

## INFORMATION TO USERS

This was produced from a copy of a document sent to us for microfilming. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the material submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or notations which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting through an image and duplicating adjacent pages to assure you of complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a round black mark it is an indication that the film inspector noticed either blurred copy because of movement during exposure, or duplicate copy. Unless we meant to delete copyrighted materials that should not have been filmed, you will find a good image of the page in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., is part of the material being photographed the photographer has followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin filming at the upper left hand corner of a large sheet and to continue from left to right in equal sections with small overlaps. If necessary, sectioning is continued again—beginning below the first row and continuing on until complete.
4. For any illustrations that cannot be reproduced satisfactorily by xerography, photographic prints can be purchased at additional cost and tipped into your xerographic copy. Requests can be made to our Dissertations Customer Services Department.
5. Some pages in any document may have indistinct print. In all cases we have filmed the best available copy.

University  
Microfilms  
International

300 N. ZEEB ROAD, ANN ARBOR, MI 48106  
18 BEDFORD ROW, LONDON WC1R 4EJ, ENGLAND

PLEASE NOTE:

In all cases this material has been filmed in the best possible way from the available copy. Problems encountered with this document have been identified here with a check mark .

1. Glossy photographs \_\_\_\_\_
2. Colored illustrations \_\_\_\_\_
3. Photographs with dark background \_\_\_\_\_
4. Illustrations are poor copy \_\_\_\_\_
5. Print shows through as there is text on both sides of page \_\_\_\_\_
6. Indistinct, broken or small print on several pages \_\_\_\_\_ throughout
7. Tightly bound copy with print lost in spine \_\_\_\_\_
8. Computer printout pages with indistinct print \_\_\_\_\_
9. Page(s) \_\_\_\_\_ lacking when material received, and not available from school or author \_\_\_\_\_
10. Page(s) \_\_\_\_\_ seem to be missing in numbering only as text follows \_\_\_\_\_
11. Poor carbon copy \_\_\_\_\_
12. Not original copy, several pages with blurred type \_\_\_\_\_
13. Appendix pages are poor copy \_\_\_\_\_
14. Original copy with light type \_\_\_\_\_
15. Curling and wrinkled pages \_\_\_\_\_
16. Other \_\_\_\_\_

7908459

HECHT, PAUL

LA COPLA FLAMENCA EN LA POESIA DE ANTONIO  
MACHADO Y FEDERICO GARCIA LORCA. (SPANISH  
TEXT)

CITY UNIVERSITY OF NEW YORK, PH.D., 1979

University  
Microfilms  
International

300 N. ZEEB ROAD, ANN ARBOR, MI 48106

© 1978

PAUL HECHT

ALL RIGHTS RESERVED

LA COPLA FLAMENCA  
EN LA POESIA DE ANTONIO MACHADO Y FEDERICO GARCIA LORCA

by

PAUL HECHT

A dissertation submitted to the Graduate  
Faculty in Spanish in partial fulfillment  
of the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy, The City University  
of New York.

1978

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Spanish in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

Dec 22, 78 DATE

Defonso Bufile  
Chairman of Examining Committee

Dec. 22, 1978 DATE

Martin Lopez  
Executive Officer

Defonso Bufile  
Martin Lopez  
Supervisory Committee

## AGRADECIMIENTOS

Un libro es siempre el resultado de muchas almas y mentes obrando, de modo directo e indirecto, en el autor. Por lo tanto, quisiéramos reconocer la labor indispensable, sutil y precisa, del director de la tesis, el profesor Ildelfonso-Manuel Gil, consejero y animador a la vez. Reconocemos el constante estímulo del profesor Martín Nozick, lector de la tesis. Tendemos también nuestro agradecimiento a la profesora Beatrice Patt, cuya exploración vital, en su curso sobre Antonio Machado, nos inspiró en la investigación de la poesía machadiana.

Del pasado, reconocemos el espíritu vivo de Miguel Pizarro, compañero de García Lorca y nuestro primer maestro de la poesía española contemporánea. Del pasado, del presente y del porvenir, nuestro querido maestro Mair José Benardete, forjador de ideas seminales y guía espiritual e intelectual.

Y por último, a los muchos cantaores y aficionados que ofrecieron, libremente y con gusto, los secretos de su arte al peregrino, les agradecemos con todo el corazón.

## INDICE

## PRIMERA PARTE

## LA COPLA FLAMENCA

|                                                       |    |
|-------------------------------------------------------|----|
| Introducción                                          | 1  |
| Capítulo I. La versificación en la copla flamenca     | 22 |
| Capítulo II. El lenguaje poético de la copla flamenca | 57 |
| Capítulo III. La temática en la copla flamenca        | 96 |

## SEGUNDA PARTE

## I. LA COPLA FLAMENCA EN LA POESIA DE ANTONIO MACHADO

|                                                      |     |
|------------------------------------------------------|-----|
| Introducción                                         | 175 |
| A. La familia: estudiosos, liberales y folkloristas  | 179 |
| B. Presencia de Machado y Alvarez en Antonio Machado | 188 |
| C. Examen de la poesía                               |     |
| 1. <u>Soledades</u>                                  | 209 |
| 2. <u>Campos de Castilla</u>                         | 213 |
| 3. <u>Nuevas Canciones</u>                           | 227 |
| 4. <u>Los Cancioneros Apócrifos</u>                  | 255 |
| 5. <u>Juan de Mairena</u>                            | 268 |
| 6. <u>Los Complementarios y poesías sueltas</u>      | 272 |

## II. LA COPLA FLAMENCA EN LA POESIA DE FEDERICO GARCIA LORCA

|                                        |     |
|----------------------------------------|-----|
| Introducción                           | 278 |
| A. Lorca y el mundo del cante flamenco | 280 |
| B. <u>Poema del Cante Jondo</u>        | 293 |

APENDICES

346

BIBLIOGRAFIA

355

PRIMERA PARTE

LA COPLA FLAMENCA

## INTRODUCCION

Entre los estudiosos de la poesía románica el esfuerzo por definir la poesía popular proyecta una larga y densa controversia todavía viva hoy día. En primer lugar, nos enfrentamos con los problemas inherentes en querer fijar y ordenar algo borroso: un cuerpo poético que no tiene ni fechas ni autores precisos y que, según la frase de Menéndez Pidal, "vive en variantes". A esto, hay que agregar las comparaciones y búsquedas de influencias entre poesía popular y poesía culta y las inevitables discusiones sobre los orígenes. Aludiendo a la controversia, dice Margit Frenk Alatorre: "En el comienzo está Rousseau".<sup>1</sup> Y, se podía agregar, esparciendo sus semillas de confusión. Nos referimos a la exaltación de la Naturaleza y el equiparar términos como "puro", "primitivo", "natural", "campesino". Rousseau prepara el terreno para una visión de la poesía popular como espontánea, emotiva, sencilla y compuesta por el pueblo anónimo: las clases bajas en los tiempos actuales y la nación entera en épocas antiguas. Es decir: la poesía popular surge del alma colectiva de un pueblo. En esta elaboración, Rousseau no está solo. Hay que sobreponer los nombres de Vico, Herder, Addison, Percy, Goethe, los hermanos Grimm, los hermanos Schlegel, Arnim, Vischer, Uhland y un ejército de estudiosos alemanes. Los defensores de la "Naturpoesie" la vieron como una emanación espontánea del genio nacional en su etapa más pura. Es decir: en su etapa más antigua. Siguiendo el hilo ideológico, conciben que en los

---

1. Margit Frenk Alatorre: Las Jarchas Mozárabes y los Comienzos de la Lírica Románica. El Colegio de México. 1975. pág. 9  
El libro lleva una excelente síntesis de las ideologías esenciales en la controversia sobre los orígenes de la poesía románica y el debate entre "tradicionalistas" e "individualistas".

orígenes de toda poesía está la poesía popular y que una humilde canción popular valía más que la poesía de los trovadores. En el otro campo, el del "Kunstpoesie", se formula que "la poesía artística es individual, personal, diferenciada, solitaria; tiene un autor de nombre conocido; es intelectual, deliberada; presupone estudios y conocimientos; tiende al artificio, a la retórica".<sup>2</sup> Aun más. Llegará un John Meier, a fines del siglo XIX, para afirmar que "el pueblo no produce, sino que recibe los "bienes culturales" que "descienden" de las clases altas".<sup>3</sup> Naturalmente, la controversia tenía sus matices. En el mismo campo de los tradicionalistas hubo antecedentes que modificaron el concepto de la "Naturpoesie" como un producto colectivo. Uhland, en 1845, reconoce que "ninguna obra del espíritu ha surgido directamente de la totalidad de una nación y que toda creación requiere de la actividad y el talento del individuo".<sup>4</sup> Llevada la controversia al terreno de la poesía lírica española, hay que acogerse a los consabidos trabajos de don Ramón Menéndez Pidal.<sup>5</sup>

En el siglo XX, aumentan los estudios hechos desde dentro del fenómeno folklórico y disminuyen las discusiones teóricas generales. Nos parece muy acertadora la observación de Frenk Alatorre: "... la poesía popular no es un fenómeno eterno, atemporal, estático, sino --como todo hecho de cultura-- un fenómeno histórico. Cada vez, en cada época y en cada lugar, se da con distintas características. La poesía popular puede ser sencilla, elemental, emotiva ... en cierto momento y en cierta región; en otras circunstancias será todo lo

---

2. Margit Frenk Alatorre: op. cit. pág. 18

3. Ibid. pág. 31

4. Ibid. pág. 17

5. Mejor sintetizados quizá en: Cantos Románicos Andalusíes. Boletín de la Real Academia Española. XXXI, 1951. págs. 187-270.

contrario. En este sentido es irreal hablar de "la poesía popular". En cambio sí pueden hacerse generalizaciones sobre los modos de creación y de difusión, sobre el papel del individuo y de la colectividad, sobre la frecuente interacción de la poesía popular con la poesía culta y de la música popular con la culta".<sup>6</sup>

¿Dónde cabe la copla flamenca en esta problemática? Desde luego, no faltan paradojas y contradicciones. Hay coplas que son un grito crudo y otras que entrañan sutileza, sofisticación y complejidad. Parece ser la expresión de las llamadas clases bajas, pero encierra un arte refinado, un arte de "capilla". Siendo expresión profana de los sentimientos humanos, contiene ritos y gestos litúrgicos y el "cantaor" auténtico aparece como un sacerdote o "shaman". Tiene sonidos y actitudes arcaicos, pero resulta que es moderna. Es completamente andaluza, pero abarca elementos indios, griegos, persas, judíos y árabes.<sup>7</sup> Siendo la expresión de grupos iletrados del siglo XIX, decía García Lorca de ella: "No hay nada ... igual en toda España, ni en estilización, ni en ambiente, ni en justeza emocional".<sup>8</sup> ¿Cómo resolver estas aparentes contradicciones? Creemos, con Frenk Alatorre, que hay que buscar respuestas desde dentro del mundo histórico-cultural donde surge y se practica, en este caso, el fenómeno flamenco. Por lo tanto, aunque el florecimiento del género ocurre en el siglo XIX, hay que asomarse a la España del siglo XVIII.

Hay constancia de una rica actividad folklórica española en todos los siglos. Los historiadores la comentan desde los tiempos romanos. Y en el siglo XX, cuando los ritmos tecnológicos y urbanos prácticamente acababan con el folklore tradicional europeo, en España siguen vivos

---

6. Margit Frenk Alatorre: op. cit. págs. 32-33

7. Se trata aquí del aspecto musical de los "cantes flamencos".

8. Federico García Lorca: Obras Completas. Aguilar. Madrid, 1960.  
pág. 1520

muchos ramos del suber popular. Porque hasta hace muy poco, el labrador y el artesano, focos de la vida agraria, conservaban los modos y los valores antiguos. A la decadencia de poder y estructura políticos, de la economía y del arte en la España dieciochesca, hubo una reacción extraordinaria por parte del pueblo español.<sup>9</sup> Al fracaso de dirección y de ejemplaridad de las clases privilegiadas, el pueblo respondió con un brote de formas artísticas, muchas de las cuales se siguen practicando en el siglo XX. Y la aristocracia copiaba, emulaba y protegía estas manifestaciones populares. Aunque la floración del arte popular fue nacional, Andalucía hizo un papel dominante en los géneros del toreo, el baile, la canción y el instrumentalismo acompañante, y en modos de vestir. El andaluz, gran conservador de tradiciones, es un estilista por excelencia. En el ámbito del lenguaje brillan no sólo la gran variedad de giros verbales, de refranes, dichos, chistes, y coplas, sino también el gozo que siente el andaluz al meterse en el juego dialéctico. Junto a la honda necesidad de comunicar pasiones y sentimientos, en última instancia, necesidad de contacto humano, van ligados un gusto y un deleite en el juego imaginativo. De este gozo lírico y de este profundo impulso dialéctico, nace el género que es sujeto de este estudio.

La copla flamenca acompaña un complejo y extenso cuerpo de canciones cultivadas en Andalucía, y denominadas "cantes flamencos" en 1870 por Antonio Machado y Alvarez,<sup>10</sup> el insigne folklorista y padre de los

---

9. No podemos entrar en los pormenores históricos del siglo XVIII. Sí hay que señalar que la decadencia comienza en el siglo anterior y que hay escritores y estadistas de innegable valor en el siglo XVIII. Además, se siembran semillas reformistas que intentan romper la monomanía religiosa e intelectual y que florecerán en el siglo XIX. El concepto de "plebeyismo" singular de la segunda mitad del siglo XVIII parte de Ortega y Gasset: Goya. Obras Completas. Revista de Occidente, 1961. págs. 523-536

10. Antonio Machado y Alvarez: "Estudios sobre literatura popular". Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas. Madrid. 1884. Tomo V. pág. 31. (Reproduce sus artículos de 1869 a 1871.)

poetas, Manuel y Antonio Machado. Es poesía que nace "cantándose y está compuesta por cantores individuales llamados "cantaores". Sin duda, en el cancionero flamenco se encuentran composiciones cultas, guardadas intactas cuando tienen el aire del pueblo o convertidas en variantes más acordes al sentido léxico popular. Pero predominan las coplas creadas por los "cantaores" y se ha recopilado sólo un porcentaje menor. Como toda tradición oral, se practicaba mucho antes de la fecha de investigación, en el último tercio del siglo XIX. Pero, a diferencia de las canciones tradicionales, andaluzas o castellanas, los "cantes flamencos" pertenecen a un género particular de "cantaores" y aficionados y se practica con normas peculiares y propias y en ambientes distintos a los del folklore regional.

El pueblo, en general, ignoraba e ignora, la copla y la música flamencas. Así, antes que nada, hay que distinguir entre dos tradiciones andaluzas que existen, lado a lado, desde por lo menos los fines del siglo XVIII. Una, el folklore regional, se canta en todas las provincias andaluzas en las ferias, las verbenas y otras fiestas religiosas, las bodas y bautizos; es decir, en ambientes más o menos abiertos a los vecinos. Sus modos funcionales se distinguen poco del folklore de las otras regiones españolas. Son, por ejemplo, las "rondeñas", "verdiales", "sevillanas", "fandangos de Huelva". Sus notas líricas dominantes son jocosas, satíricas y amorosas con, es cierto, un deje musical melancólico. La otra, el "cante flamenco", es fusión de los cantes<sup>11</sup> gitanos andaluces con los cantos andaluces regionales. Surge en las provincias de Cádiz y Sevilla, se extiende por toda Andalucía en la segunda mitad del siglo XIX, y se divulga, como dijimos, por una minoría de "cantaores" y aficionados. Incluye todos los modos del folklore regional pero contiene, además, un fondo y una contextura de lamento crudo y

---

11. En este estudio, "cantes flamencos", "cante flamenco", "cantes", o "cante" refieren a la música y al verso del género flamenco; "copla" indica el verso solo. Los flamencos llaman "letra" al verso.

delicado, una variedad de preocupaciones metafísicas de "situaciones-límite", y una veta de rebelión y protesta social. Aunque se cantan todos los sentimientos en el flamenco, la música y una gran porción de las coplas revelan una angustia y un dolor existenciales que las distinguen radicalmente del folklore regional. Sobre todo, en los llamados "cantes jondos". Parémonos un momento ante el fenómeno del lamento en el "cante".

¿De dónde viene esta intensidad de angustia, el desgarró, la queja, los vocablos dolorosos que atraviesan hasta los estilos más festivos del "cante flamenco"? Porque, aunque hay canciones tradicionales castellanas de una tristeza y de un temblor lírico que nos sacuden, no existe un género entero cuyos estilos fundamentales transmitan la congoja y el dolor. A no ser la endecha, que se limita al duelo del entierro. Las teorías histórico-sociales apuntan a la situación dramática de ruptura y persecución del moro y del morisco, del judío y del converso, desde la época isabelina en adelante.<sup>12</sup> La dominación católica les lleva a la traumática pérdida de religión, costumbres y, en fin, manera de ser. Se sienten marginados, acosados y desalojados de la trama social; se ven amargados y frustrados en los siglos XVI y XVII. Estudios más recientes<sup>13</sup> enfocan sobre la desastrosa situación económica del campesino andaluz --en todos los siglos-- condenado a hambre, incertidumbre y desesperanza. Al gitano, tercer elemento étnico del cuadro, lo persiguen no por hereje, sino por su comportamiento de delincuente y por querer mantener tercamente contra

---

12. Dos libros que tratan el tema son:

Pedro y Carlos Cuba: Andalucía, su comunismo y su cante jondo.  
Biblioteca Atlántico. Madrid, 1933.

y:

Rafael Cansinos-Assens: La Copla Andaluza. Chile, 1936

13. Antonio M. Calero: Movimientos sociales en Andalucía (1820-1936).  
Siglo XXI. Madrid, 1976

toda coerción sus costumbres nómadas y periferales.<sup>14</sup>

Con la suma de estos motivos --la violenta conversión y expulsión, el abandono agrario, la persecución del gitano-- se quiere explicar el fondo de dolor que late en los "cantes flamencos". Ahora bien: la ruptura y la persecución son hechos nacionales, pero fuera de Andalucía no hay nada parecido al fenómeno flamenco. ¿Cómo explicarlo? Algunos musicólogos apelan a la rica cultura musical arábigo-andaluza que dominaba el panorama peninsular hasta el siglo XV y así atribuyen un origen oriental al "cante flamenco".<sup>15</sup> El tema es sugestivo, pero falta mucha documentación y hay grandes lagunas cronológicas. El papel del gitano, desde finales del siglo XVIII, sí entra en un terreno histórico más comprobable y lo trataremos un poco más adelante. Sólo queríamos ahora destacar la condición de lamento, inherente al "cante flamenco", y delinear las teorías más corrientes.

El ambiente auténtico del "cante flamenco" es íntimo y algo hermético. Se practica en la taberna, la venta o el hogar, casi siempre "a puerta cerrada". Pide una iniciación y una devoción que están ausentes del folklore regional.<sup>16</sup> Este es la expresión del campesino o del artesano más o menos integrados a su cultura. Pero los estilos fundamentales del "cante flamenco" parecen ser el grito existencial y la confesión dolorosa de unos parias perseguidos:

---

14. El gitano fue protegido por un sector de la nobleza y, en los siglos XIX y XX, por el señorito andaluz aficionado a sus costumbres. Esto no le libraba de un maltrato y una hostilidad de parte de los otros grupos sociales.

15. Quizá mejor sintetizado por Manuel de Falla: Escritos sobre música y músicos. Col. Austral. núm 950. págs. 123-130

16. El "cante" tiene un lado hermético donde se guardan las formas y normas puras, y otro, más teatral y abierto a lo comercial. Siempre hablamos aquí del primer modo. No negamos el valor estético o el interés sociológico del flamenco de escenario teatral, pero sus normas son otras.

"Con las ansias e la muerte  
A una puerta m'arrimé,  
Me tiraron un sablaso  
Que esconcharon la paré." 17

Y una veta, delgada pero fundamental, son las coplas que denuncian, de manera burlona o directa, las injusticias sociales.<sup>18</sup>

Entre lo nuevo que aporta el flamenco, hay que destacar el ser singular del "cantaor" y su sutil relación con el ambiente. En la canción regional andaluza el cantor puede transmitir una actitud amorosa, burlona o sentenciosa pero está fuera de cualquier lucha comunicativa. Pero el "cantaor" se sumerge en sus propios fondos psíquicos para luego revelar latidos esenciales al oyente. Y, a la vez, el oyente, quien es más testigo activo que espectador pasivo, debe doblarse en una concentración inusitada para integrarse a esta lucha comunicativa. Por medio de unos finos y precisos giros verbales, hace presente al "cantaor" su comprensión y aprobación, o falta de ellas. El jaleo flamenco, sutilísimo, desea plenitud. Por eso, excita, anima y corona al "cantaor" o le recibe en silencio cuando falsifica la expresión artística.<sup>19</sup> Porque el "cante flamenco" no es diversión, sino intensa comunicación afectiva. Cuando falla esta comunicación, falla todo. El "cantaor" puede lucir voz y conocimiento estilístico, pero fracasa si no conmueve a los testigos. Y, al revés, cuando se da plenamente y acierta, la capacidad de entusiasmo y éxtasis de los testigos es enorme. Esta expresión de enajenación, esta vocalización de suprema emoción, es un detalle de la

---

17. A. Machado y Alvarez: Colección de Cantes Flamencos. Madrid. Ed. Demófilo. 1975. pág. 153. (Esta edición reproduce la anotada de 1881)

18. Muchas coplas de protesta social se desarrollan en momentos históricos paralelos a los movimientos obreros y al creciente protagonismo del pueblo en las luchas políticas. Es decir, desde el último tercio del siglo XIX hasta la Guerra Civil.

19. Guía indispensable sobre el jaleo y sus normas es: Anselmo González Climent: Flamencología. Madrid. Ed. Escelicer. 1964

sensibilidad arcaizante que existe en el "cante".<sup>20</sup> El "cantaor" es un arquetipo, una especie de "shaman", densamente humano, que encarna la manera de ser andaluza y cuya expresión equilibra lo tradicional y lo individual. Lo que es sagrado para él, más allá de las restricciones de una sociedad institucionalizada, son la integridad de sus sentimientos y la resistencia a cualquier coerción; pero encarna los valores y los sentimientos de una colectividad. Es más: ha heredado las formas musicales y las coplas. Puede aportar matices, puede crear coplas, pero no puede romper la tradición con formas extraflamencas. Siendo el portavoz del pueblo, colabora, con el aficionado, en mantener un mundo particular que subsiste dentro de la sociedad formal. Nada de esto opera en el mundo de la canción regional. Queda patente, por lo tanto, la singularidad del arte flamenco y hace falta comprender que, a pesar de sus raíces populares, no pertenece al saber popular como pertenecen, por ejemplo, el refrán y el chascarrillo.

La profundidad y la complejidad del arte flamenco nos conducen a una revisión de los antiguos enfoques sobre Andalucía y lo andaluz. A pesar de la obra poética de varios escritores andaluces del siglo XX, que revelaron facetas hondas de lo andaluz, a pesar de excelentes estudios históricos y sociológicos sobre la cultura andaluza, persiste la imagen de la pandereta, porque es difícil abolir los estereotipos de la pereza, la frivolidad, el desenfado y la sempiterna alegría del andaluz. Asombra que haya podido ocultarse no sólo un mundo de hondo dolor, de sufrimiento y frustración, sino también la superior expresión artística de ese dolor. De todos modos, si el tema flamenco no abarca todo lo andaluz, sí revela sus rasgos más profundos. Quizá nos entrega la versión más artística del alma andaluza. Si aceptamos que es arte quintaesenciado de sectores del pueblo, entonces su comprensión

---

20. Emilio García Gómez: Silla del Moro y Nuevas Escenas Andaluzas. Col. Austral. núm. 1220. págs. 114-116. Véase sus párrafos sobre el "tárab".

nos lleva a una mejor comprensión de lo andaluz. Pero no basta un acercamiento meramente cerebral. "No se cala lo "jondo" con mera inteligencia folklórica o cánones estéticos precisos, sino con la totalidad del alma."<sup>21</sup>

Desconocemos los orígenes de los "cantes flamencos". No hay ningún estudio conclusivo, ni literario ni músico, que pueda fechar el género antes de la segunda mitad del siglo XVIII. Y aunque fuentes orales, alusiones del teatro popular, memorias de viajeros nacionales y extranjeros, crónicas y otros documentos lo colocan en esa época, el verdadero florecimiento del género, tal como lo conocemos hoy día, ocurre en el siglo XIX. Es verdad que muchos de los que estudiamos el "cante flamenco" intuimos una antigüedad más lejana. Sobre todo en los "cantes jondos" que no tienen acompañamiento de guitarra y en la "siguiriya gitana". El grito del "ay" que abre algunos cantes nos suena a algo primordial, a algo que no pertenece a la civilización moderna. Por otra parte, la figura jerárquica del "cantaor" y el pismo que causa entre los que le escuchan se asemejan mucho a los cantores persas y bizantinos descritos por Julián Ribera en su estudio sobre la música árabe.<sup>22</sup> El aire ritualista del "cante" y la teoría de las castas proscritas como origen del lamento son muy sugestivos para fechar los comienzos del género en siglos anteriores, pero mientras que los investigadores y musicólogos no encuentren eslabones documentados, será forzoso limitarnos a los documentos del siglo XIX.<sup>23</sup> Y con

---

21. Anselmo González Climent: op. cit. págs. 451-452

22. Julián Ribera: Historia de la música árabe medieval y su influencia en la española. Madrid. Ed. Voluntad. 1927

23. Los estudios más completos sobre el testimonio literario en el flamenco son: Elías Terés Sadaba: "Testimonio literario para la historia del cante flamenco". Actas de la Reunión Internacional de Estudios sobre los Orígenes del Flamenco. Madrid. Publicaciones del Centro de Estudios de Música Andaluza y de Flamenco. Junio, 1969

éstos hemos de trazar el papel del gitano.

Los gitanos entran en España a mediados del siglo XV.<sup>24</sup> En los siglos XVI, XVII y XVIII, no hay ningún dato que equipare la palabra "flamenco" ni al gitano ni a canciones o cantos. Según Manuel García Matos,<sup>25</sup> "flamenco" procede del argot de fines del XVIII y principios del XIX y significa "farruco", "pretencioso", "fanfarrón". Y también en el argot popular son sinónimos "flamenco" y "gitano". George Borrow es el primero que lo afirma en España<sup>26</sup> y lo confirma Machado y Alvarez en el prólogo de su Colección de Cantes Flamencos en 1881. Hasta Machado y Alvarez, en un artículo de 1870,<sup>27</sup> nadie utilizó el término "cante flamenco". Según él, el género es una mezcla de "las condiciones poéticas de la raza gitana y de la andaluza"; la primera lista extensiva de "cantaores", de fuente oral, y que cubre desde finales del siglo XVIII hasta 1881, está en ese libro y demuestra el predominio del gitano como intérprete de los "cantes flamencos". Que esta lista tiene cierta validez lo comprueba la aparición de algunos de los nombrados "cantaores" en un ensayo de Estébanez Calderón escrito antes de 1847.<sup>28</sup> El estudio de Machado y Alvarez, la confirmación de Rodríguez Marín,<sup>29</sup> y el abundante testimonio oral de fines del siglo XIX y durante el siglo XX, nos llevan a la conclusión de que sí se

---

Y:

Arcadio Larrea: El Flamenco En Su Raíz. Madrid. Ed. Nacional. 1974

24. Enciclopedia Universal. Madrid. Espasa-Calpe. 1930, tomo XXVI.  
pág. 217

25. "Cante flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes". Anuario Musical. Barcelona. Instituto Español de Musicología. 1950, vol.V.

26. George Borrow: The Zincalí. London. J. Murray. 1841. En la edición de Wiley & Putnam. New York, 1842. pág. 33

27. Revista de Filosofía, Literatura y Ciencias. Sevilla. Reproducido en Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas. Madrid, 1884.  
Tomo V. pág.

puede hablar de cantes de origen gitano. El gran misterio es: habiendo residido gitanos en España desde el siglo XV, ¿cómo es que no aparece hasta el siglo XIX un género de canciones que se atribuye a sus dotes creadoras? Y aquí entramos en el terreno de la hipótesis.

El más documentado defensor de la tesis del origen gitano del primitivo "cante flamenco", Ricardo Molina, expone el siguiente cuadro:<sup>30</sup>

|                                 |                           |                                                       |
|---------------------------------|---------------------------|-------------------------------------------------------|
|                                 | <u>Primitivos</u>         |                                                       |
|                                 | (1ª mitad del siglo XIX): | Siguiriya<br>Tonás<br>Corridas o Romances<br>Alboreás |
| <u>CANTES DE ORIGEN GITANO:</u> |                           |                                                       |
|                                 | <u>Recientes</u>          |                                                       |
|                                 | (2ª mitad del siglo XIX): | Soleá<br>Tangos<br>Bulerías                           |

Molina afirma que los gitanos "no crearon el cante ex-nihilo". Prefiere usar el vocablo "forjar". Es decir: lo forjan de la rica cultura musical arábigo-andaluza, convergencia de los más diversos influjos orientales y helénicos, semíticos y autóctonos, laicos y religiosos. Los gitanos proceden de la India,<sup>31</sup> viven en Persia, Turquía y Grecia y encuentran en Andalucía un folklore con rasgos orientales que refrescan y resucitan lo suyo. Su condición de nómadas los pone en

---

28. Serafín Estébanez Calderón: Escenas Andaluzas. Imp. Baltasar González. Madrid. 1847

29. Francisco Rodríguez Marín: El Alma de Andalucía. Madrid, 1929. Reeditado por Ed. Atlas. Madrid, 1975. pags. 10-13

30. Mundo y Formas del Cante Flamenco. Madrid. Revista de Occidente. 1963. págs. 15-34

31. Su idioma, el "romaní" o el "caló" en España, es un dialecto hindostán.

contacto con todos los grupos y clases sociales. Para nuestro caso, importa el contacto con los moriscos de Andalucía la Baja, residentes en aldeas o serranías aisladas, gentes que conservaban sus tradiciones musicales. Así se explican las tonalidades y vocalizaciones arcaicas existentes en el "cante jondo". Pero falta explicar la aparición tardía del género. Los gitanos, sea en estado errante, sea en barrios llamados "gitanerías", en las provincias de Cádiz y Sevilla, se conservaron como grupo homogéneo, cerrado y hermético durante los siglos XVI, XVII y XVIII. El negarse a ser asimilados y sus acciones delinquentes motivaron castigos y persecución. Por lo tanto, guardaban para el hogar las canciones que contaban las consecuencias de su vida como seres marginados.

En la "toná", el "martinete" y la "siguiriya", estilos llamados primitivos, abundan los detalles autobiográficos, los destellos narrativos, la confesión dolorosa, la maldición. Tienen el aire de haber sido creados para cantarse en la intimidad familiar, cosa que ocurre menos en los "cantes flamencos" que parten de la canción regional. Lo afirma Borrow: "The themes of this poetry are the various incidents of Gitano life --cattle-stealing, prison adventures, assassinations, revenge, with allusions to the peculiar customs of the race of Roma ... The couplets of the Gitanos are composed in the same off-hand manner, and exactly resemble in metre the popular ditties of the Spaniards. In spirit, however, as well as language, they are in general widely different, as they mostly relate to the Gypsies and their affairs, and not unfrequently abound with abuse of the Busné or Spaniards."<sup>32</sup>

Machado y Alvarez, que escribe cuarenta años después, opina que los primitivos cantes gitanos se practicaban en el hogar o en la taberna "a puerta cerrada". Según él, cuando el cante gitano sale de estos ambientes y entra en el café-cantante, nace el llamado "cante flamenco".

---

32. George Borrow. op. cit. págs. 6-9

¿Cuándo y cómo ocurre este cambio?

Hasta la época de Carlos III fue muy dura la persecución de los gitanos, aunque con poca consistencia y diligencia en la aplicación legal de las distintas pragmáticas. En primer lugar, no eran súbditos y no tenían ninguna defensa ni derechos legales. Según la pragmática de Carlos III, en 1783, se les concede ciudadanía a cambio de dejar de hablar su idioma en público, de ser honrados en sus tratos, de dejar sus oficios tradicionales y de buscar el trabajo y los oficios de los españoles. Por primera vez se imponían multas contra los que se negaran a darles trabajo por ser gitanos. Es difícil averiguar las reacciones inmediatas de los españoles a la pragmática de Carlos III. Con respecto a los gitanos, empieza a disminuir su nomadismo, aumentando su condición sedentaria. Y sí empiezan a tomar otros oficios como los de ventero y carnicero. Tenemos el testimonio de Borrow que vivía en España entre 1836-1840, unos cincuenta años después de la pragmática:

"Taking everything into consideration, and viewing the subject in all its bearings with an impartial glance, we are compelled to come to the conclusion that the law of Carlos Tercero, the provisions of which were distinguished by justice and clemency, has been the principal if not the only cause of the decline of Gitanismo in Spain ... Some value ought to be attached to the opinion of the Gitanos themselves on this point, who allude to the influence which the law of Carlos Tercero has exerted over their condition in the saying which has become proverbial amongst them: "El Crallis ha nicobado la liri de los Cales."<sup>33</sup>

---

33. George Borrow: op. cit. pág. 236. A Borrow se le ha reprochado mezclar los hechos con mucha fantasía. Sin embargo, es el primero que estudió al gitano español con seriedad y muchos de los que le critican se han apropiado algunos de sus pensamientos.

Un estudio documentado que dista de la opinión de Borrow sobre la pragmática de Carlos III es: María Helena Sánchez Ortega: Documentación selecta sobre la situación de los gitanos españoles en el siglo XVIII. Madrid. Ed. Nacional. 1976

Al residir en las grandes poblaciones y en los pueblos, poco a poco, se divulgan los cantes gitanos y aumenta el número de aficionados entre los españoles. Así nace el "cante flamenco". Quedan algunos restos de los cantes primitivos gitanos, pero con el tiempo muchas formas se dulcifican o "se agachonan" y los cantos regionales "se agitanan" o "se aflamencan". Esta es la tesis del origen gitano del "cante flamenco".

Casi todo lo susodicho se refiere a los estilos musicales del "cante". Los problemas de las coplas son otros. Establecer divisiones absolutas entre coplas gitanas y coplas andaluzas es arbitrario, pero se puede hablar de tendencias y matices. Hay que tomar en cuenta que, cuando aparece el género flamenco, el gitano ya lleva más de 350 años en Andalucía y su lenguaje está en decadencia: "Though the words or a part of the words of the original tongue still remain, preserved by memory amongst the Gitanos, its grammatical peculiarities have disappeared, the entire language having been modified and subjected to the rules of Spanish grammar, with which it now coincides in syntax, in the conjugation of verbs, and in the declension of its nouns."<sup>34</sup> Prosigue Borrow que ya nadie habla el "caló" con plenitud y pronostica que en pocos años caerá en desuso. Y acertó. De lo susodicho, se deduce que a pesar de mantener tercamente ciertas costumbres, el gitano del siglo XIX se ha compenetrado con el andaluz de manera simbiótica y sobre todo en el fenómeno lingüístico. Lo interesante es que, a pesar de esta simbiosis, hay ciertas distinciones entre el verso que acompaña los llamados cantes gitanos y el que acompaña los estilos regionales que "se aflamencaron" en la segunda mitad del siglo XIX como, por ejemplo, la "malagueña" y la "granaina". Comentamos antes que en las letras gitanas abundan más los detalles autobiográficos, las chispas

---

34. George Borrow: op. cit. pág. 99

confesionales y narrativas. En las letras andaluzas lo narrativo casi siempre o roza o se convierte definitivamente en aleteo lírico. No se puede negar lirismo a muchas letras gitanas; lo que varía, a veces, son los impulsos sentimentales y la conciencia del idioma como literatura. En las letras andaluzas se notan más pretensiones literarias, juegos conceptistas, caídas melodramáticas y exteriorizaciones sentenciosas. El problema es sutilísimo, porque el "cante flamenco" es consecuencia de un dualismo sin fechas o autores precisos. Desde Borrow hay referencias a "los de la afición", quienes, no siendo gitanos, aprenden el "caló" y cantan "a la manera gitana". Aun si aceptamos el esquema de Ricardo Molina sobre los cantes de origen gitano, es imposible afirmar que tal maestro gitano compusiera las coplas que figuraban en su repertorio y que legó oralmente. Con todo esto, obsérvese las siguientes coplas:

Letras Gitanas

Ar beato Lorenzo  
Le ayuno los biejes  
Pa que me ponga a mi <sup>35</sup>compañera  
Aonde la araquere.

(Sigiriya Gitana)

Los "erai" <sup>36</sup>por las esquinas  
con velones y farol  
en alta voz se decían:  
"Mararlo", que es "calorró". <sup>37</sup>

(Martinete)

Los méicos e Cáis  
A mí me ijeron:  
La enfermeaíta que tiene tu hermana  
No tiene remedio.

(Sigiriya Gitana)

Letras Andaluzas

Ni el canario más sonoro  
ni la fuente más risueña  
ni la tórtola en su breña  
cantarán como yo lloro  
gotas de sangre por ella.

(Fandango campero de Juan Brevá)

Tú estás dormía en la cama  
con la ventana entreabierta  
y agonizando en tu puerta  
hay un querer que te llama  
Despierta, mujer, despierta.

(Malagueña del Alpargatero)

Se despierta un rey celoso  
coge la pluma y escribe,  
y en el primer renglón pone:  
quien tiene celos no vive.

(Jabera)

---

35. "araquerar": hablar, en "caló"

36. "erai": señor, castellano

37. Matarlo, que es gitano.

Si no me vengo en vía  
Me vengaré en muerte,  
Andaré por toas las sepolturas  
Hasta que te encuentre.  
(Siguiriya Gitana)

Probesito Antonio Olaya  
Más esgrasiaíto que naide:  
Pa él ba la Magestá  
Pa su mujé la comare.  
(Martinete)

A un sabio le pregunté  
y me respondió al momento  
yo también me enamoré  
y aunque me sobra el talento  
lloro por una mujer.  
(Fandango)

Después de haberme llevao  
toa la noche de jarana  
me vengo a purificá  
debajo de tu ventana  
como si fuera un altá.  
(Rondeña)

Las coplas están escogidas, es cierto, para destacar sus elementos contrastantes. Se pueden encontrar otras que no caben en las tendencias susodichas, pero opinamos que, en general, las letras gitanas encierran una expresión más desnuda, directa, personal y sin adorno literario. Las andaluzas, aunque no exentas de sentimiento, llevan más artificio literario y se encuentran más tonos sentenciosos. Hay que andar con mucho tiento no sólo por el dualismo antes mencionado, sino también porque muchas coplas son dinámicas: es decir, saltan y acompañan diferentes estilos musicales. Desde 1881, la fecha de la colección de Machado y Alvarez, la tarea es más difícil, porque aumentan las fusiones y las variantes.

Quizá en el cante "por soleares" se encierren, de manera más aguda, las dificultades de definir los "cantes flamencos". Ricardo Molina, en su esquema, coloca el cante "por soleares" como cante de origen gitano reciente, es decir, de la segunda mitad del siglo XIX. Y afirma: "Respecto a la soleá ... es, según nos revela su historia, gitana en su origen, en su evolución y en sus maestros."<sup>38</sup> Puede ser así en su condición de estilo musical, pero cuando se examinan las coplas "por soleares", se encuentra un poco de todo: delicadeza, crudeza, lo directo, la elipsis, la hipérbole, lo conceptista, la

---

38. op. cit. pág. 25

sentencia, la pretensión literaria, la herida, la maldición, la frivolidad intrascendente, la burla, el grito existencial. He aquí algunos ejemplos:

"Quisiera ser como el aire  
Pa yo tenerte a mi vera  
sin que lo notara naide."

"Yo te tengo e queré  
Por darle a la tuya mare  
Seboyiyas a mordé."

"Ni contigo ni sin ti  
mis males tienen remedio:  
contigo, porque no vivo,  
y sin ti, porque me muero."

"El querer quita el sentío  
lo digo por experencia  
porque a mí me ha sucedío."

"Llévame, por Dios, al huerto  
y dame unos paseítos,  
que me estoy cayendo muerto."

"Mar tiro le den que muera  
A aquer que tubo la culpa  
De que yo t'aborresiera."

"Yo tengo un marimoñero  
se lo voy a poner esta noche  
a mi prima en el sombrero."

"Tengo más poé que Dios  
Poique Dios no te perdona  
Lo que te perdonao yo."

"¡Se murió la mare mía!  
¿Aonde gorberé a encontrá  
Mare como la perdía?"

"Qué desgraciado aquél  
Que come pan de mano ajena  
Siempre mirando a la cara  
Si la ponen mala o buena."

Si, como afirma Ricardo Molina, "todo puede cantarse --y se canta-- por soleá",<sup>39</sup> y lo sentencioso es "una de sus facetas",<sup>40</sup> aunque nada más, ¿cómo puede concluir, en otra página, que lo sentencioso "muy rara vez se da en las letras gitanas"?<sup>41</sup> Porque aunque sea una faceta, es faceta fundamental. Según Machado y Alvarez, las soleares forman "el primer eslabón de esa cadena de producciones conocidas popularmente con el nombre de "cantes flamencos".<sup>42</sup> ¿Qué significa "primer" aquí? ¿Se refiere a la cronología o a la calidad jerárquica, o a ambas? Opinamos que en las coplas "por soleares" se encuentra la fusión literaria más lograda entre lo gitano y lo andaluz. De todas maneras, cuando se examina la enorme variedad de actitudes y temas en las coplas "por soleares", se advierte una expansión lírica distinta del verso que acompaña las "siguiriyas" y los "martinetes", es decir: los llamados cantes primitivos. Las coplas "por soleares" son trocitos personales, con alusión a un suceso o a un estado de ser, lo biográfico hecho lírico por medio del sentimiento y la intensidad imaginativa y afectiva de la elipsis:

"En medio e los parmares  
No le guardo consecuencia  
Ni a mi pare ni a mi mare."

"Der sielo bengan fatigas;  
Yo por la caye no yoro  
Porque la gente no diga."

---

39. op. cit. pág. 208

40. Ibid. pág. 209

41. Ibid. pág. 118

42. "Cantes Flamencos". La Enciclopedia. Sevilla, 25 de septiembre, 1879. (Citado por Arcadio Larrea: El Flamenco En Su Raíz. págs. 188-189)

"Dios mío, ¿qué será esto?  
Sin frío ni calentura  
Yo me estoy cayendo muerto."

En fin, el tema del cante "por soleares" nos parece encerrar problemas y revelaciones claves del fenómeno flamenco. Lo trataremos en sus lugares correspondientes.

Aunque el enfoque de este estudio es literario y nos vamos a concentrar en la copla flamenca, y no en su música ni en su ambiente, hemos creído pertinente señalar algunas normas esenciales del mundo en donde se desarrolla, teniendo presente que estudiamos una poesía oral cantada dentro de un ambiente singular y, desde luego, para distinguirla de la llamada canción andaluza.

