid, 1861.
- FUENTES, Mª de los Reyes: *El amor y la muerte, temas fundamentales del cante andaluz*, 1er Curso Internacional de Arte Flamenco en Jerez de la Frontera, 1963.
- GARCÍA DE DIEGO, Vicente: «Notas psicolingüísticas del andaluz», en *Archivo Hispalense*, nº 63, Sevilla, 1953.
- GARCÍA LORCA, Federico: *Obras Completas*, (2 vols.), Aguilar, Madrid, 1974, 19ª ed.
- GELARDO, José, y
  BELADE, Francine: *La copla popular flamenca (Un estudio sobre la problemática social del cante)*, Ed. Demófilo, Murcia, 1978.
- GONZÁLEZ CLIMENT, Anselmo: *¡Oído al cante!*, Escelicer, Madrid, 1960.
  Antología de Poesía Flamenca, Escelicer, Madrid, 1961.
  Flamencología, Escelicer, Madrid, 1964.
  Bibliografía flamenca, Escelicer, Madrid, 1965.
  «Pepe Marchena y la ópera flamenca» y otros ensayos, Demófilo Col. ¿Llegaremos pronto a Sevilla?, Madrid, 1975.
- GONZÁLEZ CLIMENT, Anselmo y
  BLAS VEGA, José: *Segunda bibliografía flamenca*, Ed. Ángel Caffarena, Pub. de la Librería Anticuaria «El Guadalhorce», Málaga, 1966.
- GRANDE, Félix: *Memoria del Flamenco*, 2 vols., Austral, Madrid, 1979.

- GUICHOT Y SIERRA, Alejandro: *Noticia histórica del folklore (Estudio preliminar de J. R. Jiménez Benítez)*, Consejería de Cultura - Junta de Andalucía, Sevilla, 1984.
- GULLÓN, Ricardo: «Líricos de Andalucía», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 42, Madrid, 1953.
- HEREDIA MAYA, José: *Penar Ocono*, Pub. de la Universidad de Granada, 1974, 2ª ed.
- JIMÉNEZ, Augusto: *Vocabulario del dialecto gitano, con cerca de 3.000 palabras*, Madrid, 1854.
- LAFUENTE, Rafael: *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*, Barna, S. A., Barcelona, 1955.
- LARREA, Arcadio DE: *El Flamenco en su raíz*, Editora Nacional, Madrid, 1974, 2ª ed.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Manuel: *Tras las huellas del flamenco.– El mundo gitano en la obra de Cervantes*, Ed. de la Cátedra de Flamencología, Col. La Serneta, Jerez de la Fra., 1971.
- LUNA, José Carlos DE: *La Taberna de Los Tres Reyes*, Escelicer, Madrid, 1942.
  De Cante Grande y de Cante Chico, Escelicer, Madrid, 1942.
  El Cristo de los Gitanos, Escelicer, Madrid, 1942.
  El Café de Chinitas, Escelicer, Madrid, 1942.
  La Canción Andaluza, Pub. del Centro de Estudios Históricos Jerezanos, nº 16, Jerez de la Fra., 1960.
- MACHADO, Manuel y Antonio: *Obras Completas*, Plenitud, Madrid, 1973.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio («DEMÓFILO»): *Colección de Cantes Flamencos*, (Recogidos y anotados por «Demófilo»), Demófilo, Col. ¿Llegaremos pronto a Sevilla?, Madrid, 1975.
  Estudios sobre la literatura popular, Bibl. de tradiciones populares, tomo V, Sevilla, 1884.
  Cantes flamencos, Col. Austral, Buenos Aires, 1947.
  «Post-Scriptum» a *Cantos populares españoles*, de F. Rodríguez Marín, Madrid, 1951.
- MANFREDI, Domingo: *Génesis histórica del cante*, Col. La Serneta, Jerez de la Fra., 1965.
  Geografía del cante jondo, Col. «El Grifón», Madrid, 1955.
- MOLINA, Ricardo: *Obra flamenca*, Demófilo, Col. ¿Llegaremos pronto a Sevilla?, Madrid, 1977.
- MOLINA, Ricardo y
  MAIRENA, Antonio: «El cante flamenco y las letras españolas contemporáneas», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 163-64, Madrid, 1964.
  Mundo y formas del cante flamenco, Al-Andalus, Granada, 1971, 2ª ed.
  Misterios del arte flamenco, Sagitario, Barcelona, 1967.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás,
  ESPINOSA Y RODRÍGUEZ CASTELLANO: «La frontera del andaluz para la formación del Atlas Lingüístico de España» en tomo XX de *R.F.E.*, Madrid, 1933.
- PALACIO VALDÉS, Armando: «El género flamenco» en *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1948.