Estudiaremos la métrica de la copla flamenca, su lenguaje poético, y su temática. No nos limitamos a la copla impresa, porque es sólo un fragmento del cancionero flamenco, sino utilizaremos también la tradición oral, en la medida que abarca nuestra corta, pero intensa, experiencia en el mundo flamenco.

Con respeto a la presencia de la copla flamenca en la obra poética de Antonio Machado y Federico García Lorca, quisiéramos indicar que, obviamente, es sólo un aspecto de su rica y compleja creación, pero esperamos comprobar que es un aspecto fundamental. Dentro de la extensa bibliografía crítica de los dos poetas hay muchos estudios y alusiones sobre la importancia del "popularismo" en sus obras. Casi todos afirman la importancia del folklore andaluz en las producciones de Machado y Lorca pero faltan, nos parece, estudios precisos desde dentro del fenómeno.

El objeto de esta tesis es investigar la naturaleza y la estructura de la copla flamenca para mostrarla como fuente de inspiración de estos dos grandes poetas del siglo XX, de igual modo que la

canción popular inspiró a los grandes poetas y dramaturgos de los siglos XVI y XVII.

---

CAPITULO PRIMERO

LA VERSIFICACION EN LA COPLA FLAMENCA

De la variedad de formas estróficas utilizadas por el pueblo español desde la Edad Media hasta finales del siglo XVII, surgen de manera prevaleciente, en los siglos posteriores, la cuarteta o copla romanceada y la seguidilla castellana.<sup>1</sup> En las nuevas coplas se intensifican un aire y un léxico más plebeyos que, poco a poco, reemplazan, sin relegarlos del todo, el tono aristocrático de muchos viejos villancicos y cantares.<sup>2</sup> Ya aludimos al concepto de Ortega y Gasset sobre el "plebeyismo" en la segunda mitad del siglo XVIII. Al tema falta mucha más investigación. Pero quedan comunes a la poesía

- 
1. Vea: P. Henriquez Ureña: La Versificación Española Irregular. Madrid. 1933. pág. 294  
F. Rodríguez Marín: "La Copla". 1910. Incluido en : El Alma de Andalucía. 1929. pág. 21 de la edición de Ed. Atlas, 1975  
Gerald Brenan: The Literature of the Spanish People. London. 1953. pág. 365  
Carlos Ramos-Gil: Claves Líricas de García Lorca. Madrid. Aguilar. 1967. pág. 74
  2. Testimonio curioso de esta evolución en el siglo XIX se ve en las colecciones de coplas llamadas populares que van desde "Don Preciso" (1805) y pasan por Fernán Caballero (1859), Lafuente y Alcántara (1864), Machado y Alvarez (1881) hasta Rodríguez Marín (1882-3). La copla preciosista con pretensión literaria que abunda en la colección de "Don Preciso" va menguando en las sucesivas colecciones.

tradicional y a las coplas modernas la sugerencia indirecta, la elipsis, el elegir una situación precisa sin antecedentes ni desenlaces, la madre como confidente, el ambiente afectivo de la soledad y la pena, la queja y el grito pasional que hablan a todos. Como indica Carlos Ramos-Gil,<sup>3</sup> si cambia el gusto hacia ciertas estrofas y se acentúa el tono plebeyo, no cambian radicalmente actitudes mentales ni sentimentales del pueblo español. Lo distinto en las nuevas coplas se centra más bien en matices histórico-sociales<sup>4</sup> y, para nuestro caso de la copla flamenca, en matices que aportan el "cantaor" gitano y los andaluces que comparten con él la condición de marginado: de ahí sale una veta de poesía autobiográfica, desnuda y directa al lado de la expresión elíptica que siempre ha corrido por la poesía lírica española popular y tradicional. La copla flamenca, flor del siglo XIX, aunque con raíces más remotas,<sup>5</sup> partiendo de la tradición lírica, también apela a la cuarteta y a la seguidilla castellana para la mayor parte de sus composiciones. Pero veremos que, además, utiliza el pareado, el trístico, la quintilla, el romance y algunas agrupaciones innovadoras e irregulares. Predominan la seguidilla castellana y la quintilla entre los cantos regionales andaluces, antes y después de "aflamencarse", mientras los cantes gitanos se sirven mayormente

---

3. op. cit. pág. 77

4. Gerald Brenan sugiere que el cambio hacia lo plebeyo es reflejo de la "revolución liberal" en España que enfatiza el valor del individuo y le anima a expresar sus sentimientos por medio de su propia habla. Pero la expresión en el habla popular del individualismo español, que no es lo mismo que el individualismo inglés, viene de mucho más atrás. (V. Américo Castro: "El pretendido individualismo". La Realidad Histórica de España. Ed. Porrúa. México, 1971. págs. 252-263) Aquí hay vaguedad histórica. En Andalucía, no se desarrollan los movimientos obreros hasta la 2ª mitad del XIX.
5. Nos referimos a las jarchas mozárabes. Veremos que allí se encuentran estrofas y aires expresivos paralelos a muchas coplas flamencas.

de la copla romanceada, el trístico y la innovación métrica que se encuentra en la "siguiriya gitana". Como señala Arcadio Larrea,<sup>6</sup> y en contra de la opinión de P. Henriquez Ureña, abunda la irregularidad en la copla andaluza.<sup>7</sup> Henriquez Ureña habla de la regularidad en la copla andaluza atendiendo a las recopilaciones.<sup>8</sup> Larrea cuestiona los métodos de recolección que tienden a omitir irregularidades debidas, en gran parte, a exigencias musicales. Este problema se aplica muy bien a la copla flamenca que acompaña una música de fuertes rasgos rítmicos y de vocalización. La abundancia de exclamaciones verbales, de estribillos de toda clase, de una rica gama de remates en los "cantes flamencos" crean, en la métrica flamenca, una amplia irregularidad. Se estudiará todo esto con precisión al examinar las distintas formas prosódicas.

#### EL PAREADO

Antes de entrar en el estudio del pareado flamenco, hay que comentar la sugestión de Ricardo Molina sobre las posibilidades del verso aislado en el "cante flamenco". Los dos ejemplos que da se prestan a múltiple interpretación. En uno nos enfrentamos con el problema inherente en transcribir cantos de la tradición oral. Sobre todo cuando los cantos no son isosilábicos. Como primer ejemplo, Molina ofrece el verso que inicia una serie de coplas del estilo de

---

6. Arcadio Larrea Palacín: La Canción Andaluza. Jerez. Publicaciones del Centro de Estudios Históricos Jerezanos. 1961. pág. 48

7. La copla flamenca, aunque distinta, cube dentro de la denominación "copla andaluza".

8. op. cit. págs. 308-309

las "cantiñas" gaditanas:

"Vámonos, vámonos, cuando te llamo, como no vienes."<sup>9</sup>

Es arbitrario escribirlo como verso aislado. Que sepamos, no hay ninguna norma que impida escribirlo como pareado o trístico, formas más comunes a los llamados "juguetillos" y estribillos flamencos. Aun más arbitrario es el segundo ejemplo. Molina lo pone como verso inicial, pero aislado, al estilo que llama "Tangos de Málaga". De hecho, pertenece al estilo mejor llamado "Cante del Piyayo", el apodo de un gitano malagueño cuyo verdadero nombre fue Rafael Flores Nieto.<sup>10</sup> Se trata de un cante "compuesto": rara mezcla de "tango", "carcelera" y "guajira" cuyas letras también, muchas compuestas por "El Piyayo", abarcan temas de "carceleras", romances variopintos, coplas picarescas y amorosas. El estilo se debe a la personalidad "sui generis" del "Piyayo". El ejemplo que da Molina como verso aislado consiste en un "ay" inicial muy prolongado que acaba en el monosílabo "qué":

"Aay ... aay ... aay ... qué"

Más bien que verso, nos parece uno de los varios tipos del "ay" que se estilizan en el "cante flamenco". Existen el inicial, el medial, el final y el "ay" particular de cada copla según su estilo personal. El "ay" inicial del cante del "Piyayo" nos parece pertenecer al "ay" de entrada o de temple pero es peculiar a tal cante.<sup>11</sup> Dada la riqueza y la fundamentalidad del "ay" en el "cante flamenco", convence más como uno de sus tipos que como verso aislado.

---

9. Ricardo Molina: op. cit. pág. 89. También hemos escuchado la variante: "Válgame Dios, válgame Dios, cuando te llamo, como no vienes".

10. Se encuentran más informes sobre "El Piyayo" y su cante en: José Luque Navajas: Málaga en el Cante. Málaga. El Guadalhorce. 1965. págs. 88-90

11. Es decir, es diferente del "ay" inicial de, por ejemplo, la soleá.

No conocemos otras posibilidades para el verso aislado en la copla flamenca. Por lo tanto, miremos la forma estrófica del pareado.

José María Alín<sup>12</sup> sugiere que el primer dístico castellano lírico sea el que canta una doncella en la Razon feita de amor, de un poeta anónimo del siglo XIII:

"¡Ay, meu amigo  
si me veré ya más contigo!"

Pero el descubrimiento de las jarchas arábigo-andaluzas nos da prefiguraciones anteriores:

"Filyol alyenu (Stern: núm 7. Yehuda  
Non mas adormis a meu senu." Halevia: m. circa 1170)

"Qué faray mamma (Stern: núm. 14)<sup>13</sup>  
meu 'lhabib estad yana."

Por regla general los pareados flamencos sirven para rematar una serie de coplas dentro del mismo estilo musical. A veces se cuentan entre copla y copla. Estos estilos son festivos ("tangos" y "cantiñas" gaditanos), se prestan al baile, y el pareado funciona como remate de fuerte acento rítmico y como desplante verbal. La métrica típica es de un pentasílabo y un decasílabo:

"Te quiero yo  
más qu'a la mare que me parió." (Tientos-Tangos)

"Si va andando  
rosas y lirios va derramando." (Alegrías)

---

12. José María Alín: El Cancionero español de tipo tradicional. Madrid. Taurus. 1968. pág. 52

13. S.M. Stern: Les Chansons Mozarabes. U.Manfredi Editore Palermo. 1953. Con respecto al núm. 7 de Stern, varía la versión árabe de Emilio García Gómez: Las jarchas romances de la serie árabe. Madrid. Sociedad de Estudios y Publicaciones. 1965. pág. 171

"Tienes los dientes  
que son granitos de arroz con leche." (Alegrías)

"Vente conmigo  
dile a tu mare que soy tu primo." (Alegrías)

"T' amarras el pelo  
con una jebra de hilo negro." (Mirabrás)

Es verdad que se pueden escribir estos pareados en forma de trístico, como lo hace Fernando Quiñones.<sup>14</sup> Otra vez nos enfrentamos con las opciones que existen en transcribir un género oral. ¿A qué reglas apelamos? Machado y Alvarez y Rodríguez Marín, los primeros en tratar el tema, los redactan en forma de pareado. Este último limita el pareado a la "alegría", que llama "el más breve de los cantares españoles, copla muy parecida ... a los "ciuri" ("fiori") de Sicilia".<sup>15</sup> Es curioso que no alude a la variedad de formas estróficas que caben en el cante "por alegrías". Además del pareado tenemos la seguidilla castellana, el estribillo de la seguidilla, y la quarteta. Esta variedad métrica se debe, quizá, a los "juguetillos" que se intercalan entre copla y copla y que tienen el mismo compás, pero distintas melodías. Por ejemplo:

Y el saber no t'ha valío  
Presumes mujer que subes  
Y el saber no t'ha valío  
M'he hecho burla de ti tonta  
Y no la has comprendío. (cuarteta)

---

14. Fernando Quiñones: De Cádiz y sus Cantes . Madrid. Ediciones de Centro. 2ª edición, 1974

"Vente conmigo,  
dile a tu mare  
que soy tu primo." (pág. 264)

15. F. Rodríguez Marín: "La Copla": op. cit. págs. 23-24

Qué murmuraito son  
los pasitos que yo doy  
otros tropiezan y caen  
y no lo murmuro yo. (cuarteta: cante más valiente)

A la mar que te vayas  
querido Pepe ("Jugueteillo" - seguidilla)  
a la mar que te vayas  
solo por verte.

Y aonde se bañó el león  
chiquilla vayas tú y te bañes  
y aonde se bañó el león, (cuarteta: cante valiente)  
no se te quita la mancha 16  
que y que él te dejó.

Y aquí se puede repetir el "jugueteillo" o rematar la serie con un pareado. Una constante en los "cantes flamencos" son las muchas variaciones en la manera de cantar o coplas aisladas o la serie o "suite" de un estilo. Fluctúa según los gustos, caprichos y afanes de poner un sello individual a tal estilo. Es una constante en todos los cantes, pero quizá abunda más en los estilos llamados "festeros" debido al elemento adicional del humor: lo gracioso, lo pícaro, lo burlón --sin ganas de herir y más bien en un ambiente de juego luminoso.

Hay excepciones a la métrica típica del pareado flamenco. Además del pentasílabo y el decasílabo, tenemos:

"Sale de la arcoba  
coloraíta como una anapola" (6 - 11)

"Anda y no la quieras  
que tiene andares de mula gayega" (6 - 11)

- 
16. Esta serie es de la tradición oral viva; del cantaor jerezano, José Vargas "El Mono", cantada en una fiesta particular. Obsérvese la repetición del primer verso de la 1ª y 3ª cuarteta y el alargamiento del 2º verso de la última cuarteta. ¿Tradición o ímpetu espontáneo rítmico? De cualquier modo, es una irregularidad típica de los "cantes flamencos".

No conocemos otra clase de pareados flamencos aparte de los comprendidos en los estilos susodichos.

### EL TRISTICO

El trístico flamenco no ofrece tantas dificultades de transcripción. Hay claramente cuatro formas diferentes: la "soleá" típica, la "siguiriya gitana" corta, la "solearilla", y el estribillo de la seguidilla castellana.

El trístico fue el estribillo preferente de los viejos villancicos con la rima predominante de: a/b/b:

"Montesina era la garça  
y de muy alto volar,  
no hay quien la pueda tomar." 17

En la "soleá" de tres versos octosilábicos, llamada "típica" por Machado y Alvarez, la rima es asonante en los versos impares. La forma, aunque existe, no es común en la poesía culta. En la poesía popular se encuentra en Galicia bajo el nombre de "rua", "ruada" o "fuliada" y normalmente es bailable. Según los ejemplos dados por José Pérez Ballesteros en su "Cancionero Popular Gallego",<sup>18</sup> la "ruada" es diversión de aldeanos para bailar en casa o en el campo y parece carecer de la diversidad y profundidad de la "soleá".<sup>19</sup> Se ignora la fecha de entrada de la "soleá" típica en la poesía popular andaluza.

---

17. José María Alín: op. cit. pág. 316

18. Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas. Madrid. 1884.  
Tomo II. págs. 283-286

19. En razón de la verdad, por falta de conocimiento del cancionero popular gallego, no podemos afirmar esto de manera tajante. Encontramos algunos paralelos entre coplas andaluzas y coplas gallegas en: José Alberto Santiago: "Pequeña antología arbitraria del cancionero popular gallego". CHA. núm. 332, febrero, 1978.

El primero en recopilar las coplas auténticas<sup>20</sup> "por soleares" de tres versos y en destacar su importancia fue Machado y Alvarez, "Demófilo". De las 760 coplas (sin el apéndice) en su Colección de Cantes Flamencos, "Demófilo" inicial el libro con 399 "soleares" típicas. Pero había estudiado la "soleá" antes en unos artículos publicados en agosto y septiembre de 1879 en la revista mensual "La Enciclopedia" de Sevilla.<sup>21</sup> De ellos citamos lo que es, a nuestro juicio, lo más esencial para nuestro tema:

" ... Advertiremos que hay también soledades de cuatro versos y que la letra es, por regla general, de carácter triste y abatido ... No es a nuestro juicio exacto, como suponen personas muy competentes sin duda en este género de estudios, que las soledades sean siempre coplas de cuatro versos mutiladas a que se ha suprimido el primer verso, pues si bien reconocemos que muchas de ellas lo son y quedarían hechas cuartetos sin más que añadirles un verso que dijere, v.gr.:

"Compañero de mi alma,  
Compañero de mis penas,  
Compañero de mis ojos,"

etcétera; también hay coplas que ... han sido hechas desde luego con sólo tres versos ... Que el andaluz que se come las letras de las palabras se coma también los versos de las coplas es para nosotros un hecho nada extraño, aunque sí muy digno de estudio; pero convertir este hecho en ley sin motivos bastantes y negar la existencia del terceto como tal terceto es a nuestro juicio una hipótesis no sólo aventurada, sino contraria a lo que el más ligero análisis manifiesta."<sup>22</sup>

Machado y Alvarez se refería a Hugo Schuchardt, el filólogo austriaco, quien estudió la métrica y otros aspectos lingüísticos de los "cantes flamencos" mayormente a través de lecturas de las coleccio-

---

20. Queremos decir las coplas cantadas por los "cantaores".

21. No hemos podido localizar los artículos originales. Se cita del libro de Arcadio Larrea: El Flamenco En Su Raíz. op. cit. págs. 188-197

22. Ibid: págs. 190-192

nes de coplas populares decimonónicas. También tuvo contacto íntimo con Machado y Alvarez y Rodríguez Marín quienes seguramente le llevaron al "Café de Silverio" en Sevilla, lugar favorito de "cantaores" y aficionados. Schuchardt, con algunas reservas, tiende a considerar la "soleá" típica como una reducción de la cuarteta. Ilustra su teoría con muchos y diversos ejemplos de reducción o eliminación de los diferentes versos de la cuarteta:

"A toda mujer que vieres  
Amarilla y con ojeras,  
No le preguntes qué tiene,  
Porque es que quiere de veras."

"¿Amariya y con ojeras? ...  
No le preguntes qué tiene  
Que está queriendo e beras."

"Deja que la gente diga,  
Deja que la gente hable  
En queriéndonos los dos  
Manque no nos quiera naide."

"Deja que la gente diga,  
En queriéndonos los dos  
Pase la gente fatiga."

"Una gotera continua  
Ablanda un duro peñón  
Y mis suspiros no pueden  
Ablandar tu corazón!"

"Dijo er sabio Salomón  
Que una gotera continua  
Ablanda un duro peñón."

"Echale tú a mi caballo  
Hojitas de limón verde,  
Que puede ser que algún día  
Serrana, de mi te acuerdes."

"A mi cabayo le eché  
Ojitas e limón berde  
Y no las quiso comé." 23

Schuchardt escogió las cuartetos de la antología de Lafuente y Alcántara<sup>24</sup> y los tercetos de la colección de Machado y Alvarez. Hay unos quince años entre uno y otro. Pero no prueba nada la cuestión cronológica. En primer lugar, los dos libros nacen de diferentes ambientes culturales y geográficos. Las coplas del libro de Lafuente y Alcántara son de Aragón y de diversas provincias andaluzas.

---

23. Hugo Schuchardt: Die Cantes Flamencos . "Zeitschrift für romanische Philologie". Halle. 1881. vol. V. págs. 249-322

24. Emilio Lafuente y Alcántara: Cancionero Popular . Madrid. 1864

Pertenecen a la tradición popular. Las de "Demófilo" son de Andalucía la Baja y la gran mayoría pertenecen a los "cantaores" y al mundo flamenco. En segundo lugar, buscar cronologías en la tradición oral es un esfuerzo que da poco fruto. Pero sí nos dice algo que la "soleá" de tres versos no se encuentra ni en Borrow (1841), ni en Estébanez Calderón (1847), ni en Fernán Caballero (1859),<sup>25</sup> ni en Augusto Ferrán (1861),<sup>26</sup> ni en Lafuente y Alcántara (1864), pero sí aparece en los estudios de Machado y Alvarez.<sup>27</sup> La "soleá" es un cante flamenco. O estos señores tenían poco contacto con el mundo de los "cantaores", un mundo marginado de la taberna, la venta, la hoguera gitana y sus colecciones se basan en coplas transcritas, y posiblemente pulidas, por diversos aficionados, o es que la "soleá" típica no se había expandido hasta después de 1865, cosa poco verosímil según los datos de Machado y Alvarez. También hay que incluir la posibilidad de confusión entre la manera de cantar la "soleá" y la manera de transcribirla. Sobre esto Schuchardt nos da una clave en las siguientes comparaciones:

"Deja que la gente diga,  
Deja que la gente hable, etc.

"Vente conmigo, serrana  
Serrana, vente conmigo  
Que no ha de faltarte nada  
Para andar en cueros vivos."

"Chiquiya, bente conmigo  
Que no te fartará naa ...  
Para andar en cueros bibos."

---

25. Fernán Caballero: Cuentos y Poesías Populares Andaluces . Sevilla. 1859.

26. Augusto Ferrán: La Soledad. 1861.  
Todos los "cantares del pueblo" que preceden las composiciones de Ferrán tienen la forma de la cuarteta romanceada. En su segundo libro La Pereza (1871), aparecen dos "soleares" de tres versos en una nota del autor.

27. Aparece la "soleá" típica en dos artículos de la "Revista de Filosofía, Literatura y Ciencias de Sevilla" (enero y febrero, 1870)

Nos referimos al hecho de que en el cante "por soleares" es frecuente que se repita el primer verso una o dos veces al cantarla. Por ejemplo:

Copla-núcleo

"Qué es lo que quieres de mí,  
hasta el agüita que bebo  
se la tengo que pedir."

"Aquel que le paregiera<sup>28</sup>  
que mis duquelas no eran ná,  
siquiera por un momento  
que se ponga en mi lugar."

Copla cantada

(Qué es) Lo que querías tú de mí  
(Qué es) lo que quieres de mí  
que hasta el agüita que yo bebo  
se la tengo que pedir."

"Ay toíto aquél que se creyera  
Ay que mis penitas no eran ná  
Que mis duquelas no son ná  
Ay que mis futigas no eran ná  
Siquiera por un momentito 29  
Que se ponga en mi lugar."

Dentro de las normas literarias, hay que aceptar las dos coplas como terceto y quarteta, a pesar de y más allá de la repetición de los versos. Esta se debe al arranque estilista y a la tradición vocal. Obsérvese también el tragar de ciertas palabras y el alargamiento, por medio del diminutivo, de otras. Es típico del juego rítmico y dialéctico en el cante flamenco. Naturalmente, el primer ejemplo susodicho no explica todos los casos de reducción de la "soleá" típica en relación con la quarteta. Existen otros casos que no tienen explicación, pero generalizar y poner en duda la autonomía del terceto es peligroso. Una lectura atenta de las 399 "soleares" típicas y auténticas en el libro de "Demófilo" demuestra que la gran mayoría no tiene ningún paralelo con la quarteta flamenca. Es decir: el terceto acompaña la música de la "soleá" y la "bulería"<sup>30</sup> sin que haya modelos de cuatro versos.

---

28. "duquelas" o "ducas": penas, en "caló"

29. Cantada por la "Fernanda de Utrera", cantaora muy tradicional, en un festival en Carmona, 1972. (cinta magnetofónica)

30. Muchos aficionados opinan que el cante "por bulerías", bastante moderno, se deriva de la "soleá". Vea: A. González Climent: Bulerías. Jerez. 1961. págs. 54-63

Debemos concluir que la "soleá" de tres versos es una estrofa autónoma creada y acogida por los cantaores porque se acopla bien al ritmo, a la acentuación, al aire interno del estilo y sus derivados. La forma literaria de la "soleá" típica quizá nace del impulso elíptico y de la palabra utilizada como gesto verbal, remate o desplante, forma esencial del habla popular andaluza y que alcanza una exquisita y pujante alquitaración poética en la "soleá". Este tema y el mundo lírico profundo y ancho de la "soleá" y su impacto sobre el poeta, Antonio Machado, lo trataremos en varios capítulos de esta obra.

Otra estrofa de tres versos es la solearilla que cabe dentro del estilo musical de la "soleá" pero con el primer verso de tres, cuatro y a veces cinco o seis sílabas. Sobre este fenómeno dice Rodríguez Marín: "La "soleariya" es una soleá cuyo primer verso, mero arranque para el esfuerzo que al cantar requieren los restantes, consta de tres sílabas métricas."<sup>31</sup> Por ejemplo:

"Cartero  
¿Cómo no me traes carta  
De la gachí que yo quiero?" 32

"Por ti,  
Las horitas e la noche  
Me las paso sin dormí."

Como señala Schuchardt,<sup>33</sup> esta última (y hay otras) parece una

---

31. "La Copla": op. cit. pág. 32

32. Ilustración del dinamismo de las coplas, es decir, su capacidad de saltar estilos y también del rasgo individualista de los "cantaores" que incesantemente producen variantes. Hoy día, esta copla se canta "por bulerías" y dice:

"Mal fin tenga este cartero  
que no me trae carta  
del flamenquito que quiero."

33. H. Schuchardt: op. cit. pág. 289

reducción de la cuarteta:

"¿Hasta cuándo, dueño mío  
Me tengo de estar así,  
Las horitas de la noche  
Pasándolas sin dormir?"  
(Laf. 152, 6)

Si es verdad que la cuarteta existió antes, o al contrario, nos interesa más lo que se podría llamar una muestra de "conversión flamenca". La cuarteta, poco brillante, no tiene aire marcado andaluz. Suena igualmente a Castilla o a Aragón y, puede que estemos equivocados, la expresión "dueño mío" suena más a Madrid que a Andalucía. En la "solearilla" el "cantaor" ha suprimido la pregunta suplicante y ha lanzado su estado afectivo. Responde a la urgencia andaluza de condensar tanto en una palabra, un gesto, un movimiento de mano o cuerpo y echarlo a tiempo para crear un momento sublime.<sup>34</sup>

Frecuentemente, la "solearilla" cantada, con su fuerte y difícil empuje vocal, sirve como remate o corona a una serie de "soleares" o como "cambio" para otro estilo de "soleá" más valiente. Ocurre, por ejemplo, en las siguientes "solearillas":

"Puente de Triana  
se cayó la barandilla  
y el coche que la llevaba."

"Correo de Velez  
se espantaron las mulillas  
se me perdieron los papeles." 35

La métrica de muchas "solearillas", y de otros estilos flamencos,

---

34. No por nada el pueblo andaluz llama "golpe" al chiste repentino, improvisado, que acierta.

35. Estas dos coplas acompañan el estilo llamado "soleá apolá" (H. Molina lo llama "modalidad de Triana") que envuelve la subida dramática a un tono muy agudo y de ejecución difícil.

parece que responde a motivos de matización musical que piden una coronación dramática de una serie de coplas introduciendo un "cambio" que es un matiz melódico y acentual dentro del mismo estilo musical. "Demófilo" ofrece la siguiente opinión:

Nuestros cantadores dicen sólo que estas soledades cortas ... tienen por objeto proporcionarles un descanso cuando por llevar cantadas muchas de cuatro versos se encuentran fatigados ... ¿Obedecen ... estas soledades cortas no más que a la necesidad de descanso que siente el cantador? A nuestro juicio no; el andaluz que es sumamente vivo necesita estas variantes que, sacándole del estado de tristeza un tanto reflexiva en que el cante flamenco le sumerge, le aviven y despierten y hagan pasar a un estado de ánimo más cercano a la alegría; y la misma rapidez de la letra a la que acompañan compases más ligeros, va inclinándose al "jaleo" y a la "algazara" que alterna en los cafés con los aires tristes de soledad. En las soleariyas no parece sino que el cortísimo verso primero es un grito de alerta para la especie de suerte de capa que juega el cantador con los dos versos últimos. <sup>36</sup>

Pero la "solearilla" como remate tiene más dimensiones que la de alivio o de terminación alegre. Cuando opera de manera auténtica, más bien improvisada que deliberada, rubrica, de diversos modos, la serie de cantes básicos. Puede ser alegre o burlona, puede ser un vuelo corto de pura gracia o una saeta de tensión dramática. Como "cambio", es decir, variante particular del estilo original (en este caso: la "soleá"), es eslabón esencial que opera dentro de reglas sutiles intuídas por los "cantaores" auténticos. Sutil, porque no debe descoyuntar el fluir natural del cante básico. Por lo tanto, se trata de lanzar la variante apropiada en un momento propicio. Se trata de equilibrar la estructura interna de la "soleá", intuída por el "cantaor", con su propio estado anímico y de intuir, a la vez, el estado anímico de los oyentes. Un "cambio" lanzado a destiempo derrumba la estructura total del cante y resulta en un fracaso completo.

---

36. A. Machado y Alvarez: "Literatura popular". La Enciclopedia. (citado por Arcadio Larrea: op. cit. págs. 195-196.)

El "cambio" a tiempo opera como culminación psíquica y estética de la "suite" de coplas cantadas. Tales son la armazón y los fondos complejos en donde funciona la copla flamenca.<sup>37</sup>

Otro terceto flamenco es la siguiriya gitana corta<sup>38</sup> que consiste, generalmente, en dos hexasílabos de rima asonante (1º y 3º versos) y un endecasílabo (2º verso):

"Este pan moreno  
Como lo traigo en las propias "baes" (manos)  
Y no pueo comerlo."

"Demófilo", en el párrafo citado sobre la "solearilla", atribuye los mismos motivos para la reducción a la "siguiriya corta". Es decir, como alivio o descanso para el "cantaor" y como remate más o menos alegre. Pero nosotros vemos en algunas "siguiriyas cortas" otra ilustración del fenómeno del "cambio" que, por ser la "siguiriya" esencialmente un medio de la angustia existencial, frecuentemente expresa un ascendente dramatismo y sirve como un remate de intensificación anímica y tonal. De esta manera, abundan descoyunturas y alargamientos de la métrica normal:

Y Dios mandó el remedio  
y p' a este mal mío y de mi compañera (7 - 12 - 9)  
que yo lo busco y no lo encuentro."

---

37. Sobre el "cambio" son interesantísimos los siguientes pensamientos de José Moreno Villa: "El cambio existe entre los cantaores, en la copla; pero en ésta se hace con la voz, mientras en el verso se hace con las palabras. También existe en el arte taurino; y en éste se hace con la capa. Nadie ha estudiado el sutil recurso del cambio, tan airoso, tan para levantarse y acabar con lo irremediable, y hasta con el callejón sin salida." (Los autores como actores. El Colegio de México, 1951. pág. 105)

38. La "siguiriya gitana" canónica es estrofa de cuatro versos y la tratamos en su debido lugar.

"Dinero  
p'a yo pagarle a esta gitana buena (3-11-8)  
toíto lo que yo le debo."

"Y no me dés más penus  
que yo seré un esclavito tuyo (7-10-6)  
hasta que me muera."

Sin embargo, no todas las "siguiriyas cortas" son "siguiriyas de cambio" sino, repitiendo el primer verso, se cantan como la "siguiriya" básica<sup>39</sup> de cuatro versos y la métrica es igual: (6-6-11-6).

Otro terceto flamenco es la estrofa o estribillo que remata la seguidilla castellana y que, dentro del repertorio flamenco, se utiliza mayormente para las "sevillanas" y las "serranas". La métrica es de dos pentasílabos rimantes, el 1º y 3º versos, con el 2º verso heptasílabo. Salvo la rima, se encuentra un eco en las jarchas:

"Gar ké fareyo  
Est al-habib espero: (Stern: núm .5. apéndice del libro  
por el morreyo." de García Gomez, pág. 388)

Según Rodríguez Marín, el estribillo nace de la junta de dos coplas de seguidillas "al perderse, quizás por exigencias de alguna tonada, el primer verso del segundo cantar de cada pareja, verso que no era sino repetición del primero de la otra copla":<sup>40</sup>

"Río de Sevilla,  
arenas de oro,  
desa banda tienes  
el bien que adoro."

---

39. Por haber tantas variaciones individuales de "siguiriyas gitanas" la palabra "básica" es inadecuada. Sólo queremos distinguir entre la "siguiriya" cantada de manera un poco más "llana" y la dificultad dramática de la "siguiriya de cambio".

40. F. Rodríguez Marín. "La Copla". op. cit. págs. 37-40

"Río de Sevilla  
rico de olivas  
dile cómo lloro  
lágrimas vivas."

(se convierte al uso  
moderno en:)

"Gran río de Sevilla  
de arenas de oro;  
en esa banda tienes  
el bien que adoro.  
Rico de olivas,  
dile tú como lloro  
lágrimas vivas."

La teoría funciona bien cuando se aplica al estilo de las "sevillanas" pero al leer las 170 "serranas" en la colección de Machado y Alvarez,<sup>41</sup> es preciso buscar otros motivos. Veamos dos ejemplos:

"Yo crié en mi rebaño  
una cordera.  
De tanto acariciarla  
se volvió fiera.  
  
y las mujeres  
cuanto más se acarician  
fieras se vuelven."

"El amor y los campos  
son casi iguales  
pues los dos se marchitan  
con sequedades.  
  
Pero en lloviendo,  
el amor y los campos  
van floreciendo."

En estas dos "serranas" y en la mayoría que nos ofrece "Demófilo" en su colección, el estribillo actúa como un comentario sentencioso, a veces glosa, a veces paráfrasis, a la seguidilla. Por lo tanto, difiere mucho de su uso en las "sevillanas" porque en éstas es más lírico que sentencioso.

Para terminar con el trístico flamenco hay que hacer mención del

---

41. Esta es la colección sin fecha publicada por la Biblioteca de El Motín y reproducida en la Colección Austral de Espusa-Calpe. núm. 745. Se llama sencillamente "Cantes Flamencos".

estribillo que remata algunos "martinetes", cante que no lleva acompañamiento de guitarra y que relata las tribulaciones del gitano perseguido o presidiario. Este estribillo no tiene nada que ver con el contenido de la copla. Es un agregado estilista que se pegó a la manera de cantar "por martinetes". Como verá el lector, la métrica varía bastante:

"La carsel tengo por cama,  
Lariyos por cabesera, (cuarteta romanceada)  
Por comía tengo griyos,  
Por escanso, una caena.  
Sí, sí, María Juana (estribillo: 7-8-8)  
Mu cura bardrá la cosa  
Cuando yo no te la trarga."

otras variaciones son:

"Y si no es verdad  
que Dios me mande la muerte  
si me la quiere mandar."

"Sí, sí, no, no;  
La casa e los Monteros (var.: "Montoya")  
Tembló pero no cayó." (5-8-8)

"Sí, sí, pero no, (var.: sí, sí, y es berdá)  
Arboleíta e pinos berdes  
Montes e la Encarnación." (var.: "Campiyo e Gibraltú")  
(6-10-8)

"A la verde oliva  
que a mí me están dando (6-6-6)  
dobles las fatigas."

#### ESTROFAS DE CUATRO VERSOS

La mayor parte de las coplas flamencas caben en estrofas de cuatro versos. Y éstas se dividen en tres grupos: 1. la cuarteta o copla romanceada. 2. la endecha (exclusiva de la "siguiriya gitana").

3. la seguidilla castellana o manchega.

1. La cuarteta. "Si el metro natural del pueblo español, lo que pudiéramos llamar su "respiración métrica" es el octosílabo, lógico es suponer que también lo sea del cante flamenco."<sup>42</sup> Y así es. La copla romanceada, con rima asonante o consonante en los versos pares, prevaleciente en la poesía española, culta y popular, desde por lo menos el siglo XIV en adelante, también predomina en el cancionero flamenco. La utilizan los siguientes cantes: "soleares", "tonás", la "debla", "martinetes", "tangos", "tientos", "alegrías", "cantiñas", la "caña", el "polo", "bulerías", "peteneras", algunas "saetas" y "fandangos". Muchos filólogos opinan que las primitivas cuarteta proceden del romancero, cuando la cesura en el verso de 16 sílabas se va convirtiendo en pausa y el verso largo se disuelve en dos octosílabos.<sup>43</sup> Pero para el más temprano ejemplo de la cuarteta hay que ir de nuevo a las jarchas:

"Garid bos, ay yermanellas,  
kom kontener-he mew male  
Sin al-habib non bibreyo:  
¿ad ob l'irey demandare?"

(Stern: núm 4 del libro de  
García Gomez: op. cit. pág.  
383)

"Ya mamma , mew l-habibe  
Bais e no más tornarade  
Gar ke fareyo, ya mamma:  
¿No un bezyello lesarade?"

(García Gomez: op. cit.  
pág. 195)

Lenguaje poético y léxico aparte,<sup>44</sup> la cuarteta flamenca no se distingue, en su métrica, de sus contrapartes de las otras regiones españolas. La temática y los acentos afectivos son tan diversos que es difícil hacer un muestrario. Veamos tres ejemplos acaso contrastantes. Todos se cantan "por soleares":

---

42. Ricardo Molina: op. cit. pág. 93

43. P. Henríquez Ureña: op. cit. pág. 15

44. Temas que trataremos en el capítulo siguiente.

"Fui piedra, perdí mi centro  
Y me tiraron al mar,  
Y al cabo de mucho tiempo  
Mi centro volví a encontrar."

"Presumes que eres la ciencia  
Yo no lo veo así;  
Cómo siendo tú la ciencia,  
No m'has comprendió a mí."

"Desgraciaíto aquel que come  
el pan por manita ajena  
siempre mirando a la cara  
si la ponen mala o buena."

2. La siguiriya gitana. Llamada también "playera" por varios tratadistas del siglo XIX sin que se sepa el origen de la palabra. La "siguiriya" canónica consta de tres versos hexasílabos, el 1º, 2º y 4º, y un verso endecasílabo, el 3º. Pero hay muchas excepciones y fluctuaciones. Sobre el origen y el desarrollo de la forma métrica, inusitada en la poesía española, hay diversas teorías. Ricardo Molina la llama "endecha", quizá porque emparenta con la endecha culta en temática y por una de sus formas antiguas de hexasílabos.<sup>45</sup>

La teoría más común busca la evolución de la "siguiriya gitana" partiendo de la seguidilla castellana en sus dos formas: la de cuatro versos hexasílabos y la que alterna un heptasílabo con un pentasílabo, forma más moderna. N. García Matos<sup>46</sup> se inclina a la posibilidad de que en el endecasílabo, las cinco sílabas sobrantes son un agregado en muchos casos prescindible para el significado de la copla:

---

45. P. Henríquez Ureña: op. cit. pág. 32

46. Actas de la Reunión Internacional de Estudios Sobre los Orígenes del Flamenco. op. cit. págs. 34-35

"Pa toítos los males  
Manda Dios remedio;  
Pa mi y pa mi mare  
No lo hay ni lo encuentro."

Suprimiendo el referido hemistiquio dice:

"Pa toítos los males  
Manda Dios remedio;  
Pa mi y pa mi mare  
No lo hay ni lo encuentro."

Otro caso, que encuentra el Prof. García Matos, trata de la "alboreá",  
cante de boda gitana, una cuarteta hexasílaba, que se convierte en la  
colección de Machado y Alvarez en "siguiriya gitana":

"En un verde prao  
Tendí mi pañuelo,  
Salieron tres rosas  
Como tres luseros."

"En un praíto berde  
Tendí mi pañuelo;  
Como salieron, mare, tres rositas  
Como tres luseros."  
(Dem. anotada. pág. 122)

Trabajando dentro del mismo enfoque, José Luque Navajas halló varios  
ejemplos de lo que él llama "descoyuntamiento" de la métrica tradi-  
cional de la seguidilla.<sup>47</sup> Citemos uno:

"Las ovejas son blancas  
y el prado verde  
y el pastor que las guarda  
de pena muere."  
(Seguidilla castellana: 7-5-7-5)

"Ovejitas blancas  
y el praíto verde  
y el pastorcito, mare, que las guarda  
de ducas muere."  
(En la Col. Austral, núm.  
745, pág. 47, se lee:  
"e ducas se muere") 48

---

47. Actas de la Reunión Internacional de Estudios Sobre los Orígenes  
del Flamenca. op. cit. págs. 52-53

48. lo cual cambia la cantidad de sílabas

Luque Navajas llama, justamente, a la "siguiriya gitana" "réplica y transformación flamenca" de la seguidilla castellana. Ricardo Molina, precisando aun más, opina que la "siguiriya gitana" es adaptación de la castellana cuando el primer verso es de siete sílabas y el segundo y el cuarto de cinco sílabas. El tercero, de once, se consigue repitiendo algunas palabras del tercer verso de la seguidilla castellana originaria.<sup>49</sup> Véase un ejemplo:

"Dice mi compañera  
que no la quiero  
cuando la miro a la cara  
el sentío pierdo."  
(seguidilla castellana)

"Dice mi compañera  
que no la quiero  
cuando la miro, la miro a la cara  
el sentío pierdo."  
(siguiriya gitana)

Hugo Schuchardt, por otra parte, encontró paralelos entre "soleares" y "siguiriyas":<sup>50</sup>

"Todo el día estoy tranquilo  
Y en llegando a la oración  
Una piedra de molino  
Parece mi corazón."  
(Laf. 282, 7)

"De día tengo penas,  
Y de noche más  
Pero en yegando a las oraciones  
Fueron redoblás."  
(Dem. 114, 53)

Que la quarteta fuera cantada "por soleares" es controversial. Las coplas del libro de Lafuente y Alcántara no están clasificadas bajo denominaciones flamencas ni hay mención de los "cantes flamencos". No la hemos visto en ninguna antología como "soleá" ni la hemos escuchado en la tradición oral. Además, no hay manera de comprobar la prioridad de la copla susodicha. Acudirse a la cronología de las

---

49. Ricardo Molina: op. cit. pág. 94. Conste que no siempre se consigue el tercer verso de esta manera.

50. op. cit. pág. 296

recopilaciones es cosa arriesgada.

Quisiéramos llamar la atención sobre el hecho de que, en muchos casos, el alargamiento del tercer verso de la "siguiriya gitana" se debe a la intercalación de expresiones como "mare", "ay, mare mía", "mare del alma", "compañera mía", "como".<sup>51</sup> De las nueve "siguiriyas", no canónicas por cierto, que se encuentran en la colección de George Borrow,<sup>52</sup> tres llevan la expresión "como, aromali". Esta última palabra, del "caló", significa, según Borrow, "en verdad":

|                               |                                   |
|-------------------------------|-----------------------------------|
| "Si io no t'endicara          | Unless within a fortnight's space |
| En una semana --              | Thy face, O maid, I see,          |
| Como aromali Flamenca de Roma | Flamenca of Egyptian race         |
| Me rincondenara."             | My lady love shall be.            |
|                               | (Tr. de Borrow)                   |

Teniendo en cuenta que Borrow vivió en España de 1836 hasta 1840, es el testimonio escrito más antiguo que tenemos de la "siguiriya gitana". También temprano y curioso es el ejemplo que nos da D. Juan Valera quien dice que la siguiente "playera" le inspiró un soneto firmado el año 1848:

"Cuando yo me muera  
dejaré encargado  
que con una trenza  
de tu pelo negro  
me amarren las manos." 53

Sin descartar ninguna de las diversas teorías sobre el origen métrico de la "siguiriya gitana", como todas tienen su lógica, y basándonos en ciertas constantes que aparecen por tantos cantes, nos sumamos a la opinión de José Luque Navajas: el "descoyuntamiento" o

---

51. La intercalación de expresiones exclamativas entre los versos de una sola copla también ocurre en otros cantes.

52. op. cit.: "Rhymes of the Gitanos", pág. 34

53. Citado por Elías Terés: op. cit. pág. 24

"dislocación" de la métrica tradicional, que puede ser para reducir o aumentar, se debe a exigencias rítmicas y acentuales en el cante y el baile flamenco.<sup>54</sup> Añadamos también la posibilidad, en el cante, de que tales "dislocaciones" respondan a los gustos estéticos ligados a las facultades físicas del "cantaor" que le faciliten hacer alarde de una voz potencial o, en caso contrario, le fuercen a rematar un tercio con un desplante reductivo. No nos parece disparate buscar también, en los impulsos sentimentales y existenciales de la "siguiriya gitana", cuya esencia es el grito y la queja dolorosa, un motivo para el alargamiento del tercer verso. Nos parece que más que por motivos literarios, la métrica irregular en el "cante flamenco" responde a motivos musicales atados, inevitablemente, a urgencias emotivas y psíquicas.