- PALAU, Melchor DE: *Cantares populares y literarios*, recopilados por..., Montaner y Simón, Barcelona, 1900.
- PEMÁN, José María: *Obras completas*, (5 vols.), Escelicer, Madrid, 1947-53.
- PÉREZ EMBID, Florentino: «Pequeña teoría de Andalucía», en *La Estafeta Literaria*, nº 232, Madrid, 1962.
- PLATA, Juan DE LA: *Flamencos de Jerez*, Pub. de la Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera, 1961.
- QUINDALÉ Y MAYO: *El gitanismo. Historia, costumbres y dialectos, con un epítome de gramática gitana y un diccionario caló-castellano*, Madrid, 1867 y 1870.
- QUIÑONES, Fernando: *De Cádiz y sus cantes*, Ediciones del Centro, Madrid, 1974, 2ª ed.
  El flamenco, vida y muerte, Laja, Literatura, Barcelona, 1982, 2ª ed.
- RAMÍREZ HEREDIA, Juan de Dios: *Nosotros los gitanos*, Ediciones 29, Barcelona, 1972, 3ª ed.
- REVUELTA, Luisa: *La mujer y la copla andaluza*, Boletín de la Real Academia de Ciencias de Córdoba, nº 60, 1947.
- RÍOS RUIZ, Manuel: *El Flamenco en la poesía andaluza*, Col. La Serneta, Jerez de la Fra., 1965.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas*, Madrid, 1929.
  Cantos populares españoles, (5 vols.), Atlas, Madrid, 1951.
  Artículos periodísticos (1855-1943), Atlas, Madrid, 1957.
- ROPERO NÚÑEZ, Miguel: *El léxico caló en el lenguaje del cante flamenco*, Pub. de la Universidad de Sevilla, 1978.
- ROSALES, Luis: «La Andalucía del llanto (Al margen del «Romancero gitano»)», en *Cruz y Raya*, nº 14, Madrid, 1934.
  Flamenco y poesía, Málaga, 1964.
- ROSSY, Hipólito: *Teoría del cante jondo*, Credsa, Barcelona, 1966.
- RUEDA, Salvador: *Poesías Completas*, Barcelona, 1911.
- SOLÍS, Ramón: *Flamenco y Literatura*, Libros Dante, Madrid, 1975.
- TALISMÁN: *Teoría del «Cante Jondo» (Del alma y misterio de Andalucía)*, Anel, Granada, 1974, 3ª ed.
- TRIANA, Fernando el de: *Arte y artistas flamencos*, Ed. Demófilo, Cáceres, 1978.
- VALERA, Juan: *Obras Completas*, (2 vols.), Aguilar, Madrid, 1942.
- VÉLEZ, Julio: *Flamenco. Una aproximación crítica*, Akal ed., Madrid, 1976.
- VILLALÓN, Fernando: *Poesías*, Hispánica, Madrid, 1944.

C) **BIBLIOGRAFÍA DE ANTONIO MURCIANO:**

OBRA POÉTICA:

- *Navidad*, Col. Nebli, Madrid, 1952, 1ªed.; Col. Lírica Hispana, Caracas, 1954, 2ª ed. ampliada.
- *El Pueblo*, Col. Ágora, Madrid, 1955.

- *Amor es la palabra,* Col. Lazarillo, Madrid, 1957.
- *Los días íntimos,* Col. Alcaraván, Arcos de la Frontera, 1962.
- *Nuevo Cuaderno de Navidad,* Col. Tagoro, Las Palmas de Gran Canaria, 1963.
- *La Semilla,* Col. Adonais, Madrid, 1959.
- *De la piedra a la estrella,* Col. Veleta al Sur, Granada, 1961.
- *Canción mía,* Col. La isla de los ratones, Santander, 1965.
- *Perfil del Cante,* Librería Anticuaria «El Guadalhorce», Málaga, 1965.
- *Canciones con fondo de esperanza,* Cuadernos de María José, Málaga, 1966.
- *Fe de vida,* Col. San Borondón, Las Palmas de Gran Canaria, 1969.
- *Nochebuena en Arcos,* Col. Alcaraván, Arcos de la Frontera, 1972.
- *Libro de Horas,* Plaza y Janés, Barcelona, 1975.
- *Sur en llamas,* (anticipo en *Antología...*).
- *Antología (1950-1975),* Plaza y Janés, Barcelona, 1975.
- *Poesía Flamenca,* Libros Dante, Madrid, 1976.
- *Campo Sur,* Ed. de la Caja Rural Provincial de Sevilla, 1980.
- *Concierto en mi,* Ed. de Poesía «Angaro», nº 75, Sevilla, 1981.
- *Poesía Flamenca (1960-1985),* (2ª edición ampliada, en prensa).
- *Tiempo al tiempo,* (inédito).