Y, para terminar con las estrofas flumencas de cuatro versos, nos tornamos a la seguidilla castellana. Algunos tratadistas ponen como ejemplo de seguidilla castellana temprana la siguiente:

"Quita allá, que no quiero  
falso enemigo;  
quita allá, que no quiero  
que huelgues conmigo." 55

(Juan Alvarez Gato: c.1430-  
c. 1496)

Pero entre las jarchas encontramos:

"As-sabah bono  
gar-me d'on benes:  
Ya lo se k otri amas  
e mib no qeres."

(Stern: núm. 17. versión de García  
Gomez. op. cit. pág. 390)

En el cancionero flamenco la estrofa sirve para los cantes

---

54. No excluimos las exigencias melódicas ni de vocalización. Estas constantes operan tanto en los "cantes jondos" como en los "cantes festeros". Como este estudio no es un tratado músico, sólo hagamos mención de fenómenos como las glosolulias y vibratos labiales.

55. P. Henríquez Ureña: op. cit. pág. 80

Tomás Navarro: Métrica Española . New York. Las Americas. 1966  
pág. 159

andaluces tales como "sevillanas", "cantes de trilla", "nanas", "serranas", "livianas" y algunas "cantiñas de Cádiz". Se ajustan, casi sin excepción, a la forma característica: dos heptasílabos (versos 1º y 3º) y dos pentasílabos (versos 2º y 4º) con rima asonante o consonante en los versos pares. Algunos estilos utilizan el estribillo de tres versos (5-7-5) y otros no:

"La calle de los Moros  
no tiene puerta  
pero en cambio la tuya  
'stá siempre abierta."  
("Cantiñas")

"Dejé el carro en Almonte  
moreno mío:  
Me llevaste a la grupa  
hasta el Rocío."  
(Sevillana róciera)

Nunca he soñado  
caminito más corto  
siendo tan largo."

Entre las seguidillas castellanas que acompañan estilos musicales flamencos, se encuentran muchos más ejemplos de pretensión literaria y vocablos cultos que entre los llamados estilos gitanos. Por ejemplo, la siguiente, que es atribuída por Machado y Alvarez al repertorio de Silverio Franconetti, "cantaor" del siglo XIX:<sup>56</sup>

"Aunque de mí mal hable  
Tu lengua infame,  
Soy la espuma del oro  
Para adorarte.  
Tengo en mi fabó  
Que el oro aunque se arrastre  
No pierde er baló."  
(Serrana)

---

56. A. Machado y Alvarez: Colección de Cantes Flamencos. (anotados)  
op. cit. pág. 201

## LA QUINTILLA

Aunque la quintilla tiene precedentes ocasionales anteriores al siglo XIV en los cancioneros galaicoportugueses, su desarrollo en castellano ocurre durante el siglo XV en la construcción de las canciones y estrofas compuestas.<sup>57</sup> La quintilla más frecuente, y más arraigada en la tradición popular, tiene aire de cuarteta a la cual se ha agregado un verso final. En el cancionero flamenco quintillas son: "malagueñas", "tarantas", "cartageneras", "granáinas", "fandangos camperos", "fandanguillos" y algunas "saetas". Es decir, predomina más bien entre los cantes andaluces que entre los cantes gitanos. Se le nota, frecuentemente, un marcado aire literario. La quintilla flamenca, de versos octosílabos, tiene la rima variable. A veces queda libre el primer verso y otras veces es rima alterna. Según Ricardo Molina,<sup>58</sup> lo fundamental es que exista en los versos 3º y 5º:

"A qué niegas el delirio  
que sientes por mi persona,  
le das martirio a tu cuerpo,  
tú te estás matando sola  
y yo pasando tormento."  
(Malagueña)

"Cantando paso la vía  
mi llanto a naide commueve  
yo soy como el ave fría  
que canta al pie de la nieve  
al amanecer el día."  
(Malagueña)

---

57. Tomás Navarro: op. cit. pág. 103

58. op. cit. pág. 96

## EL ROMANCE

El romance se llama también, en términos flamencos, "corrido" y "corrida", posiblemente por ligar varias coplas en vez de la manera usual de cantar una estrofa suelta. En "La Gitanilla" de Cervantes se encuentra testimonio temprano que señala al gitano como adentrado en la tradición popular de los romances: "Hecho, pues, su agosto y su vendimia, repicó Preciosa sus sonajas, y al tono correntío y loquesco cantó el siguiente romance:

"Salió a misa de parida,  
la mayor reina de Europa ..." 59

"Correntío", quizá, aquí se usa como sinónimo a "corrido": un tono vivo y ligadas las coplas en trovos. Más de trescientos años más tarde, el libro de Estébanez Calderón demuestra que el romance sigue vivo entre los gitanos. Su descripción y comentario lo sitúa en un ambiente flamenco en Sevilla y establece que los "cantaores" lo toman de la vieja tradición española, alteran el argumento, como en toda tradición oral, pero son fieles a la métrica del romance. Vale la pena citarlo:

Después de pasar varias veces de estas fáciles a las otras difíciles y peregrinas canturias, se ameniza de vez en cuando la fiesta con el canto de algún romance antiguo, conservado oralmente por aquellos trovadores no menos románticos que los de la Edad Media, romances que señalan con el nombre de corridas, sin duda por contraposición a los Polos, Tonadas y Tiranas, que van y se cantan por coplas o estrofas sueltas. Acaso en estos romances se encuentran muchos de los comprendidos en el "Romancero General", en el "Cancionero de Romances" y otros ... ¿Por qué se han conservado en Andalucía, mejor que en Castilla u otras provincias estos cantares y romances? ... Una respuesta sola hay para esto: la música oral los ha conservado, así como los cánticos de Escocia y la poesía de otros pueblos. El averiguar por qué en Andalucía se conserva más

---

59. Miguel de Cervantes: Novelas Ejemplares . Madrid. Aguilar. 1960.  
pág. 37

resto de costumbres antiguas, más tradiciones cabullerescas que no en otras provincias antes restauradas<sup>60</sup> de los moros, fuera asunto para una curiosa disertación.

Prosigue con la entrada de "El Planeta", veterano "cantaor" gitano y nos encontramos con los primeros datos algo extensos sobre el "cantaor" y el ambiente de una fiesta donde aparecen cantes que pertenecen al género flamenco.<sup>61</sup> "El Planeta" canta el romance que empieza:

Grandes guerras se publican  
entre España y Portugal  
y al Conde del Sol le nombran  
por capitán general.

Ni en este romance ni en el otro, de "Gerineldos", que transcribe Estébanez Calderón, encontramos peculiaridades léxicas. Son unas de las muchas variantes y puestas en un castellano pulido. Cosa que resulta dudosa cuando pensamos en el habla gitana de la primera mitad del siglo XIX y cuando los comparamos con los romances registrados de los "cantaores" del siglo XX. En éstos saltan inmediatamente el uso de diminutivos, de léxico popular, cambios de rima en una misma composición y una fantasía narrativa inherente a la tradición oral y al gitano andaluz. De la música que acompaña el romance en boca de "cantaores" tenemos datos de dos estilos: la "soleá" y la "toná" o "martinete".<sup>62</sup> Es curioso que en la colección de "Demófilo", en las secciones de "martinetes" y "tonás", cantes primitivos, se encuentran

---

60. S. Estébanez Calderón: op. cit. En la edición de 1926 (Véase la Bibliografía), págs. 249-254

61. Para testimonio literarios anteriores véase el citado artículo de Elías Terés Sadaba: págs. 11-23

62. La "toná" y el "martinete" se cantan sin acompañamiento de guitarra. Lo mismo ocurre con el romance cantado tradicionalmente en la boda gitana.

varios grupos de coplas en forma de trovos corridos. Es decir: la misma estructura literaria de los romances y el mismo enfoque narrativo:

"Esde er cayejón d'Eguía  
A la carse aonde yo estaba  
Oía los quejiitos  
Que mi Perico me daba.  
Periquito, Periquito,  
¿Quién t'ha jecho tanto má?:  
Los hijitos e la marquesa 63  
Me tiraron a matá."

El romancero flamenco parte de la temática castellana: Gerineldo, Conde Olinos, Conde Sol, Pérdida de Granada, Bernardo el Carpio. Fernando Quiñones<sup>64</sup> ha descubierto un dato interesante sobre el romance en el género flamenco. Se trata del "Concierto de Cante Jondo" celebrado en la Academia de Santa Cecilia en Cádiz, el 18 de junio, 1922. Allí se cantaba la "nana moruna" que según el autor es "versión aflamencada del romance de Bernardo El Carpio". El "cantaor" contemporáneo, Antonio Mairena, ha grabado una versión del mismo romance por el estilo de la "soleá". Transcribimos los dos romances para los estudiosos del género:

Nana Moruna

Bernardo estaba en El Carpio  
y el rey Alfonso el León  
una carta y mensajero  
a Bernardo le mandó.  
Bernardo, como era niño,  
de traición se receló,  
la cartita echó en el fuego  
y al mensajero mató.

Romance de Bernardo  
(versión de Antonio Mairena)

Salió Bernardo a cazar  
una noche muy oscura.  
De perritos y lebreles  
lleva cercaíta la mula.  
Se ha alevantado un vientecito  
y un agüita muy "menúa".

---

63. A. Machado y Alvarez: Colección de Cantes Flamencos. (anotados)  
pág. 150. También hay trovos de tres coplas ligadas.

64. op. cit.: págs. 89-90

A un aya que estaba allí  
y desde niño lo crió:  
--¿Qué te parece, aya mía,  
de esto que he jecho yo?  
--Mal me parece, Bernardo,  
mal me parece, señor.  
La carta y el mensajero  
no tienen la culpa, no,  
que quien terela <sup>65</sup> la culpa  
es el rey Alfonso el León.  
Dio un salto de donde estaba  
y se asomó a un mirador.  
Bernardo llamó a su gente  
y estas palabras le habló:  
--Cuatrocientos seis los míos,  
los que me coméis el pan,  
ciento vais para la villa,  
ciento para el Arrabal,  
doscientos venéis conmigo  
para con el rey hablar.  
Al ruido de las cajitas  
los grandes se han asombrado;  
unos dicen viene el Cid!  
y otros el aluterano!  
Y el rey, como lo conoce,  
siempre dice que es Bernardo,  
que viene a pedí a su padre  
más de fuerza que de grado.  
--Dios os mantenga, mi tío,  
con sus grandezas al lado.  
Hijo de padres traidores,  
con cautelas engendrao.  
--Si mi padre fue un traidor  
tu hermana fue la cautela.  
--Sobrino, lo que digo en broma,  
jugando, os tomáis de veras,  
--En broma lo tomo, tío,  
porque al tomarlo de veras  
no quearía gente en palacio  
ni en vuestros hombres cabeza. 67

Fue a ampararse de una torre  
"pa" no mojarse la pluma.

Dentro de la torre suena  
aquel de las fuerzas muchas  
Está cantando un romance  
que Bernardo muy bien escucha.

--"Dicen que yo tengo un hijo  
y que Bernardo se llama,  
y "to" el que me viene a ver  
me cuenta de sus hazañas.  
Si no las tienes "pa" tu "pare",  
mi Dios, ¿para quién las guardas?"

Monta Bernardo a caballo  
y "pa" el Carpio va que volaba.

--Buen rey, déme usted a mi "pare"  
si mi obra se lo merece  
por el puño de mi espada  
y por mi mano prudente!

Póngase usted a trecho  
que lo mando yo  
como si lo mandara 66  
el gobernaor.

---

65. "caló" = tiene

(Antología). Madrid. Taurus. 1969. págs. 159-160

66. Ricardo Molina: Cante Flamenco.

67. Fernando Quiñones: op. cit. págs. 266-267

Seguramente los muchos aspectos, lingüísticos, métricos, fonéticos, históricos, narrativos, de estos dos romances y de otras versiones flamencas del romancero, contienen materia para una monografía extensa ajena al enfoque de este estudio. Pertinente nos parece el comentario de J.M. Caballero Bonald en un folleto que acompaña el álbum de discos llamado "Archivo del cante flamenco":

Los gitanos, claro es, no respetaban la temática ni la redacción original de esos romances, confundiendo y mezclando estilos y episodios. El llamado de Bernardo del Carpio, por ejemplo, noblemente desempolvado por Antonio Mairena, nos muestra ya un error previo de atribución. Siempre hemos oído decir que se trata de una antigua interpretación del romance primitivo divulgada por Andalucía, cuando en realidad resulta ser, con algunas variantes de poca monta, el arranque de una de las más tradicionales versiones del de Roldán, en el que simplemente se ha sustituido al héroe francés por el español. Aludimos a ello porque el desorden es a este respecto tan usual como disculpable. José Reyes <sup>68</sup> cantó para nuestro "Archivo" una "corrida" donde se mezclan, con una confusión casi delirante, fragmentos romanceados alusivos a Gerineldo y al conde Partinuplés con trozos irreconocibles debidos sin duda a alguna espontánea y anárquica <sup>69</sup> incorporación.

Lástima que no se han recogido las versiones flamencas del romancero. Nos parece que los restos que quedan, entre personas de mayor edad, pronto desaparecerán.

#### AGRUPACIONES IRREGULARES

Además de las irregularidades métricas previamente comentadas, y dispersas por el cancionero flamenco, existen dos cantes donde marcadamente reina la polimetría. Los dos pertenecen al estilo musical de

- 
68. José Reyes "El Negro", del Puerto de Santa María y gitano setentón, grabó otro disco hace poco. Desgraciadamente, su pronunciación impide entender las letras de los romances que canta. Alude a Gerineldo y canta en el estilo de la "toná" y el "martinete".
69. Archivo del Cante Flamenco . Discos Vergara. Madrid. 1967 (?)



Cómo reluce  
la calle de Alcalá  
cuando pasan por ella            var.:        cuando suben y bajan  
los andaluces!

Vámonos! Vámonos!  
al "Café de la Unión"  
donde paran Curro Cúchares, el Tato  
y Juan León  
Eres bonita!  
El conocimiento, la pasión no quita.  
Te quiero yo                                    ("Jugueteillo")  
más que a la mare que me parió.  
Caracoles ! Caracoles

Queda patente el "potpourri" métrico, estrófico y argumental que resulta el cante de los "caracoles". Cosa análoga ocurre con el "mirabrás" cuyo nombre le viene del verso de un estribillo con que suele terminar una de sus letras más comunes. Los "cantaores" han interpuesto letras que parecen estrafalarias en su conjunto. No sorprende el uso del estribillo, elemento esencial y frecuente, en los cantes flamencos. Y sobre todo en los cantes gaditanos que son festivos, bailables y propicios para los desplantes y jaleos oportunos. Pero aquí aparece como un desbordamiento exagerado. También le debemos al Prof. García Matos el descubrimiento de varios pregones, de otra zarzuela de Soriano Fuentes llamada "El tío Caniyitas" estrenada en Sevilla en 1849.<sup>72</sup> En el siglo XX suele comenzar el "mirabrás" con las siguientes letras:

"A mí qué me importa  
que un rey me culpe,  
si el pueblo es grande y me abona.  
Voz del pueblo, voz del cielo  
y andá.  
Que no hay más ley que son las obras,  
ay, ay, ay, ay, ... con el mirabrás."

---

72. M. García Matos: op. cit. pág. 36. Interesante es comparar el pregón de la zarzuela con la versión flamenca transcrita aquí.

Sobre estas letras opina Ricardo Molina: "El "mirabrás" debe ser adaptación flamenca de algunas canciones popularizadas en el Cádiz liberal de las primeras Cortes españolas, porque la "letra" característica e inicial trasciende liberalismo y proclama una independencia bien marcada frente al rey."<sup>73</sup>

A esta "letra" siguen los pregones y los "juguetillos" como remate:

"Venga usted a mi puesto, hermosa;  
y no se vaya usted, salero.  
Castañas de Galarosa  
Yo vendo camuesa y pero  
Ay, Marina!  
Yo traigo naranjas  
y son de la China.  
Batatitas morondas  
suspirititos de canela;  
melocotones de Ronda,  
y castañas, cómo bajean.  
T'amarras el pelo  
con una hebra de hilo negro.

o:

Te quiero yo  
más que a la mare que me parió."

Igual que los "caracoles", el "mirabrás" es un caso de polimetría y de estrofas anárquicas. Y, con respeto al estilo musical, los dos tienen subidas y giros ornamentales más brillantes que profundos.

---

73. Ricardo Molina: Mundo y formas del cante flamenco . pág. 275

CAPITULO SEGUNDO

EL LENGUAJE POETICO DE LA COPLA FLAMENCA

"La humanidad del andaluz es, precisamente,  
su gran impulso dialéctico." 1

La rica variedad de expresión poética en la copla flamenca nos causa asombro. Y tras el asombro, esa misma diversidad expresiva, que incluye elementos antitéticos, aconseja cautela contra el concepto absoluto que pretende abarcar el género en su totalidad. Por cada copla que emplea un lenguaje directo y llano, encontramos otra que habla con acento de sutil elipsis, sugerencia indirecta y sorpresa metafórica. Al lado de coplas con fuerte aroma plebeyo, laten otras de sabor aristocrático. Junto a la narración y la confesión explícitas, descubrimos un lirismo alquitarado de pura insinuación. Junto a la copla chabacana e intranscendente, nos pasma otra de una hondura sentimental y existencial. Conviven íntimamente la analogía tierna que pretende fundir y unir y la burla irónica que es pura negación y ruptura. Al lado de coplas que parecen folklore puro por su aire sentencioso y sus referencias locales, nos tropezamos con otras que superan lo folklórico, en su sentido de límites étnicos, porque brillan con un arte de irradiaciones universales. ¿Cómo es posible tanta diversidad expresiva?

Por una parte, se derraman y se filtran en el cancionero flamenco sensibilidades, corrientes y recursos poéticos de muchos siglos. Com-

---

1. Anselmo González Climent: Flamencología . pág. 304

parte algunos procedimientos comunes a la poesía latina, la mozárabe, la galaicoportuguesa, la de los cancioneros renacentistas, el Romancero, la barroca, la romántica y la poesía contemporánea hasta la Guerra Civil. Por otra parte, ya hemos observado que el "cante flamenco" es en sí mismo una amalgama de cantes gitanos y cantos andaluces de tipo folklórico que se aflamencaron en la segunda mitad del siglo XIX. Por lo tanto, habrá que distinguir entre las coplas flamencas como la "siguiriya" y la "soleá", y las andaluzas como los "fandangos camperos", las "malagueñas", las "granaínas" y las "sevillanas". "En las letras gitanas predomina el contenido humano directo, vivido y desnudo; en las andaluzas, lo humano se equilibra con lo estético, manifiesto en cierta pretensión literaria, ciertos refinamientos expresivos, cierta complacencia en lo precioso y efectista."<sup>2</sup>

Si la copla flamenca comparte procedimientos poéticos de todos los tiempos, ¿qué es, entonces, lo que la distingue? A nuestro juicio, el factor fundamental es el lenguaje del habla popular andaluza en el momento histórico del florecimiento del género flamenco. No afirmamos que toda poesía popular equivale al lenguaje hablado, pero sí que las letras flamencas que acompañan los cantes parten del habla popular, la cual es riquísima en expresividad poética.<sup>3</sup> Es decir, el lenguaje, tal

---

2. Ricardo Molina: Mundo y Formas del Cante Flamenco. pág. 99

3. Iluminan el tema: Federico García Lorca: "La imagen poética de Don Luis de Góngora". Obras Completas. Madrid. Aguilar, 1960. págs. 65-88

y:

Anselmo González Climent: Flamencología . pág. 305

"Esta técnica traslaticia es uno de los resortes preferidos por la dialéctica del andaluz. Podría asegurarse que son menos las originalidades que la sagacidad traslativa. Su dialéctica es actividad lírica. La lengua en él tiene más valor de poesía que de instrumentación práctica."

como lo emplea el andaluz, es esencialmente una operación poética. Resorte fundamental en él es la analogía: fenómeno universal quizá tan antiguo como la sociedad humana. Machado y Alvarez, tratando el requiebro o piropo andaluz, nos da el siguiente ejemplo:

--- ¿Qué edad tiene usted, niña?  
--- Quince años.  
--- En ojos tiene usted más de treinta. <sup>4</sup>

Pero la copla es la analogía metida en un ritmo prosódico, una cadencia especial y una rima:

"¿Qué tienen tus ojos,  
Que cuando me miras,  
Los güesitos, mare, de mi cuerpo           (Siguiriya Gitana)  
Tós me los lastimas?"

Lo que distingue la copla flamenca será la intensidad con que utiliza algunos de los procedimientos clásicos y el concierto rítmico particular en donde se mueven la densidad o parquedad analógicas. Esto depende, en parte, de la estructura y del ambiente psíquico del estilo musical pertinente. No es lo mismo rematar, literariamente, un cante "por bulerías" como otro "por siguiriyas". Aunque existe cierto dinamismo de las coplas, algunos cantes exigen letras serias y otras, alegres y juguetonas. La seriedad dramática y el desplante gracioso piden diferentes ritmos y cadencias.

Pero la poesía es más que procedimientos y factores lingüísticos extrapersonales como la métrica, la rima y los diversos fenómenos de la tradición literaria. La poesía "ambiciona hacernos compartir las vibraciones de una disposición interna, de un temple de ánimo humano."<sup>5</sup>

---

4. Machado y Alvarez: "Post-Scriptum" a Cantos Populares Españoles de Rodríguez Marín. págs. 58-59

5. Carlos Bousoño: Teoría de la expresión poética. Madrid. Gredos, 1970. Tomo I, págs. 27-28. Según el autor, la frase pertenece a Pfeiffer. discípulo de Heidegger.

Y las vibraciones internas que expresa la copla flamenca proceden de un ancho y profundo paisaje humano que incluye, con todos los matices intermedios, el vuelo luminoso de la gracia con su urgencia eurítmica hasta el denso arranque de la angustia metafísica. El cante flamenco, en su manifestación actual, es relativamente moderno. Pero la cultura andaluza es antiquísima e igualmente su tradición dialéctica. "La lengua es el receptáculo de la experiencia de un pueblo y el sedimento de su pensar; en los hondos repliegues de sus metáforas (y lo son la inmensa mayoría de los vocablos) ha ido dejando sus huellas el espíritu colectivo del pueblo, como en los terrenos geológicos el proceso de la fauna viva."<sup>6</sup>

Entremos en el bosque diverso de la copla flamenca para ver cómo emplea, recrea y modifica algunos procedimientos poéticos y con el ojo y el oído abiertos a la almendra: la almendra de este género andaluz.

### 1. Los autores y las fuentes principales

Las coplas flamenca son, en su mayoría, anónimas. No conocemos con exactitud sus autores, pero por medio de la tradición oral sabemos que los "cantaores" la improvisaban y las improvisan hoy día. La atribución de tal copla a tal "cantaor" antiguo puede que carezca de precisión documental, pero no el hecho de que los "cantaores" las componían. Somos testigos del proceso durante los últimos veinte años. Sin embargo, al asumir los cantes de un "cantaor" dado, es mucho más común asumir las coplas de su repertorio, transmitidas oralmente, que componer coplas nuevas.

La segunda fuente coplera son los poetas cultos, mayormente de

---

6. Miguel de Unamuno: citado por A. González Climent: op. cit. pág. 303



"Es tu querer como el toro  
que donde lo llaman va  
y el mío, como la piedra: 10  
donde la ponen se está."

Cuenta Rodríguez Marín que al insertar esta copla en su Cantos Populares el anciano cajista, al corregir las pruebas, empezó a llorar. Resulta que la copla, popular a todo parecer, fue compuesta por el cajista en los años de su mocedad. Se sigue cantando esta copla hoy día.

La tercera fuente es de procedencia mixta: el cancionero de tipo tradicional. O son canciones hechas por poetas cultos a la manera popular, o son de origen popular, luego modificadas por los poetas cultos y devueltas de nuevo al acervo común por la transmisión oral. En todo caso, el "cantaor" las ajusta al aire, ritmo y léxico flamencos.

Damos un muestrario de paralelismos:

Ya cantan los gallos,  
buen amor y vete,  
cata que amanece.  
(Cantar del siglo XVI 11  
Torner: 110)

El gallo en su gallinero  
se sacude y luego canta  
el que duerme en cama ajena  
de madrugada le levantan.  
(Soleares)

Quando el triste coraçon  
en la boca siente mengua  
de los ojos haze lengua.  
(Cancionero de López Maldonado, 1586  
Torner: 256)

Jazme con los ojos señas:  
Que en argunas ocasiones  
Los ojos sirben e lengua.  
(Soleares)

¿Adónde tienes las mientes  
pastorcillo descuidado  
que se te pierde el ganado?  
(Varios Cancioneros del siglo XVI  
Torner: 223)

Obejitas eran blancas  
Y er praíto berde;  
Er pastorsito, mare, que las guarda  
E ducas se muere.  
(Siguiriya Gitana)

---

10. F. Rodríguez Marín: El Alma de Andalucía . pág. 46

11. Eduardo M. Torner: Lírica Hispánica. Madrid. Ed. Castalia, 1966.  
Los números citados refieren a los números de las canciones.

Mal me lo demande Dios  
si hay persona en este mundo  
a quien quiera sino a vos.  
(Juan Vásquez: Villancicos. 1551  
Alín: 323) 12

Decilde que me venga a ver,  
que cuanto más me riñen  
tanto más crece el querer.  
(Cancionero general. 1557  
Alín: 435)

Quiero dormir y no puedo  
que el amor me quita el sueño.  
(Juan Vásquez: Villancicos.  
Alín: 371)

Veo que todos se quejan,  
yo callando moriré.  
(Andrade Caminha. m. 1589  
Alín: 695)

Yo te quiero más que a Dios  
Jesús, qué palabra he dicho!  
Meresco la Inquisición.  
(Soleares)

Me tienen aborresía  
porque sigo tu amistá,  
sólo porque ésa es la tema  
te tengo de querer más.

Al hombre que está queriendo  
jasta e noche en la cama  
er queré le quita er sueño.  
(Soleares)

Tengo una pena conmigo  
que a naide se la diré  
lo jondiyo de mi pecho  
su seportura ha de sé.

El paralelismo entre los dos géneros, en temática, imágenes, métrica — no ha de sorprender. Ya observamos que ciertas actitudes mentales y sentimentales han persistido en la lírica popular a través de los siglos. Y estas actitudes se manifiestan en metáforas, emblemas, frases hechas y toda clase de analogías. Por lo tanto, el "cantaor" decimonónico tenía a su alcance una rica herencia de coplas y de procedimientos poéticos. ¿Cuál es, entonces, lo peculiar y lo privativo del lenguaje poético de la copla flamenca? Vamos a verlo.

---

12. José María Alín: op. cit. Los números refieren a su antología de canciones. Esta copla y la que sigue se asemejan, curiosamente, a la "soleá" típica. En los cancioneros de tipo tradicional abundan poco.

## 2. Reducción, elipsis, sugerencia

La brevedad, el decir mucho en pocas palabras, es un rasgo común a toda lírica popular. En este caso, importa tanto lo callado como lo dicho, tanto lo implícito y lo sugerido como lo declarado. El oyente completa, en su imaginación y en su sensibilidad, lo que va insinuado. La reducción, la elipsis y la sugerencia están íntimamente ligadas en el contexto del poema. Se trata de un poder evocatorio. Si la cuarteta es la estrofa predominante en la lírica popular hispánica, encontramos en el cancionero flamenco una forma aun más condensada: la "soleá" de tres versos. Por su doble eje de profundidad y extensión, la "soleá" es fundamental entre los cantes flamencos. Así como el cante "por soleares" es cante jondo y a la vez tiene retoños que se estiran hacia los cantes festivos, la copla que lo acompaña abarca una honda y trágica metafísica y un puro gozo de juego dialéctico, una seriedad dramática, un donaire aforístico y una rica gama de ironía.

La elipsis, según Lázaro Carreter, es: "Omisión en el habla de un elemento que existe en el pensamiento lógico".<sup>13</sup> Pero para el caso de la expresión poética, habría que agregar: la omisión o el callar de la relación entre los términos analógicos. De nuevo caemos en la correspondencia entre reducción, elipsis y sugerencia. Junto a la supresión de lo anecdótico se levanta una carga afectiva totalmente sugerida por los términos metafóricos:

"Para qué tanto yobé?  
Los ojitos tengo secos  
De sembrá y no cojé."

Explícitamente, la copla dice muy poco. Pero la pregunta retórica y la sugerencia de los términos metafóricos nos hacen suplir la falta

---

13. Fernando Lázaro Carreter: Diccionario de Términos Filológicos. Madrid. Gredos, 1971. pág. 155

de elaboración narrativa o causal: el fracaso y la esterilidad amorosas del autor se aumentan con el contraste de la lluvia fecundante. La tierra se alivia, pero el paisaje interior se seca. La sugerencia indirecta no es hermética, porque las analogías pertenecen al acervo común. En la cultura donde brota esta copla todo el mundo conoce la pena de sembrar y no coger. Es un ejemplo de la técnica traslaticia del andaluz que aplica términos de la agricultura al laberinto amoroso.<sup>14</sup> Veremos, más adelante, ilustraciones superiores de esta técnica.

La elipsis no nace con la copla flamenca. Existe en la lírica española desde el principio. En las canciones de tipo tradicional antedichas hay ejemplos y abundan en los estribillos de los viejos villancicos. Hay una maravillosa afinidad entre esta poesía y la de la clase de "soleá" típica supracitada: ausencia de adjetivos calificativos, la brevedad de los términos va como una saeta al paisaje interior humano, el tema central es el corazón y su peregrinaje en el mundo frágil del amor; a menudo, todo se reduce a ritmo y analogía. Ahora bien: la poesía no es atemporal. El mundo histórico-cultural español del siglo XV no es el mismo que el del siglo XIX a pesar de ciertas actitudes persistentes. Y la Castilla del siglo XV no es lo mismo que la Andalucía del XIX. Más adelante notaremos las diferencias.

El primero en llamarnos la atención sobre la elipsis en la copla flamenca es Machado y Alvarez y esto con su gracia habitual: "El pueblo andaluz se come ... la mitad de las letras de las palabras, pero es porque antes se ha comido la mitad de las palabras de la oración, y antes todavía, la mitad de las ideas intermedias de sus peregrinos juicios, que se presentan siempre en forma de luminosas intuiciones."<sup>15</sup> Si

---

14. Desde luego, esta técnica no es exclusiva del andaluz. Ocurre en la lírica popular de todas las regiones españolas.

15. A. Machado y Alvarez: Colección de Cantes Flamencos . (anotada) pág. 96

aceptamos el concepto de Amado Alonso de que "lo poético ...consiste en un modo coherente de sentimiento y en un modo valioso de intuición",<sup>16</sup> es posible ver la elipsis en la copla flamenca, ligada a la sugerencia analógica, como una alquitaración intuitiva que intensifica la carga sentimental por medio de la eliminación o la reducción del giro ornamental o del elemento narrativo. Pero ¿en qué se distingue la elipsis flamenca de la de la poesía tradicional?

En primer lugar, habrá que centrarse en la estructura de la "soleá" típica, declarando de antemano que ni todas las "soleares" típicas son elípticas ni falta la elipsis en las otras estrofas flamencas. Como, por ejemplo, en la siguiente cuarteta:

"Ay, por Dios, que eso es matarme;  
eso es quitarme la bía;  
eso es echarme a la caye  
como cosiya perdía!" (Dem. Col. Austral. pág. 82)

Pura elipsis exclamatoria.<sup>17</sup> No sabemos ni por qué ni por dónde pero la pena del "cantaor" o la "cantaora" se comunica. Elaboramos en la mente un motivo de desgracia amorosa. Pero volvamos a la "soleá" típica por no alargar demasiado y porque creemos que la "soleá" es paradigma flamenco por excelencia. La "soleá" típica, con su cadencia y juego dialéctico particulares, sus dimensiones de humor variopinto que van desde el tierno requiebro hasta la burla mordaz, que incluye el desnudo grito pasional, el donaire aforístico, el odio envenenado, la gama completa de la guasa andaluza --- dista mucho de la clase de canción de tipo tradicional "virginal, elemental, sencillísima".<sup>18</sup> Hablamos de aire y

---

16. Amado Alonso: Materia y Forma en Poesía. Madrid. Gredos, 1955. pág. 11

17. Y anáfora efectivísima.

18. Frase de José María Alín (op. cit. págs. 46-47) que ilustra su definición con el siguiente ejemplo:

forma predominantes. Sin duda, se pueden encontrar, en las dos formas poéticas, excepciones y contradicciones al concepto que queremos desarrollar. Ya aludimos, en el capítulo anterior, a la importancia del desplante y del quiebro como remate en el habla popular andaluza, en los varios estilos, estribillos y cambios del cante flamenco. Pero el rasgo no sólo se encuentra en el habla: "Andalucía es la tierra donde más se aplaude el gesto, la palabra, el lance, la omisión, el rasgo eurítmico, en fin, la gracia vital."<sup>19</sup> La cadencia dialéctica de la "soleá" típica se caracteriza frecuentemente por un desembocamiento enfático en el último verso el cual resulta en un gesto verbal --- airoso, burlón, doloroso --- afectivo. La urgencia del remate --- rítmico, sentimental, conceptual --- de la "soleá" que, hay que decirlo, corresponde a la estructura externa e interna del cante "por soleares" y sus derivados,<sup>20</sup> es, en parte, lo que distingue la elipsis y la sugerencia en la copla flamenca:

"Que tú te vas a "quear"  
con el "deo" señalando  
como se "queó" San Juan."

---

"Ay, luna que reluzes,  
toda la noche m'alumbres!

Ay, luna tan bella,  
alúbresme a la sierra  
por do vaya y venga!

(Flor de varios romances.  
Madrid, 1597)

Ay, luna que reluzes,  
toda la noche m'alumbres!"

19. Anselmo González Climent: Flamencología . pág. 302

20. No todos los cantos "por soleares" tienen la misma intensidad del remate. Algunos tienen un arranque dramático y difícil en el primer "tercio" o verso, que abrumba los tercios que siguen. Otros tienen un equilibrio parejo y liso en todos los "tercios". Sin embargo, a nuestro juicio, es característica la técnica del remate en la "soleá" y en la "bulería", un derivado de la "soleá".

"No sé por qué  
la paloma aburre el nío      21  
y no puée entrar en él."

"Ayí no hay naíta que be;  
Porque un barquito que había  
Tendió la bela y se fué."

"Por dinero no lo jugas;  
Yébame a una jerrería  
Y échame un jierro en la cara."

"Lo que tú has jecho conmigo  
No lo pagas jecho cuartos  
Y puesto por los cuminos."

"Me tengo e dir a bibí  
Aonde disen que se gana  
La gloria antes e morí."

"Yo no tengo más remedio  
que agachá la cabecita  
y decí que blanco es negro."

¿Qué es lo que tienen en común las coplas susodichas? Todas, con más o menos elementos analógicos, callan el argumento causal de la emoción y todas, por medio de la sugerencia y la alusión, la provocan o la evocan. Carlos Bousoño, al tratar el individualismo en la poesía romántica y contemporánea,<sup>22</sup> señala el procedimiento de la sugerencia como rasgo fundamental. Y nos da sendos ejemplos de la obra de Bécquer y Antonio Machado. Como su estudio se enfoca en la poesía culta, no afirma, como lo hacemos nosotros, que es un procedimiento esencial en la lírica popular y, en este caso, la copla flamenca. Si la elipsis implica la omisión del eslabón conceptual, raras veces, en la copla

---

21. Rasgo interesante es la variante del último tercio que dice: "y yo no puéo entrar en él". Se abandona el recurso de lo indirecto y el "yo" del "cantaor" toma posesión de la articulación.

22. Carlos Bousoño: op. cit. Tomo I, págs. 238-48; Tomo II, págs. 320-336

flamenca, resulta en una incoherencia total. Porque va acompañada por una sugerencia traslaticia, una alusión simbólica o alegórica, una analogía --- todas pertenecientes a la herencia dialéctica del oyente. Es decir, en la poesía culta, la sugerencia es, a menudo, oscura y hermética porque pertenece a un mundo exclusivo del autor y a un grupo esotérico. Y así se dificulta la comunicación. Pero en el cante flamenco "cantaor" y testigo comparten un mundo conocido de signos de sugestión, de emblemas, de frases hechas, de giros verbales y tropos que parten del habla popular andaluza. Ilustramos esto con lo siguiente que, a la vez, demuestra la operación de "conversión flamenca" que ocurre frecuentemente en la "soleá" de tres versos. Y no es caso aislado:

"Mientras más hablas más pierdes  
que eres como las gallinas:                    (Fandango campero)  
que se ponen a escarbar  
y s'echan la tierra encima."

La quarteta es una copla refranesca, tiene el aire sentencioso común a la canción folklórica hispánica y el símil funciona dentro de una sugerencia racional. No es particularmente brillante, establece la comparación y no está exenta de cierta gracia. La variante que sigue,<sup>23</sup> en la forma de la "soleá" típica, modifica bastante la quarteta y, como veremos, se presta a diferente interpretación:

"Estabas tú como las gallinas  
no parabas d'escarbar  
y echarme la tierra encima."

Ya no se perjudica a uno mismo. Es el "otro" quien hace daño a uno. Se conserva el símil y la imagen de la gallina, pero se convierte lo sentencioso en un acto hiriente personal y en un plano de interioridad emotiva: "tú me criticas y me lastimas". Al suprimir el verso

---

23. Cantada por La Fernanda de Utrera: Festival de Carmona, 1972.  
(cinta magnetofónica)

refranesco y cambiar el objeto de la acción, se intensifica el efecto de la analogía y entramos en el terreno flamenco de las "malas lenguas". La "conversión flamenca" que definimos aquí significa la personalización de la materia dramática: el mundo, el "otro", me hace daño a mí.<sup>24</sup>

Como vamos viendo, la elipsis y la sugerencia funcionan de manera conjunta y, casi siempre, con la levadura de la analogía: símil, metáfora, emblema, alegoría. El prurito por condensar, por "decir poco para que el oyente entienda mucho",<sup>25</sup> habrá que buscarlo en la tradición dialéctica andaluza. Para el andaluz, el vocablo justo y vibrante se coloca en lugar altísimo en la escala de urgencias y valores. Del diálogo, necesidad de contacto humano, los andaluces hacen un culto, una especie de águpe secular luminoso. Sin duda, la pasión dialéctica no es fenómeno exclusivo andaluz. Existe en otras provincias españolas y en otros países de habla española y, después de todo, lo andaluz nos conduce al fondo de los español. Pero la intensidad y la centralidad que ocupan en el alma y en la vida diaria andaluzas nos parecen singulares.

"Siempre fue Andalucía, y sigue siéndolo, la región más folklórica y más folklorista de España; la más folklórica, porque en otra ninguna es tan rica de matices el habl popular, sembrada de gran variedad de giros, esmaltada de vistosas metáforas y salpicada de refranes, fragmentos de coplas y reminiscencias de anécdotas y cuentecillos, en todo lo cual andan compenetrados y viviendo en uno lo pintoresco del decir y lo sutil e ingenioso del pensar; y la más folklorista, porque ella sola ha dado al mundo de las letras tantas colecciones y muestrarios de cosas populares como todo

---

24. Siempre nos damos cuenta del peligro de la generalización. Existen coplas flamencas que son modelos de la expresión impersonal. Pero nos parece rasgo esencial, sobre todo en las letras que acompañan los cantos jondos, que el corazón humano sea el centro del drama flamenco.

25. Carlos Bousoño: op. cit. Tomo II, pág. 322

el resto de España." <sup>26</sup>

¿Se encontrarán en otra provincia española tantos sinónimos y matizaciones del vocablo "gracia"? Y cada uno con su sentido y su fenomenología particulares. ¿No tienen íntimo enlace la sugerencia y el mote o el apodo, "arte de la miniatura verbal", fenómeno activísimo en Andalucía? Ya hemos mentado la pasión eurítmica del andaluz que motiva su riqueza creadora del remate. La elipsis y la sugerencia encuadran perfectamente en la pasión dialéctica andaluza la cual, en gran parte, es fermento lírico. Porque base fundamental de la lírica es el ritmo analógico y la capacidad traslaticia: el gozo en emplear vocablos para que signifiquen o denoten cosa distinta de su sentido corriente o habitual. Por tanto, miremos el obrar de la analogía en la copla flamenca.

### 3. Analogía en la copla flamenca

Difícil es concebir la sugerencia sin el elemento esencial de la imagen analógica. Un repaso a las coplas ya citadas confirma el preponderante uso de la analogía: la correspondencia entre cosas o seres disimilares. No entremos en las finas diferencias, establecidas por los tratadistas, entre imagen, metáfora y símil. En general, los tres coinciden en que "suponen una comparación".<sup>27</sup> Y esta función, ligada al ritmo prosódico, abunda en las letras flamencas.<sup>28</sup> No es la novedad

---

26. Francisco Rodríguez Marín: Burla burlando. Madrid, 1914. pág. 136 (citado por González Climent: op. cit. pág. 304)

27. Carlos Bousoño: op. cit. Tomo 1, págs. 139-140

28. Ya elaborado nuestro concepto de la urgencia rítmica en la copla flamenca, manifestado sobre todo en el prurito del remate,

léxica sino el ingenio traslativo lo que brilla en la copla flamenca: la trasposición de una palabra de su escenario normal a otro inusitado que resulta en una intensificación de sentido y sentimiento. Veremos que, en la mayoría de los casos, la palabra traspuesta surge de los usos cotidianos del andaluz rural:

"Esa mujé está sembrá  
Ba derramando mosquetas  
por donde quiera que ba."  
("Soleá")

"Sembrá" o "sembrada": el andaluz traspone un verbo utilizado en la faena agrícola al ser humano para crear un bello requiebro. No es que cambie el sentido original de la palabra sino su ambiente habitual. En el habla popular, "estar sembrao" significa "tener gracia", la cualidad más alta en la jerarquía de valores andaluces: "el hijo del pueblo andaluz ... pone la gracia sobre todas las demás cualidades de la mujer ... La gracia es la síntesis de todas las perfecciones, tanto físicas como espirituales del pueblo andaluz."<sup>29</sup> Y agrega, en otro lugar: "Sin semilla no hay frutos, ni nuevas flores."<sup>30</sup> Cincuenta años antes de que García Lorca escribiera sobre ángel, musa y duende ("Teoría y juego del duende"), Machado y Alvarez está meditando sobre las diversas facetas de la gracia en la dialéctica andaluza. Aunque no tiene el genio asociativo ni el poder evocador de Lorca, hay que darle su crédito como pionero del tema.

Veamos otra copla ilustrativa:

---

tropezamos con un libro fecundo y provocador de Octavio Paz (Los Hijos del Lino. Seix Barral, 1974) donde, tratando de la poesía culta, destaca la correspondencia entre analogía y ritmo: "La analogía no sólo es una sintaxis cósmica: también es una prosodia. Si el universo es un texto o tejido de signos, la rotación de esos signos está regida por el ritmo." (Vea: págs. 89-141)

29. A. Machado y Alvarez: "Post-Scriptum". págs. 66-67

30. A. Machado y Alvarez: Colección de Cantes Flamencos . pág. 44

"Jechesita e biriera (hehecita de vidriera)  
Que con mirarla se ofende;  
Malhaya la pena negra!"

Ingenioso resorte traslaticio para expresar la susceptibilidad de una mujer. El tono exclamativo del último verso contrasta con la delicadeza del primero y hace que, después de la última palabra, siga vibrando la emoción del autor.

"Vente conmigo ar conbento  
Que hay una sunaritana  
Que resusita los muertos."

Según "Demófilo" (Colección Anotada: pág. 80) el pueblo "alude en esta copla con la palabra "sunaritana" a una bota de vino." La metáfora combina con la hipérbole "resucitar los muertos" para lograr un juego de doble gracia. Y la copla nos lleva al terreno fundamental de la ironía y la guasa.<sup>31</sup>

Ya hemos observado la importancia de la gracia en la vida andaluza. Aunque parezca la negación de la gracia -- precisamente por su impulso negativo, su espíritu de contradicción y ruptura, su roce delicado con lo hiriente -- la guasa no llega a ser su contrapartida. Es, más bien, el signo negativo de la gracia: es gracia seria, razonada, irónica, escéptica. Le falta el "ángel", pero no llega al "malage". Tampoco es exacto confundir el guasón con el "gracioso". El "gracioso" trabaja siempre de sorpresa y con impulso destructor. Por eso le sirve bien el ambiente anónimo de la plaza de toros. El guasón, responsable de su humor, da la cara y nos da una lección fuerte pero sana de crítica humana. Por eso, el pueblo distingue entre "guasa negra" (pesada y con el peligro de la broma física) y "guasa blanca" (la ironía que

---

31. El pensamiento más estimulador y más centrado sobre la guasa andaluza se encuentra en: A. González Climent: Flamencología, págs. 329-340. Lo que sigue es una síntesis de lo que nos parecen sus conceptos más luminosos.

busca el éxito dialéctico). El guasón necesita del contraste tanto como del absurdo. Así que, frecuentemente sus saetas van al blanco de las rigideces y la deformidad societaria del burgués. Y él, a su vez, es un burgués desilusionado que cae sobre sí mismo a través de los demás.<sup>32</sup> Como pretende ensayar crítica social y psicológica le es indispensable una armadura dialéctica. Y en efecto, la psicología de la guasa es un venero fundamental para la riqueza dialéctica andaluza.

Dentro del género flamenco es difícil concebir las "soleares" y las "bulerías" sin la chispa esencial de la guasa. Si es verdad, como afirma Octavio Paz,<sup>33</sup> que al romanticismo español le faltó la dualidad de la visión analógica y la visión irónica, hay que anunciar que en el cancionero flamenco sí existe, de manera tangible y visible, esa dualidad. La ironía salta del habla popular y chisporrotea en la prosodia rítmica y en las imágenes de la copla flamenca:

"Vaya osté mucho con Dios  
Que esa malitas partías            ("partías" = acciones)  
No me las meresco yo."

El adverbio "mucho" invierte el sentido corriente y resulta en "vaya usted en hora mala". Este trastrocamiento del sentido original abunda en el habla popular. Llamar a un narigudo, "chato", a un calvo "peludo", a una negra "rubia" — encuadra en la veta irónica de la guasa andaluza. Citamos algunas coplas que demuestran sus matizaciones:

"Te vistas de Nazareno  
y pegues las tres caídas,  
en tus palabras no creo."

---

32. ¿No nos hace pensar esto en la obra y la persona de Antonio Machado? Seguiremos el tema en el capítulo correspondiente.

33. Los Hijos del Lino . pág. 122

"Yo te tengo e queré  
Por darle a la tuya mare  
Seboyiyas a mordé."

"Serrana, ensiende una lú,  
Que traigo una sacramenta  
Que a Dios le yamo e tú."

(sacramenta = borrachera)

"Por una cosita lebe  
Jise e mi ropa un lío  
Por lo que sobrebinere." 34

"La mardesía de tu mare  
te quiere meter a monja  
en un convento de frailes."

"Chiquiya, te quiero más ...  
que a un dolor a media noche  
con la botica serrá."

"Tu mare no dice ná  
tu mare e de las que muerden  
con la boquita cerrá."

Aquí funcionan elipsis, sugerencia, ironía, técnica traslaticia. Y fíjese en el golpe luminoso del último verso que crea un remate airoso equivalente al desplante del torero o del "bailaor".

Pero la operación analógica en la copla flamenca tiene más dimensiones. Miremos los procedimientos del símil y de la metáfora. Como bien señala Carlos Bousoño,<sup>35</sup> el símil y la metáfora coinciden en su función de comparación. Donde el símil se hace explícito por medio del como, se puede concebir la metáfora como una comparación implícita o comprimida. En el cancionero flamenco el ingenio analógico se expresa mucho más por medio del símil que por la metáfora. No es que no exista la metáfora, y algunas preciosas, sino que es más profuso el símil y

---

34. Comentando la ironía de la copla, dice "Demófilo": "Hay criminales que llaman una cosita leve a darle a un hombre una puñalada y dejarlo muerto en el sitio." (colección anotada: pág. 63)

35. op. cit. Tomo I, págs. 139-140

parece que el pueblo lo acopla mejor al ritmo del terceto y la cuarteta. Quiero decir, que con frecuencia predominante, al verso que establece la comparación, lo siguen uno o dos versos clarificadores que redondean la comparación y rematan la copla:

"Tu queré es como er dinero:  
Anda e duana en duana  
Jasta que le echen er seyo."

"Te tengo comparaíta  
con las piedras de la calle  
que las pisa tóo er mundo 36  
y no se quejan a naide."

"Es tu queré como er biento  
Y er mío como la piera  
Que no tiene mobimiento."

"Chiquiya, tú eres mu loca:  
Eres como las campanas,  
Que toíto er munco las toca."

"Tú me tienes consumía,  
como las salamanquesas  
por los rincones metía."

A veces cambia el ritmo y termina con el símil:

"Nadie ha entendío er queré:  
es durse como el armiba  
y amargó como la jié."

En la copla flamenca se encuentran muchos modos de expresar la comparación explícita. Ilustrarlos sería alargar demasiado. Sólo enumeramos: el tipo A es B, el tipo A es como B (que abunda en la "soleá"), el tipo A parece o parece a B, el tipo "así" o "así como", el tipo "comparar" o "te tengo comparado", tipo de repetir o continuar la primera comparación.

---

36. La copla contiene también su miujita de guasa con el doble sentido del verbo "pisar".

Al repasar los cancioneros flamencos en nuestra posesión y las sacadas de ambientes orales (fiestas, discos, cintas magnetofónicas) quedamos sorprendidos de la falta de metáforas en su función principal que es la de la comparación implícita. Mucho más abundantes son la alegoría y el símbolo o emblema. Sin embargo encontramos lo siguiente:

"Tienes mucha fantesía;  
Paese que tú has pisao  
La flo e la tontería."

"Anda bete con la otra,  
supuesto que l'has querío,  
que yo sembraré en mi güerto  
la semiya del orbío."

"Maresita mía  
Yo no sé por dónde  
Al espejito donde me miraba  
Se le fue el azogue." (Siguiriya Gitana)

Las metáforas en esta última copla rozan con el fenómeno del simbolismo popular que trataremos un poco más adelante. Baste decir, por ahora, que la metáfora del "espejo", que significa el amado o la amada, circula con cierta frecuencia en el cancionero flamenco:

"Ya los ojitos me duelen  
De mirar hacia el camino  
Por ver si veo venir  
Al espejo en que me miro."  
(R.M.: 3586)

Machado y Alvarez interpreta la "siguiriya gitana" supracitada de la manera siguiente: "Dejó de existir la persona amada, o dejó de existir su cariño hacia nosotros."<sup>37</sup> Es decir: el espejo es la persona amada y el azogue es el cariño o el amor "que se fue". Como veremos

---

37. A. Machado y Alvarez: (Colección Anotada) . pág. 127

en los capítulos correspondientes, a García Lorca y Antonio Machado, les fascinaban estas dos metáforas y las emplearon en su obra poética. Miremos ahora el papel de la alegoría en la copla flamenca.

Es posible concebir la alegoría como una metáfora continua y extendida que expresa indirectamente un pensamiento o un estado de ánimo o los dos conjuntamente.<sup>38</sup> Es un recurso antiquísimo en la literatura culta y popular y tiene bastante importancia en la copla flamenca. Aparte de incorporarla al léxico y al ritmo flamencos, no encontramos novedades en el empleo:

"Este pan moreno  
Como lo traigo en las propias baes           (baes = manos)  
Y no pueo comerlo."  
(Siguiriya Gitana)

Alegoría de la pena del que tiene la felicidad cerca pero no la puede alcanzar o por motivo circunstancial o por fallo sentimental. La idea y el sentimiento aparecen en muchas coplas.

"Yo m'arrimé a la paré  
Me cuyó tierra en los ojos  
Por mi mano me segué."

que equivale a:

"Nadie me tengü dolor  
que yo por mis propias baes  
me he buscao mi perdisión."

En contraste con la frecuente acusación, que corre en la copla flamenca, culpando al "otro" o a la "otra", aquí dice el autor: yo sólo tengo la culpa por lo que me ha pasado.

---

38. Ved: F. Lázaro Carreter: Diccionario de Términos Filológicos.  
pág. 34

y:

Jerome Beaty and William H. Matchett: Poetry from statement to meaning. New York. Oxford University Press. 1965. pág. 346

"A mí se me da mu poco  
Que er pájaro en la lanea  
Se mée de un arbo a otro."

Alegoría de la inconstancia y la pretendida indiferencia del que sufre.

"Arroyo, no corras más;  
mía que no has de ser eterno (mía = mira)  
que te ha de quitá er berano  
lo que te ha daíto el imbierno."

Alegoría del poder del tiempo, la fugacidad de la vida y amonestación al orgullo del ser humano. Tema que corre en la literatura española desde Jorge Manrique en adelante.

El símbolo y el emblema . El símbolo como creación personal e individualizada es raro en la copla flamenca.<sup>39</sup> Mucho más frecuente es el emblema: un símbolo heredado y transmitido en la literatura popular y, por lo tanto, perteneciente al acervo común. Ejemplo clásico son los valores simbólicos atribuídos a ciertas plantas, flores, colores, árboles, animales y elementos naturales. Parten de las creencias y supersticiones populares<sup>40</sup> y no es de extrañar en una cultura campesina como la andaluza. El valor simbólico varía de lo vago y enigmático por haber perdido, en la historia, el sentido original pasando por el golpe metafórico actual y conocido hasta, como veremos, un simbolismo de doble sentido. Por lo general el emblema se emplea en las coplas amorosas pero también aparecen en los conjuros y relacionados con el tema de la muerte:

---

39. Ved: Beuty and Matchett: op. cit. págs. 237-238 para las distinciones entre "conventional" symbols and "created" symbols.

40. y son también supervivencias literarias.

"Yo no sé lo que me has dao,  
que no te pueo orbidá:  
parese que me has tocao  
con la piedresiya imán."

(La piedra imán se utiliza para fines amatorios en la superstición popular. También figura en las causas de hechicería tramitadas por la Inquisición. Véase Rodríguez Marín: El Alma de Andalucía. pág. 125)

"Por cojé la sarsa mora  
Me he clabaíto una espina  
Que hasta er corazón me yora."

(coger una flor = acto de posesión sexual)

"En er sementerio entré  
Y hasta el romero me dijo  
Que era farso tu queré."

(Dem. anotada. pág. 45: "en el emblema de las flores, el romero se emplea como símbolo de la verdad")

"A clabo y canela  
Güele mi jazmín  
Er que no güela a canela y clabo  
No sabe estinguí."

(Más allá del sentido corriente de la canela como cosa fina y exquisita, es canela también la piel morena: la piel gitana)

"Toítos s'arriman  
Ar pinito berde,  
Y yo m'arrimo a los atunales  
Que espinitas tiene."

(Dem. anotada. pág. 138: "El pino verde parece ser símbolo de alegría")

"Yo sembré en una maseta  
La semiya del encanto  
Y la fló e la violeta."

(No encontramos el valor simbólico de la violeta en las creencias andaluzas)

"Agua fresca; ¿quién la bebe?  
Tengo yo mi nebería  
Ebajo de un limón berde."

(Dem. anotada. pág. 30: "el limón verde tiene un valor simbólico amoroso en nuestra poesía popular".)

"A naide le tengas mico  
Mientra yo tenga en la mano  
La barita del armendro."

"Anda bete e mi bera  
Que tienes tú para mí  
Sombra e jiguera negra."

(Según Rodríguez Marín. A.A. pág. 227, lo malo aquí se explica por guses nocivos que exhala la higuera negra.)

"Disen que lo asur es selos  
y lo encarnado alegría  
y lo berde es esperansa:  
en ti espero, bida mía."

"Anda bete, andu bete  
pícara bruja;  
Que er niño es bautisado  
tiene su ruda."

(R.M. A.A.: pág. 295: la ruda  
tiene virtud contra brujas

#### 4. La personificación en la copla flamenca

Del emblema como valor simbólico de la fauna, la flora y los elementos naturales a la personificación de éstos sólo hay un paso ligero. Pocas coplas flamencas se inspiran en la naturaleza. Esta, más bien, sirve como fondo para el drama humano. Veremos que el andaluz, en su angustia metafísica, humaniza todo -- hasta una silla. También diviniza la luna y las estrellas y personifica los conceptos abstractos como el tiempo y el amor. ¿Panteísmo y reminiscencias de magia primitiva? ¿Recurso poético antiquísimo? Posiblemente, la combinación de los dos. Sería difícil negar vibraciones panteístas a una cultura campesina antigua como la andaluza. También el gitano, nómada por tantos siglos, adivino y curandero, pegado diariamente a las plantas, las hierbas y las fuerzas elementales, estará muy propenso al animismo. García Lorca, mejor que nadie, intuyó y entendió la relación personificadora del andaluz con la naturaleza: "Todos los poemas del "cante jondo" son de un magnífico panteísmo, consulta al aire, a la tierra, al mar, a la luna, a cosas tan sencillas como el romero, la violeta y el pajar. Todos los objetos exteriores toman una aguda personalidad y llegan a plasmarse hasta tomar parte activa en la acción lírica."<sup>41</sup>

---

41. F. García Lorca: Obras Completas. Aguilar. 1960. pág. 1524

Veamos un pequeño muestrario de coplas que ilustran la personificación. Algunas son ejemplo de proyección de lo interior en lo exterior, de correspondencia entre los sentimientos personales y los objetos físicos; estos objetos funcionan en relación a las penas que sufre el "hablante". Esto resulta en una intensificación de la personificación:

"La siya onde me siento  
Se l'ha caído la anea  
De pena y de sentimiento."

"Le ijo er tiempo ar queré;  
Esa soberbia que tienes,  
Yo te la castigaré."

"Cuando m'asiento en la cama  
Y en ti comienzo a pensá  
Las paeres se escalichan  
De duquitas que me dan."

"Le ije a la luna  
Del artito sielo  
Que me yebara siquiera por horas  
Con mi compañero."

"Jasta los árboles sienten  
Que se caigan las hojas  
Mira si sentiré yo  
Que jablen e tu persona."

"De noche no caigo en cama  
Y hago las piedras llorar,  
De ber con las fatiguiyas  
Con que t'empieso a yaná."

"Esto sí qu'es cosa grande  
Tirar chinitas al agua  
Y sartar gotas e sangre!"

"Yo no me quejo a mi estrella  
que no hay cosita en er mundo  
que no me sarga con ella."

"La mar se vistió de luto  
los peces mueren de pena  
los árboles no echan fruto  
porque ha muerto mi morena  
con la que yo vivía a gusto."

##### 5. El lenguaje directo en la copla flamenca

Hasta ahora hemos destacado los recursos analógicos en la copla flamenca, los cuales se manifiestan, mayormente, por medio de la sugerencia y la omisión. Es decir: el lenguaje indirecto. Aun sabiendo que eminentes críticos niegan cualidad poética al lenguaje directo,<sup>42</sup> es preciso comentar e ilustrar una veta fundamental en la copla flamenca donde reinan la ausencia de elementos analógicos y de "aquellas sustituciones realizadas sobre la lengua" necesarias para la expresión poética. Es decir: emplea una expresión directa semejante a lo que se llama en inglés: "poetry of statement". Se trata, por lo general, de las coplas que acompañan la "toná", el "martinete" y la "siguiriya gitana", estilos que cuentan las desgracias de los gitanos y que se prestan a la confesión y al lamento. Pongamos unos ejemplos para luego comentarlos:

---

42. Amado Alonso: op. cit. pág. 115: "Como ni el sentimiento ni la original visión del mundo se comunican en la poesía directamente, sino por medio de procedimientos sugestivo-contagiosos, la estilística tiene por tarea el estudiar el sistema expresivo de un autor."

y:

Carlos Bousoño: op. cit. Tomo I, págs. 77, 101: "No tiene ... sentido hablar en poesía de "lenguaje directo" ... El "lenguaje directo" es todo lo contrario: es la ausencia de poesía."  
" ...en toda descarga poética se verifica siempre una sustitución realizada sobre la "lengua"."

- "Llévame, por Dios, al güerto  
y dame unos paseítos  
que m'estoy cuyendo muerto."  
(Soleá)
- "Se murió la mare mía  
¿Aonde gorberé a encontrá  
Mare como la perdía?"  
(Soleá)
- "Mataron a mi pare  
E mi corasón,  
Le mataron en un biesnes santo  
Día e pasión."  
(Siguiriya Gitana)
- "Ya bienen los frailes  
ya bienen los curas;  
Ban a yebarse a mi compañera  
A la seportura."  
(Siguiriya Gitana)
- "No soy e esta tierra  
Ni conosco a naide  
Er que lo hisiera, mare, bien conmigo  
Mi Dios se lo pague."  
(Siguiriya Gitana)
- "Ya ha tocao el toque de silencio,  
ya nos mandan acostar  
y al toque de diana, mare,  
nos mandan "alevantar"."  
(Martinete)
- "La Juanita fue por sisco  
Por sisco a la prebensión  
Y los pícaros sordaos  
Quieren quitarle el honó."  
(Martinete)
- "Caminito e Cartuja  
Ante e yegá a los pinares,  
Gorbí mi carita atrás,  
Y a boses yamo a mi mare."  
(Martinete)
- "Soy eray en el vestir  
calorró de nacimiento  
Yo no quiero ser eray  
con ser calé estoy contento."  
(eray = señor no gitano)  
(calorró = gitano)  
(Martinete)
- "Una mala lengua  
Que e mí mormura  
Yo la cojiera por e medio en medio  
La ejara mía."  
(Siguiriya Gitana)

Casi sin excepción, estas coplas tienen en común: elementos narrativos y confesionales, la falta de metáfora y otros recursos analógicos, la ausencia de la sugerencia indirecta.<sup>43</sup> ¿Se les puede negar valor poético? Creemos que no. A pesar de no tener las sustituciones y modificaciones de la lengua lo que, según Bousño, indica una ausencia de valor poético, defendemos su poder de evocación poética. Estamos delante de una condensación expresiva que, sin artificios, dibuja o hace que nosotros dibujemos en la mente diversos cuadros plásticos de dolor y desgracia. La pena que cuenta no es ni privada ni exclusiva ni hermética. Se trata de penas que tocan temas universales: la muerte, la injusticia social, la radical soledad del ser humano. No se estancan en el yo del autor, sino vuelan hacia la zona de susceptibilidad sentimental del oyente. En compensación por la falta de misterio, palpamos una carga afectiva patética. Es muy posible que a nosotros, lectores de fines del siglo XX, nos diga poco o no nos guste el arranque desnudo pasional. Como dice Antonio Machado, dudamos que el centro del universo esté en el propio corazón y "vagamos desconcertados en torno a los objetos".<sup>44</sup> Pero del gusto o del cambio de sensibilidad por motivos históricos a la negación del valor poético de esta expresión particular media un abismo.

Por otra parte, aunque faltan metáforas y comparaciones no faltan imágenes con gran poder evocativo. La palabra "sisco" (cisco) en la séptima copla desata una ola de asociaciones: ya que se ha vencido el obstáculo y la espina diarios de encontrar algo para la olla,

---

43. Es verdad que la primera copla tiene su pequeña dosis de elipsis al no explicitar el motivo de la congoja. La tercera también contiene la sugerencia comparativa con el dolor y pasión de Jesús. Era posible encontrar muchas coplas sin cualquier elemento analógico, pero no queríamos desequilibrar la siempre diversidad de los estilos genéricos. Hablamos, pues, de predominancia.

44. Antonio Machado: Obras Poesía y Prosa. Buenos Aires. Losada, 1973. pág. 783

y se está buscando los desechos del carbón para calentar la comida y, como si todo esto no fuera bastante, los soldados quieren abusar de la niña. ¿No se evocan, de manera intensa, toda la opresión que siente el presidiario, la sencilla mención de los toques de trompeta para acostar y levantar a los encarcelados, o el poder de la "mala lengua" en la historia de los españoles en el desesperado arranque del autor de la última copla? Es verdad que "lo anecdótico, lo documental humano, no es poético por sí mismo."<sup>45</sup> Pero ¿qué de lo anecdótico que evoca y revela la intimidad sentimental y social del hombre? ¿Y de la narración que es queja y confesión y suma intensa de la existencia humana? Las imágenes en estas coplas son auténticas: brotan del íntimo sentir de sus autores. Las antes estudiadas que cuentan, por medio del ingenio analógico y traslaticio, el paisaje humoral y sentimental del alma andaluza, suponen una poética. Las que acompañan la "siguiriya gitana" y los cantos de "fragua" y que cuentan las hondas penas del hombre como paria, suponen otra. Las dos, de manera distinta, nos penetran. Las dos son poesía.

## 6. La hipérbole<sup>46</sup>

El recurso analógico sirve para intensificar la expresión poética. Señala la correspondencia entre cosas y seres disimilares y aguza el complicado equilibrio entre los sentidos, la intuición, el sentimiento y la imaginación -- equilibrio necesario para compenetrarse con el poema. La hipérbole, procedimiento antiguo, se dispersa

---

45. Antonio Machado: Obras Poesía y Prosa . pág. 786

46. Con la hipérbole y el diminutivo, volvemos a los recursos analógicos.

profusa y marcadamente en el cancionero flamenco como la amapola en el trigal. Proverbial es la exageración andaluza y, a veces, mal entendida y menospreciada. Exagerar con acierto, es decir, con gracia, supone sutileza. Como da a entender el siguiente estribillo:

Pa tené grasia  
sa menesté reuní  
muchas circunstancias. (Dem. Ed. Motín. pág. 15)

Y agrega Machado y Alvarez: "Exagerar no es mentir, porque es una modalidad de la fantasía."<sup>47</sup> Y el hijo, andaluz al fin y a la postre, por más que lo quieran castellanizar, recrea el pensamiento más tarde:

A las palabras de amor  
les sienta bien su poquito  
de exageración. (Antonio Machado: OPP. pág. 266)

"Su poquito de exageración": es decir, exagerar atinadamente significa cierto sentido de selección y medida. Tratamos el sentido metafísico de la gracia y no su aspecto externo de buen humor e ingenio. "Sembrar", en la economía del sino andaluz, implica situarse en un plano de profunda armonía, con un permanente designio de equilibrio y luminosidad existenciales."<sup>48</sup> Por lo tanto, emparentar la exageración desmesurada con la gracia es una equivocación.

Por otra parte, la hipérbole frecuentemente opera como otra metáfora o símil: como otro recurso de comparación. Ofrecemos un pequeño muestrario. Observen que la hipérbole encuadra bien en la estrofa de la "soleá" típica con su rítmico golpe imaginativo y sus juegos humorales:

---

47. Cantes Flamencos . Ed. Motín. pág. 12

48. Anselmo González Climent: Flamencología . pág. 389

"Tengo más poé que Dios  
Poique Dios no te perdona  
Lo que te perdonao yo."

"Más grasia bas derramando  
que er Papa cuando bendise  
y el obispo confirmando."

"Tu queré cómo me ha puesto!  
Con un arfiler de a ochabo  
se pué traspasar mi cuerpo."

"Yo te estoy queriendo a tí  
con más ley que agüita yeba  
el río Guadarquibí."

"No sarga la luna  
Que no tiée pa qué;  
Con los ojitos e mi compañera  
Yo m'alumbraré."

"Picosita de biruelas,  
más bien te sientan los joyos  
que en er sielo las estreyas."

"Cuando me siento en la cama  
lágrimas como gurbansos  
me se ruean por la cara."

## 7. El diminutivo

El diminutivo, como otros recursos lingüísticos flamencos, parte del habla popular. No siendo exclusivo de Andalucía, acaso allí prolifera y se matiza más que en las otras regiones españolas. El andaluz no sólo disminuye los sustantivos, acción común, sino los participios y gerundios, los adjetivos, las preposiciones y frases adverbiales. Algunos tratadistas separan el valor nocional (significación empedecedora) del valor emocional y estético (afectividad del que

habla y dirigida hacia el oyente).<sup>49</sup> A nuestro juicio, estos valores se funden en la copla flamenca. Por ejemplo:

"Apenas había nasío  
La yerbita güena  
Como se iban alimentandito  
las raíces de eya."

La yerbabuena es metáfora recurrente en la copla flamenca. Significa la mujer o la moza. Todo en esta copla enfatiza la vulnerabilidad del ser humano. Aunque conceptualmente el verbo y el gerundio expresan la explotación o el aprovechamiento, el uso del diminutivo del gerundio aumenta el ambiente psíquico de ternura y compasión, suaviza y fragiliza el sentido racional del verbo.<sup>50</sup>

"Si supiera er sitio  
Aonde la enterraron,  
Yo sacara tóos sus güesesitos  
para embarsamarlos."

Nos parece que el empequeñecimiento material y el intenso cariño sentimental y espiritual se juntan en el vocablo "güesesitos". Separar esos valores negaría la acción de simultaneidad que logra la expresión poética acertadora.

Hay una extraordinaria capacidad expresiva en el diminutivo flamenco. "Demófilo" la vio bien: "Es muy común ... en las coplas andaluzas el uso de los diminutivos, expresando ternura, pena, amargura, cariño, mimo, gracejo, burla y cuantos sentimientos pueden afectar el

---

49. F. Lázaro Carreter: Diccionario de Términos Filológicos. pág. 145. Por otra parte, Amado Alonso, en un fino y detallado estudio, después de señalar las distintas variantes intelectuales y emocionales del diminutivo, comenta: "... tenemos que aprender ... que todas se refieren al alma como totalidad, que en una cadena racional hay anillos de afecto, de fantasía y de voluntad, y viceversa." (Estudios Lingüísticos . Madrid. Gredos, 1951. págs. 226-7)

50. Vemos el diminutivo como otro eslabón en la cadena de recursos intensificadores que se encuentran en la copla flamenca.

corazón humano, carácter marcadísimo en los citados "cantes flamencos".<sup>51</sup>

En todos los estilos de los cantes flamencos se encuentra la modificación del sustantivo por el diminutivo, pero donde se emplea en las otras formas gramaticales es en la "siguiriya gitana", la "soleá" y las "bulerías", todos cantes gitanos. El gitano no inventa el diminutivo, pero es muy propenso a utilizarlo y a elaborarlo. Damos algunos ejemplos:

Quién lo había e disí  
Que una cosita tan durse  
Tubiera amarguito er fin!

Mira lo que andan jablando  
Sin tené naíta contigo  
La bía m'estún quitando.

Te ofrezco arrodillaíta  
Maresita e la Mersé  
Que si mi gustillo logro  
Un hábito me echaré.

Toítas las mañanitas  
A mí se me quita er sueño  
Pensando en tu personita.

De pasá fatigas  
Tengo yo una pena  
Un dolosito mare continito  
Que al arma me llega.

Desesperaíto  
Yo me cauíbé  
A los moritos e la Berbería  
Para no bolber.

Madre, yo me voy con él;  
Se ha llevaíto ese hombre  
La raiz de mí querer.

---

51. Estudios sobre literatura popular . pág. 36

Ebajo e un armendro  
Me paré cantando;  
Las armendritas que arribita había  
Binieron a bajo.

Mamita, por compasión  
No me mires sin piedad,  
Que me estás mortificandito  
Con esos ojos de soledad.

Maresita mía,  
En un laíto e mi corasón  
Te traigo metía.

Pa toítos ha sío  
Día der Señor,  
Para mí ha sío juebesito santo  
Día e pasión.

#### 8. Las paremias en la copla flamenca: refrán y sentencia

El refrán como forma dentro de la lírica culta y popular es fenómeno antiguo. Según Américo Castro, los Proverbios Morales del rabino Don Sem Tob son "el primer caso de auténtica expresión lírica en castellano; el Arcipreste, dice, todavía necesitaba el apoyo de narraciones, descripciones o sucesos para disparar su impulso creador, pero Santob nos da ya una realidad poética, con un sentimiento objetivado en ella, sin enlace inmediato con ningún humano suceso."<sup>52</sup> Y de la lírica popular nos dice Correas: "De refranes se han fundado muchos cantares y, al contrario, de cantares han quedado muchos refranes, como todos son estribillos de Villancicos y Cantarcillos

---

52. Citado por: Juan Luis Alborg: Historia de la Literatura Española. Madrid. Gredos, 1972. Tomo 1, pág. 309

viejos."<sup>53</sup> Establecido, pues, el gusto popular por el decir sentencioso, queda por señalar un estrecho paralelismo de procedimientos poéticos entre el refrán y vetas fundamentales de la copla flamenca. Elementos prosódicos aparte (métrica, rima, imágenes), lo que destacan las dos formas son: un poder sintetizante, un lenguaje que parte del habla popular pero que emplea la sugerencia indirecta, el uso de recursos analógicos como la metáfora y el símil para lograr la concisión y la luminosidad.

En el cancionero flamenco aparece el refrán íntegro o fragmentado en los tres o cuatro versos de la copla. Pero también se encuentra una variedad de sentencias y frases proverbiales que no son refranes, propiamente dichos, sino que encierran, como el refrán, una enseñanza o una consecuencia de orden moral. Son las coplas sentenciosas. Según Ricardo Molina, las letras que acompañan "cantes gitanos", raras veces contienen el tono sentencioso, mientras es mucho más frecuente en las llamadas letras andaluzas.<sup>54</sup> Sin embargo, en la "soleá", fusión más clara de lo gitano y lo andaluz, brilla el donaire aforístico. La "soleá" gusta de suavizar y equilibrar la angustia con una sentencia y una matización humoral. Por otra parte, el "cantaor" pertenece a la clase artesana o campesina donde circula el refrán como moneda corriente. La brevedad sentenciosa, la capacidad de plantar, redondear y rematar en pocas palabras, emparentan el refrán y la sentencia con el habla popular y la copla flamenca.

¿Qué es lo que distingue la sentencia en la copla flamenca? A nuestro parecer y léxico aparte, es la capacidad de fundir la sen-

---

53. Gonzalo Correas: Arte de la Lengua Española Castellana. C.S.I.C. Madrid. 1954. pág. 258

54. Mundo y Formas del Cante Flamenco. pág. 118

tencia con la afectividad amorosa y el juego humorístico. Más allá de la copla solemnemente sentenciosa, chispean las que funden sentencia con gracia, sentencia con pena, ternura, cariño. En la copla flamenca sentenciosa, el andaluz nos da una lección cabal de cómo se puede sentir y expresar la tragicomedia que es la vida.

Ofrecemos un muestrario y comentario con la esperanza de poder señalar la diversidad sentenciosa que hay en la copla flamenca:

Nadie descubra su pecho  
por dar alivio a su pena,                    ("por la boca muere el pez")  
que er que su pecho descubre,  
por su boca se condena.

Pa los pobres que nasen                    (emparenta con el refrán: "el  
pa desgrasiao,  
hasta los mismos juncos                    que nace para infeliz, se cae  
son jorobaos.                                de espaldas y se rompe la  
nariz")

El hilo de la berdá  
por mucho que lo adergasen,  
en la bía quebrará.

A pesar del escepticismo, la ironía y la visión de la fragilidad del hombre que corren por el refranero y la lírica sentenciosa, brilla esta última copla, por "soleá", por su afirmación moral.

Anda que te den un tiro,  
Nunca yuebe como truena,  
Con esa esperansa vivo.

Es un buen ejemplo de cómo se "aflamenca" el refrán. Este está emparedado entre la frase hecha andaluza del 1º verso, maldición burlona en este caso, y el golpe afectivo del último verso que alude, acaso, a la esperanza amorosa. Y lo mismo se puede decir de la siguiente copla que es sentencia intensificada por el remate guasón.

Observen el lenguaje indirecto:

Anda y no presumas más  
Si t'has e tirá ar' poso  
¿Pa qué miras er brocá?

Donde hay gusto no hay disgusto  
Yo quiero aqueya morena  
Que está bestío de luto.

En dos versos edifica, sobre el refrán, un requiebro, un golpe amoroso, y la sugestión de la atracción erótica de la viuda o la niña vestida de luto.

Er queré quita er sentío  
Lo igo por esperensia  
Porque a mí ma suseío.

Reducción deliciosa que encierra una teoría amorosa donde el concepto no ahoga el sentimiento ni la pasión quita el conocimiento.

De los sabios d'este mundo  
Aquer que supiere más,  
Mételo tú en er queré,  
Lo berás prebelicá.

(prebelicar = prevaricar)

Para el flamenco, no sólo la ciencia y la experiencia no pueden con el laberinto y los vaivenes del amor, sino que la razón sola tampoco puede entender el corazón humano:

Tú dices qu'eres la ciencia  
Y yo no lo entiendo así,  
Como siendo tú la ciencia,  
No m'has comprendío a mí.

Er dinero es un mareo  
Aquer que tiene parné  
Es bonito aunque sea feo.

Buen ejemplo de sentencia flamenca: decir con gracia una consecuencia de orden moral y aludir, a la vez, al desequilibrio social.

Várganme los sielos!  
Várganme la tierra!  
Lo que acarrea un testigo farso  
y una mala lengua!

Raro acontecer de la sentencia en la "siguiriya gitana", pero, rodeada por la queja y el grito, queda fiel al tono angustioso del

estilo. En dos versos el pensamiento encierra una honda pena que atormenta la conciencia y la subconciencia de los españoles durante tantos siglos y permanece viva hoy día.

Cuando se muere algún pobre  
Qué solito ba el entierro!  
Y cuando se muere un rico,  
Ba la música y er clero.

A pesar de la opinión de varios críticos que afirman el fatalismo y la resignación del andaluz ante el destino, existe una corriente de rebeldía y de protesta contra la injusticia social. Desarrollaremos el tema en el capítulo siguiente.

La cantidad y la diversidad de coplas sentenciosas impiden tratarlas en su totalidad. Esperamos haber dado ejemplos reveladores. Rematamos con una copla flamenquísima, fusión feliz de sentencia y guasa, y que representa, acaso, la queja de la mujer andaluza:

Al que quiere y aborrese  
Había de querer Dios  
Que le dieran er Santolío  
En la boca d'un cañón.

---

### CAPITULO TERCERO

#### LA TEMATICA EN LA COPLA FLAMENCA

La materia temática en la copla flamenca es tan extensa y tan matizada que por sí sola bastaría para una larga monografía. No es de extrañar: responde a las creencias y valores vitales del pueblo andaluz a través de varios siglos. Incluye casi todos los temas de la poesía castellana de tipo tradicional y muchos de la poesía culta hasta el siglo XX. Mas todo filtrado por la criba particular de algunas "vividuras" andaluzas que esperamos señalar en el comentario que sigue.

Toda clasificación de la copla flamenca es arbitraria. A fin de sintetizar, la hemos ordenado bajo tres agrupaciones principales: a) lo filosófico-religioso; b) lo social; c) lo amoroso.<sup>1</sup> Pero de modo inevitable lo filosófico-religioso y lo social se manifiestan con frecuencia dentro de lo amoroso y viceversa. Es más: constantes como el sino, el dolor, la muerte, el tiempo, las "malas lenguas", la sentencia, la ironía y otras facetas humorísticas se infiltran por todas las agrupaciones. Las tratamos en sus lugares correspondientes. Seguir la clasificación tradicional<sup>2</sup> con su debida ilustra-

---

1. Es la ordenación general hecha por Carlos y Pedro Caba: Andalucía, su comunismo y su cante jondo. Madrid. Biblioteca Atlántico. 1933. Nos parece apta por su concisión.

2. Como la de Rodríguez Marín en sus Cantos Populares Españoles que ofrece 24 temas y sub-temas y la de Ricardo Molina en su Mundo y Formas del Cante Flamenco que sugiere 15 temas.

ción coplera hubiera rebasado los propósitos de este estudio. De nuevo, esperamos encontrar lo esencial de la copla flamenca.

#### A. LO FILOSOFICO-RELIGIOSO

Al leer o escuchar los poemas flamencos, nos penetra la sensación de estar si no plenamente en un mundo mitológico, sí en uno anterior al prestigio de la ciencia y la voluntad tecnológica. Sencillamente, porque la temática de la copla flamenca se concentra en las mareas del sentimiento humano junto a la tensión angustiosa de los grandes problemas metafísicos, mientras el impulso científico opera en las esferas de la razón abstracta. Curiosamente, el florecimiento de la copla flamenca coincide cronológicamente con el desarrollo de la tecnología moderna. Pero hay una enorme polaridad entre la cultura que crea la copla flamenca y la que fomenta la tecnología. En ésta, el hombre, instrumento para fines mayormente utilitarios, se somete, consciente e inconsciente, a un determinismo mecanicista. De su vida están ausentes los temblores psíquicos insertos en el lenguaje mágico de los mitos y el de la revelación de los profetas hebreos. Le es ajeno el concepto antiquísimo del sino que en el idioma español se expresa de tantas maneras.<sup>3</sup> En el mundo de la lucha utilitaria huelgan las grandes preocupaciones metafísicas. No tiene sentido preguntar por el sentido, o su falta, de los actos humanos.

---

3. "destino, predestinación, azar, providencia, designio, fortuna, acaso, adversidad, hado, fatalidad, gracia, signo, quimera, suerte, buena y mala sombra, rumbo, augurio, ventura, la "negra", lo fatídico, buena y mala estrella, etc." (de A. González Climent: op. cit. pág. 393) . A esto se puede agregar "sembrao", "fario" y destinación.

La expresión metafísica en la copla no pretende ni investigar, ni explicar, ni ordenar. No se encuentra allí una filosofía formal metodológica. Se trata más bien de respuestas líricas y arranques trágicos del alma andaluza ante el drama vital. Ya hemos visto que lo que distingue los cantes flamencos de los cantos regionales es su máxima expresión de dolor, de congoja y de lamento. Y su riqueza irónica. Nos parece que al mundo manifiesto en la copla flamenca se le puede acercar a la encrucijada del "tiempo-eje" de que nos habla Karl Jaspers.<sup>4</sup> Parecido al hombre de aquellas épocas, y con la añadidura del cristianismo, el andaluz siente un terror cósmico, siente el dolor de sus límites y de su propia impotencia, pero se esfuerza por librarse del terror del vacío. No por vías de pensamiento especulativo, ni por la epopeya o la tragedia como los griegos, ni por el misticismo del chino y del indio, ni por la poesía majestuosa de revelación de los profetas. En el lirismo herido e hiriente de la copla flamenca el andaluz se salva de la nada: del silencio y la mudez. Bien lo dice Cansinos-Assens: "El pueblo andaluz no tiene mitos, pero tiene la copla y de ella toma toda su sustancia cuando quiere ... expresar el alma de Andalucía."<sup>5</sup>

Al andaluz no le interesa el cosmos ni para dominarlo ni para transformarlo para fines de mayor bienestar físico. Se concentra en lo específicamente humano del drama existencial. El hombre no es un medio, sino el fin de toda actividad. "El español fue el único ejemplo de la historia occidental de un propósito de vida, consciente y sostenido, fundado en la idea de que el único posible y digno oficio

---

4. Karl Jaspers: The Origin and Goal of History. Yale University Press. 1953. Vea el capítulo sobre "The Axial Period" (págs. 1-21). Jaspers habla de una espiritualización simultánea, entre 800-200 A.C., en las culturas de la China, la India, el Medio Este y Occidente que resulta en una modificación de la humanidad y en el comienzo de la historia universal.

5. R. Cansinos-Asséns: op. cit. pág. 49

para un hombre es ser hombre, y nada más."<sup>6</sup> Ya vimos la apetencia humana andaluza en su gozo dialéctico. En el juego analógico y rítmico del habla popular, el andaluz trasciende los quehaceres rutinarios, mientras que su contraparte, el protestante nórdico, edifica un ethos y una religión del trabajo. El andaluz no es ni perezoso ni holgazán.<sup>7</sup> ¿Cómo podría sobrevivir tantos años sin trabajar? Simplemente, no moraliza ni hace un culto del trabajo. El andaluz no "gasta" ni "mata" ni "ahorra" el tiempo. Se gusta a sí mismo dentro del tiempo. Ejemplo claro es la reunión flamenca, donde "cantaor" y aficionado se gastan plenamente en un derrame afectivo y estético. La sesión flamenca auténtica termina cuando ya no hay nada más que decir. Está muy lejos de la esclavitud del tiempo del reloj. En éste, la conciencia del tiempo encoge y frustra la acción. En el otro, el tiempo es un vaso para colmarlo de bebidas sabrosas. Naturalmente, el andaluz es consciente de la fugacidad del tiempo, de la brevedad de la vida. Su lucha es trascender el tiempo gris de la rutina y el tiempo doloroso de la desgracia por medio de momentos culminantes de gracia artística. Por lo tanto, el andaluz "no se solidariza ni con el "homo sapiens" ni con el "homo faber". A ambos les falta la sensación tremenda y el sentido terminal del misterio, del sino, del milagro, de la plenitud humana, que son las grandes obsesiones de la metafísica andaluza."<sup>8</sup>

Tampoco se estanca el andaluz en un fatalismo total. Es verdad que a menudo se resigna ante el dolor y la injusticia social. Pero también se rebela contra su sino. No otra cosa son el grito de la

---

6. Américo Castro: España en su Historia . Buenos Aires, 1948. pág. 623

7. Vid. la respuesta de González Climent: op. cit. págs. 360-371, al ensayo de Ortega y Gasset: "Teoría de Andalucía" (1927).