EN COLABORACIÓN CON SU HERMANO CARLOS:

- *Los ángeles del vino,* Jerez Industrial, Jerez de la Frontera, 1954.
- *Corpus Christi,* Ed. de Ángel Caffarena y Rafael León, Málaga, 1961.
- *Antología de poetas de Arcos de la Frontera,* Col. Alcaraván, Arcos de la Frontera, 1958.
- *Plaza de la Memoria,* Librería Anticuaria «El Guadalhorce», Málaga, 1966.
- *Los ángeles del vino y otros duentes (1953-1983),* Ed. de la Caja de Ahorros de Jerez, Jerez de la Frontera, 1984.
- *Los premios «Alcaraván» de poesía,* (inédito).
- *Arcos de la Frontera en la poesía española,* (inédito).

ARTÍCULOS Y CONFERENCIAS SOBRE FLAMENCO:

- *Nostalgia del Puerto de Santa María,* en «ABC», Sevilla, 21-7-54.
- *Semana Santa en el Sur,* en «ABC», Sevilla, 22-12-54.
- *Negocio y poesía: ¡Feria de Jerez!,* en «ABC», Sevilla, 30-4-55.
- *Moguer en la lírica de Juan Ramón,* en «ABC», Sevilla, 14-7-55.
- *Romería del Rocío (De Arcos a Almonte pasando por Sevilla),* en «ABC», Sevilla, 15-5-57.
- *Silueta folklórica de Andalucía,* en Revista «Punta Europa», Madrid, diciembre 1962.
- *Manuel Machado y la Copla,* Conferencia pronunciada en el I Curso Internacional de Arte Flamenco, Jerez de la Fra., agosto-sepbre., 1963.
- *Ambientes, paisajes y figuras del flamenco,* Conferencia pronunciada en el II Curso Internacional de Arte Flamenco, Jerez de la Fra., 22-8-64; También en la Academia de San Romualdo de San Fernando, 6-9-64, ilustrada por Manolo Zapata y Juan Caro.

- *Cantes de Utrera*, en Revista «Vía Marciala», Utrera, 1965.
- *Sobre cantes de Utrera*, en Revista «Consolación», Utrera, 1965.
- *«Mundo y formas del cante flamenco» de Ricardo Molina y Antonio Mairena*, en Revista «Punta Europa», nº 103, Madrid, 1965.
- *Arcos y el cante*, Conferencia pronunciada en el III Curso Internacional de Arte Flamenco, Jerez de la Fra., 12-8-65.
- *Un recuerdo para Manolo Vallejo*, en «ABC», Sevilla, 29-8-65.
- *La Virgen de Consolación de Utrera en el Cancionero popular andaluz*, en Revista «Vía Marciala», Utrera, septiembre 1965.
- *Perfil flamenco de «Tragabuches»*, en «Ecos de la Serranía», 2ª época, Ronda, septiembre 1965.
- *Perfil de la III Semana de Estudios Flamencos en Málaga*, en «España», Tánger, 24-9-65.
- *La figura del Padre Santo de Roma en el cancionero gitano-andaluz*, en «La Estafeta Literaria», nº 329, Madrid, octubre 1965.
- *Homenaje a Manuel Torre*, Palabras de introducción al X Potaje Gitano de Utrera, 18-6-66.
- *Homenaje a Pastora Imperio*, Palabras de introducción al XI Potaje Gitano de Utrera, 24-6-67.
- *Gitanos de Arcos y Sanlúcar de Barrameda*, Ponencia de la IV Semana de Estudios Flamencos, Málaga, septiembre 1967.
- *Un viaje andaluz con fondo de guitarra*, en IV Semana de Estudios Flamencos, Málaga, 9-9-67.
- *La guitarra en la poesía española*, Conferencia pronunciada en la II Fiesta de la Guitarra, Marchena, 1-8-68.
- *Exaltación del río Guadalquivir*, en la XIV Fiesta del Río, Sanlúcar de Barrameda, agosto 1968.
- *Una estampa del tiempo de Pedro Romero: «Tragabuches»*, 18-4-68.
- *Trimilenaria Cádiz por Alegrías*, 22-5-68.
- *Poesía y cante en memoria de Juan Breva*, 14-6-68.
- *Sanlúcar cantaora*, agosto 1968.
- *La incógnita de El Lebrijano*, 1969. (Estos cinco artículos fueron publicados en la sección «Corazón y Voz del Sur» de «ABC» de Sevilla).
- *Pregón Mayor de los Verdiales*, Conferencia pronunciada en la Casa de Cultura de Málaga, 21-12-68.
- *El cante de Antonio Núñez «Chocolate»*, Conferencia pronunciada en la Academia de San Dionisio de Jerez de la Frontera (24-9-69) e ilustrada por este cantaor.
- *El cante de «Agujetas»*, Conferencia pronunciada en la Academia de San Dionisio de Jerez de la Fra., (26-12-70), con recital a cargo del artista.
- *Perfil lírico de la Huelva Flamenca*, Conferencia pronunciada en la Casa de Cultura de Huelva el 16-3-71 e ilustrada por el cantaor Manolo Zapata, y en el Auditorio «Manuel de Falla» de Granada, el 4-6-82, ilustrada por el cantaor Paco Toronjo.
- *Cante y cantaores de Puente Genil*, en el «Festival Fosforito», Puente Genil, 14-8-71.
- *Los cantes de playa*, en Torremolinos, 7-9-71.