8. A. González Climent: op. cit. pág. 355

"siguiriya" y la poderosa ironía que rezuma por la copla flamenca. Porque la verdadera pasividad fatalista se traduce al silencio. Una respuesta al sino adverso es la rica gama afectiva de los cantes flamencos. Pero la rebeldía andaluza no se reduce a la forma artística. Hay también una historia, generalmente poco conocida, de rebeliones sociales activas a lo largo del siglo XIX. Habremos de referirnos a ellas más adelante.

El andaluz es cristiano con todas las vivas reminiscencias de la religiones pre-cristianas que confluyeron en el nacimiento del cristianismo. Es cristiano antiguo. También es cristiano nuevo con todos los complicados efectos, resguardos psicológicos y herencias culturales que esto implica. Es cristiano que huye de dogmas y de teología abstracta. Se identifica con el Cristo crucificado y la Madre traspasada de pena, porque ellos hablan directamente a su alma y a ellos se encomienda para consolación. Para el andaluz, la Pasión es sobre todo un drama humano personalísimo. En ella cabe su propia vida sentimental: el grito contra los opresores, el sufrimiento, la culpa, el perdón, la redención. La Semana Santa andaluza es una mezcla heterodoxa de liturgias pre-cristianas y cristianas donde se celebra el dolor de Cristo y de su Madre, el dolor de todos, de un modo extrañamente suntuoso. El que la haya presenciado no se olvida nunca de la fusión de delirio, de espectáculo, de solemne o profana religiosidad, de teatro humano y artístico.<sup>9</sup>

Finalmente, en las actitudes hacia la muerte, tema esencial en la cultura española, encontramos lo esencial andaluz. Busquemos, en los leitmotivs filosófico-religiosos, lo distintivo de las "vididuras" andaluzas esenciales.

---

9. Vid: A. González Climent: op. cit. "Jaleo Divino", págs. 314-316

a) el sino

El sino nos aparece en las zonas de la intuición, la sensibilidad, la experiencia vital. Y en esa zona donde se conserva el misterio. Precisamente, en el andaluz, sus zonas más activas y centrales. "El sino no se razona. Se sufre, se padece, se transporta."<sup>10</sup>

En el sino andaluz caben diversas actitudes, reminiscencias de las diversas culturas en su larga historia. Por su carácter de mezcla heterogénea es difícil captar su actualidad con precisión. González Climent, en un ensayo extenso y estimulante,<sup>11</sup> ofrece una síntesis de tres capas fundamentales del sino andaluz: el tipo semítico, el tipo estoico, y el tipo católico. Del primero, que encierra el judío y el árabe, hace destacar sus elementos "paralizadores", es decir, lo que reduce el hombre a un ser despersonalizado, inhibido, temeroso, falta de libertad y dignidad ante las fuerzas del sino. Por otra parte, dice el autor que a través del sino de tipo semítico "el andaluz comulga con el sentido mágico y trascendental" del sino. González Climent está poco dispuesto a aceptar una influencia decisiva semítica en la visión del sino andaluz. El tema es bastante controversial y está en el terreno de los estudiosos judaístas y arabistas. Hay que responder a la pregunta: ¿Existe sólo una actitud de fatalismo quietista en el sino semítico?

Con el tipo estoico, seguimos con González Climent, "se compensa la irreversibilidad oscura del sino semítico con la capacidad receptiva, virtuosa y desprendida de la moral estoica."<sup>12</sup> Pero agrega:

---

10. A. González Climent: op. cit. pág. 385

11. Ibid. págs. 352-406

12. Ibid. pág. 404

"aun cuando el andaluz, dígase la verdad, nunca llegó a la perfección de la adialforia, esto es, a la indiferencia total de la realidad."<sup>13</sup> La visión del español, y el andaluz como archi-tradicionalista, como estoico, pegada o no a Séneca, aparece con frecuencia en la literatura española. Ganivet comienza su "Idearium español" con ella, Ramiro de Maeztu la afirma y la comenta, Américo Castro la pone en duda y en la poesía contemporánea, José Hierro la revive.<sup>14</sup> Esperamos señalar, en la copla flamenca, un estoicismo de aguante resignado o indiferente, pero también el reverso de la medalla: una sinfonía densa de queja y protesta. El andaluz de la copla aparece como el Cristo de Quevedo: siendo "sabiduría eterna, se afligió, se turbió, se enojó, temió y lloró."<sup>15</sup>

Para el tipo católico reserva González Climent su mayor afirmación y lo pone como clave del sino andaluz: "Con la sublimación religiosa del cristianismo opérase el desplazamiento del furio a su verdadera condición de verdad y gracia divina ... La Providencia ... es la determinación del sino; la Gracia, su manifestación humana ... El sino andaluz, pues, se corona con la emoción de la gracia y la esperanza de Dios."<sup>16</sup> No cabe duda que el andaluz, en su dolor e impotencia, apela a Dios, a Jesús y a la Virgen, y que busca en ellos consuelo y redención. Pero una lectura cuidadosa de la copla flamenca revela otras dimensiones y pone en duda que sean ellos los únicos patrones del sino. En la copla, el sino aparece frecuentemente como

---

13. A. González Climent: op. cit. pág. 404

14. Leopoldo de Luis: Poesía Española Contemporánea. Antología de la Poesía Social. Madrid. Ed. Alfaguara, 1965. Poema titulado "Los Andaluces".

15. Américo Castro: La Realidad Histórica de España. op. cit. p. 148

16. A. González Climent: op. cit. pág. 405

un ente demoníaco, de dudosa jerarquía católica, que misteriosamente otorga un sino, bueno o malo, a cada individuo. Tal sentido encierran las expresiones: "buena y mala sombra", "buen o mal fario", "ángel o malage", "sembrao" y otros matices de gracia o ausencia de gracia. En esta esfera mágica, figura el fenómeno del duende, tan caro a la superación artística, y tratado brillantemente por García Lorca. Cito lo perteneciente al tema: "Así ... no quiero que nadie confunda al duende con el demonio teológico de la duda, al que Lutero ... le arrojó un frasco de tinta ... ni con el diablo católico ..." <sup>17</sup> Pero unos cincuenta años antes echa luz sobre el tema Machado y Alvarez: "El hombre de buena sombra parece como que se encuentra bajo la influencia de un ángel bueno, especialmente suyo, esto es: individual, que influye para que cuanto haga le salga bien hecho. Por eso, la frase "mala sombra" no supone un hombre malo de por sí, sino encadenado a una potencia (espiritual?) superior que hace que sus acciones, aun las más sencillas, salgan sin gracia." <sup>18</sup>

Esta creencia en duendes, entes demoníacos, ángeles personales -- es pre-cristiana o extra-cristiana. Que el cristianismo haya incorporado, de manera sincrética, algo de esta creencia es harina de otro costal. Limitar la gracia, sea en su sentido social, sea en su sentido "antropológico", palabra de González Climent, a la Providencia cristiana, nos parece no tomar en cuenta la mezcla heterogénea de la religiosidad andaluza. Hablamos de la influencia islámica, la judía que incluye el converso, y lo pre-cristiano, que incluye el

---

17. Federico García Lorca: "Teoría y juego del duende". Obras Completas, págs. 37-38

18. A. Machado y Alvarez: Colección de Cuentos Flamencos. (anotados) pág. 29

panteísmo.<sup>19</sup> De este último, ya dimos y daremos ejemplos copleros. En el ámbito religioso, la antropomorfización de la Virgen y los atributos y cualidades aplicados a sus imágenes entran en lo pagano y se apartan, como dicen Pedro y Carlos Caba, "de la más elemental ortodoxia". García Lorca ha señalado la afinidad, en el sentimiento amoroso, de la copla flamenca con la poesía árabe.<sup>20</sup> Américo Castro ha demostrado la influencia islámica en la vida española.<sup>21</sup> Todo esto no excluye la clara identificación con la Pasión y el dolor traspasado de la Madre. Se trata de ampliar la visión de lo andaluz sin negar el elemento fundamental del cristianismo o, si se quiere, de señalar un cristianismo lleno de elementos heterodoxos.

Concordamos con González Climent de que si el sino andaluz se manifiesta como una tensión angustiosa del devenir y de la irreversibilidad de la vida, no paraliza ni inhibe al andaluz en un fatalismo total. Frente al sino existe la posibilidad de lucha y de diversas respuestas. Quisiéramos alterar el orden usual y comenzar con la nota de rebeldía que después aplicamos al tema social y al amoroso. Tanto se ha dicho sobre la apatía, la resignación, la indiferencia andaluzas que muchos ignoran el impulso, latente y manifestado, de protesta.

Nos limitamos por ahora a señalar la manifestación o de rebeldía abierta o de inconformismo psicológico con el sino adverso:

---

19. Poco catolicismo hay en la siguiente "soleá":

Yo no me quejo a mi estrella  
Que no hay naíta en el mundo  
Que no me salga con ella.

20. F. García Lorca: op. cit. págs. 1526-1529

21. La Realidad Histórica de España . ed. de 1971. págs. 230-275

Reniego de mi sino  
Como reniego de mi sino (sugestión de pena amorosa)  
Hasta reniego, mare, de la horita  
Con que dí contigo.

Sargo de mi casa  
sargo mardisiedo  
hasta los Santos que están en los cuadros  
la tierra y el sielo.

Aqueya mañana  
Que me lo ijeron  
Yo reniego e cuantos santos tiene  
La tierra y er sielo.

Si estas ducas mías  
Mucho me duraran,  
No quearía murayita en tierra  
Que yo no erribara.

¿Qué razón habrá en el mundo  
Para que yo esté pasando  
Tantas penas y fatigas  
Y otros se estén alegrando?

Y por último, aunque va con la muerte, nos parece que encuadra también con el tema del inconformismo ante el sino:

Qué cosita más sensible  
Voy a pelear con la muerte 22  
Y alcanzar lo imposible.

---

22. Esta copla nos ofrece un buen ejemplo de cómo se opera la variante para fines de intensificación flamenca. La copla aparece en la colección de Rodríguez Marín bajo la siguiente forma:

¿Cuál será el dolor más fuerte  
O la pena más sensible:  
El batallar con la muerte,  
O el querer un imposible?

Esta versión nos parece culta. El terceto, "por bulerías", grabado hace pocos años por una gitana vieja, "La Piriñaca de Jerez", suprime la conceptualización y va al blanco afectivo.

Ante el sino adverso, el andaluz responde también con una exclamación de su dolor. Esta queja queda en una zona intermedia entre la rebeldía y la resignación. Son las coplas que no especifican las penas y aparecen como el dolor existencial: el dolor de haber nacido. Esta queja dolorosa, con matices de tristeza, de abandono, de desgracia irremediable, sin claros tonos de desafío o de resignación, es una constante en el cancionero flamenco. Si el sino andaluz es esencialmente trágico y la copla lo manifiesta, también es ésta, en la queja artística, "su venganza sobre el destino y sobre los demás pueblos a su dolor indiferentes."<sup>23</sup>

Soy esgrasiaíto  
Jasta en el andá,  
Que los pasitos que palante doy  
Se me han p'atras.

De pasú fatigas  
tengo yo una pena,  
un dolorsito, mare, continito  
que al alma me llega.

Tengo yo una queja  
con los artos sielos;  
Cómo sin frío ni calenturita  
Yo me estoy muriendo.

(sugestión de pena amorosa)

Son tan grandes mis fatigas,  
Que me tiran a ajogá;  
Se siguen unas a otras  
Como las olus der má.

Qué desgrasiaíto soy!  
Qué mala fortuna tengo  
Por donde quiera que boy!

No sé cómo ya no estoy  
Con caenas amarruo,  
Mardisiedo mi fortuna  
Ar paraje qu'ha yegao.

Pero no se puede negarlo, si se asoma el grito rebelde y la queja de dolor, hay clara y abundante evidencia de resignación ante la naturaleza inexorable del sino:

Ojos míos, no yoréis,  
Lágrimas, tener pasensia,  
Que er que ha e sé esgrasiao  
Desde pequeñito empiesa.

¿Qué quiées que yo le jaga,  
Lo que remedio no tiene?  
Aguanta como yo aguanto  
Y benga lo que biniere.

No hay otro remedio  
que conformarse con la voluntad 24  
de un debel del cielo.

Yo no tengo más remedio  
que agachá la cabecita  
y decí que blanco es negro.

Pa toítos los males  
Manda Dios remedio;  
Y pa las ducas que m'están matando  
Ni lo hay ni lo espero.

Pa los pobres que nasen  
pa desgrasiaos  
hasta los mismos juncos  
son jorobaos.

Cada vez que considero  
que me tengo que morir  
tiendo la capa en el suelo  
y me jarto de dormir.

---

24. "un debel", "Ondebel" o "Undebel": voz gitana que significa Dios. Parece derivado del sánscrito "deva" (dios) o "devi" (diosa). V. Carlos Clavería: "Estudio sobre los gitanismos del español". Revista de Filología Española. Madrid, 1951. págs.

El sentimiento de desamparo es muy agudo en el alma andaluza. Sin entrar en el tema de la pérdida de la madre o en el tema social, apuntamos unas coplas que pregonan un desamparo total:

¿A quién me arrimaré yo  
si no hay un pecho en er mundo  
que quiere darme caló. (calor = abrigo sentimental)

Esta copla y la que sigue expresan una soledad radical:

No sé qué camino tome  
Qué senda ni qué berea;  
No hay quien me dé un consejito  
Para alibio de mis penas.

Y esta, rara copla de angustia total porque, en general, la madre sirve como consuelo:

Cuando me pongo a yorá,  
Mi mare, con ser mi mare,  
no me puede consolá.

Tan larga convivencia con el dolor, frecuentemente el único "compañero" dentro del desamparo, resulta, a veces, en un afecto morboso y en una casi adicción al dolor:

Estoy tan hecho a la pena,  
que me sirve de compañía;  
Y el día que no la tengo  
Me parece cosa extraña.

Yo le pregunté a Undebel  
si mi pena acabaría,  
y me dijo: No pué ser,  
sin eya no bibirías.

Toítos se arriman  
ar pinito berde;  
y yo me arrimo a los atunales  
que espinitas tienen.

b) la muerte

La muerte, tema fundamental en la literatura española de todos los tiempos, no podía faltar en el cancionero flamenco. Su profusión en la copla ha sido blanco de burla de autores anti-flamenquistas como Pío Baroja y Eugenio Noel.<sup>25</sup> Hemos dicho "anti-flamenquistas" porque parece que ignoraban el mundo auténtico del cante flamenco y juzgaban a base de experiencias de los ambientes comerciales y vulgares. Por lo tanto, criticaban un sentimentalismo exagerado y fingido y unas actitudes melodramáticas. Desconocían el ambiente flamenco serio y digno, donde la presencia de la muerte sería lo más natural. Porque para las heridas dolorosas en el alma andaluza la muerte es liberación: el fin del dolor terrestre:

Abrase la tierra  
que no quiero viví  
pa viví como yo estoy viviendo  
más vale morí.

La muerte yamo a voses,  
No quiere bení;  
Que hasta la muerte tiene, compañera,  
Lástima e mí.

T'engo momentos en la noche  
cuando la muerte me apetecía,  
si Dios no me la manda  
es que no la merecía.

Yo ya no pueo yorá:  
se han secaíto mis ojos.  
Matarme. por caridá!

---

25. Pío Baroja: Las inquietudes de Shanti Andía. Col. Austral, núm. 206.

Eugenio Noel: Señoritos, chulos, fenómenos gitanos y flamencos. Madrid, 1916.

El andaluz personifica todo y la intensificación de lo personal es muy flamenca. La muerte no es cosa abstracta. Es un ser al que se odia y se maldice:

Mar fin tenga la muerte  
Que tanto ha poío;  
S'ha yebaíto la mi compañera  
Y un hijito mío.

La muerte también consuela, porque borra las desigualdades creadas por el hombre social y es un arma contra la injusticia. Aquí el tema del sino roza con el tema social pero refleja, desde Jorge Manrique, evocador máximo de los poderes de la muerte, un pensamiento fundamental en la cultura hispánica:

Clérigos y confesores,  
obispos y cardenales,  
en la hora de morí,  
todos seremos iguales.

Es una copla francamente anti-clerical, con espíritu rebelde. El autor no fue uno de aquellos andaluces resignados y apáticos.

Pero a veces tan grande es el sino adverso, que Dios no manda el consuelo de la muerte:

Yo no sé por qué cosiya  
la muerte se la yebó  
y yo, con tanta peniya,  
de mí no se acuerda Dios.

Cuántas personiyas reales  
Biene la muerte y se lleba,  
Y a mí no me quié yebá,  
Que se lo pío de beras!

Tós le píen a Dios  
Salú y libertá,  
Y yo le pío una güena muerte  
No me la quié dú.

Y no siempre es consuelo la muerte sino que llega a destiempo:

Qué lástima y qué doló,  
Se ajogaron tres mosquetas 26  
Como los rayos er só.

Ahora bien: la muerte es la gran allanadora. En la copla flamenca resuena, de modo sentencioso y filosófico, la finalidad de la muerte. No aparece el sentimiento de gozo o de serenidad de ultratumba. La muerte o alivia la pena existencial o acaba con el gozo vital:

Todo lo bense el amor;  
todo er dinero lo ayana;  
todo lo consume er tiempo;  
todo la muerte lo acaba.

No hay nada más berdadero  
que una triste sepultura:  
ayí se acabó er dinero,  
el orguyo y la hermosura.

Se acabará mi querer,  
Se acabará mi llorar,  
Se acabará mi tormento  
Y todo se acabará.

c) el tiempo

El tiempo es un vehículo y un cómplice del sino. Sirve como instructor contra la soberbia y la ilusión. Su compañero íntimo es el desengaño y los dos revelan la puerilidad de los afanes humanos. En la copla flamenca lo perecedero de los bienes terrestres bajo la acción del tiempo aviva la esencial disposición sentenciosa:

---

26. Según "Demófilo" (colección anotada, pág. 67), se refiere al suceso de una tartana que cayó al agua del Guadalquivir y se ahogaron padre y tres hijas.

Arroyo, no corras más;  
Mía que no has de ser eterno; (mía = mira)  
Que t'ha de quitá er berano  
Lo que t'ha daído el ibierno.

Er tiempo y er desengaño  
son dos amigos leales  
que dispiertan ar que duerme  
y enseñan ar que no sabe.

No hay murayita en el mundo  
que puea resistí al tiempo  
que toíto en esta vía  
tiene, al fin, su acabamiento.

No siempre es el tiempo conductor del mal sino. Encontramos un ejemplo, aunque raro, de la lucha contra el sino desfavorable:

Cuando pasé por aquí,  
Castillo, te ví caído;  
Y ahora que vuelvo a pasar,  
Te hallo fortalecido.

También se personaliza el tiempo. El andaluz entra en diálogo con él y recibe una lección de matiz estoico:

Yo le pedí tiempo ar tiempo  
y er tiempo me respondió,  
que con er tiempo tendría  
tiempo. lugar y ocasión.

El tiempo vence hasta el amor:

Le ijo el tiempo al queré:  
Esa soberbia que tienes  
Yo te la castigaré.

Por lo general, el tiempo trae un sino adverso. Enfatiza la fugacidad de la vida y el andaluz, por sentimental que sea, por la gran dosis de "alma antropoide" que tenga, se da cuenta de la debilidad humana frente a las fuerzas del destino:

Aquel que más alto sube,  
Mús grande porrazo da;  
Mira la puente de Arcos  
En lo que vino a parar.

d) el panteísmo andaluz

En el capítulo anterior tratamos brevemente el sentimiento andaluz del panteísmo en relación con la personificación en la copla. Opinamos que tal sentimiento responde, acaso, a una combinación de un recurso poético y unas reminiscencias de magia primitiva. Sin quitar la larga e íntima convivencia del andaluz con la naturaleza y sin negar un panteísmo extra-cristiano, nos parece que la humanización de la flora, la fauna y los elementos naturales que se encuentra en la copla flamenca se debe, mayormente, a una intensa proyección del sentimiento que confiere humanidad a la naturaleza orgánica y mineral.<sup>27</sup> Si es verdad que "pájaros, ríos, árboles, flores, minerales, todo tiene un alma que padece y tiembla ante la obscura determinación del sino",<sup>28</sup> es porque esa alma es una proyección del alma del creador de la copla. Entonces no hay que escoger sólo entre recurso poético y verdadero culto panteísta. Junto a la cultura campesina y nómada de los creadores de la copla, se trata de una co-

---

27. De interés es el comentario de Américo Castro: "el árabe pasa con suma facilidad de la noción de lo que algo es por dentro a la noción de lo que es por fuera, y del mismo modo se desliza de lo subjetivo a lo objetivo, o viceversa ...La realidad de lo objetivo y de lo vivido se entrecruzan en indefinido arabesco, mediante una experiencia afectiva y sensorial, nunca racional y discriminatoria. La realida se "animiza" ...".  
(La Realidad Histórica de España. 1954, pág. 231)

28. Pedro y Carlos Caba: op. cit. pág. 266

Correspondencia íntima entre los sentimientos personales y los objetos o seres naturales. Frecuentemente, éstos llegan a ser compañeros o compañeras con más o menos poderes e interceden favorablemente para los sufridos:

Arboles, lirios y plantas  
Que por mí clamen al cielo,  
Pa' que esta mujer me quiera, 29  
Que si no, de pena muero.

A la luna le pío  
la del arto cielo  
como le pío que me saque a mi pare  
de onde está metío.

Lo objetivo se desliza a lo subjetivo: en los fenómenos naturales el andaluz lee su sino adverso:

Cerco tiene la luna;  
Mi amor es muerto;  
Yo no puedo mirarla 30  
de sentimiento.

En el cielo se formó  
Una nube muy oscura;  
Ya para mí s'acabó  
En disfrutá tu hermosura.

El andaluz de la copla cree en el poder de ciertas plantas:

Todas las mañanas voy  
a preguntarle al romero  
si el mal de amor tiene cura  
porque yo m'estoy muriendo.

Y más adelante veremos que cree en los encantamientos y los filtros

---

29. En la sección de temas amorosos habrá más ejemplos del papel de la naturaleza.

30. Según Rodríguez Marín (op. cit. pág. 766), es creencia popular portuguesa.

de amor. Sin embargo, nos parece que hay coplas en donde la flora y los elementos naturales son puras metáforas y sirven para reflejar un estado sentimental:

De lo más arto der sielo  
La media luna cayó;  
Ya se me quebró el espejo  
Donde me miraba yo.

Interpretamos que la media luna aquí es la amante. Nos lo dice la imagen del espejo. Y en la siguiente se trata, acaso, del estado de un huérfano:

Desgrasiac el arbolito  
que solo en el campo nase,  
toas las aves der mundo  
entre sus ramas combaten.

Repetimos que es difícil calcular la fuerza actual del panteísmo andaluz. Faltan estudios etnológicos. Posiblemente en la siguiente copla existe la fusión de recurso poético, proyección sentimental y creencia panteísta:

Jasta los árboles sienten  
que se le caigan las hojas;  
mira si sentiré yo  
que jahlen de tu persona.

e) la ciencia y la sabiduría

Estamos viendo la esencial predisposición metafísica y sentimental del andaluz. El saber racional es casi siempre deficiente en la escala de valores andaluces. La ciencia no puede con el sino y la muerte y, menos, con el amor. "Frente a la absoluta y fría comunicación del pensamiento, el español prefiere la cálida expresión de su alma individual; por eso gusta del gesto y de la metáfora, sensible-

mente conexos con lo expresado."<sup>31</sup> El andaluz ironiza contra el saber racional y la experiencia. Nos limitamos a ilustrar con coplas relacionadas al tema filosófico-religioso. Más adelante veremos el papel de la ciencia con el querer:

Con saber y no tener  
No prevalece ninguno;  
Que lo que le sobra al pobre  
Son muchos días de ayuno.

Fortuna te dé Dios, hijo,  
Que el saber poco te basta;  
¿De qué te sirve el saber  
Si la fortuna te falta?

Er libro de la experiencia  
No le sirbe al hombre e ná:  
Tiene ar finá la sentencia,  
Y nadie yega ar finá!

f) la religiosidad andaluza: el sentimiento de Dios y el culto a María

Aunque el vocablo "Dios" aparece con frecuencia en el cancionero flamenco, queda en penumbra su claro significado junto a la luminosidad del Hijo y su Madre. En comparación, pocas veces se asoma el Dios del Antiguo Testamento. Y mucho menos el Dios del derecho canónico. el Dios dogmático necesario para la institución de la Iglesia. No es que el andaluz ignore el misterio de la Trinidad, sino que le es más débil y lejano comparado con la pasión de Cristo y el dolor de la Madre. Las palabras de Unamuno, designadas para todos los españoles, se acercan maravillosamente al alma andaluza: "La

---

31. Américo Castro: La Realidad Histórica de España. 1954. pág. 229

cristiandad fue el culto a un Dios Hombre, que nace, padece, agoniza, muere y resucita de entre los muertos para transmitir su agonía a sus creyentes. La pasión de Cristo fue el centro del culto cristiano."<sup>32</sup> "Hay en mi patria española ... un culto al Cristo agonizante; pero también le hay a la Virgen de los Dolores, a la Dolorosa, con su corazón atravesado por siete espadas ..." <sup>33</sup> Y en otra parte: "Es porque la cualidad de ser cristiano es la de ser cristo. El cristiano se hace un cristo."<sup>34</sup>

Si el cristianismo del andaluz es el evangélico, latente y expresado en la copla flamenca, es sobre todo la humanización del drama divino: el andaluz apela a Jesús y a su Madre por la capacidad de sufrimiento personal que ambos tienen. En la pasión de Cristo, vivísima cada año en la Semana Santa, el andaluz funde su propio dolor con el de Jesús y María:

Pa toítos ha sío  
Día der Señó,  
Para mí ha sío juebesito santo,  
Día e pasión.

En el folklore andaluz abundan coplas religiosas ortodoxas y muchas de ellas metidas en el cante "por saetas". <sup>35</sup> Pero lo específi-

---

32. Miguel de Unamuno: La Agonía del Cristianismo . Austral. nº 312. pág. 33

33. Ibid. pág. 23

34. Ibid. pág. 29

34. Aunque las letras de las saetas se cantan por los estilos flamencos de la "siguiriya" y el "martinete", no las tratamos aquí porque pertenecen más bien al folklore tradicional regional. Estudios y recopilaciones esenciales de la saeta son:

Joaquín Turina: "La evolución de la saeta" . El Debate. abril, 1928

Agustín Aguilar y Tejera: Saetas Populares. Cía Ibero Americana de Publicaciones. Madrid. s.f.

Hipólito Rossy: Teoría del cante jondo. CREDSA. Barcelona, 1966 pág. 146-150

cumente flamenco es equiparar el dolor de uno mismo con el de Jesús:

Pare mío Jesús  
Daros por contento  
Que no le quean a este cuerpo mío  
Na más e los güesos.

Mataron a mi pare  
E mi corasón,  
Le mataron en un biernes santo  
Día e pasión.

Las penas que pasó Cristo  
Ayá en er monte Carbario  
Las tengo comparaítas  
Con las que yo estoy pasando.

Profundo ejemplo de personalización en la copla es la expresión "mi Dios", más común a las letras gitanas que a las del folklore regional. Aunque el gitano andaluz habla del "Undebel del cielo", lo hace bajar al terreno afectivo de sus penas y desgracias, establece íntimo diálogo con El, lo pone como intermediario en sus querellas amorosas y hasta en sus maldiciones:

Entre la hostia y el cáliz  
a mi Dios se lo pedí  
que t'ajoguen las duquelas  
como m'ajogan a mí. 36

Cuando me meto en mi cuarto  
hablo con mi Dios y le digo  
que me parece mentira  
lo que tú haces conmigo.

La vaniú y el orgullo  
se acabó pa toa tu vía,  
ya quiso Undebel del cielo  
pagar lo que me debía.

---

36. Parece creencia popular que la oración o maldición dicha en este momento de la misa se harú efectiva. V. Rodríguez Marín: op. cit. nota 1493

Paralelo provocador es el estudio de Américo Castro sobre el proceso personalizador en el lenguaje árabe donde "la realidad es ... la vida por la persona total, y no la objetivada por la razón."<sup>37</sup> En árabe se dice "viajó todo su día, volví mi noche, se encontró en la noche de su día". Es decir: en el proceso de la personalización, "los dioses, los mortales y los elementos no guardan ... las debidas distancias". Según Castro, en el mundo musulmán la realidad "se anima". Igual proceso ocurre con el andaluz de la copla flamenca.

Pero si el sentimiento de Dios en la copla gira en torno a un intenso proceso de personalización, se encuentra aun más apelación, identificación y diálogo íntimo con la Virgen, la madre de Cristo. Unamuno, que no estudió con esmero la cultura andaluza, enfatiza el culto a María como fenómeno nacional: "No se rinde culto tanto al Hijo que yace muerto en el regazo de su Madre, cuanto a ésta, a la Virgen Madre, que agoniza de dolor con su Hijo entre los brazos. Es el culto a la agonía de la Madre."<sup>38</sup> En Andalucía, y en España, el culto a la Madre, se enlaza íntimamente con el culto a la madre. Es decir, la mujer como virgen y madre están contrapuestas a la mujer como hembra, visión ésta despectiva en la psicología hispánica. El tema lo tratamos más adelante.

Por otra parte, coinciden Unamuno y los hermanos Caba en que el culto a María "entra por la comunión con el dolor". El dolor de la maternidad y el dolor por el hijo rebelde, perseguido y crucificado. En el culto a María se confirma de nuevo que la religiosidad andaluza es profundamente antropomórfica. Las imágenes de las Vírgenes y santas no son meras imágenes. Son reales y se les atribuyen cualidades milagrosas bastante apartadas de la ortodoxia católica. En la copla flamenca la Virgen aparece no sólo como objeto de

---

37. Américo Castro: op. cit. ed. de 1954, pág. 232

38. Miguel de Unamuno: La Agonía del Cristianismo . pág. 23

devoción, sino también como compañera entrañable para las personas sufridas. Escucha con compasión las fatigas del individuo y da consuelo. La Virgen andaluza es materializada: es morena, siente penas y llora. Por su experiencia del dolor, puede compadecerse del doliente. Y el escenario del diálogo está en el campo o en el pueblo andaluz, no en el cielo: \*

Birgen de Consolación  
La qu'está en los olibares,  
Consuela mi corazón,  
Qu'está yeno de pesares.

La Bígen de las Angustias  
Es la que sabe mi má;  
Que me meto en su capiya  
Y me jarto de yorá.

No me yores, no me yores;  
Que me pareses yorando  
La Bígen de los Dolores.

Estando solita y triste  
En un poso me iba a echar;  
Llegó la Birgen der Carmen  
Y m'agarró por detrás.

Bínge e los Dolores,  
Dolorosa mía,  
En lo más jondo e mi corasoncito  
Te tengo metía.

Para el andaluz no hay cosa más grande que su propia humanidad. Su dolor iguala o supera el de la Virgen, como vimos que sucede con el de Cristo. No ignoramos que se trata de una hipérbole, en ambos casos, pero se expresa hiperbólicamente porque la capacidad afectiva no tiene límites:

---

\* El fenómeno no es exclusivo a Andalucía. También sucede en el folklore de otras regiones.

A la Hígen se le hisieron  
Canalitas e yorar;  
Y yo digo que a mi cara  
Güesos no l'han de quedar

Y, a veces, se juntan la Madre y el Hijo en una armonía metafórica palpable que habla de entrega voluntaria del doliente:

Pastora Dibina  
Tú serás la nabe;  
Como Cristito sea er marinero  
Quiero yo embarcarme.

---

## B. LO SOCIAL

Lo filosófico-religioso, lo social y lo amoroso se solapan y se entretajan para dejarnos un cuadro de luces y sombras que revelan la manera de ser del andaluz en su vida interior y en sus actitudes como hombre social. Ya vimos que, en el español, religión y filosofía no son un sistema abstracto de conceptos, sino actitudes apasionadas que conducen a guerras en el extranjero, o guerras fratricidas, a un fatalismo quietista o a una rebeldía angustiada. Pero al fin y a la postre, el drama humano se efectúa dentro de una contextura social y en la copla flamenca se perfilan claramente ciertas disposiciones del hombre como animal social.

El andaluz de la copla procede del grupo proletario que, hasta hace muy poco, fue mayormente campesino: pequeño propietario, jornalero, artesano en íntima conexión con el campesino. A éstos hay que

agregar el gitano, dividido en sedentario y nómada. El oficio principal gitano de los siglos XVIII y XIX fue el de tratante. También, entre los sedentarios, se practicaban los de herrero, tabernero, carnicero, buñolero, curandero, contrabandista y las artes juglarescas del cante y baile. Todos los testimonios y estudios sobre el campo andaluz desde el siglo XVI hasta incluso el siglo XX hablan de la miseria y el abandono.<sup>39</sup> "La irracional distribución de la tierra, las presiones tiránicas de la nobleza y los caciques locales; la riqueza creciente de la órdenes religiosas y la pasiva inercia general habían convertido al setenta por ciento de la población andaluza en la más pobre e inculta de España ...Si prescindimos de rodeos y paliativos retóricos, calificaremos de "semi-paria" al trabajador y en especial al jornalero del campo desde el siglo XVI a principios del XX."<sup>40</sup> Concordamos con Ricardo Molina en que es en este ambiente de pobreza y subyugación secular donde hay que buscar la motivación social y psicológica de la copla flamenca.

a) respuestas a la injusticia social

Uno de los grandes temas levantados por casi todos los que escriben con hondura sobre lo andaluz, sea desde un enfoque sociopolítico (J. Díaz del Moral), o desde enfoques filosóficos, psicológicos y literarios (los hermanos Cuba, Cansinos-Asséns, González Climent, Ricardo Molina), es la incapacidad del andaluz, debida a la evasión o sublimación o a la resignación fatalista, de unirse

---

39. Antonio M. Calero: op. cit. "Fuentes Bibliográficas". págs. 95-99.

Ricardo Molina: Misterios del Arte Flamenca. Barcelona. Sagitario. 1967. págs. 27-42

40. Ibid. pág. 32

para cambiar estructuras sociales opresivas.<sup>41</sup> Las hipótesis principales son: un fatalismo oriental que conduce a la resignación quietista; la sublimación de la opresión estatal (la Inquisición) que vierte el resentimiento a la expresión amorosa y erótica; la sublimación del dolor existencial y la miseria económica en la identificación con el dolor de Jesús y la Virgen; el pesimismo, la apatía y la superstición que impiden la acción racional consciente. Es innegable que en muchas coplas se encuentran reflejos de estas tendencias. Pero también es verdad que en el cancionero flamenco se encuentran coplas que las contradicen. Y es que existe, y muchos lo ignoran, una base de verdadera protesta social andaluza en forma de sublevaciones, motines y huelgas a lo largo del siglo XIX.<sup>42</sup> Mas, limitándonos a la copla, sorprende leer en J. Díaz del Moral, cuyo libro, Historia de las agitaciones campesinas andaluzas (1923),<sup>43</sup> es un trabajo pionero en el campo sociológico, lo siguiente: "En vano se busca en el folklore andaluz un grito de indignación, una protesta airada contra las iniquidades sociales, tan claramente percibidas en todos los tiempos por estos hombres inteligentes. El anónimo poeta popular se limita a hacerlas notar con melancólica resignación."<sup>44</sup> Las siguientes coplas se escaparon de su escrutinio:

- 
41. Cansinos-Asséns, al final de su obra citada que aparece en el momento de la Guerra Civil, se vuelve consciente, a la luz de los sucesos históricos, del fenómeno de la rebeldía andaluza. (págs. 127-133). Y los hermanos Caba delinear el "comunismo libertario" en la copla. (págs. 236-246)
42. El libro de Calero indica veintitres manifestaciones de protesta en el siglo XIX. Que muchas, sobre todo en la primera mitad del siglo, fueran espontáneas, sin organización y de vaga ideología, no quita su esencial cualidad de protesta.
43. Hay una nueva edición de Alianza Universidad. Madrid, 1973
44. Ibid. pág. 35

Cuando er juez me preguntó  
Que de qué me mantenía  
Yo le contesté: Robando 45  
Como se mantiene usía.

Asómate a esa bentana  
Berás pasá la consensia:  
Menistros, precuraores  
Y escribanos de l'Audencia.

A l'Audencia ban dos pleitos  
Uno berdá y otro no;  
La berdá perdió er juisio  
Qu'er dinero lo mandó.

Dentro de la misma Iglesia  
Tenemos el desengaño:  
Por interés del dinero  
Hacen a un moro cristiano.

Cuando se muere argún pobre  
Qué solito ba el entierro!  
Y cuando se muere un rico,  
Ba la música y er clero.

Las dos últimas coplas atacan la institución más arraigada en la cultura hispánica. Sigamos:

Hombre pobre, no te estrañes  
De que to'r mundo te deje;  
Porque la nesesiú 46  
Tiene carita d'hereje.

- 
45. De la colección de Rodríguez Marín, núm. 7769. Quince años antes aparece en el libro de Lafuente y Alcántara con los dos últimos versos:

"De comer y de beber  
como se mantiene usía.

De la guasa pasa a la acusación directa. ¿Será indicio de una creciente conciencia social que ocurre entre 1865 a 1880?

46. Según Rodríguez Marín, nota 2026, es un dicho popular utilizado por Quevedo o Góngora. Para nosotros es una metáfora mostrando el arraigo y fuerza de la monomanía católica en la cultura española.

¿En qué tribunal se ha visto  
En qué cárcel ni en qué Audiencia  
Al reo darlo por libre  
Y al libre darle sentencia?

Por decirle al señor juez:  
"Baje usted, que yo no subo",  
Me metieron en la cárcel 47  
Y me costó quince duros.

Al revisar estas ocho coplas, diríamos que domina el tono de protesta "airada" sobre el de "melancólica resignación". Es verdad que en algunas se dibuja la injusticia de modo irónico, pero negar fuerza y acierto a la ironía sería negar el valor de una hueste de autores españoles desde el siglo XV, pasando por Cervantes y alcanzando el régimen de Franco. En una sociedad de censura y monomanía religiosa, muchos autores desarrollaron una técnica sutil para aludir a temas prohibidos. Bien lo define el novelista, Juan Goytisolo: "El posibilismo -- o arte de adaptar la pluma a la existencia de la censura -- se ha convertido en una especie de segunda naturaleza de los autores españoles, con todas las consecuencias que ello implica: autocensura, arte del elipse, exposición indirecta de los hechos, alusiones, medias palabras -- creando así, paralelamente, un público

---

47. Espléndida ilustración de la "proclividad anárquica española" de la cual comenta Américo Castro: "Tras él (el anarquismo español del XIX) laten siglos de soledad desesperada y esperanzada, de confianza en la luz interior, de recelo de toda justicia y orden exteriores." (op. cit. ed. de 1971, pág. 306).

"Las doctrinas anarquistas (del XIX) ... sonaron a cosa muy familiar a un pueblo que venía renegando del Estado desde hacía siglos y ... oyéndose al alma más bien que obedeciendo al timonel de su razón. Se retornaba al refugio del sacro recinto de la persona, en donde ésta suena en al más allá y se libera idealmente de la miseria material y moral en que se asfixia." (Ibid. 313)

"Lo que al español le sedujo fue hacer valer su supremacía como persona ... y hasta, a veces, pretendió imaginativamente aparecer como antagonista de Dios ..." (Ibid. 310)

lector ducho en el arte de leer entre líneas y captar las intenciones ocultas de un texto aparentemente inofensivo e inocuo."<sup>48</sup> La etiqueta de la Andalucía "fatalista" y "resignada" ha forjado la sola imagen de una psicología conformista que impide ver el reverso de la moneda: la de la rebeldía, sea directa, sea irónica. La verdadera respuesta pesimista y apática a la injusticia es la mudez y el silencio. El grito del cante flamenco no se convirtió en un plan racional revolucionario. Pero no por motivos de "fatalismo oriental", sino por la misma razón que atrajo más seguidores en Andalucía la visión de Bakunin que la de Marx. ¿Cómo podía competir la entrega del yo personal para el bien colectivo con "la utópica visión de una sociedad organizada políticamente sin la acción coactiva del Estado"? La rebeldía anárquica, expresada en el grito y en el sabor irónico de la letras, siempre existió en el cante flamenco y no se le puede ver sólo como evasión estética del problema social. Siendo así, habría que condenar toda expresión artística que revela la injusticia como sublimación impotente y aprobar sólo al guerrillero o al militante. Eso sería negar la fuerza inspiradora para el cambio social en la obra, por ejemplo, de García Lorca o César Vallejo.

#### 1) la copla carcelaria

Existe un estilo particular, dentro de los cantes flamencos, que incluye los llamados "cantes de iragua": "la toná", "el martinete", "la debla" y "la carcelera"<sup>49</sup> que encierran diferentes matices

---

48. Juan Goytisolo: "Triunfo". Madrid. núm. 705. pág. 27

49. Estos cantes se hacen sin acompañamiento de guitarra.

de opresión, resentimiento y protesta.<sup>50</sup> Observamos antes que son vehículos para los relatos y confesiones de la raza gitana en su estancia azarosa en España. Pero en la simbiosis gitano-andaluz, el cantaor andaluz se sirvió de ese molde para expresar sus propios sentimientos y resentimientos del sistema penal y de la condición de la justicia española. Como en tantos asuntos flamencos, Machado y Alvarez fue el primero en tratar el tema.<sup>51</sup> "Demófilo", krausista y liberal, analiza con fines didácticos y reformadores algunas coplas carcelarias: "Traer al sereno y desinteresado campo de la Ciencia la protesta viva, enérgica, elocuente que el pueblo hace en sus cantares de las absurdas instituciones que lo rigen, es el fin que nos proponemos en este artículo ..."<sup>52</sup> Comienza éste con la siguiente copla:

A la puerta del presidio  
Hay escrito con carbón:  
Aquí el bueno se hace malo,  
El malo se hace peor.

¿Por qué?: por esto:

---

50. Por limitarnos al siglo XIX, no tratamos en este estudio el "fandanguillo", cante urbano del siglo XX, que contiene muchas letras de protesta social. Por ejemplo:

Los capataces de mina  
han compra una romana  
para pesar el dinero  
que toítas las semanas  
le roban a los mineros.

51. A. Machado y Alvarez. "Carceleras". Originalmente publicado en 1870 en "La Revista de Filosofía, Literatura y Ciencias". Sevilla. Reproducido en Biblioteca de las tradiciones populares españolas. Sevilla. 1884. Tomo V. págs. 19-26

52. Ibid. págs. 19-20

Aquel que entrare en la cárcel  
Nunca diga la verdad:  
Porque a buena confesión  
Mala penitencia dan.

Las condiciones carcelarias engendran el resentimiento:

Veinticinco calabozos  
tiene la cárcel de Utrera  
Veinticuatro llevo andados  
Y el más oscuro me queda.

La cárcel es el infierno  
Los carceleros el diablo,  
Los jueces los que condenan  
Y ellos son los condenados.

Y al desafío que "Demófilo" llama "revolucionario":

Porque dije viva el lujo!  
Me metieron en la cárcel,  
Viva el lujo y quien lo trujo  
No faltará quien me saque.

Hay que situar el artículo de "Demófilo" en el momento histórico-social de la Primera República donde reinaba el afán krausista de reformar y renovar una sociedad de rígida ortodoxia. Como admite "Demófilo", el artículo es francamente político. Pero las coplas ilustrativas sirven para darnos cuenta de la rebeldía latente y abierta en la psicología andaluza. Once años después, "Demófilo" publicó más coplas carcelarias en su Colección de Cantes Flamencos. Nos servimos de ellas para demostrar otros matices de queja, de conciencia y protesta sociales. Estas coplas, bajo la denominación de "martinetes", tienen un sabor más gitano, en lenguaje y temática, que las del artículo de 1870:

Esde er cayejón d'Eguía  
A la carse aonde yo estaba  
Oía los quejiítos  
Que mi Perico me daba.



Maldita sea la cárcel  
Y el que la labró de piedra  
A las doce de la noche  
Me metieron dentro de ella!

Maldita sea la cárcel  
Sepultura d'hombres vivos,  
Donde se amansan los guapos  
Y se pierden los amigos.

A siento cincuenta hombres  
Mos yeban a la Carraca;  
Mos yeban a currelá  
Y a sacá piedras del agua.

Estoy en un calabozo  
lleno de abominaciones;  
Ya me suben, ya me bajan,  
A tomar declaraciones.

Toítos los sabios combienen  
Que castiguen a mi cuerpo;  
No sé qué delito tiene  
Porque yo no se lo encuentro.

Y de la antología de Ricardo Molina:<sup>53</sup>

Unos me tiraban piedras,  
otros me tiraban palos,  
y oí voces que decían:  
"marar a ese negro, mararlo."

(marar = matar)

Al que mendiga lo encierran  
y meten preso al ladrón.  
El que no pide ni roba  
muere de hambre en un rincón.

En todas las antologías abundan las coplas que demuestran la resignación. Hemos querido destacar la nota de protesta.

---

53. Ricardo Molina: Cante Flamenco (Antología). Madrid. Temas de España. Taurus, 1965

2.) el dinero y la pobreza

Dentro del tema de la injusticia, la conciencia flamenca se da cuenta del papel que juegan el dinero y la pobreza. Sea con tristeza, queja amarga, tono sentencioso o con aire de guasa, estas coplas demuestran que el andaluz no es un espectador pasivo de la injusta distribución de la riqueza. Fluye más bien un resentimiento activo y una clara conciencia del orden social. Veremos, dentro de poco, un motivo de la falta de solidaridad, de la desconfianza del "otro" que corre por el dram histórico de los españoles. Escuchemos, por ahora, las consecuencias de la pobreza:

Hombre pobre güele a muerto;  
A la joyanca con é;  
Qu'er que no tiene pesetas,  
Requiencan in pase, amén.

Er que no tiene dinero  
cuatro casas tiene abiertas:  
la carse y el hospitá  
er sementerio y la iglesia.

Cuando se emborracha un pobre,  
todos disen: "Borrachón!"  
Cuando se emborracha un rico,  
"Qué alegrito ba er señó!"

Ya te lo he dicho María,  
que en la casa de los pobres  
dura poco la alegría.

El dinero es poderoso. La guasa no quita conocimiento:

Er dinero es un mareo:  
Aquer que tiene parné  
Es bonito aunque sea feo.

Er dinero es mu bonito:  
A todo er que tiene dinero  
Le yaman er señorito.

Desprecio del que estima el interés sobre el corazón:

Maldita sea la persona  
Que se yeba der dinero  
Y no se deja yebar  
E unos ojos negros buenos.

Pero la riqueza es también cosa del destino y, por lo tanto, sujeta  
a sus vaivenes:

No arroyes al infeliz  
por más que el oro te sobre:  
yo he bisto a un rico bestío  
con los desechos de un pobre.

Tu tienes carro y mulas;  
yo también tube:  
las cosas de este mundo  
bajan y suben.

Y, por último, una copla archi-flumenca por su gracia agridulce:

Er que no tiene parné  
jasta las pícaras moscas  
se quieren jiñar en él.

b) las malas lenguas

Se podría hacer una maravillosa antología de literatura española basada en el tema de "las malas lenguas". Sería una sinfonía del esperpento, una verbalización de la plástica goyesca y, acaso, una tragicomedia esencial de la vida española. Porque el tema es una constante en la literatura española desde Sem Tob hasta el momento actual. Utilizamos el sintagma "malas lenguas" para señalar la conciencia del inmenso poder dañino que tiene el prójimo con el arma sola de la palabra y cuya consecuencia es una actitud defensiva, una perpetua cautela contra el ataque calumnioso o la abierta acusación

que podrían resultar en la tragedia personal. Es probable que exista en otras culturas el temor y el asco hacia la calumnia, pero la intensidad con que se manifiesta en la literatura española, en el habla popular y en la copla flamenca provocan la meditación y la indagación sobre causas y motivos. Américo Castro y sus discípulos<sup>54</sup> han levantado un cuerpo de obra crítica sobre las consecuencias de la violenta conversión al catolicismo del morisco y el judío español. El converso, en la literatura y en la vida, bajo la amenaza de la calumnia, se siente continuamente inquieto entre sus prójimos. Para lo escépticos de las teorías de Castro, una lectura de los documentos de la Inquisición revela la fuerza de la denuncia verbal en la vida de los españoles. De todos modos, es difícil negar una actitud defensiva, una super-conciencia de grupo minoritario que se asoma en los escritos de judíos y conversos. Lo vemos muy temprano en los Proverbios Morales de Sem Tob:

Por nacer en el espino la rosa, yo no siento  
que pierde, nin el buen vino por salir del sarmiento.  
Non val el açor menos por nacer en vil nío,  
nin los enxemplos buenos por los dezir judío. 55

En el cancionero flamenco, la sociedad, en su doble estructura de institución autoritaria (la justicia) y los "otros" (la gente), aparece como un organismo esencialmente hostil y opresivo. No debe extrañar esta actitud del gitano y del campesino andaluz. Más allá del marco general de desconfianza, el primero es perseguido y maltratado, y el segundo, abandonado y oprimido. En su circunstancia de

---

54. Américo Castro: "El judío en la literatura y en el pensamiento españoles". La Realidad Histórica de España. 1954. págs. 525-561. También en la edición de 1971. págs. 276-325

Stephen Gilman: The Spain of Fernando de Rojas. Princeton University Press. 1972

55. Américo Castro: op. cit. (1954). pág. 531

hombres marginados, temían la mala lengua que podía caer como un rayo y aniquilarlos. Citamos algunas coplas que demuestran ese recelo y temor:

A un torito en plaza  
no le temo tanto  
como le temo a una malina lengua  
y un testigo farso.

Más mata una mala lengua  
Que las manos der berdugo,  
Que er berdugo mata un hombre  
Y una mala lengua a muchos.

Yo no conozco a ese hombre  
Ni lo he pensao  
Tiene la culpa las malas lenguas  
Que s'han levantao.

Qué murmuraitos son  
los pasitos que yo doy!  
Otros tropiezan y caen  
y no lo murmuro yo.

Y ésta, que tiene matiz amoroso: <sup>56</sup>

Mira lo que andan hablando:  
Sin tené naíta contigo,  
La bía m'están quitando.

Una respuesta a la malas lenguas es el encerrarse en sí mismo y no fiarse de nadie:

El secreto de tu pecho  
No lo digas a tu amigo;  
Que si la amistad le falta <sup>57</sup>  
Será contra tí un testigo.

---

56. En la sección de temas amorosos desarrollamos la cuestión de las malas lenguas y la honra.

57. La traición aquí no sólo resulta en deshonra, sino en pleito mayor. El uso de la palabra "testigo" es signo para nosotros de la terrible presencia de las malas lenguas en la vida española.

No hay más amigo que Dios,  
Y esto es claro y evidente:  
El más amigo es traidor  
Y el más verdadero miente.

Nadie descubra su pecho  
por dar alivio a su pena;  
Que el que su pecho descubre  
Por su boca se condena.

A quién se lo contaré  
lo que a mí me está pasando,  
se lo contaré a la tierra  
cuando me estén enterrando.

Der sielo bengan fatigas;  
Yo por la caye no yoro  
Porque la gente no diga.

Nuestra honra se cuelga del hilo de las malas lenguas:

Estamos en un mundiyo  
Tan yeno de indiniá,  
Que no tenemos más honra  
Que la que nos quieren dar.

A veces, tanto es el poder dañino de las malas lenguas, que del  
temor y recelo se pasa uno a la rabia:

Si yo supiera la lengua  
que de mí mormura,  
yo la cortara por en medio en medio  
y la ejara mía.

Y, finalmente, una copla que pudiera servir como bandera para los  
miles de conversos, gitanos, parias, los marginados todos, pudrién-  
dose en las cárceles:

Várgame los sielos!  
Várgame la tierra!  
Lo que acarrea un testigo farso  
y una mala lengua!

c) la solidaridad afectiva con los sufridos

Aunque el andaluz se retrae y se encierra ante el dolor existencial y la injusticia social y manifiesta una desconfianza del prójimo, también se encuentra en la copla flamenca el sentimiento de compasión y de solidaridad con el desgraciado, el humilde, el obrero explotado:

Pobresitos e los mineros,  
lústima les tengo yo,  
que se meten en las minas  
y mueren sin confesión.

En diciendo: "Gente al torno!"  
Todos los mineros tiemblan,  
Viendo que se han de poner  
A voluntad de una cuerda.

Ya los sacan de la carse  
Los yeban ar Baratillo;  
De sentimiento yoraban  
Hombres, mujeres y niños.

Cristo de la Expiración  
orgullo de Triana,  
que eres el Rey de la piedú,  
a los presos de la cárcel  
dales salú y libertá.  
(Saeta)

Y del fandanguillo, cante urbano del siglo XX, muchas de cuyas letras reflejan el fermento social y político del período 1920-1936, procede la siguiente copla que muestra compasión hacia la prostituta:

A la mujer de la vía  
no la trates con desdén  
que antes de haber sío mala  
ha sío mujer de bien.  
Piensa que tienes hermana!

C. LO AMOROSO

En el cancionero flamenco el tema central que atrae la más rica, diversa y numerosa cantidad de coplas es el del amor. Es más: los otros temas confluyen en la corriente caudalosa de lo amoroso. Comentar e ilustrar todos los matices llenaría un tomo.<sup>58</sup> De nuevo, escogemos lo que nos parece esencial.

Señala "Demófilo"<sup>59</sup> que aunque la copla trate de sucesos históricos, de religión, de geografía, es siempre afectiva: siempre contiene un afecto de amor, de odio, de desdén, de cariño, de ternura. Esta vena constante de sentimiento es lo que la distingue del refrán y la sentencia pura. La copla puede encerrar una sentencia, pero falla si no contiene también un temblor lírico. Pero ¿por qué el predominio de lo amoroso en la copla flamenca? Cansinos-Asséns, que señala tres grupos, el morisco, el hebreo, el gitano, como fuentes primarias de la copla, sugiere que les fue vedado, al convertirse al catolicismo, cantar explícitamente las causas inmediatas de su dolor y así vertieron al tema amoroso la pasión del trauma histórico. Por otra parte, la religión católica da una tremenda importancia al amor, "haciendo del destino del hombre un drama pasional". Pero el andaluz humaniza el drama divino y seculariza su complicada teología. En la copla flamenca "el Hombre y la Mujer suplantaron al Hijo y a la Madre divinos, y el drama de la Gracia quedó reducido al drama del Amor."<sup>60</sup> Los hermanos Caba, por otra parte, opinan que "en el complejo sentimental del alma andaluza se entreteje un sensualismo

---

58. Rodríguez Marín, en "El Alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas" registra dieciocho matices amorosos.

59. A. Machado y Alvarez: "Post-Scriptum": págs. 38-41

60. R. Cansinos-Asséns: op. cit. pág. 40

que da el tono mayor." <sup>61</sup> Para nosotros, la diversidad de actitudes amorosas impide reducirla a una fórmula abracadora. Sin embargo, se perfilan marcadamente ciertas disposiciones amorosas y eróticas. Hablaremos, pues, de tendencia y disposiciones más bien que de valores absolutos.

a) el misterio del amor: su poder trastornador y los límites de la razón

Para el andaluz de la copla, ante la fuerza arrolladora de la pasión amorosa o erótica, la razón es francamente deficiente e impotente. Estamos muy lejos del amor platónico ultraterrestre o de la culminación del amor místico que es la liberación de todo deseo. La pasión flamenca no tiene límites, conduce a la locura y es de carne y hueso. Pero veremos que no es explícitamente erótica. Prefiere la insinuación analógica a la enunciación abierta y desnuda. El amor es irracional:

Er más subio se atribula  
quien tiene razón, la pierde;  
prebelica der sentío  
aquer que quiere y no puede.

(prebelicar = prevaricar)

El amor es una cosa  
Dios nos libre y Dios nos guarde!  
Que hace perder los sentidos  
Al que los tiene cabales.

Nadie ha entendío ar queré:  
es durse como el armiba  
y amargo como la jíé.

---

61. Carlos y Pedro Caba: op. cit. pág. 263

Mal haya el amor, mal haya,  
Y quien m'enseñó a queré;  
Qu'estaba en mi sentío  
Y ahora m'encuentro sin é!

Tan cabal como el reló  
Ningún amor puede ser:  
El reló tiene gobierno  
Lo que no tiene el querer.

Quise mucho a una mujer,  
tuve un momento de loco  
y esa mi ruina fue.

El amor es el colmo vital. La pasión flamenca no tiene límites y si busca, a veces, la hipérbole como único molde apto para expresarse, ésta no debilita la fuerza afectiva. Unir, de modo feliz, el sentimiento con el giro gracioso es lo esencial flamenco:

Yo no quiero más comé  
Poique m'estoy manteniendo  
Con la raíz der queré.

Quiéreme como te quiero  
Luego me berús morí,  
Como Cristo 'n er maero.

Tengo el gusto tan colmao  
cuando te tengo a mi vera,  
si Dios me manda la muerte  
tal vez no la sintiera.

Aunque toquen a rebato  
Las campanas der sentío,  
No se pué apagar er fuego  
Qu'en mi pecho has ensendió.

Extraña y original metáfora, "las campanas der sentío". Además de ser una declaración apasionada amorosa, la copla podría servir como una prueba de la fuerza del amor.

Si el amor flamenco es pasión sin freno, entonces el saber racional no sirve ni para entenderlo ni para socorrer al perdido en sus laberintos:

Tu dices qu'eres la ciencia  
Yo no lo comprendo así,  
Cómo siendo tú la ciencia  
No m'has comprendió a mí.

Ni la ciencia ni er sabé  
M'ha serbiíto de ná;  
Que m'ha puesto tu queré  
Sujeto a tu boluntá.

Las lágrimas del queré  
no tienen reparación.  
El hombre de más talento  
no manda en su corazón  
y muere de sentimiento.

b) la visión y el concepto de la mujer

Antes de entrar en los diversos matices amorosos, nos parece apropiado trazar los conceptos esenciales de la mujer y el hombre en el cancionero flamenco. En primer lugar, nos asalta la distinción entre la mujer como hembra o prostituta, y como madre o esposa (madre potencial).<sup>62</sup> La mujer como ser espiritual independiente de estos papeles no aparece en la copla flamenca. Se desvalora a la mujer que se niega a cumplir su destino maternal o sensual. En la obra de Unamuno (La Tía Tula) y García Lorca presenciamos la tragedia de la soltera y la mujer yerma. No: la mayor parte de las coplas amorosas concibe la mujer como hembra: la que atrae al varón con la promesa del encuentro sensual o la que va hacia el varón en busca del

---

62. Interesante es el comentario de Waldo Frank que habla de la maternidad de la prostituta española: Virgin Spain. Duell, Sloan & Pierce. New York. 1942. pág. 249

mismo deseo. Pero, curiosamente, en la copla no encontramos ni la lascivia ni el erotismo explícito. Esto se resalta en contraste con la llamada "literatura de cordel" estudiada por Julio Caro Baroja.<sup>63</sup> En su capítulo sobre el erotismo, Caro Baroja registra la siguiente canción:

No te pueo yo ecir  
Colasa, lo que me gusta  
sobre una pierna robusta  
una liga colorá.  
Levanta los faralares  
y luce la pantorrilla  
que vale más, Colasiya     64  
que toitica una torá, ...

Este lenguaje explícito está ausente de la copla flamenca. Es más: veremos, bajo el tema de los requiebros, que de las 400 coplas dirigidas a la belleza corporal en la colección de Rodríguez Marín, 246 refieren a la cara y sólo 10 o 12 a las demás partes del cuerpo. El llamado sensualismo andaluz va acompañado y rodeado por un pudor verbal.

Ahora bien: la hembra flamenca pertenece al mito y a la imagen de hija de Eva. Es infiel y voluble pecadora y causa de fuerte desconfianza:

Una mujer fue la causa  
De la perdición primera;  
No hay perdición en el mundo  
Que por mujeres no venga.

¿Cómo quieras que en ti ponga  
una firme voluntad,  
si eres venta de camino  
que a todos les da posá?

---

64. Julio Caro Baroja: op. cit. págs. 234-235

Anda vete noramala;  
Ya m'he cansado d'amarte,  
Qu'eres furor de retreta,  
Qu'alumbras a todas partes.

Tu queré es como er dinero.  
Anda e duana en duana  
jasta que le echan er sello.

Pero a pesar de ser pecadora y motivadora de las desgracias amorosas, la hembra es protagonista: la mujer como novia y esposa formal apenas figura en la copla.<sup>65</sup> La pasión erótica flamenca es extra-matrimonial. Es ciega, apasionada, atormentada y huye de convenciones sociales.

No cabe duda que en el hombre existe un querer fijar a la mujer es un sistema de valores donde él manda y domina. Pero sería erróneo ver a la mujer como una sumisa y pasiva cómplice de este deseo. La copla flamenca atestigua todo lo contrario y no es extraño: en el siglo XIX la mujer domina el baile flamenco y alterna como "cantaora", en condiciones de igual respeto y estima, con el "cantaor". A pesar del carácter patriarcal del grupo gitano, la gitana irradia una fuerza singular y ocupa un puesto primario en la vida familiar. Las novelas de Alarcón y Juan Valera y, posteriormente, el teatro de los hermanos Quintero, dan un lugar de preeminencia a la andaluza. En la esfera flamenca la "cantaora" es la portavoz de la rebeldía femenina contra el mal trato y la rigidez de los valores tradicionales. He aquí su exclamación lírica:

Anda bé y dile a tu mare  
Que te pele y que te monde,  
Que te buerba a dá la teta  
Y que t'enseñe a ser hombre.

---

65. Salvo en los cantos folklóricos regionales como el "fandango campero" y las "sevillanas".

Anda bete, corre bete  
Que ya me se fue 'l amó;  
Quien s'ha comió la yema  
Que se coma er cascarón.

Tú no me pagas la casa;  
Tú no me das de comé;  
Me bienes pidiendo selos;  
¿A fundamento de qué?

Contigo no quieo más liga;  
Mi puerta no gasta yabe  
De media noche p'arriba.

Siendo que soy tuya  
¿qué caenita m'has echao  
que me tienes tan segura?

Suerte perra, suerte negra  
La suerte de una mujé,  
Lo que le pide el alma  
Se lo prohíbe el debé.

Estoy queriendo a un chabá  
Y por sus chabalerías  
Ahora lo boy a dejá.

No quiero que me des tú:  
De tu santo yo no quiero  
Ni tampoco la salú.

El aire de estas coplas nos hace repensar la imagen estereotipada de la mujer callada y resignada a su sino, o atrapada por su pasión a los caprichos del hombre donjuanesco. Si la andaluza está atada a papeles sociales fijos, si le está vedado entrar en ciertas instituciones, esto no le quita una admirable fuerza de carácter y de voluntad. La mujer preside y domina la estructura social más básica de la sociedad española: la familia. A pesar de restricciones y opresiones, la voz que resuena en estas coplas es imperiosa y majestuosa, consciente de sí misma y de la realidad que la rodea. Hay que tenerla presente junto a la imagen tradicional de la caprichosa,

la voluble, la esclava de sus pasiones.

Más allá de la mujer como hembra, indomable y franca defensora de su persona o voluble hija de Eva, yace una esfera vital elemental y fundamental: la mujer como madre. Para el andaluz, la madre, más que la virgen, es el blanco para su mayor ternura y vulnerabilidad sentimental. Y ella es alivio y la tregua en la guerra con los hombres y con la hembra. O la confidente para los dos sexos. Es el recuerdo vivo del paraíso infantil, antes del dolor y la lucha social. Es el amparo mayor. Por lo tanto, la pérdida de la madre es la pena más grande para el alma flamenca:

No yores, qu'es tontería:  
Nunca pasé yo una pena  
Mientras mi mare bibía.

Se murió la mare mía;  
Ya no hay en er mundo mares:  
Mare, la que yo tenía.

Numerosas son las manifestaciones de amor y cariño hacia la madre.

Escogemos unas cuantas predilectas:

Penas tié mi mare,  
Penas tengo yo;  
Y las que siento son las e mi mare, 66  
y las mías no.

Por ber a mi mare diera  
Un deíyo de la mano:  
Er que más farta me hisiera.

Jincarse e roiyas  
Que ya viene Dios;  
Ba 'resibirlo la mare de mi arma  
E mi corasón.

---

66. Es una copla antigua. Figura en la colección de George Borrow (op. cit. núm LIII) escrita casi completamente en "caló".

Queítos los gorpes  
Queítos por Dios;  
Como está mala la batita mía (bata = madre)  
Der mio corasón.

El desamparo mayor es la falta de afecto maternal:

Mare, no es usté mi mare,  
que si usté mi mare fuera,  
echaría un empeñito  
y de la carse saliera.

Contra la suegra sí se expresa franca hostilidad:

Tu mare no dise ná;  
tu mare es de las que muerden  
con la boquita cerrá.

Alcahueta fue primero.  
Campana de dos metales  
da mal sonío en un pueblo;  
tu mare es la que no quiso  
y alcahueta fue primero.

En la jerarquía de valores femeniles la madre está más alta que la novia o la hembra:

Tú le pedistes a Dios  
que mi mare se muriera  
y mi mare se murió,  
y ahora busca quien te quiera,  
que ya no te quiero yo.

c) el concepto del hombre

Se suele ver el andaluz a través del prisma que revela al macho donjuanesco, funcionando sólo desde su centro e insensible al ser interior del "otro". No cabe duda que se desprende del cancionero flamenco un aroma fuerte de alarde inseguro, de insistencia dudo-

sa del yo, de narcisismo, pero también existen vetas opuestas: nobleza, cariño, lealtad, finura y sensibilidad al "otro". Un afán central de nuestro estudio es distinguir la "andaluzada" de lo esencial andaluz y nos parece que un modo eficaz de hacerlo es exponer las diversas tendencias, a veces contradictorias. Vamos a verlas.

1) valientes, jaques, majos, guapos y machos

"El "valiente" es ya una verdadera plaga en los siglos XVI y XVII y en el Sur la preocupación por serlo y aparentarlo llegó a extremos increíbles."<sup>67</sup> Julio Caro Baroja traza, a través de la literatura de cordel, la aparición de los jaques, majos y guapos en la literatura y en el teatro popular hasta el siglo XX y el papel de Andalucía. Al llegar a la "Canción andaluza de Diego Corrientes", Caro Baroja hace una pregunta muy atinada: "¿Pero hasta qué punto es esto "popular" y no popularizado?" Entendemos la pregunta de esta manera: ¿hasta qué punto recoge un autor culto un tema y una actitud populares y los deforma, dilatando y enfocando en una sola dimensión? Con esta pregunta entramos en los defectos del costumbrismo que intenta darnos un cuadro realista de costumbres regionales pero que, en realidad, nos da una exageración y una deformación de ciertas actitudes. Por eso insistimos tanto en la diferencia entre "gitanismo" y "flamenquismo" y gitano y flamenco. El primero es imitación deformadora y el segundo es auténtico. Con razón señala Caro Baroja el papel decisivo de autores andaluces y no andaluces en la elaboración de la visión panderetil de Andalucía.<sup>68</sup> Toda exageración se basa en un

---

67. Julio Caro Baroja: op. cit. pág. 212

68. Ibid. págs. 219-220

hecho real, pero es importante no confundir los dos. Ahora bien: cuando se comparan los romances llamados "vulgares" y las canciones andaluzas publicadas a mediados del siglo XIX con la copla flamenca, sentimos una enorme distancia entre la una y la otra. La actitud exagerada de hombría y de valentía, de jactancias un poco infantiles que abundan en estas canciones popularizadas, rara vez asoma en la copla flamenca. Sí aparecen en la canción regional aflamencada, pero casi nunca en los cantes básicos o jondos. En una reunión flamenca auténtica todos se echarían a reír si alguien cantara con seriedad:

Cuando yo me pongo feo,  
to Dioz ze echa a tembrar,  
porque si larrimo un deo  
se junde la catedrá      69  
                                  ¿Está osté?

Estos es, francamente, la misma imagen estereotipada del valiente andaluz, como indica Caro Baroja, desde Cervantes en adelante. Semejante actitud, con menos exageración, se encuentra, en la colección de Rodríguez Marín, en las coplas de contrabandistas:

En montando en mi cabayo,  
No temo a ningún baliente:  
Un retaco, dos pistolas  
Un cuchiyo, y benga gente!  
(R.M.: 7606)

En la copla flamenca sí se encuentra la jactancia, pero casi siempre se trata de la guerra entre los sexos y lleva, a veces, un matiz protector o una reacción contra el desdén:

A naide le tengus mieo  
Mientras yo tengo en la mano  
La barita del armendro.

De que quieras, de que no  
Tú entrarás en er caminito  
Porque te lo mando yo.

¿Cómo has tenío baló  
De echarte otro nobio nuebo  
Estando en er mundo yo?

(ejemplo también de la  
"supremacía de la persona")

Definitivamente tenemos aquí un sabor machista, pero no es grotesco y panderetil como en la literatura de los costumbristas susodichos. Que juzgue el lector:

Soy un mosito tan crúo  
y de tanta caliá,  
que donde pongo lo cliso 70  
no lo pone otro chavar.

Zi argún gaché a mi chiquiya  
la pretende jonjabar,  
lo ajorco con mi patiya  
y a Dioz se lo va a contar 71  
¿Está osté?

Este tono es falso. El verdadero valiente no se alaba. Lo mismo que lo erótico, en la copla flamenca se expresa de modo metafórico:

No te pongas colorá  
que en el mejor paño cae  
una mancha sin pensá.

No tengo la culpa yo  
que siendo tuya la rosa  
hasta mi llegue el olor.

se ensalza. sea guardado o no debido a la humanidad imperfecta, el valor de la discreción:

---

70. Julio Caro Baroja: op. cit. pág. 218. ("Relación andaluza. Soy un mosito e verdá")

71. Ibid. pág. 221. ("El mosito del barrio")

Que convenga o no convenga,  
el hombre para queré  
no ha de tené mala lengua.

Vive tranquila en el mundo,  
que no tengo mala lengua.  
Lo que ha pasao entre los dos  
no lo sabrá ni la tierra.

De nuevo, vemos el anverso y el reverso de la medalla: la jactancia machista y la discreción delicada. Que haya más coplas donjuanescas y jactanciosas que discretas y nobles, no nos anima a clasificar de modo tajante la psique masculina andaluza. El tema amoroso heterosexual implica la pasión y ésta, como veremos, significa el sufrir y el hacer sufrir. Esto no excluye el sentimiento fino, noble y generoso en los dos sexos. Sobre todo, como también veremos, cuando tiene tan alto valor en Andalucía la gracia: en su dimensión espiritual, tanto como plástica.

## 2) Don Juan, el narcisismo y el desprecio a la mujer

Pero sería un defecto grave pasar por alto un complejo particular del andaluz que revela una inquietud y una hostilidad hacia la mujer como mujer. Quiero decir: a la mujer más allá de sus papeles como virgen, novia, esposa y madre. Queda implícita, como vimos antes, algo de esta hostilidad en la visión de la mujer como hija de Eva. Pero tornemos ahora a otros aspectos.

Dos pensadores tan distintos, Ortega y Gasset y Waldo Frank, coinciden en aplicar la etiqueta de "narcisista" a los andaluces.<sup>72</sup>

---

72. José Ortega y Gasset: "Teoría de Andalucía". Viajes y Paisajes. Revista de Occidente. Madrid, 1957. págs. 81-82

Waldo Frank: Virgin Spain . págs. 66-76

Para los dos, Sevilla y los sevillanos son el centro de esta hermenéutica particular. Ortega subraya la capacidad y el gozo del andaluz en ser espectador de sí mismo y en darse como espectáculo a los extraños, lo cual demuestra, según Ortega, un autoconocimiento superior. Waldo Frank, desde un enfoque distinto, emparenta el narcisismo de Sevilla y sus habitantes con la leyenda y el símbolo de Don Juan. Por una parte, dudamos mucho sobre la idea del narcisismo colectivo andaluz en su versión orteguiana. El meditar sobre el distinto temperamento y modo de comportarse y expresarse entre, por ejemplo, el gaditano y el malagueño y el cordobés y el granadino, es decir, entre el andaluz del litoral y el andaluz de la sierra,<sup>73</sup> nos impide juntar todos los andaluces en cualquier hipótesis. Por otra parte, como señala González Climent,<sup>74</sup> difícil es ligar el narcisismo, que implica la ceguera, con el autoanálisis.

Pero no queremos entrar ni en el laberinto del narcisismo -- como mito o como rasgo psicológico -- ni en el personaje literario de Don Juan. Sí nos interesa esa zona erótica -- o autoerótica -- de Don Juan que le impide ser auténtico amante. La zona que le incapacita perderse y encontrarse en el espíritu y el cuerpo de la "otra". Porque el amor del hombre maduro es un intento simpatizante de ver y entender a la "otra" desde su centro y no desde los impulsos de uno mismo. Lo que Don Juan ama en la mujer es el juego erótico de sus propios sentidos y el temblor de la conquista. Por consiguiente, necesita volar de mujer a mujer para recrear ese momento autoerótico. Esta obsesión con el propio cuerpo como objeto erótico es infantil.

---

73. Se puede distinguir también entre los andaluces de Andalucía la Baja y la Alta, y entre la oriental y occidental.

74. A. González Climent: op. cit. págs. 361-362. González Climent no acepta la teoría de Ortega.

Todo esto es conocido. ¿Dónde está el andaluz en estos tópicos del narcisismo y de Don Juan? Ni todos los andaluces son donjuanes, ni son narcisistas. La diversidad de actitudes eróticas que veremos en la copla nos guarda contra tal afirmación desmesurada. Pero difícil es negar, como tendencia fuerte, el altísimo valor de la relación hijo-madre en su mutuo fluir de cariño y ternura y la comparación antitética y en pugna de la de hombre-hembra u hombre-mujer. Quizá en la maraña del noviazgo se dibuja algo de la confusión erótica masculina andaluza. En la novia, el andaluz presiente la mujer como esposa y madre, pero también la hembra en ella le es realidad palpable. En los casos de entregarse al novio antes de casarse, la novia pierde su realidad y su símbolo de virgen y se convierte en hembra. Frecuentemente, esta conversión, tan perseguida y buscada por el novio, resulta en desprecio y hasta asco hacia la novia. No debe sorprendernos el caos en el juego erótico, porque se trata de dos fuerzas antagónicas: el instinto y el acto socializado. Pero, como diría Antonio Machado, ¿en qué quedamos? Esta fragmentación de la mujer es peligrosa. Don Juan es amado, pero no puede amar, porque le falta entereza de ser. Desear a la mujer sólo como espejo para contemplarse es pueril. Y sólo conduce al conflicto o a la soledad. Entregar ternura sólo a la madre o a la mujer como madre es dañino a la relación heterosexual. Por lo tanto, es sugestivo, con reservas, el resumen de los hermanos Caba sobre la significación de la feminidad en la cultura andaluza: "la virilidad jonda santifica a la madre, respeta a la esposa, desea a las hembras y detesta a las mujeres."<sup>75</sup>

---

75. Carlos y Pedro Caba: op. cit. pág. 300. La frase "virilidad jonda" es infeliz. Porque las actitudes eróticas descritas por los hermanos Caba se ilustran con cantes flamencos no jondos. Mejor es la palabra "flamenca" por su cualidad genérica y abarcadora.

Ahora bien: veremos que en la copla flamenca, y sobre todo en las que acompañan cantes gitanos, hay frecuentes manifestaciones de cariño y ternura en el amor de tipo heterosexual. ¿Será menos confuso el gitano en el juego erótico? Pero, por ahora, proseguimos con el tema del dolor y el tormento en el amor heterosexual flamenco.

d) el dolor erótico: querer es sufrir

Denis de Rougemont ha escrito un libro entero alrededor del inseparable enlace entre la pasión erótica occidental y el sufrimiento.<sup>76</sup> Comienza con el mito de Tristán e Isolda, pero los estudiosos de la poesía lírica románica conocen ejemplos anteriores en la poesía mozárabe de las jarchyas. Por otra parte, Octavio Paz señala la simbiosis, en el lenguaje español, entre placer y dolor: El monosílabo español ¡ay!, exclamación de pena, pero también de gozo, expresa muy bien esta sensación: es la flecha verbal y el blanco en que se clava."<sup>77</sup> Sea como sea, es evidente que en el cancionero flamenco, detrás del amor heterosexual late un fondo de traición, de engaño, de adversidad, de amargura. Por lo que son el hombre y la mujer el amor es, de por sí, una cosa de dolor:

Yo creía que el amor  
era cosita de juguete,

---

76. Denis de Rougemont: Love in the Western World. New York. Fawcett Publications. 1966. "Passion means suffering ... the mastery of fate over a free and responsible person. To love love more than the object of love, to love passion for its own sake, has been to love to suffer and to court suffering all the way from Augustine's amaban amare down to modern romanticism." (pág. 52)

77. Octavio Paz: Los Signos en Notación. Madrid. Alianza, 1971. pág. 192

y ahora veo que se pasan  
las fatigas de la muerte.

Cuando yo más te quería,  
me se borbieron pesares  
los gustiyos que tenía.

Los ojitos de mi cara  
Tienen los cristales muertos;  
Se han metío en el querer,  
sin saber lo que se han hecho.

A mí me ajoga la pena;  
y es la jíe der desengaño  
que me corre por las benas.

Por coger la sarsamora  
me he jincaíto una espina,  
que hasta er corasón me yora.

Anda bé a Santa María  
Y encomiéndate a Undebé;  
Qu'er que no pasa fatigas  
No sabe lo que es queré.

En pasar duquitas negras  
No hay quien se iguale cormigo;  
que estoy comiendo y bebiendo  
con mi mayor enemigo.

¿Quién había de desir  
que una cosita tan durse  
tubiera amarguito er fin?

Esta serraniya perra  
me está jasiendo pasá  
er purgatorio en la tierra.

Miremos algunos de los matices del dolor en su expresión flamenca.

1. el mal pago

Cómo yo iba a creer en ti  
Que tan mal paguito me diera  
Tú has debío de ser  
Cien años mi compañera.

Siempre por los rincones  
te veo llorando;  
que Dios me quite la libertad y la vía  
si te doy mal pago.

La copla también encierra un juramento de lealtad.

Hasta el sentío se me para  
al ver lo que te quiero  
y lo mal que tú me pagas.

No me acuerdo si te quise;  
Pero me acuerdo, serrana,  
Del mal pago que me distes.

## 2. los celos

Como en toda tradición erótica resuenan los celos como matiz doloroso en el cancionero flamenco:

Ya te lo he dicho yorando  
Que no bayas a esa casa  
Que me estás mortificando.

En er sementerio entré  
Dando boses como un loco,  
Y hasta la muerte me dijo  
Que tú querías a' otro.

Ejemplo superior de como la intensidad afectiva andaluza personifica una abstracción. A veces los celos se acompañan con una amenaza de violencia:

La gachí que yo camelo,  
Si otro me la camelara,  
Sacara mi nabajita  
Y er pescueso le cortara.

(camelar = querer)

El día que yo te vea  
Hablando con quien tú sabes,  
Te cayó la lotería  
De los números cubales.

(alusión a la cantidad de  
golpes o palos que diera a  
la amante o al amante)

Los celos andaluces no se fían de nada ni de nadie; ni el ser religioso ni el sentimiento religioso:

Cuando bayas a la iglesia,  
Ponte un belito 'n la cara,  
Que los santos, con ser santos,  
De los artares se bajan.

No quiero que a misa vayas,  
Ni que a la puerta te asomes,  
Ni tomes agua bendita  
Donde la toman los hombres.

### 3. el abandono

Por tí abandoné a mis niños  
Mi mare de pena murió,  
Ora te vas y m'abandonas  
No tienes perdón de Dios.

Te vas y me dejas perdía;  
las paredes de mi cuarto  
de luto quean vestías.

Te fuistes y me dejastes  
Cuando yo más te quería;  
No hubieran hecho otro tanto  
Los moros de Berbería!

Pero tanto como el dolor físico del abandono, desgarran la angustia espiritual del olvido:

¿Tienes baló, compañero,  
D'orbitarme a sangre fría,  
Cuando se le toma ley  
A un perriyo que se cría?

Quisiera que me dijeras  
Los motivos que te he dado;  
Castigarme d'otra suerte,  
No con haberme orbidado!

4. el dolor amoroso trae locura y enfermedad

Sombra le pedí a una fuente  
Y agua le pedí a un olivo  
Que m'ha puesto tu quereré  
Que no sé lo que me digo.

Del coló de cera virgen  
tengo yo mis propias carnes,  
que me ha puesto esta flamenca  
que no me conoce naide.

Tu quereré cómo me ha puesto!  
Con un arfiler de a ochabo  
se pué traspasar mi cuerpo.

Yo me he güerto lililó  
En ber que tu personita  
Ya para mí s'acabó.

(lililó = atontado)

5. la inconstancia y la infidelidad

Dentro del "pesimismo erótico" de la copla flamenca, brilla la acusación de la inconstancia y la infidelidad de los dos sexos. Parece que la pasión sensual y la volubilidad conviven de modo inevitable. El tema sirve para manifestar la fuerza expresiva de la ironía andaluza:

Te vistas de Nazareno  
y pegues las tres caídas,  
en tus palabras no creo.

Tu queré lo pongo en dúas;  
que tú me bienes jasiendo  
las aparensias de Júas.

Eres una y eres dos,  
eres tres y eres cuarenta;  
eres la iglesia mayor  
donde todo er mundo entra.

Eres como la beleta  
qu'está en lo arto e la torre;  
biene un aire, biene otro,  
y a toítos les corresponde!

Es tu queré como er biento  
Y er mío como la piera  
Que no tiene mobimiento.

La palabra que me distes  
A la orilla de la fuente  
Como fue junto del agua  
Se la llevó la corriente.

Ar barquito que en er mar  
está pegando baibenes  
tengo yo comparáita  
la boluntá que me tienes.

En er sementerio entré  
Y hasta er romero me dijo  
Qu'era farso tu queré.

6. la adversidad: el sino y la muerte

Si no fuera bastante la maldad humana, se amontonan contra el  
querer las fuerzas del sino:

Yo he bisto raso yobé  
y claro ponerse oscuro;  
Yo he bisto acabá un queré  
cuando estaba más seguro.

Todo lo bense el amor;  
todo er dinero lo ayana;  
todo lo consume er tiempo;  
todo la muerte lo acaba.

Y esta última que junta dolor y rabia:

Mar fin tenga la muerte  
Que tanto ha poío;  
S'ha yebaíto la mi compañera  
Y un hijito mío.

#### 7. adversidad: las malas lenguas

Si las malas lenguas son espina y tormento en el tráfico social común y corriente, en la esfera amorosa son fuente de desgracia y separación. Emparentan con el fenómeno del "qué dirán" tan vivo en el mundo hispánico. El andaluz de la copla arde en perpetua cautela contra la fuerza de las malas lenguas:

Por er desir de la gente  
yo dejé a quien bien quería,  
pa mientras biba en er mundo  
me se acabó la alegría.

Me dicen si te quiero  
Y yo digo que ni verte:  
Es menester disimulo  
Por el hablar de las gentes.

Cuando te beo bení  
Jasta 'l arma se m'alegra;  
No te sargo a resibí  
Por mó de las malas lenguas.

Te bas y me ejas perdía  
Pero no de toíto er mundo:  
De tu lengua mardesía.

Por Dios te pido, hermanita,  
Qu'en habiendo gente 'lante,  
No me mires ni te ríes,  
Ni me pongas mar semblante.

¿Hasta qué punto llegará el temor de las malas lenguas para que pidiera el amante lo siguiente?:

Quisiera ser como el aire  
pa yo tenerte a mi vera  
sin que lo notara naide.

Y a veces el amor vence las malas lenguas:

Tú no tienes culpa  
ni yo a ti te culpo;  
tienen la culpa esas malas lenguas  
que andan por el mundo.

e) el odio: amenazas, maldiciones, venganzas

Una respuesta flamenca al dolor erótico, a la inconstancia y al mal pago, son las coplas explosivas de un odio directo y desnudo o envuelto en las alas del ingenio analógico. Que sepamos, no existe esta veta de amenazas y maldiciones en la poesía popular castellana o en el cancionero de tipo tradicional. Ignoramos el alcance de la maldición y el denuesto en la lírica popular de otras regiones españolas pero en la copla flamenca es profusa y profunda. Muchas se sirven de frases hechas y giros del habla popular y tienen un fuerte sabor gitano. Los celos, el mal trato, la inconstancia, el sino, la muerte son temas comunes a toda poesía amorosa popular, pero esta riqueza de odio verbal nos parece una nota distintiva andaluza. Comentando una copla de este tipo, dice "Demófilo": Para idear penas

el pueblo andaluz." <sup>78</sup> Veamos un pequeño muestrario:

Permita Dios que te beas  
Sacando agüita e un poso  
Y con er cubo no pueas.

Tu cuerpo tenga mal fin:  
los cordeles der verdugo  
te sirvan de corbatín.

Si la lengua te se seca  
con aire de perlesía,  
no l'eches la curpa a naide  
que son mardisiones mías.

Hijito e mala mare,  
Criaíto en malas tripas  
Regüerto en malos pañales.

Como gayinita muerta  
que ruesa en los mulaares,  
te tienes que ver, serrana,  
sin que te camele naide.

La maldición que te echo  
Desde hoy en adelante  
Es que el dinero te sobre,  
Pero que el gusto te falte. 79

Que se pique de cangrena  
La boca con que me riñes;  
La mano con que me pegas.

(cangrena = cáncer)

Sombra de jiguera negra  
Te caiga en er corasón;  
Donde quiera que te pones  
Sacas mi conbersasión.

---

78. A. Machado y Alvarez: Colección de Cantes Flamencos. (anotados).  
pág. 62

79. Magnífica copla que revela la elección de valores del pueblo andaluz: no hay cosa peor que vivir sin gusto.

Tierra, ¿por qué no te abres  
Y te sales de tu sentro,  
Te tragas a esta serrana  
Con tan malos sentimientos?