- *La guitarra flamenca,* Conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid, 26-11-71, con un recital de Manolo Sanlúcar.
- *Ofrecimiento Homenaje a Enrique «El Mellizo»,* I Noche Flamenca de Cádiz, 1973.
- *Pasado, presente y futuro de la guitarra flamenca,* Conferencia pronunciada en la Caja de Ahorros de Córdoba, mayo 1972, ilustrada por el guitarrista «Merengue de Córdoba».
- *Homenaje al cantaor Antonio Mairena,* Conferencia pronunciada en la Casa de Cultura de Málaga, julio 1972.
- *Cádiz, Sevilla y Málaga; mi triángulo flamenco,* Conferencia pronunciada en el III Festival Flamenco de Vélez-Málaga, e ilustrado por Pedro Lavado y José Menese; En Olvera, con un recital de Chano Lobato; En Cádiz (Colegio Médico), con Pepe Sanlúcar, 28-3-74.
- *Recuerdo de Juan Talegas,* en Revista «Flamenco», Ceuta, noviembre 1974.
- *Homenaje a la soleá,* conferencia pronunciada en Dos Hermanas, El Puerto de Santa María y Rota, 1980-1983.
- *Cante y poesía de Pastora,* conferencia pronunciada en la Casa de la Cultura de Cádiz, noviembre 1980.
- *Mis recuerdos de «Caracol»,* conferencia pronunciada en la Casa de la Cultura de Cádiz, octubre 1981.
- *El mundo gaditano de las cantiñas,* conferencia pronunciada en la Casa de la Cultura de Cádiz, noviembre 1983.
- *La figura de Aurelio de Cádiz en las letras españolas,* conferencia pronunciada en la Casa de la Cultura de Cádiz, noviembre 1984.
- *Antonio Mairena: su figura y su obra,* conferencia pronunciada en la Casa de la Cultura de Cádiz, diciembre 1985.

(Muchos artículos de Antonio Murciano se hallan también en carpetas de discos R.C.A.).

D) **BIBLIOGRAFÍA SOBRE ANTONIO MURCIANO:**

La obra poética de Antonio Murciano ha sido recogida en numerosas antologías. De ella se ocupan el crítico Ángel Valbuena Prat en el vol. IV de su *Historia de la Literatura española,* ya citada, así como otros especialistas. Recordemos también la obra de su hermano, Carlos Murciano, *La Calle Nueva* (Memorias de infancia), publicada por la Librería Huemul de Buenos Aires en 1973 (2ª edición) en la que se recogen algunos datos y anécdotas que ofrecemos en su biografía.

Reseñamos aquí los artículos publicados con motivo de la aparición del pliego *Las Dos Pastoras,* de *Perfil del Cante* y de *Poesía Flamenca,* respectivamente.