Yo te lo tengo jurao:  
Donde quiera que t'encuentre  
Tienes el entierro pagao.

Te fuistes y me dejastes;  
Mala puñalá te peguen  
Ar regorbé d'una caye.

Aquer que tubo la curpa,  
Mare, de mi perdisión,  
A cachitos se le caigan  
Las alas der corasón.

Anda con Dios, bien te logres!  
No te deseo mar ninguno ...  
Hora de salú no tengas  
Mientras bibas en er mundo!

Si en bía no me bengo  
Me bengaré en muerte:  
Como andaré toas las seporturas,  
Jasta que t'encuentre.

f) la burla

Ya afirmamos que la burla y la ironía son constantes de la temática flamenca. No podía faltar en el tema amoroso donde los inevitables conflictos y desavenencias dan lugar al desdén y al menosprecio. La guasa andaluza es el arma perfecta en el torneo amoroso. En la literatura de cordel también se encuentran la burla y la sátira. La distinción entre ésta y la copla flamenca la hace, sin saberlo. Julio Caro Baroja: "Hay que indicar que, dentro del romancero vulgar, existen unos géneros que procuran satisfacer las tendencias

moralizadoras y satíricas del pueblo mismo, hiriendo no tanto las fibras del corazón, como tocando resortes puramente intelectuales."<sup>80</sup>  
Pues la burla flamenca, que mayormente parte del daño amoroso, pretende herir precisamente "las fibras del corazón". Lo que habla no es el intelecto frío, sino la llama ardiente del amor herido. Ahora bien: la gana de la guasa flamenca va desde eun humor ingenioso, levemente sarcástico hasta la nota de crueldad y hasta de grosería:

La mardesía de tu mare  
te quiere meter a monja  
en un convento de frailes.

Chiquiya, tú eres mu loca:  
Fres como las campanas,  
Que toíto er mundo las toca.

Tú te tienes por que sabes  
Y er sabé no t'ha balío:  
Yo he hecho burla de ti  
Y tú no l'has conosío.

Ascuch'usté, mosa güena,  
No gast'usté fantesía;  
Qu'er carro de la basura  
También gasta campaniyas.

Premita Dios que te beas  
Sin chaqueta y sin carsones,  
En una jiguera chumba  
Espantando gorriones.

En tu puerta me cagué,  
porque ayí me dio la gana,  
ahí te dejo ese clavé  
pa que lo güelas mañana,  
cuando sargas a barré.

---

80. Julio Caro Baroja: op. cit. pág. 163

g) ternezas y pruebas de amor

Pero pintar sólo el odio, el desdén, la burla, es decir, la guerra feroz entre los sexos, sería olvidar la afirmación amorosa, la ternura, la lealtad, en fin, la capacidad positiva amorosa que existe en el alma andaluz. Por otra parte, ¿cómo ignorar la frase distintiva de la copla: "compañero o compañera de mi alma"?<sup>81</sup> Abunda mucho en las coplas que acompañan los cantes gitanos. Así que el gitano andaluz se destaca en su poder de invectiva y su poder de ternura:

Compañera de mi alma,  
tú dices que no siento ná,  
y la carne de mi cuerpo  
en pedacitos se me va.

M'asomé a la puerta  
Por be si benía  
La compañera e la mis entrañas  
E buscá la bía.

Hasta el olivarito del valle  
he acompañao yo a esta gitana  
y le eché el brazo por encima  
como si fuera mi hermana.

Como la campana tiene  
fundíos siete metales,  
Así tengo tu cariño  
En la masa de la sangre.

La noche del agua resia  
Me tapastes con tu capa  
En la puerta de la ilesia.

---

81. También las frases: "compañera de mi carne, de mi cuerpo, de mi corazón, de mis entrañas" o simplemente, "compañero o compañera mía".

Siéntate a la bera mía;  
Con eso tendrá mi cuerpo  
Un ratiyo d'alegría.

Yo le estoy pidiendo a Dios  
Que venga el alba de veras;  
A ver si viniendo el alba,  
Se alivia mi compañera.

Como tortolita  
te fui yo buscando,  
compañerito, de olivo en olivo,  
de ramito en ramo.

Yo nunca a mi ley falté,  
que te tengo tan presente  
como la primera vez.

Mi ropita bendo;  
¿Quién la quié mercá?  
Como la bendo por poquito inero  
Pa tu libertá.

El yunque y martillo  
rompen los metales;  
el juramento que yo a ti te he hecho  
no lo rompe nadie.

Frecuentemente entra la hipérbole en las expresiones de "pruebas de amor"; a nuestro juicio, esto no quita sinceridad, ya que el pueblo se expresa hiperbólicamente:

En un quartito los dos,  
veneno que tú me dieras,  
veneno tomara yo.

Te lo juro por mi mare,  
Que si tú caes malita,  
Te doy cardo de mis carnes.

Toítas las arañas negras  
Qu'están metía 'n sus níos,  
Me pique 'n er corasón,  
Si mi queré es fingío.

Finalmente, contra dos fuerzas adversas tan poderosas, las malas lenguas y el sino, el querer se afirma:

Deja que la gente diga,  
En queriéndonos los dos,  
Der sielo bengan fatigas.

h) magia y superstición

Existe la creencia, entre los gitanos y los andaluces de la clase obrera, en el poder mágico de los filtros de amor para "ligar" al amante o a la amante. Este poder mágico incluye la piedra imán y los elementos naturales como las estrellas. Lo vemos reflejado en las siguientes coplas:

Yo no sé lo que le ha dao  
Esta serrana a mi cuerpo;  
Que jago por esecharla  
Y más presente la tengo.

Yo no sé lo que m'has dao;  
Tú m'has quitao er sentío;  
Yo he procuraíto orbiarte,  
Flamenquiya, y no he poío.

Yo no sé lo que m'has dao,  
Que no te pueo orbiá;  
Parese que m'has tocao  
Con la piedresiya imán.

No sé qué estrella es la tuya,  
Que domina sobre mí;  
A nadie me he sujetado  
Y ahora me sujeto a ti.

i) el amor filial y familiar

La mayor parte del amor filial va dirigida a la madre. Ella es el centro físico y espiritual del hogar, la que en realidad cría a los hijos, la que suministra todas las necesidades, la que alivia las penas y las heridas. En los momentos de crisis, los hijos apelan a la madre:

Si cuar tengo pare  
Tubiera yo mare,  
No andarían estos hermanitos  
Sin caló de naide.

Existen coplas que demuestran cariño y amor hacia el padre, pero, y esto es una nota para un estudio etnológico, casi siempre van dirigidas al padre viejo, encarcelado, enfermo o muerto. Es decir, el padre joven y sano queda fuera de esta esfera afectiva familiar:

Oiga usté y escuche usté:  
No le pegue usté a mi padre,  
Que es un pobrecito viejo  
Que no se mete con nadie.

Se lo peí yorando  
La Binge der Carmen,  
Er que me quite a mí la salusita  
Se la dé a mi pare.

Si los muertos rebibieran  
A fuersa de balentías,  
Lebantara yo a mi padre,  
Aunque perdiera la bía.

Tós los simenterios  
Los traigo yo andaos:  
La seportura er pare e mi arma  
Yo no la he jayao.

También hay coplas que señalan el amor paternal para los hijos:

Comparito e mi arma  
Igale osté a mi mujé  
Que baya a peír limosna  
Le dé pan a mi chorré. (chorré = niño)

Yo no soy de esta tierra  
Ni conozco a nadie;  
El que haga un bien por mis niños  
Que Dios se lo pague.

La mayor parte de las coplas que tratan de cariño paternal o filial o entre hermanos, acompañan los estilos de la "siguiriya gitana" y los cantes carcelarios. Es decir, relatan las penas y las tribulaciones de los gitanos. Hay un ambiente de constante tragedia, de desgracia, de separación forzada. La familia andaluza es el núcleo esencial por excelencia. Agréguese a esto la extremada situación marginaria del gitano y es comprensible que se levante la familia como una muralla contra la perpetua guerra social. Ahora bien: la desgracia familiar intensifica el cariño entre los miembros:

Mi hermana Alejandra  
a la calle me echó;  
Dios se lo pague a mi hermano Currito  
que me arrecogió.

Yo no quiero a naide,  
con los ojitos de mi hermana María  
tengo yo bastante.

Esto sí que son tormentos!  
Mi padre malo en la cama;  
Mi hermano mayó s'ha muerto.

Mataste a mi hermano  
no te he de perdoná;  
tú l'has matao liao en su capa  
sin jacerte nú.

Mataron a mi hermano  
Der mío corasón,  
Y los chorreles que l'han queaíto  
Los mantengo yo.

j) la amistad

Manifestaciones de la amistad, en el sentido de respeto y simpatía mutuos, no se encuentran en la copla flamenca, ni entre hombres, ni entre mujeres. Sí existe en el compadrazgo, pero ya entra el elemento de familia y, a veces, el de pedir ayuda. Frecuentemente, en el caso gitano, el padrino es una persona de poder y se recurre a él en busca de socorro:

Igale osté a mi parino  
Que corriendo benga acá,  
Y en un papelito fino  
Que firme mi libertá.

Entre los andaluces late un deseo grande de amistad, pero este deseo está en conflicto con una larga historia de engaños y traiciones, sociales y personales, la cual les pone en actitud de desconfianza:

Tan solamente a la tierra  
le cuento lo que me pasa,  
porque en er mundo no encuentro  
personas de confianza.

k) el requiebro y la gracia

Finalmente, rematamos esta sección de temas amorosos, con el fenómeno del requiebro, si no exclusivamente andaluz, marcadamente distintivo y altamente valorizado allí. Más allá del mero piropo a la belleza física, el requiebro ensalza la gracia como "síntesis de todas las perfecciones, tanto físicas como espirituales del pueblo andaluz."<sup>82</sup> Escuchemos a "Demófilo", acaso el primero en tratar el

---

82. A. Machado y Alvarez: "Post-Scriptum". pág. 67

tema: "La palabra requiebro ... nos da a entender como un grado superlativo del quiebro, voz tan usada entre los toreros; requiebro es un quiebro fino y magistral delante de la belleza que pasa ... el requiebro o piropo es, en la mayor parte de las veces, ocurrencia del momento y circunstancial, siendo la cualidad que lo distingue, la verdadera gracia ..." <sup>83</sup> Es decir, el requiebro es el golpe luminoso de la gracia sin el intermediario del intelecto. De las coplas de requiebros en la colección de Rodríguez Marín, los ojos, como "espejo del alma", se llevan la palma. En el terreno de lo erótico, la gracia tiene un valor jerárquico más alto que el de la belleza carnal o sensual:

Me dijiste que era fea,  
Me pusiste una corona;  
Más vale fea y con gracia  
Que no bonita y bobona.

Mira cómo corre el agua  
Por debajo de la adelfa,  
Así corre por tu cara  
La gracia de Dios morena.

Lo moreno, que entre el pueblo andaluz recibe elogio y estima, no sólo se relaciona a las personas, sino también a los santos y dioses esculpidos o pintados y a la tierra. Indica José María Alín que la reivindicación de lo moreno en la poesía castellana de tipo tradicional parte del "Cantar de los Cantares" y que tal reivindicación se inicia con los "Villancicos" de Juan Vásquez bien entrado en el siglo XVI. Antes, la mujer morena fue denostada en la poesía culta. <sup>84</sup> En Andalucía acusa singular relieve. Lo moreno, en los dos sexos, es atractivo, porque va ligado en simbiosis definitiva con la

---

83. A. Machado y Alvarez: "Post-Scriptum". pág. 58

84. José María Alín: op. cit. págs. 253-254

gracia:

Con la sal que derrama  
Una morena,  
Se mantiene una blanca  
Semana y media.

No te quiero por bonita,  
Que bonita no lo eres;  
Te quiero por morenita  
Y por la gracia que tienes.

Como indica "Demófilo". también se encuentran coplas que enaltecen lo blanco y lo rubio pero son tan escasas que parece que van dirigidas a una determinada mujer, mientras lo moreno predomina en la escala de valores populares:

Lo moreno lo hizo Dios  
Lo blanco lo hizo un platero:  
Vaya lo blanco con Dios  
Que yo lo moreno quiero.

¿Cuáles son los motivos para este ensalzamiento de lo moreno? Sería fácil apelar al color de los grupos étnicos creadores de la copla. Pero según las notas de Rodríguez Marín, se deduce que es común a todas las regiones españolas. Hace falta un estudio serio etnológico. Aquí sólo queremos destacar la relación fundamental de la gracia con el color moreno: "morena" y "graciosa" y "sandunguera" son vocablos casi sinónimos en Andalucía, y la palabra "morena" es tan afectuosa de suyo, que decir "mi morena" es, en ocasiones, lo mismo que decir "mi amada", "mi compañera", la "mujer que yo quiero".<sup>85</sup>

Junto al color moreno, importa mucho el garbo en la escala valorativa de la gracia:

Cuando ba andando  
rosas y lirios ba derramando.

---

85. A. Machado y Alvarez: "Post-Scriptum". pág. 61

Mariquita, María  
La de mi barrio,  
Hasta el agua bendita  
Toma con garbo.

Me dice mi moreno  
Que cuando ando  
La sar de los saleros  
Boy derramando.

Esta última reúne tres valores sinónimos: moreno, garbo, gracia. Y la falta de garbo se desprecia:

Anda y no la quieras;  
que tiene andares de mula gayega.

No podemos enfatizar demasiado la importancia de la gracia en la cultura andaluza. En la copla flamenca laten las dimensiones espirituales y estéticas que se reúnen en la gracia andaluza. Esta se refleja en el gesto eurítmico, el ingenio dialéctico, y la profunda manifestación afectiva de la copla, la cual, ensalzando los matices espirituales de la gracia, lo dice de manera graciosa, es decir, artística. Dentro del flamenco, quizá la siguiente cita revela la peculiar fusión de lo espiritual y lo estético en el alma andaluza que logra tanta expresividad honda. Se trata de un párrafo del libro de memorias de un "cantaor", viejo ya en 1935, Fernando "El de Triana":<sup>86</sup>

Y a propósito de cantaoras y de esta cantaora, voy a hacer una pequeña, pero verdadera apreciación de la Empresa de antes y la Empresa de ahora: a la Empresa de hoy se le habla de una artista que no conoce y lo primero que pregunta es esto:

--- ¿Es bonita? ¿Es joven? ¿Viste con lujo? Que mande postales.

¡Cómo si las postales cantaran y bailaran! La Empresa antigua sólo preguntaba:

--- ¿Canta bien? ¿Baila bien?

Porque entonces se prefería el arte, que, si a la vez estaba

---

86. Fernando Rodríguez "El de Triana": Arte y Artistas Flamencos. Madrid. Ed. Clan. 2ª edición, 1952. pág. 40

unido a la belleza, mucho mejor; pero ante todo, el arte. Y lo demuestra que yo he conocido en los escenarios de los cafés cantantes a ciegos, tuertos, mancos, cojos y jorobados, ¡pero artistas! Con esto quiero decir que "La Rubia de Cádiz" no era ninguna belleza, y poco tenía que agradecerle a Dios por esa parte; pero cuando cantaba hubiera podido competir con la más delicada "miss".

"Ciegos, tuertos, mancos, cojos y jorobados": portavoces de una poesía lírica y una música honda. Aquí los cantes flamencos se juntan con La Celestina, Don Quijote, las novelas picarescas, con Goya, con el elemento satírico en Galdós, con los esperpentos de Valle-Inclán --- con todas esas creaciones donde se pasa del dolor a la risa. del lirismo a la burla, de lo trágico a lo cómico y viceversa. con un fluir orgánico, un aire de rítmica naturalidad, pero que resulta en una profundización, un aumento de dimensiones de la obra artística. La gracia que se rezuma por el cancionero flamenco es una gracia dentro del dolor existencial, una respuesta a la caída del paraíso, una gracia que ilumina y enaltece, pero donde el dolor y la angustia son siempre vecinos cercanos y perpetuos. Es una respuesta a la hostilidad del prójimo:

Estoy por desir. señores,  
Que si me tiran al río      87  
Saco ramitos e flores.

La gracia flamenca no es espuma frívola, ni golpe superficial, ni rayo efectista. Sale de un singular enfrentamiento y una superación de la adversidad. La adversidad del destino y de las estructuras sociales. Es imposible definirla. Sólo se le aproxima, quizá, la siguiente copla:

---

87. Asociamos esta copla, aunque varía bastante, con la respuesta del gitano en la Escena del Teniente Coronel de la Guardia Civil de García Lorca. El militar le pregunta qué hacía en el puente de los ríos y le contesta el gitano: "una torre de canela".

Pa tené grasia  
sa menesté reuní      88  
muchas sircunstancias.

---

---

88. Según "Demófilo" es una copla de "Panaeros": Cantes Flamencos.  
Ed. Motín . pág. 15

SEGUNDA PARTE

I. LA COPLA FLAMENCA EN LA POESIA DE ANTONIO MACHADO

II. LA COPLA FLAMENCA EN LA POESIA DE FEDERICO GARCIA LORCA

## I. LA COPLA FLAMENCA EN LA POESIA DE ANTONIO MACHADO

### Introducción

"Mucho me temo ... que nuestros profesores de Literatura ... pretendan explicarnos nuestra literatura como el producto de una actividad exclusivamente erudita."<sup>1</sup>

En los últimos veinte años se publica una considerable cantidad de obra crítica sobre Antonio Machado. Estudiosos de distintas generaciones descubren y redescubren el alto valor de la obra machadiana y se confirma de nuevo su lugar central en la literatura española. Hasta el poeta contemporáneo, metido en otras normas y valores poéticos, encuentra en Machado un modelo inspirador. Y es que, como señala Octavio Paz,<sup>2</sup> Machado vivió intensamente el conflicto del poeta moderno: desterrado de la sociedad y buscando en vano su comunidad deseada, se perdió en el laberinto de su propia conciencia. Al perder la comunidad, la "voz común", el poeta no se encuentra a sí mismo. Pero hay que advertir que Machado casi nunca cayó en un nihilismo amargo. Convirtió su soledad radical en poesía y prosa que irradian un constante anhelo de simpatía cordial hacia el prójimo. Machado descubrió, dentro de la tristeza y la ironía, que sólo cuando

---

1. Antonio Machado: Obras: Poesía y Prosa. Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre, editores. Buenos Aires. Ed. Losada, 1973. 2ª edición. pág. 460. Siempre citamos de esta edición.

2. Octavio Paz: Las Peras del Olmo. México. Imprenta Universitaria. 1957. pág. 210

el hombre sale de su aislamiento y entrega "la monedita del alma" al otro, hay posibilidad de plenitud. Con la Guerra Civil, ese anhelo de que su sentimiento trascienda del "yo aislado, acotado, vedado al prójimo", se realiza en otro terreno al unirse con una comunidad que luchaba contra el fascismo. En ese momento Machado ya no estaba solo.

Pero si el poeta, por la mayor parte de su vida adulta, vivió aislado y solitario en algunas ciudades provincianas, de Castilla y Andalucía la Alta, sí encontró, en el folklore de su tierra natal, la "voz común" que él continuamente ensalza en las páginas de "Juan de Mairena". Lejos de los patios, las fuentes y las placitas de la Andalucía de su niñez, pudo guardar íntima ligazón con ella a través de una rica gama lírica que parte del habla popular andaluza. Esperamos demostrar que el pensamiento y la creación poética de Antonio Machado reflejan una conciencia profunda de la poesía popular andaluza, y específicamente de la copla flamenca, que él recibe como herencia familiar y que él transformará en joyas poéticas empleando su propia voz e imaginaria, pero utilizando algunas de sus formas rítmicas, métricas y estilísticas e inspirándose en sus temas, sus actitudes metafísicas, sus aires sentenciosos e irónicos. Quisiéramos advertir que la presencia de la copla flamenca en la obra machadiana es sólo un elemento entre otros fundamentales: el Romancero, los Cancioneros renacentistas, Jorge Manrique, hondas preocupaciones metafísicas, meditaciones sobre la historia y el destino de España, la presencia de Unamuno, el folklore en general, sus actitudes sociopolíticas, sus desgracias personales, sus pensamientos sobre la poesía. Mas mientras se han estudiado todos estos factores, el tema de la copla flamenca en Machado se ha quedado sin estudiar.<sup>3</sup>

---

3. Sí se ha publicado un libro valioso de Paulo de Carvalho-Neto: La influencia del folklore en Antonio Machado. Madrid. Ed. Demófilo. 1975. El libro, importante por su cuidadosa documentación y bibliografía, por revelar detalladamente la herencia

El papel que el folklore, o saber popular, juega en la obra machadiana, lo han enunciado claramente Aurora de Albornoz y J.M. Aguirre, entre otros.<sup>4</sup>

No se ha estudiado aún todo lo que la tradición andaluza dejó en la obra de Antonio Machado. Mucho hay ... en la canción corta, de tipo popular, de Nuevas Canciones. Mucho, en las sentencias -- en verso -- de los "Proverbios y cantares", o -- en prosa -- de "Juan de Mairena". Los cantes flamencos, parte oscura, oculta casi ... de la tradición andaluza, oídos en la primera infancia, acaso quedaron guardados en el fondo del alma del niño. Años más tarde, mucho de ellos, de algún modo saldrá a la superficie ... Si reparamos en que ciertas palabras, como "sabiduría" -- con todo lo que pudo traer a la imaginación de Machado --, son clave en el cante flamenco, la anterior afirmación no se reduce --creo -- a mera divagación literaria.<sup>5</sup>

A estas frases, asombrosas en quien ya tenía emprendido el estudio de la relación entre la copla flamenca y la obra machadiana, sigue el acierto de J.M. Aguirre: "La continua insistencia de Antonio Machado en la importancia del folklore en relación con la creación artística hay que entenderla como una declaración sobre su propia lírica."<sup>6</sup>

---

familiar, se concentra en el folklore en general. Salvo breves referencias, no trata de la copla flamenca ni de la poesía de Machado como transformación personalísima de la copla.

4. Como: Federico de Onís, Eugenio Frutos, Pierre Darmangeat, Tuñón de Lara, Julián Marías, Ricardo Gullón, J.M. Valverde, G. Pradal-Rodríguez, Julia Uceda, José Luis Ortiz Nuevo.
5. Aurora de Albornoz: Prólogo y selección de: Antonio Machado: Antología de su prosa. Madrid. Cuadernos para el diálogo. 1972 pág. 31.
6. J.M. Aguirre: Antonio Machado: Poeta Simbolista. Madrid. Taurus. 1973. pág. 76

Otros insignes críticos han señalado la íntima e incesante relación entre lo culto y lo popular en la literatura española.<sup>7</sup> La resistencia del crítico moderno a entrar en el terreno caleidoscópico de la poesía popular es lógica. Sus poemas no llevan fechas precisas, hay numerosas variantes, o en la mayor parte es tarea difícil señalar el autor y sólo una parte mínima de ellos ha sido recopilado. Sin embargo, en un caso como el de Machado, claramente existen cotejos y relaciones. De no intentar buscarlos, se corre el riesgo, como indica el profesor Mario Penna,<sup>8</sup> de alejarse de la realidad histórica y estética en donde se desarrolla el autor. El poeta normalmente es un hombre sensibilísimo a su cultura. Pero a Machado le marcó de sobremanera ser vástago de una familia profundamente metida en el folklore andaluz y en las corrientes liberales y humanistas de la época. Como nos parece esta herencia familiar de suma importancia en la vida y obra del poeta, examinemos primero los datos esenciales. A nuestro juicio, tienen carácter revelador.

---

7. Véase: Federico de Onís: "La lengua popular madrileña en la obra de Pérez Galdós". RHM. 1949. pág. 353

y:

Ramón Menéndez Pidal: "Cantos románicos andalusíes". España, Eslabón Entre la Cristiandad y el Islam. Col. Austral. núm. 1280

8. Mario Penna: "Las rimas de Bécquer y la poesía popular". Estudios Sobre Gustavo Adolfo Bécquer. C.S.I.C. Madrid, 1972. págs. 187-188

A. La familia: estudiosos, liberales y folkloristas

1. José Alvarez Guerra

Bisabuelo paterno de Antonio Machado y autor de una obra filosófica intitulada: "Unidad simbólica y destino del hombre en la tierra o filosofía de la razón por un amigo del hombre". El libro fue publicado en Sevilla, los primeros dos tomos en 1837, el tercero en 1855 y el cuarto en 1857.<sup>9</sup> ¿No parece el título de perfecta compaginación con la prosa metafísica de Juan de Mairena? Y, en efecto, Machado hace alusión burlona a ello al hablar de Los siete reversos, tratado filosófico de Juan de Mairena: "El libro es extenso, contiene cerca de 500 páginas, en cuarto mayor. No fue leído en su tiempo. Ni aun lo cita Menéndez Pelayo en su Índice expurgatorio del pensamiento español. Su lectura, sin embargo, debe recomendarse a los estudiosos."<sup>10</sup> Machado, inventor de apócrifos y de libros inéditos con títulos fulgurantes, alude al hecho de que el libro susodicho de su bisabuelo fue atacado por Menéndez Pelayo en su Historia de los heterodoxos españoles y recogemos el siguiente comentario: "El sistema es una especie de armonismo krausista, y eso que Alvarez Guerra no tenía el menor barrunto de la existencia de un hombre llamado Krause."<sup>11</sup> ¡Qué deliciosa ironía que en Sevilla a principios del siglo XIX un andaluz oscuro anticipara el pensamiento de Krause en España y, a la vez, tuviera unos rasgos parecidos a la creación de su bisnieto! Porque José Alvarez Guerra, tal como Abel Martín, fue

---

9. La pista sobre José Alvarez Guerra la debemos a Oreste Macrí.  
Citado por J.M. Valverde: Antonio Machado. Madrid. Siglo XXI.  
1975. págs. 7-10

10. Antonio Machado: OPP. pág. 351

11. J.M. Valverde: op. cit. págs. 7-8

autor de unas obras filosóficas lamentablemente ignoradas e inéditas debido al "desorden actual de la inteligencia humana".<sup>12</sup>

Ironía aparte, veremos más adelante que el pensamiento de Krause en su forma española de la Institución Libre de Enseñanza, hará un papel fundamental en la vida y obra de Antonio Machado. Por lo tanto, vemos a José Alvarez Guerra en su peregrinaje filosófico y su fe en el ideal del Amor como "conciliador de la dualidad que es ley del mundo",<sup>13</sup> como el primer eslabón en esta familia de liberales y librepensadores cuyo vuelo espiritual extraordinario acaba en Antonio Machado, poeta.

## 2. Agustín Durán

"Cierto que yo aprendí a leer en el Romancero General que compiló mi buen tío don Agustín Durán ..."<sup>14</sup> El efecto perdurador de este hecho lo confirma Tomás Navarro: "Es de notar que la proporción en que Machado solía combinar las cuatro modalidades del octosílabo es semejante a la que se observa predominantemente en los antiguos romances populares, que fueron parte predilecta de sus primeras lecturas."<sup>15</sup> Y durante una época Machado fue cautivado por el romance: "Me pareció el romance la suprema expresión de la poesía y quise escribir un nuevo Romancero. A este propósito responde "La tierra de Alvargonzález."<sup>16</sup> Y aunque volvió poco a la forma del romance -- la

---

12. J.M. Valverde: op. cit. pág. 10

13. Ibid. pág. 11

14. Antonio Machado: prólogo a "Campos de Castilla". OPP. pág. 52

15. Tomás Navarro Tomás: "La versificación de Antonio Machado".  
Antología de R. Gullón y A. Phillips. Taurus. 1973. pág. 274

16. Antonio Machado: OPP. pág. 52

rima asonante. las cadencias, la parquedad de la metáfora, la inclinación a la expresión sintética, el esfuerzo de fundir "canto y cuento" -- mucho de esto pasará a las cuartetos y las soleares de su verso posterior. Queda patente, por lo tanto, la importancia del Romancero General, obra cumbre de Agustín Durán publicada en 1851,<sup>17</sup> en Antonio Machado.

Pero existe otra dimensión de cotejo fundamental. Según Cejador y Frauca,<sup>18</sup> Durán es el primero en exponer la importancia del elemento popular en la literatura española. Se trata de una lucha, que durará más de un siglo, para convencer a los eruditos de que tomaran en serio las creaciones populares. Se refleja esta lucha en los prólogos y ensayos de Fernán Caballero, Lafuente y Alcántara, Machado y Alvarez, Rodríguez Marín, todos antologistas de coplas populares; asoma constantemente un aire defensivo al querer ensalzar el saber popular. Hasta en "Juan de Mairena" se encuentra cierto tono polémico, superado por una ironía majestuosa, cuando habla de su "Escuela Popular de Sabiduría Superior". Durán, pues, es el primero, cronológicamente, de esta familia extraordinaria, en alzar la bandera en defensa de la literatura popular. Y aunque murió en 1862, trece años antes del nacimiento del poeta, lo que sembró floreció hermosamente en la obra de éste.

---

17. Para una bibliografía extensa de las obras de Agustín Durán véase: Paulo de Carvalho-Neto: op. cit. págs. 101-105

18. Julio Cejador y Frauca: Historia de la lengua y literatura castellana. Tomo VI. Madrid, 1917

### 3. Cipriana Alvarez de Machado

Sobrina de Durán, hija menor de José Alvarez Guerra, abuela paterna del poeta, es la directora material y espiritual de la casa donde vivían juntos los padres y abuelos paternos de Antonio Machado. Según Pérez Ferrero, biógrafo del poeta, en las veladas familiares doña Cipriana "lee ... en voz alta, los romances recopilados por su pariente don Agustín Durán, y a los muchachos les entusiasman tanto esas composiciones que, por el día procuran hacerse con el libro para repasar las predilectas."<sup>19</sup>

Pero la actividad espiritual de esta mujer insólita no se limita a la lectura. Publicó cinco cuentos en el "Folk-Lore Andaluz"; colaboró en la colección de su hijo, Machado y Alvarez: "Cuentos populares españoles", Biblioteca de Tradiciones Populares, 1884; colaboró en fundar la sociedad "Folklore local de Llerena", provincia de Badajoz; publicó en 1885 sus "Cuentos extremeños" y un estudio sobre la "Culinaria popular extremeña".<sup>20</sup> Con las siguientes palabras entusiastas señala Carvalho-Neto que de tal ambiente brotan las semillas amorosas hacia las creaciones populares en el espíritu del niño, Antonio Machado, de diez años: "¿No es admirable verla (Cipriana Alvarez de Machado) en plena actividad de folklorista, en 1885. acompañada por un marido folklorista y un hijo también folklorista -- éste en sus 39 años de edad -- antes los ojos y oídos de un nieto poeta?"<sup>21</sup>

---

19. Miguel Pérez Ferrero: Vida de Antonio Machado y Manuel. Col. Austral. 1135. pág. 30

20. Estos datos son de Paulo de Carvalho-Neto: op. cit. pág. 107

21. Ibid.

#### 4. Antonio Machado y Nuñez

Abuelo paterno del poeta, profesor de Física y Química, catedrático de Historia Natural en la Universidad de Sevilla, rector de la misma entre 1868-1870, miembro de la Junta Revolucionaria en el Gobierno provisional de Prim. En 1869 fundó con Federico de Castro "La Revista de Filosofía, Literatura y Ciencias de Sevilla" donde aparecerán los primeros artículos de su hijo, Machado y Alvarez, sobre los cantes flamencos. Machado y Nuñez, que había enseñado Darwin y el positivismo inglés, puso como título de su discurso para el comienzo del año académico de 1874: "Algunas consideraciones sobre el porvenir científico de nuestra patria y las circunstancias que impiden su verdadero progreso". ¿Cabe título más krausista?

Durante la represión intelectual y política de la Restauración Borbónica, cuando el ministro Orovio impuso a los catedráticos un juramento de ortodoxia, se produjo una serie de protestas y dimisiones. expulsaron a Castelar y a Giner de los Ríos, entre otros. Desde Sevilla, también protestó Machado y Nuñez y también fue expulsado. Es el año 1875, el año del nacimiento de Antonio Machado. Con razón pudo hablar de su "gota de sangre jacobina". Pero Machado y Nuñez, además de estudioso y liberal, también fue folklorista. Firmó el "Acta de Constitución de la Sociedad Folk-Lore Andaluz", el 28 de noviembre de 1881 y colaboró en los primeros números de la revista "El Folk-Lore Andaluz" en 1882.<sup>22</sup>

---

22. Los datos sobre Machado y Nuñez proceden de:

Julio César Chaves: Itinerario de don Antonio Machado. Madrid. Ed. Nacional, 1968

Paulo de Carvalho-Neto: op. cit. págs. 106-107

J.M. Valverde: op. cit. págs. 11-12

5. Antonio Machado y Alvarez: "Demófilo"

Que sirvan estos breves datos para introducirnos al mundo espiritual y social del padre del poeta tan bien como para el hijo y, enmendando el refrán, de los dos se podría decir: "de tales palos, tales astillas".

Nace Machado y Alvarez en Santiago de Compostela en 1846 por estar destinado allí su padre, pero a los cuarenta días se traslada la familia a Sevilla y allí se cría. La primera etapa de su vida estudiantil tiene por guía la madre, "señora de espíritu cultivado y de corazón de artista".<sup>23</sup> Machado y Alvarez, que demuestra facilidad y gusto para los idiomas, la literatura y la historia natural, emprende simultáneamente las dos carreras de Derecho y Filosofía y Letras. de las cuales se liciencia, respectivamente, en 1869 y 1871. Al trasladarse a Madrid en 1867 para seguir sus estudios, conoce, en tertulias y por medio de la revista que él dirige, "El Obrero de la Civilización", otro título netamente krausista, a Salmerón, F. Giner de los Ríos y a "cuantos más o menos comulgaban en las doctrinas de Krause".<sup>24</sup> Por motivos de salud, vuelve a Sevilla y en 1869 colabora con su padre y con su maestro, Federico de Castro, en la "Revista de Filosofía, Literatura y Ciencias de Sevilla". Allí comienza a cultivar y a publicar sus primeros estudios de literatura popular. Además de las ya mentadas influencias familiares, parece que otro guía espiritual importante fue Federico de Castro, catedrático de filosofía de la Universidad de Sevilla y krausista: "De Federico de Castro y Fernández. que. si grande influencia ha ejercido durante más de veinte años en la cultura de Sevilla, mayor la ejerció sobre su aventajado discípulo, a quien animó en el estudio de las producciones

---

23. Antonio Sendras y Burín: "Antonio Machado y Alvarez: Estudio biográfico". Revista de España. 15 de agosto, 1892. p. 279-291

24. Ibid. pág. 281

populares, llamándole la atención sobre la importancia de su valor ideológico." <sup>25</sup> Más adelante estudiaremos el fenómeno del valor ideológico o ético como norma fundamental del pensamiento krausista español en su crítica literaria. Siguiendo los hilos del desarrollo espiritual de Machado y Alvarez, hay que mentar el hecho, poco conocido, de que éste desempeñó la cátedra de metafísica en Sevilla en 1872 como sustituto personal de Federico de Castro, que ocupaba en Madrid un puesto político. El hecho es de no poco interés para los estudiosos del personaje de Juan de Mairena. Antonio Machado gozaba de fundir y confundir las fronteras entre lo verdadero y lo ficticio y un padre sevillano, profesor de metafísica con, como veremos, una veta de guasa andaluza, no es antitético a la creación maravillosa que es "Juan de Mairena".

De 1872 hasta 1879, Machado y Alvarez se aparta de los estudios folklóricos. En ese año comienza una vuelta fecunda al mundo del folklore que durará hasta 1886. Es la época de sus publicaciones mayores y el comienzo de sus contactos con folkloristas europeos. Empieza a sentirse socio de una comunidad internacional, cuyo enfoque es la literatura popular, y nace en él el impulso de estimular la creación de sociedades folklóricas españolas. Tal proyecto se realiza en muchas regiones de 1881 a 1885.

Las publicaciones más importantes de Machado y Alvarez respecto a la copla flamenca son:

Revista de Filosofía, Literatura y Ciencias. Sevilla. Artículos sobre canciones populares andaluzas. Septiembre, 1869, hasta enero, 1871.

"Sección de literatura popular". La Enciclopedia. Sevilla, 1879-1881. Artículos.

---

25. Antonio Sendras y Burín: op. cit. pág. 280

Colección de Cantes Flamencos. (recogidos y anotados <sup>26</sup> por "Demófilo"). Sevilla. Imprenta El Porvenir. 1881.

"Poesía Popular". Post-Scriptum a la obra Cantos populares españoles de Francisco Rodríguez Marín. Sevilla. F. Alvarez y Cía. 1883

"Estudios sobre literatura popular". Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas. Madrid. Librería de Fernando Fe. Tomo V. 1884. Reúne artículos dispersos, la mayor parte publicados en la Revista de Filosofía, Literatura y Ciencias. Sevilla, 1869-1871.

Cantes Flamencos. Colección Escogida. Madrid. Biblioteca de El Motín. s.f. (Reproducido <sup>27</sup> en la Colección Austral de Espasa-Calpe. núm. 745).

Limitándonos al campo de la copla flamenca, la contribución de Machado y Alvarez se puede resumir en lo siguiente: es el primero en nombrar, en letra impresa, los cantes flamencos; el primero en colocarlos históricamente, en establecer claramente la simbiosis gitano-andaluz en el fenómeno flamenco; en darnos apuntes valiosos sobre el léxico, la fonética, el lenguaje poético, la música y, en suma, el primero en revelar rasgos esenciales de la manera de ser andaluza a través de los cantes flamencos. La sola publicación de la anotada Colección de Cantes Flamencos hubiera bastado para fijar eternamente el valor de Machado y Alvarez. Más allá de las anotaciones, este librito de 209 páginas introdujo una nueva poesía lírica al mundo literario que, a propósito, no supo apreciarla hasta casi un siglo más tarde. Si comparamos estas coplas con las de las colecciones de Fernán Caballero y Lafuente y Alcántara, que son anteriores, nos

---

26. Hay que elogiar a la casa editora "Ediciones Demófilo" que en 1975 reeditó este libro, agotado e inaccesible al estudioso tantos años.

27. La más completa bibliografía sobre Machado y Alvarez se encuentra en Paulo de Carvalho-Neto: op. cit. págs. 65-82

damos cuenta al instante de su sabor nuevo y distintivo. Es que "Demófilo" las recogió en los ambientes auténticos donde actuaban los "cantaos", es decir, en las tabernas y los cafés-cantantes. Está ausente el aire culto y prueba de su autenticidad es que se siguen cantando muchas de ellas hoy día. Además, "Demófilo" reveló, por primera vez en su plenitud y luminosidad, una estrofa poética que tendría tanto impacto en el hijo poeta: la soleá de tres versos.

Sigue, en orden de importancia, el ensayo largo, "Post-Scriptum" a la antología de Rodríguez Marín. Señala distinciones fundamentales entre los cantares cultos y las coplas verdaderamente populares; contiene un estudio ejemplar sobre las coplas amorosas con un análisis sobre el fenómeno de la gracia, tan fundamental a la cultura andaluza. Este ensayo revela al lector actual el comienzo de los estudios folklóricos en España. Y, en efecto, entre 1881 y 1886 Machado y Alvarez fue el primer misionero del folklore español. Debido a su labor evangelista se fundan sociedades folklóricas regionales. Fruto literario de esta labor es la Biblioteca de las tradiciones populares españolas publicado en Madrid en 1884-1885 y que consistió en once tomos.

En 1886, desanimado por la falta de ayuda del gobierno para realizar sus proyectos, Machado y Alvarez abandonó los estudios y esfuerzos en el campo del folklore. Recogemos las palabras de Sendras y Burín, escritas en 1892, un año antes de la muerte de "Demófilo", respecto a las consecuencias de su dimisión: "Y como si aquel edificio hubiese estado sostenido únicamente por él, van desapareciendo poco a poco todas las Sociedades, hasta el extremo de apenas quedar rastro de aquel fecundo y robustísimo movimiento representado hoy casi exclusivamente como obra evolutiva por la "Biblioteca del Folklore en catalá". ¡Qué triste, qué desconsolador es esto!"<sup>28</sup>

---

28. A. Sendras y Burín: op. cit. pág. 290

Pero la labor y el amor de Machado y Alvarez hacia el saber popular encarnarían, como veremos, de manera nueva y sorprendente en el hijo. poeta.

#### B. Presencia de Machado y Alvarez en Antonio Machado

El hombre se aficiona intensamente a determinado fenómeno cultural debido a una actitud de simpatía que responde a intuiciones, valores, conceptos, creencias y a esa zona de sensibilidad estética difícil de analizar. Ya hemos visto el ambiente familiar de Machado y Alvarez que ayudó a crear su afición al saber popular. Es el momento de examinar otros factores esenciales y de señalar su presencia en Antonio Machado.

Es imposible bucear en las influencias espirituales sobre Machado y Alvarez sin tropezar con el krausismo español.<sup>29</sup> El krausismo, para Machado y Alvarez y la gran mayoría de los adherentes españoles de la llamada segunda generación, encabezada por F. Giner de los Ríos, importaba menos por su doctrina de filosofía abstracta que por su programa explícito de reforma social por medio de normas racionales que ellos tradujeron en estructuras pedagógicas. Por lo tanto, estimaban la obra de arte por su valor ético: por la manera en que podía contribuir al "ideal de la humanidad", es decir, al perfeccionamiento del hombre. La literatura vale por lo que nos puede enseñar sobre el ser humano y su sociedad. Este concepto lo afirma F. Giner de los Ríos en 1862: "Suprímase la literatura de un

---

29. "Demófilo" sí mismo afirma su afiliación krausista en varios escritos: "Estudios sobre literatura popular". BTP. Tomo V. pág. XIII. Y:

"Post-Scriptum" a Cantos Populares Españoles. op. cit. pág. 42

pueblo y en vano se apelará para reconstituir su pasado o su historia política ... En ninguna otra esfera puede estudiarse con más seguridad el carácter de los pueblos ..." <sup>30</sup> Más tarde Machado y Alvarez refleja el mismo pensamiento trasladado al campo de la literatura popular: "La política muestra nuestro estado, la literatura popular nuestro modo de ser, nuestra potencialidad, nuestra naturaleza ... El estudio de la literatura popular es camino de regeneración: así lo entendía el eminente autor del Romancero al afirmar que "la emancipación de un pueblo en la literatura es la aurora de la independencia y el síntoma más expresivo de la nacionalidad." <sup>31</sup>

Si la segunda generación krausista estudia la literatura desde criterios éticos y filosóficos, la tercera, cuya actividad se desarrolla a partir de 1875, sin abandonar el idealismo de la doctrina krausista, demuestra las influencias del evolucionismo y el positivismo. <sup>32</sup> El cambio se ve en los mismos escritos de Machado y Alvarez. En 1869, dice en la introducción a sus artículos sobre literatura popular: "No es sólo un deber lo que a estudiar las obras artísticas del pueblo nos impulsa; no es tampoco puro entusiasmo por las cosas propias lo que a ello nos mueve; es también nuestra íntima convicción de que la belleza no se encuentra vinculada en clase determinada y cierta, antes bien a todos pertenece, como el aire que respiramos y la luz con que vemos. Y así, no es exclusivo patrimonio del

---

30. F. Giner de los Ríos: "Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna". Krausismo: Estética y Literatura. Editado por Juan López-Morillas. Barcelona. Ed. Labor, 1973. p.113-114

31. A. Machado y Alvarez: BTP. Tomo V. págs. 209-210. El autor del Romancero es su tío, Agustín Durán.

32. Véase: Juan López-Morillas: op. cit. págs. 26-27

sabio la verdad."<sup>33</sup> Dentro de poco veremos las correspondencias de estos pensamientos con los del hijo. Volvamos al krausismo. Diez años más tarde, a la vez que elogia a Julián Sanz del Río y la escuela "krausiana" desde 1849,<sup>34</sup> escribe Machado y Alvarez: "La literatura ... no es ciencia todavía, pero aspira a serlo ...; las coplas no han de estudiarse por bonitas, ni los trovos por caprichosos, ni las adivinanzas por ingeniosas ... coplas, adivinanzas, tradiciones ... refranes, proverbios ... frases hechas, giros etc. han de estudiarse como materia científica."<sup>35</sup> Pero si estas citas no fueran bastante, un poco más adelante en el mismo artículo, nos da la clave de las distintas generaciones krausistas: "Las producciones de la musa popular tienen hoy un interés sociológico, o, si no os gusta la palabra, histórico-filosófico."<sup>36</sup> Con la sociología o las "ciencias sociales" que reemplazan la filosofía de la historia, entra la tercera y última generación krausista.