- *«Las dos Pastoras»,* por Jean ARISTEGUIETA, Índice literario de «El Universal», Caracas, 9-3-65.
- *Homenaje clamoroso a Manolo Caracol,* por E. DOMÍNGUEZ LOBATO, en «ABC», Sevilla, 12-9-65.
- *«Perfil del Cante» de Antonio Murciano,* por F. ALLUÉ Y MORER, en «Poesía Española», nº 154, octubre 1965, y en Revista «Ceres», 15-10-65.

- *El cante y su perfil poético,* por Juan DE LA PLATA, en «La Voz del Sur», Jerez de la Fra., 28-10-65.
- *El autor y su obra: «Perfil del Cante»,* por L. LÓPEZ ANGLADA, en «El Español», Madrid, 20-11-65.
- *Antonio Murciano: «Perfil del Cante»,* por A. L., en «La Estafeta Literaria», nº 32, Madrid, 23-11-65.
- *«Perfil del Cante»,* por S. de Q., en Revista «Vía Marcíala», Utrera, enero 1966.
- *«Perfil del Cante», por Fausto BOTELLO, en «Sevilla»,* 2-1-66.
- *Un año de poesía bajoandaluza,* por M. RÍOS RUIZ, en «La Voz de la Bahía», 4-1-66.
- *«Perfil del Cante»,* por Melchor FERNÁNDEZ ALMAGRO, en «ABC», Madrid, 27-1-66, y Sevilla, 30-1-66.
- *La canción de Antonio Murciano,* por Rafael VÁZQUEZ ZAMORA en «España semanal», 6-3-66.
- *Nueva edición de «Perfil del Cante» en tirada popular,* por Juan DE LA PLATA, en «El Correo de Andalucía», Sevilla, 24-11-68.
- *Un libro de poesía,* por F. DE LA BRECHA, en «El Faro», Ceuta, 1-12-76.
- *El poeta del flamenco,* por Manuel RÍOS RUIZ, en «Gaceta Ilustrada», Madrid, 26-12-76.
- *«Poesía Flamenca» (1960-1975) de Antonio Murciano,* por Hugo Emilio PEDEMONTE, en «Poesía Hispánica», nº 289, Madrid, enero 1977.
- *«Poesía Flamenca» de Antonio Murciano,* por F. MENA CANTERO, en «Informaciones de Andalucía», Sevilla, 3-2-77.
- *Las candelas más vivas de Antonio Murciano,* por F. SALGUEIRO, en «La Estafeta Literaria», nº 605, Madrid, 1-2-77.
- *«Poesía Flamenca», un buen cante a los buenos cantes,* por Rafael FERNÁNDEZ POMBO, en «YA», Madrid, 10-3-77.
- *«Poesía Flamenca»,* por Fausto BOTELLO, en «Sevilla», 12-4-77.
- *Catálogo de libros, librillos y cuadernos de coplas flamencas,* por F. VALLECILLO, en «Candil», Jaén, agosto 1982.
- *Antonio Murciano y su fidelidad a lo popular,* por M. MANTERO, en «Alaluz», Universidad de Georgia, marzo 1983.

ÍNDICE GENERAL

Páginas

- INTRODUCCION 7
- EL FLAMENCO EN LA POESÍA ESPAÑOLA 9
  - Modalidades de influencia flamenca en la literatura
  - Francisco de Yepes, autor de la primera siguiriya conocida
  - Cervantes, pionero
  - Augusto Ferrán, un poeta ignorado
  - Bécquer, o el cante escondido entre *Rimas*
  - Colecciones de coplas populares
  - El *Primer Cancionero Flamenco*, de Manuel Balmaseda
- LA HUELLA DEL FLAMENCO EN LA POESÍA DEL SIGLO XX 23
  - Un precursor: Salvador Rueda
  - El «antiflamenquismo» noventayochista
  - Manuel Machado, poeta del flamenco
  - Antonio Machado
  - Nuevos caminos en el tratamiento del flamenco
  - La Generación del 27 y el Neopopularismo andaluz
  - Dos vertientes –oriental y occidental– del neopopularismo andaluz
  - Federico García Lorca
  - Rafael Alberti

Páginas

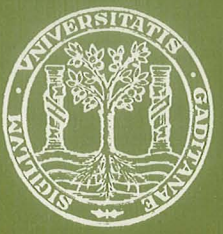
- FLAMENCO Y POESÍA, HOY 47
  - El flamenco en la poesía andaluza de los años 50
  - Estado de la copla flamenca actual
- DATOS PARA UNA BIOGRAFÍA DE ANTONIO MURCIANO... 61
  - Nota preliminar
  - Su pequeña «prehistoria» flamenca:
    - Primeras vivencias
    - La primera de sus coplas «recreada» por un cantaor
  - Empiezan las publicaciones poéticas de flamenco
  - *Las dos Pastoras*
- *PERFIL DEL CANTE* 73
  - La crítica de *Perfil del Cante*
- EL FLAMENCO EN LA POESIA NAVIDEÑA DE ANTONIO MURCIANO 81
- *POESÍA FLAMENCA*..... 87
  - Una obra en dos partes
- ESTUDIO MÉTRICO DE LA PRIMERA PARTE..... 93
  - Resumen estadístico de los caracteres métricos
  - Conclusiones métricas
- ESTUDIO TEMÁTICO DE LA PRIMERA PARTE..... 109
  - Consideraciones generales sobre el mundo del flamenco:
    - El cante y sus intérpretes
    - El baile y sus figuras
    - La guitarra y sus tocaores
  - Acontecimientos flamencos
  - Geografía flamenca
  - Poetas del flamenco
  - Resumen de los caracteres temáticos
  - Conclusiones temáticas

- ESTUDIO ESTILÍSTICO DE LA PRIMERA PARTE 139
  - Razones para este estudio
  - RECURSOS FÓNICOS
    - Expresividad del material fónico
  - RECURSOS MORFOSINTÁCTICOS
    - Función de los elementos morfosintácticos
  - RECURSOS LEXICO-SEMÁNTICOS
    - Connotación del significado poético
  - Conclusiones estilísticas
- ESTUDIO MÉTRICO-TEMÁTICO DE LA SEGUNDA PARTE .. 223
  - Indice de «La Copla»
  - Resumen estadísticos de caracteres métricos
  - Conclusiones métricas
  - La copla Flamenca, entre el amor y el dolor:
    - El tema del amor en «La Copla»
    - El tema del dolor en «La Copla»
    - Otros temas tratados en «La Copla»
  - Resumen de caracteres temáticos
  - Conclusiones temáticas
- Dialectología andaluza en «La Copla»
- *Lírica del sentimiento: amor y dolor*..... 295
  - El amor
  - El dolor
- CARACTERISTICAS DEL ESTILO EN LA LETRA FLAMENCA APLICADAS A «LA COPLA» 319
  - Brevedad y dinamismo
  - Sentido dramático en «La Copla»
  - Intensificación expresiva
  - Uso de refranes y frases populares
  - Resumen de caracteres estilísticos
  - Conclusiones estilísticas

Páginas

-- APÉNDICE..... 355
  – La crítica de *Poesía Flamenca*
– CONCLUSIONES GENERALES..... 361
– BIBLIOGRAFÍA..... 367

Antonio Murciano (Arcos de la Frontera, 1929) es autor de dieciocho libros de poesía, a los que hay que añadir cinco en colaboración con su hermano Carlos –también poeta– y varios inéditos. De todos es conocida su dedicación al mundo del flamenco, que se traduce en múltiples estudios, conferencias y coplas, muchas de estas últimas en boca de conocidos cantaores. Sus letras (coplas) y poemas flamencos han sido recogidos (además de pliegos sueltos, carpetas de discos, antología, etc.) en dos de sus libros: *Perfil del Cante* (1965) y *Poesía Flamenca* (1976), a cuyo estudio dedicamos el presente libro. Ambos merecieron –en 1966 y 1976, respectivamente– el Premio Nacional de Poesía Flamenca. Reproducimos algunos elogios que hizo la crítica a esta última obra: «Nadie tenga temor a tropezar ni una sola vez con la menor concesión a lo falsamente folklórico, a lo tópicamente manido. Antonio Murciano es... un gran poeta y uno de los más destacados flamencólogos actuales» (R. Fernández Pombo). «*Poesía Flamenca*, de Antonio Murciano, es un libro que nos parece intemporal, uno de esos poemas que califican a su autor, porque se constituyen en auténtico catecismo popular de la materia y se hacen imprescindibles andando el tiempo. Más que de ahora, con serlo tanto, *Poesía Flamenca* es un libro para el futuro» (M. Ríos Ruiz). «A Antonio Murciano le debe mucho el flamenco. Le deben cantaores y pueblo... *Poesía Flamenca* es un gozoso recreo lírico para los que gustan del cante y la poesía, un venero inestimable para cantaores y estudiosos y, sobre todo, un montón de coplas *espléndidas... que están pidiendo la voz* enduendada que las diga» (F. Botello).


SIGILLVM · VNIVERSITATIS · GADITANAE