Así que Machado y Alvarez irá de la poesía a la ciencia y de la ciencia a la poesía,<sup>37</sup> como el hijo irá de la poesía a la filoso-

---

33. A. Machado y Alvarez: BTP. Tomo V. pág. 3

34. Ibid. pág. 211

35. Ibid. págs. 212-213

36. Ibid. pág. 215

37. No nos convence del todo la imagen de "Demófilo" como campeón del positivismo y de los métodos científicos. A la vez que los ensalza, dice en su Colección de Cantes Flamencos: "Preciosa copla; es una metáfora continuada de extraordinario gusto: oportuna, chispeante . delicada ..." Y en otro lugar: "Es preciosa y flamenca, como diría un "cantaor", hasta la pared de enfrente ..."

"Demófilo" es sincero en su creencia del valor ético y hasta científico del saber popular, pero para método analítico hay que leer a Hugo Schuchardt, filólogo austriaco, que escribe sobre los cantes flamencos en el mismo año. (Die cantes flamencos: ZRPfl, 1881. págs. 249-322)

fía y viceversa. Las ciencias experimentales y el positivismo anunciaron el fin de la metafísica. Pero medio siglo más tarde Antonio Machado nos la devuelve en sus dos personajes, Abel Martín y Juan de Mairena. Pero ¿qué tiene que ver el krausismo con Antonio Machado que nace en 1875?

Si el krausismo, como escuela, se disgrega con la Restauración bajo la presión política y la de nuevos modos de pensar, deja su mayor creación: la Institución Libre de Enseñanza. Cuando los Machado se trasladan a Madrid en 1883, padre y abuelo llevan a los niños Antonio y Manuel a inscribirse en la Institución. Cuando más tarde se traslada el local de la "Insti", los Machado se mudaron de casa para que los niños estuvieran cerca. Antonio Machado nunca fue un institucionalista militante y dogmático, pero la influencia de Francisco Giner de los Ríos, como pensador y humanista, quedaría en él para toda la vida. La vemos reflejada en sus propios escritos: "Don Francisco Giner no creía que la ciencia es el fruto del árbol paradisiaco, el fruto colgado de una rama alta, maduro y dorado, en espera de una mano atrevida y codiciosa, sino una semilla que ha de germinar y florecer y madurar en las almas."<sup>38</sup> ¿No coincide aquí con el padre que dice: "... la belleza no se encuentra vinculada en clase determinada"? Lo esencial "institucionalista", netamente compenetrado con los ideales krausistas y reflejado en el pensamiento de Giner de los Ríos y Machado y Alvarez, yace en lo siguiente: más allá de un afán de saber, una creencia en el saber como medio de reformar la sociedad, hay un respeto por el ser humano, por la esencial dignidad del hombre. Esto implica necesariamente un espíritu liberal dispuesto a luchar contra la injusticia social. ¿Quién más tolerante y respetuoso hacia el "otro", hacia el

---

38. De una crónica necrológica de "Idea Nueva" de Baeza, 23 de febrero, 1915. V. el estudio de Jorge Campos: "Antonio Machado y Giner de los Ríos". La Torre. Univ. de Puerto Rico, núms 45-46, 1964.

"tú esencial" que Antonio Machado? ¿Quién más obsesionado por comprender al otro desde su centro y no desde el yo subjetivo? Es, sencillamente, una constante en su obra desde Soledades hasta los últimos escritos durante la Guerra Civil. Pero, junto al ejemplo de Francisco Giner y la Institución, Machado tenía modelos de tolerancia más íntimos y cercanos. Ya vimos la protesta del abuelo contra la presión ortodoxa de la Restauración. Y en los primeros artículos del padre tenemos el ejemplo de las "Coplas carcelarias" "para que escuchan los hombres de Gobierno la queja del pueblo".<sup>39</sup> Y como hombre maduro, unos artículos en "La Justicia", dirigida por Salmerón, de "encendido liberalismo anticlerical", le pusieron en dificultades con el Sínodo Diocesano de Sevilla.<sup>40</sup>

Pensamiento fundamental del krausismo español es el empleo de la pedagogía para renovar la sociedad. Si Antonio Machado supera esta idea en su creencia costiana de que a esta ecuación hay que agregar la comida y que en la lucha entre las clases sociales del siglo XX escogerá el partido del corazón que es el del pueblo, no abandona nunca el ideal de la educación. ¿Cómo olvidar que su mayor creación apócrifa, Juan de Mairena, es maestro? Pero un maestro quien, si parte de un liberalismo y humanismo krausistas, los supera en una ausencia de paternalismo, elitismo o actitud que reduce el pueblo a un ser abstracto. Partiendo del pensamiento del padre, convencido de que el estudio del saber popular revela la manera de ser española, dice Machado-Mairena: "Pensaba Mairena que el folklore era cultura viva y creadora de un pueblo de quien había mucho que aprender, para poder luego enseñar bien a las clases adineradas."<sup>41</sup> La actitud maireniana

---

39. V. Cap. III. págs. 127-129 de este estudio

40. V. J.M. Valverde: Antonio Machado . pág. 13

41. Antonio Machado: OPP . pág. 422

de la pedagogía es sencillamente revolucionaria. No se acerca al hombre del pueblo para llenar su cabeza vacía, sino más bien para aprender de él y estimularle en la conciencia de su identidad revelándole la riqueza de su propio folklore y "todo el radio se su posible actividad pensante, toda la enorme zona de su espíritu que puede ser iluminada y, consiguientemente, oscurecida".<sup>42</sup> Por lo tanto, dentro de esta actitud, es absurdo el concepto de "hombre-masa". Mairena, más bien se dirige "al hombre individual, al hombre esencial y al hombre empíricamente dado en circunstancias de lugar y tiempo".<sup>43</sup> Lejos del temor y desconfianza de los pensadores decimonónicos en el pueblo como fuerza gobernante, Antonio Machado concibe la educación como un modo de devolver al pueblo inteligencia y libertad para forjar un papel activo en gobernarse. Esto implica, como indica Paul Aubert,<sup>44</sup> más que una reforma de la enseñanza; se trata de una manera nueva de concebir la vida y las estructuras sociales.

Cuando la circunstancias históricas se polarizan, Machado se une al pueblo y entrega cuerpo y espíritu en la lucha por la libertad y la dignidad humana. Pero insistimos en que el subsuelo de esta actitud yace en el ejemplo del padre y los impulsos humanistas implícitos en el krausismo español. Quisiéramos precisar la presencia del padre por medio de la superposición de textos, no para indicar plagio o imitación, sino para comprobar que comparten el mismo subsuelo espiritual y conceptual.

---

42. Antonio Machado: OPP. págs. 513-514

43. Ibid. pág. 516

44. Para una síntesis magistral de las ideas pedagógicas de Antonio Machado y sus consecuencias, véase: Paul Aubert: "En torno a las ideas pedagógicas de Antonio Machado". Cuadernos para el diálogo. Noviembre, 1975. págs. 105-113

### 1. conceptos sobre el pueblo

Huelga decir que los pensamientos de padre e hijo sobre el pueblo parten de una base de simpatía y alta estima. Si influye en esto una herencia literaria romántica, y la de los pensadores alemanes (Herder, Goethe, los hermanos Grimm y Schlegel) que ensalza el pueblo y sus creaciones, años de meditación sobre la literatura popular e íntimo contacto con los hombres del pueblo no menguan esta alta estima, pero sí pierden un idealismo ciego juvenil. Lo que no pueden admitir es el hacer del pueblo una entidad abstracta:

- a. Pero qué es el pueblo para mí? ¿Es como pudo serlo en otro tiempo una personalidad mayor en la humanidad que no come ni bebe, ni cava, ni suda, y desprovista de todas las imperfecciones de la vil materia, tiene, sin embargo, el privilegio de pensar, sentir y querer como esos seres angélicos y beatíficos, todo espíritu, en que creen aún los que siguen siendo mentalmente contemporáneos del reno y del mamouth y del "elephas primigenius"? No, en modo alguno. El pueblo para mí no es un nuevo ídolo en cuyas aras he de quemar incienso como los palaciegos antes sus monarcas o los creyentes ante sus santos de madera ... El pueblo es ... el verdadero hombre, ser hoy en formación ... (Dem. BTP. Tomo V. págs. X-XI)

Para mí, hoy el pueblo, como la humanidad, no existen; existen hombres, en grados distintos de desenvolvimiento y de cultura, en períodos distintos de vida con relación a la vida total de los hombres ... (Dem. Post-Scriptum, pág. 42)

- b. Nosotros no pretenderíamos nunca educar a las masas ... Nos dirigimos al hombre, que es lo único que nos interesa; al hombre en todos los sentidos de la palabra: al hombre in genere y al hombre individual, al hombre esencial y al hombre empíricamente dado en circunstancias de lugar y de tiempo ... (A.M.: OPP. 515-516)

El hombre masa no existe; las masas humanas son una invención de la burguesía, una degradación de las muchedumbres de hombres, basada en una descalificación del hombre que pretende dejarle reducido a aquello que el hombre tiene en común con los objetos del mundo físico: la propiedad de poder ser medido con relación a unidad de volumen. Desconfiad del tópico "masas humanas" ... Mucho cuidado; a las masas no las salva

nadie; en cambio, siempre se podrá disparar sobre ellas. Ojo!  
(A.M.: OPP. 730-1)

- a. A esta (razón sobre lo que es pueblo), que no puedo llamar suma de hombres, aunque realmente lo sea, por hallarse sometida a una continua adición u sustracción que la más primorosa de las estadísticas no acertaría a registrar ...

(Dem. Post-Scriptum. 42-43)

- b. El individuo es todo. ¿Y qué es, entonces, la sociedad? Una mera suma de individuos. (Pruébese lo superfluo de la suma y de la sociedad.)

Por muchas vueltas que le doy -- decía Mairena -- no hallo manera de sumar individuos. (A.M. OPP. . 384)

Más allá de las diferencias estilísticas, debidas en parte a la disparidad cronológica y a la inclinación a la síntesis poética en el hijo y el influjo del lenguaje científico en el padre, sin quitar la vena irónica de los dos, late una mutua visión humanista con las debidas implicaciones socio-políticas. La cultura no es privilegio de unos pocos ni un caudal que se desvaloriza en manos de muchos: "Para nosotros, defender y difundir la cultura es una misma cosa: aumentar en el mundo el humano tesoro de conciencia vigilante."<sup>45</sup> Es más: no hay una sola cultura sino muchas y los hombres del pueblo tienen la suya. En una sociedad libre y consciente, existiría el intercambio del saber culto y el saber popular para el enriquecimiento de todos.

Coinciden padre e hijo en otros conceptos del pueblo.

- a. Como poetas, los hombres del pueblo cantan sus afectos, sus deseos y sus aspiraciones, mostrando ... la naturaleza humana más cerca de su origen, con menos velos ... como espejo más claro del medio circundante ... (Dem. Post-Scriptum. . 44)

- b. Entre españoles, lo esencial humano se encuentra con la mayor

---

45. Antonio Machado: OPP. . pág. 729

pureza y el más acusado relieve en el alma popular.  
(A.M. OPP. pág. 728)

- a. El pueblo es para nosotros la serie de hombres que, por las condiciones especiales de su vida, se diferencian entre sí lo menos posible, y tienen el mayor número de notas comunes ...  
(Dem. Post-Scriptum. 43)
- b. El hombre lleva la historia --cuando la lleva -- dentro de sí: ella se le revela como deseo y esperanza, como temor, a veces ... Un pueblo es una muchedumbre de hombres que temen, desean y esperan aproximadamente las mismas cosas.  
(A.M. OPP. 659)

Padre e hijo coinciden en que la verdadera historia de España -- la intrahistoria unamuniana -- no se revela en los textos de los historiadores, sino en los "deseos, temores y esperanzas" del español los cuales se manifiestan en sus creaciones artísticas. Veremos la presencia de Machado y Alvarez en su hijo, de modo más claro y más acusado aún, en torno a sus pensamientos sobre la lírica.

## 2. conceptos sobre la poesía

Antonio Machado escribió mucho -- en prólogos, cartas, ensayos, poemas. la prosa de Juan de Mairena -- que deja ver sus pensamientos sobre la poesía. Nos interesa tratarlos en relación con los del padre. De nuevo, superponemos textos.

- a. la copla ... es afectiva siempre, sin que a esto obste ... que le llamemos ... geográfica, local, sentenciosa, histórica, carcelaria etc. (Dem. Post-Scriptum. pág. 38)
- b. La poesía lírica se engendra siempre en la zona central de nuestra psique, que es la del sentimiento; no hay lírica que no sea sentimental. (A.M. OPP. 352)

La sentencia, reflexión o aforismo que sus coplas (las del aristón poético) contienen van necesariamente adheridos a una emoción humana. (A.M. OPP. 356)

Vemos que fundamental a la poética de Antonio Machado es la importancia del sentimiento. Gran parte de su crítica contra la poesía barroca y neobarroca es el empleo de la metáfora fría, conceptista, de puro juego intelectual. Para Machado la poesía es la palabra esencial, es decir, sentimental, en el tiempo. Y la razón es atemporal y por lo tanto, anti-lírica. Ahora bien: Machado y Alvarez, en sus primeros artículos, al distinguir entre refrán, copla y copla refranesca, establece la condición fundamental de la copla: "es afectiva siempre".

- a. la mejor poesía es la que dice más en menos palabras ... los poetas anónimos no usan ripios. (Dem. Ed. Motín. 9-10)
- b. Sabed que en poesía ... los tropos, cuando superfluos, ni aclaran ni decoran, sino complican y enturbian; y que las más certeras alusiones a lo humano se hicieron siempre en el lenguaje de todos. (A.M. OPP. 568)

Mucho de la poética machadiana se forja en la oposición poesía sencilla y natural contra poesía artificial o artificiosa. No nos dice que el lenguaje corriente es siempre poético, sino que "entre rebuscamiento y sencillez de expresión, esto último es siempre lo preferible en poesía".<sup>46</sup> El comentario del padre se desarrolla en la oposición poesía popular y poesía culta, o de poetas cultos que pretenden escribir poesía popular. Figura, de modo dominante, el fenómeno de la reducción, clave a la poesía popular. Por lo tanto, veremos que no es accidente que en su último libro de poesía, Nuevas Canciones, Antonio Machado vierta su expresión lírica y metafísica en una de las estrofas más sintéticas que es la soléa de tres versos. Mas sería un desliz notable no incluir aquí el pensamiento de Bécquer sobre el asunto bien conocido por Machado: "Hay otra (poesía)

---

46. Ramón de Zubiría: La Poesía de Antonio Machado. Madrid. Gredos, 1955. pág. 169

natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio ... despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía ... puede llamarse la poesía de los poetas ... La poesía popular es la síntesis de la poesía ... El pueblo ha sido, y será siempre, el gran poeta de todas las edades y de todas las naciones."<sup>47</sup> Las palabras "natural" y "naturaleza" abundan en la poética, en verso y prosa, de Antonio Machado. Citamos sólo un ejemplo el cual rotundamente define el sentido machadiano de lo natural: "En las épocas en que el arte es realmente creador -- dice Mairena -- no vuelve nunca la espalda a la naturaleza, y entiendo por naturaleza todo lo que aun no es arte, incluyendo en ello el propio corazón del poeta. Porque si el artista ha de crear, y no a la manera del dios bíblico, necesita una materia que informar o transformar, que no ha de ser --¡claro está!-- el arte mismo."<sup>48</sup> ¿Cómo no pensar en la copla flamenca, revelada al mundo por Machado y Alvarez, como ejemplo superior donde brilla fuertemente esa materia "transformable"?

a. La Gramática (es) ... la resultante del esfuerzo de todos los pueblos y todos los hombres, para comunicar de una manera propia y adecuada sus ideas y sentimientos. (Dem. Ed. Notín. pág. 13)

b. Para expresar mi sentir tengo el lenguaje. Pero el lenguaje es ya mucho MENOS MIO que mi sentimiento. Por de pronto, he tenido que adquirirlo, aprenderlo de los demás.

(A.M. OPP. 788)

---

47. Gustavo Adolfo Bécquer: Crónica La Soledad de Augusto Ferran, publicada en El Contemporáneo el 20 de enero de 1861 y que apareció reproducida como "Prólogo", Ya bajo el nombre de Bécquer, en la segunda edición de La Soledad.

48. Antonio Machado: OPP. pág. 346

a. El hombre del pueblo que hace versos ... no crea nada de nuevo ni de original, ni hace otra cosa que condensar una serie de elementos afectivos e intelectuales, de que es, quizá, el menos autor de todos ... (Dem. Post-Scriptum. 45)

b. La verdadera poesía la hace el pueblo. Entendámonos: la hace alguien que no sabemos quién es o que, en último término, podemos ignorar quién sea, sin el menor detrimento de la poesía. (A.M. OPP. 571)

A nuestro juicio, estas citas se centran en lo más importante y fundamental de la poética y metafísica machadiana. Encierran dos núcleos de significados. Primero, que el lenguaje, como todo fenómeno cultural, es heredado: el poeta no crea ni inventa de la nada. Por lo tanto, no es la novedad lo que se valora en la creación artística, sino la profundidad del sentir y del pensar. Segundo, lo que vale no es tanto el sentimiento subjetivo, sino lo que tenga éste en común con los otros: lo que tenga de universal. De menos valor es la creación que se contenta con vagar por el laberinto personal sin miras a la problemática fundamental de todos. Desde muy temprano, Machado se preocupa del problema de la soledad radical del hombre y cómo salirse de esa soledad. Desde luego, la solución no está, para Machado, en el elitismo: "Es verdad, hay que soñar despierto. No debemos crearnos un mundo aparte en que gozar fantástica y egoístamente de nosotros mismos; no debemos huir de la vida para forjarnos una vida mejor, que sea estéril para los demás."<sup>49</sup> Machado descubre que la única manera de romper la soledad es entregar "la monedita del alma", que es el sentir, y a la vez, compartir el sentir del otro. Este pensamiento, nos lo repite con tantas variaciones en su prosa y poesía y quizá ninguna mejor que en el "Diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses". La cita es larga pero esencial:

---

49. Citado por: Pierre Darmangeat: L'homme et le réel dans Antonio Machado. Paris. Librairie des Editions Espagnoles. 1956. pág.3. Según el autor, pertenece a una carta a Unamuno en 1904.

La poesía lírica se engendra siempre en la zona central de nuestra psique, que es la del sentimiento; no hay lírica que no sea sentimental. Pero el sentimiento ha de tener tanto de individual como de genérico, porque aunque no existe un corazón en general, que sienta por todos, sino que cada hombre lleva el suyo y siente con él, todo sentimiento se orienta hacia los valores universales o que pretenden serlo. Cuando el sentimiento acorta su radio y no trasciende del yo aislado, acotado, vedado al prójimo, acaba por empobrecerse y, al fin, canta de falsete. Tal es el sentimiento burgués, que a mí me parece fracasado; tal es el fin de la sentimentalidad romántica. En suma, no hay sentimiento verdadero sin simpatía, el mero pathos no ejerce función cordial alguna, ni tampoco estética. Un corazón solitario ... no es un corazón; porque <sup>50</sup>nadie siente si no es capaz de sentir con otro, con otros ...

Machado pone el dedo en la llaga contemporánea: el hombre burgués. o aburguesado, narcisista, enajenado del sufrimiento ajeno e incapacitado para obrar colectivamente para el bien común. Si coinciden padre e hijo en muchas preocupaciones filosóficas, estéticas y sociales. hace falta afirmar que el hijo las lleva mucho más lejos. En fin. su obra es más extensa y profunda, abarca más géneros y su expresividad es más rica. Y, como hemos dicho, las circunstancias históricas son otras.

Además de la terrible verdad de la cita susodicha, nos sacude una frase que nos vuelve al tema central del estudio: la copla flamenca en Machado. La frase es: "canta de falsete" y se la emplea en el cante flamenco. En éste los diferentes estilos tienen su "voz propia". Para los cantes básicos o jondos son apropiadas: la voz "afillá", llamada así por "El Fillo", cantaor gitano del siglo XIX y es ronca y recia; la voz "redonda", más pastosa; la voz "natural, de pecho o gitana" que coincide con la "afillá" por lo que se llama "rajo". La voz de "falsete" fue popularizada por Antonio Chacón,

---

50. Antonio Machado: OPP. pág. 352

cantaor jerezano no gitano (1865-1929). Chacón tenía una voz atenuada y el falsete le permitió emplear una gama de recursos musicales, entre ellos el gorjeo, que le sirvió en los cantos levantinos y las malagueñas. La voz de falsete no es apta para el cante jondo. Deslumbra por su musicalidad y sus cualidades virtuosistas, pero no puede herir o expresar la angustia y la desesperación. Vale más bien para floreos y arabescos. En la época en que Machado escribía "Juan de Mairena", se empleaba mucho la voz de falsete en la "Opera Flamenca", especie de "show" teatral híbrido y alejado de las raíces flamencas auténticas. Que sepamos, Antonio Machado no fue aficionado asiduo al cante flamenco. Tenía conocimientos por el ambiente familiar y probablemente por contacto con su hermano Manuel, sobre todo en la época cuando colaboraban para hacer teatro. Ahora bien: emplear el vocablo "falsete" para definir el sentimiento empobrecido y aburguesado es un acierto maravilloso. Porque la voz de falsete hace alarde de facultades exteriores y coloca el sentimiento en un segundo plano. Es un jugar con la voz más bien que la comunicación de un sentir. Para Machado la voz de falsete equivalía al juego poético conceptista como alarde intelectual vacío de sentimiento. Los dos son huecos y vanos.

Seguimos con las citas superpuestas:

- a. la lengua ... es antes para hablar que para escribir.  
(Dem. Ed. Motín. pág. 13)
  
- b. Cada día, señores, la literatura es más escrita y menos hablada. La consecuencia es que cada día se escribe peor, en una prosa fría, sin gracia, aunque no exenta de corrección ... Lo importante es hablar bien: con viveza, lógica y gracia. Lo demás se os dará por añadidura.  
(A.M. OPP. 381)

De nuevo vemos que, en muchos casos, Machado coge el tema o el pensamiento del padre y, llevándolo al terreno de su poética o metafísica, le da más dimensiones. La cita es otra variación del tema de

la oposición entre lo natural y lo artificioso. Queda implícito que la fuente natural del idioma está en el habla popular o en la literatura popular. Fíjese, lector, en el énfasis sobre la palabra "gracia", palabra clave en la cultura andaluza. No obstante su larga vivencia castellana, Machado no pierde su condición esencial de andaluz cuya manifestación resalta en la prosa humorística de "Juan de Mairena" y en la poesía madura. En la misma veta de profunda comprensión de lo andaluz están las siguientes citas:

a. exagerar no es mentir, porque es una modalidad de la fantasía  
(Dem. Ed. Motín. 12)

b. A las palabras de amor  
les sienta bien su poquito  
de exageración.  
(A.M. Nuevas Canciones. OPP. 266)

Se miente más de la cuenta  
por falta de fantasía ...  
(Ibid. 278)

Los dos entienden y revelan el empleo de la hipérbole en el habla popular andaluza y la distinción entre mentir y exagerar. La exageración andaluza, sobre todo en las coplas amorosas, más allá de la zumba nativa, es un recurso para intensificar la carga afectiva. No se trata de una fantasía errante, sino bien medida y canalizada.

No faltan más ejemplos de la presencia de Machado y Alvarez en Antonio Machado y hasta, como señala J.M. Aguirre, la transformación de un concepto del padre en imágenes poéticas por el hijo.<sup>51</sup>

---

51. J.M. Aguirre: op. cit. pág. 78. Dice Machado y Alvarez: "Una copla escrita, es una copla estropeada; es como un naranjo nacido en Sevilla y transportado a Madrid, en cuyo clima apenas puede vivir de otro modo que como planta de estufa." (Ed. Motín. pág. 11)

Antonio Machado lo transforma en:

Gran correspondencia también hay en las comparaciones de Antonio Machado entre un verso calderoniano y una expresión gitana, y la de Machado y Alvarez entre un verso de Espronceda con un cantar popular.<sup>52</sup> Machado padre prefiere el cantar popular porque es "infinitamente superior ... en gracia, espiritualidad y ternura". Machado hijo prefiere la frase gitana porque es "más graciosa y sutil, que ni siquiera parece paradójica". Pero con lo ya indicado, nos parece conclusiva esta presencia. El conocimiento y la admiración para la poesía popular andaluza, fomentada por el padre, se reflejarán en la poesía de Antonio Machado y en la prosa de "Juan de Mairena", las dos esencialmente enredadas. Antes de mirarlas, examinemos una última dimensión del cotejo.

### 3. el humor de los Machado: la guasa andaluza

Buscar cotejos en la expresión humorística de un autor es entrar en un terreno bastante nebuloso. Más asequibles son las correspondencias filosóficas y estéticas. Pero el humor, componente íntimo de nuestra personalidad, es también una actitud ante la vida y sujeto a condiciones ambientales. Según Pablo de A. Cobos, "la fuente primaria del humor de Antonio Machado está en su natural, propia manera de serse, zumba nativa, con raíz honda en las honduras

---

"Naranja en maceta, ¡qué triste es tu suerte!  
Medrosas tiritan tus rojas menguadas.  
Naranja en la corte, ¡qué pena da verte  
con tus naranjitas secas y arrugadas! ..."

(Soledades: LIII)

52. Sugerida por Paulo de Carvalho-Neto: op. cit. págs. 87-89.  
(La cita de Antonio Machado se encuentra en: OPP. págs. 591-2)

de las Andalucías."<sup>53</sup> Si Machado vive en Castilla (Soria, Segovia, Madrid) y en Andalucía la Alta (Baeza) la mayor parte de su vida, ¿cómo cultiva y mantiene esa raíz andaluza? Ya hemos ido señalando que Machado tenía en su casa, hasta los veinte años, unos modelos vivos andaluces, que vivía en un ambiente donde corrían la copla, el cante, el refrán, el cuento, en fin, toda la gama del habla popular andaluza. Y después, la tendría preservada en los escritos de su padre, un admirable paradigma de "zumba nativa", de guasa andaluza. "Su inclinación hacia lo popular era innata en él. Acaso la heredó de nuestro buen padre. Todas estas colecciones de libros en donde están recogidos, directamente del pueblo español, sus coplas, sus leyendas, cuentos, refranes, sentencias etc., eran ávidamente leídas y asimiladas por el Poeta."<sup>54</sup>

La guasa machadiana parte de un escepticismo del hombre que se siente inquieto ante la condición humana. Y esta inquietud se convierte en duda total de todo lo postulado. Machado concebía la vida como algo esencialmente paradójico y toleraba poco la seriedad dogmática o el tono pedante. ¡Cuántas veces en "Juan de Mairena" vemos realizarse el irresistible impulso de fundir o rematar lo serio con un aire guasón! "La prosa didáctica ... hay que escribirla en serio. Sin embargo, una chispita de ironía nunca está de más. ¿Qué hubiera perdido el doctor Laguna con pitorrearse un poco de su Dioscórides Anazarbeo? ... Pensaríamos de él como pensamos hoy: que fue un sabio,

---

53. Pablo de A. Cobos: Humor y Pensamiento de Antonio Machado en sus Apócrifos. Madrid. Insula. 2ª ed. pág. 24

54. José Machado: Ultimas Soledades del Poeta Antonio Machado.

Imprenta Provincial. Soria. 1971. pág. 14

No sorprende la cita, pero en otra parte (pág. 85) del mismo libro sí nos sobrecoge el informe de que a Machado le gustaba poner motes a la gente, frecuentemente en sentido inverso al carácter de la persona, rasgo tan andaluz.

para su tiempo, y hasta intentaríamos leerle alguna vez." <sup>55</sup> Ahora bien: menos conocido es el mismo aire de guasa y broma entrelazadas con una profunda seriedad que encontramos en la prosa de Machado y Alvarez. La sola lectura de su "Post-Scriptum", que él mismo llama "pícaro", a los Cantos Populares de Rodríguez Marín, bastaría para ilustrar la veta humorística en "Demófilo". Y corre por casi todos sus prólogos y ensayos. Escogemos unas citas como muestrario. Es difícil leerlas sin la inmediata asociación con el humor maireniano.

Pero ¿quién es el autor de estas preciosas coplas ...? preguntarán los lectores de este libro. ¿Que quién es el autor? Pues lo mismo lo sé yo que vosotros y que todos cuantos ...se han ocupado en la resolución de este grave asunto. El autor de estas coplas es D.X. a quien, para no pasar plaza de ignorantes, hemos convenido en llamar "Pueblo", como pudiéramos haberle puesto, por ejemplo, "Perico el de los Palotes".

(Prólogo a los Cantes Flamencos. Ed. El Motín. pág. 7)

En este punto creo aplicable a la poesía el mismo criterio que a los idiomas, cuya riqueza más consiste en tener palabras que se presten a expresar muchas relaciones diferentes, que en poseer vocablos que signifiquen una cosa determinada hasta su último extremo. La existencia del verbo "to become", el "devenir" francés, da, a mi juicio, mucha mayor riqueza al idioma inglés que la que podría dar al sánscrito, por ejemplo, el tener una palabra de veintitantas sílabas que significase "el que tiene veintinueve pelos y medio en la ventanilla izquierda de la nariz.

(Ibid. pág. 14)

Las coplas de este libro ... que no conseguirían mejorar, ni aun sudando el "quilo", los que, al escribir versos y figurándose estar haciendo embuchados para la venta, estiran, estiran, estiran. y rellenan, rellenan, rellenan sus composiciones poéticas, olvidándose del precepto de que la mejor poesía es la que dice más en menos palabras, y ni más ni menos que si intentasen parodiar al chacinero que aspira a vender como "carne" lo que son "pliltrafas". (Ibid. págs. 9-10)

---

55. Antonio Machado: OPP. pág. 395

Machado hijo insistirá mucho en que su burla, al parecer dirigida a los otros, en realidad se dirige primero a sí mismo y que, al hablar de lo absurdo de la condición humana, no lo hace desde fuera:

Nosotros no hemos de incurrir nunca en el error de tomarnos demasiado en serio. Porque ¿con qué derecho someteríamos nosotros lo humano y lo divino a la más aguda crítica, si al mismo tiempo declararíamos intangible nuestra personalidad de hombrucitos docentes? ¿que nadie entre en nuestra escuela que no se atreva a despreciar en sí mismo tantas cosas cuantas desprecia en su vecino o que sea incapaz de proyectar su propia personalidad en la pantalla del ridículo. (A.M. OPP. 515)

"El guasón ... es el perfecto escéptico de la gracia; inflexible consigo mismo."<sup>56</sup> Definición que cuadra bien a Antonio Machado y no menos al padre:

Voy a decirles la causa del delito que he cometido publicando este libro, llamémoslo así. Esta causa no ha sido otra que ... la pícaro vanidad, que toma, por no parecernos lo que es, más formas que matices la aurora y más disfraces que los venecianos en aquellos tiempos en que su Carnaval era tan renombrado y famoso. La vanidad y sólo la vanidad mía, ha sido la causa de que este libro se publique. ¿A qué engañarme, creyendo que las gestiones de mis buenos y numerosos amigos, por decidirme a esta resolución, han sido la causa de tamaña flaqueza?

(Dem. Prólogo. BTP. Tomo V. pág. IX)

La auto-crítica machadiana refleja su capacidad de tolerancia de los defectos ajenos y suaviza la potencia hiriente de la ironía. Marchan lado a lado la guasa y la ternura. Dentro de la literatura española, semejante actitud sale del humor cervantino y no nos parece accidente que el humor de los dos esté empapado de saber popular. La vena humorística de Antonio Machado comienza a revelarse en Campos de Castilla y florece, de modo luminoso, en la prosa de "Juan

---

56. Anselmo González Climent: op. cit. pág. 332. Para un tratado magistral sobre la guasa y la gracia, véase las páginas 329-341.

de Mairena". Tampoco parece accidente que, simultáneamente, escriba "proverbios y cantares, senetncias y donaires", a la manera o en el molde popular, que medite sobre la ironía y la gracia, que él mismo se llame "folklorista" y que hable del saber popular. El humor, la chispa de la indirecta, es elemento intrínseco a la copla popular. La sumersión de Machado en la poesía popular, su admiración por ella, opera como agente catalizador para su propio fluir humorístico, teñido desde el principio con los acentos populares y, como el padre, buen andaluz, hasta sondea brevemente en el fenómeno de la gracia:

Nada hay tan desgraciado como aquello que nos obliga a ser graciosos. Por lo demás yo aconsejo --hubiera dicho Mairena-- que no aspiréis nunca a profesionales de la gracia, porque no hay cosa que tanto amanece y resfríe el ingenio como el creerse obligado a ser gracioso. La gracia es, generalmente, cosa de tejas arriba, de donde --todo hay que decirlo-- también nos pueden llover cosas que no tienen maldita la gracia; y cuando lo sea de tejas abajo, está sometida a la sentencia popular que encierra la solearilla andaluza.

(Pa tener gracia  
se ha menester reunir  
muchas circunstancias.)

Y nadie hay que pueda jactarse de todas ellas. 57

Es un párrafo sintético que distingue entre la gracia, el guasón y el gracioso. La copla citada aparece, y no la hemos visto en ninguna otra parte, en un escrito de "Demófilo" tras la siguiente cita:

Por lo demás, muchas de las coplas que tenéis a la vista, no se han elegido tanto por sus condiciones de belleza como por su carácter flamenco, cualidad tan difícil de definir como fácil de apreciar por los inteligentes que comprendan todo el alcance del estribillo de la copla de "Panaeros" que dice: "Pa tené grasia

etc. ....circunstancias <sup>58</sup> que, por desdicha, no reúne el prologuista de esta colección.

De ninguna manera hemos querido demostrar ni plagio ni un determinismo rígido entre padre e hijo en sus pensamientos y creaciones literarias. Sólo queríamos traer al primer plano la clara presencia, bastante ignorada hasta ahora, de "Demófilo" en Antonio Machado, mirando sus mutuos conceptos sobre el pueblo, la poesía y palpando su expresión humorística. Al ir ahora a la obra poética de Antonio Machado para buscar sus relaciones con la copla flamenca, queda una observación profética de Machado y Alvarez que, a la vez que ilustra una clase de influjo en el hijo, nos ayuda a comprender una veta esencial de la poesía machadiana. La frase nos parece una semilla sembrada en la psique del poeta que luego dará una planta hermosa con flores variopintas. Habría que tenerla presente al leer los poemas cortos machadianos puestos en los moldes populares. Y es:

Pues bien: esta indeterminación de las coplas populares, y el prestarse, por tanto, a diversos comentarios, lejos de ser un defecto de tales producciones, es una condición que las abri-llanta. y los poetas eruditos, en mi opinión, no perderían el tiempo en estudiarlas como gérmenes de poesías más complejas, si la misión del poeta culto es, como creo, no la de censurar, ni aun la de imitar, sino la de enaltecer las producciones de la muchedumbre.

(Dem. Prólogo. Ed. El Motín. pág. 14)

---

58. A. Machado y Alvarez: Cantes Flamencos . Ed. El Motín . pág. 15

### C. Examen de la poesía

Al tratar correspondencias y presencias de la copla flamenca en la poesía machadiana, cuatro categorías principales llegan a la vista: primera, los poemas que se asemejan a la copla flamenca en la métrica. junto a un léxico de aire popular, y en la temática aunque Machado la complique o la contradiga; segunda, aquellos que emplean la métrica. pero cuyo lenguaje y pensamiento entran en esferas machadianas cultas; tercera, aquellos poemas de métrica culta que emplean símbolos comunes a la copla flamenca; y cuarta, aquellas coplas flamencas que cita y comenta Machado en su prosa. Hubiera sido posible estudiar la obra de Machado bajo tales agrupaciones, pero hemos preferido utilizar, por la mayor parte, un orden cronológico. Así creemos poder señalar constantes, enlaces y desarrollos. Miremos los primeros ejemplos.

#### 1. Soledades

Aunque "todos los tipos de verso que practicó Machado están presentes en sus Soledades, galerías y otros poemas, 1907"<sup>59</sup>, predomina allí la estrofa culta. Sin embargo, no faltan las estrofas flamencas que empleará en su poesía posterior. El primer poema que llama la atención es el que empieza "Yo voy soñando caminos ..." (XI) y que, a propósito, contiene las dos estrofas más comunes de los cantes flamencos: la copla romanceada y la soleá de tres versos. Son dos cantares que Machado pone entre comillas. Dice el primero:

---

59. Tomás Navarro Tomás: "La versificación de Antonio Machado".  
op. cit. pág. 278

En el corazón tenía  
la espina de una pasión;  
logré arrancármela un día  
ya no siento el corazón.

Este tema se repite a través de la obra machadiana. Es el tema del corazón solitario, del corazón que no siente porque falta el objeto erótico, falta el sufrimiento del querer. Y en la soleá, primer empleo machadiano de esta estrofa,<sup>60</sup> el segundo cantar que remata el poema. nos da una clave también recurrente en su obra: mejor es querer y sufrir que vivir aislado y solo sin el drama vital amoroso:

Aguda espina dorada  
quién te pudiera sentir  
en el corazón clavada.

El emblema de la espina como dolor amoroso pertenece al acervo común:

Me puse a cortar un pino  
en el pinar del amor.  
Del pino saltó una astilla,  
se clavó en mi corazón.

Por cogé la sarsamora  
M'he clabaíto una espina,  
Qu'hasta er corasón me yora.

Machado revierte el tema: ansía de nuevo esa espina ausente para sentir otra vez el dolor del amor. Es acaso la primera realización del consejo del padre: el hacer más compleja la poesía popular.<sup>60 bis</sup>

Con el poema titulado "Cante Hondo" (XIV) seguimos nuestro hilo. No tiene ningún parentesco ni en métrica ni en léxico con la copla flamenca. Pero sí establece que el poeta, aunque viviendo en

---

60. Se publicó en el "Ateneo" en 1906 con el título de "Ensueños".  
Véase: Antonio Machado: OPP. pág. 1063

60 bis. - Para otra vinculación de estos versos con la poesía culta,  
véase el excelente ensayo de Rafael Lapesa: De la Edad  
Media a nuestros días. Gredos, Madrid, 1967. pp. 300-306

Castilla, sigue consciente del lugar y la cultura de su niñez: se acuerda bien de las "músicas magas" de su tierra. Y la copla y la guitarra evocan el Amor y la Muerte, los dos temas principales de la copla flamenca.

En "Coplas Elegíacas" (XXXIX), Machado vuelve a la cuarteta octosílaba aunque con rima consonante, poco común al género flamenco. Nos interesa la primera copla que trata el tema de la sed, tema que reaparecerá en Campos de Castilla y Nuevas Canciones. Aquí es la sed. sensual y espiritual, que no se apacigua:

Ay del que llega sediento  
a ver el agua correr,  
y dice: la sed que siento  
no me la calma el beber!

De nuevo, Machado complica y matiza la soleá:

Qué penita pasa aquél  
que tiene el agua a los labios  
Y no la puede beber!

En "Inventario galante" (XL) Machado nos sorprende con un lenguaje que anticipa, en su particular sensualidad, a su hermano Manuel. Más que estilo popular es estilo popularizante y, que sepamos, no volverá a escribir de esta manera. La sensualidad de sus poemas a Guiomar tendrá otro acento: tendrá tintes metafísicos y la conciencia de lo imposible. En "Inventario galante" hay el arranque del hombre sensual, del hombre "en extremo erótico"<sup>61</sup> y del hombre en su juventud. Citamos el trozo que nos interesa para señalar el camino de la poesía popularizada que no cogió Antonio Machado y que sí, en cierta época, emprendió su hermano Manuel:

---

61. La referencia es a Abel Martín: OPP. pág. 317

De tu morena gracia,  
de tu soñar gitano.  
de tu mirar de sombra  
quiero llenar mi vaso.

Con "Consejos" (LVII) tenemos un claro presagio de la poesía sentenciosa de los "Proverbios y cantares" en Campos de Castilla. El segundo poema, copla romanceada con rima asonante, revela que desde muy temprano Machado se preocupa del problema de la radical soledad del hombre y el cómo vivir en "función cordial" con los otros:

Moneda que está en la mano  
quizá se deba guardar;  
la monedita del alma  
se pierde si no se da.

La solución machadiana es abrirse y entregar el sentir al otro. El corazón que no siente con otros no es corazón. Veremos al poeta tocar mil variaciones sobre este tema a través de toda su obra. Fíjese lector, en el empleo del diminutivo en el tercer verso, de modo tan natural y casi imperceptible. Este recurso popular agrega un tono afectivo a la sentencia.

En el poema LXVI, de estructura polimétrica, Machado vuelve a la soleá para lograr dos composiciones plásticas de corte impresionista que encierran un temblor lírico de emoción imprecisa. El poeta inicia aquí el empleo de la soleá que no es ni sentencioso ni metafísico y que aparecerá en Nuevas Canciones:

Y esos niños en hilera,  
llevando el sol de la tarde  
en sus velitas de cera! ...

"Guitarra de mesón" (LXXXIII), poema de arte mayor, es una composición hermana de "Cante Hondo". En los dos versos finales Machado nos revela que, aunque morando en Castilla, por medio de la música de su tierra, guitarra y copla, renacen las vivencias esenciales de su niñez y adolescencia:

Y siempre que te escucha el caminante  
sueña escuchar un aire de su tierra.

Con esto terminamos las correspondencias en Soledades con los cantes flamencos. Demuestran que desde el principio de su creación poética Machado vierte en los moldes flamencos algunos de sus temas fundamentales: el de la "otredad"; el del rompimiento del aislarse de la mónada solitaria por medio del movimiento de cordial simpatía hacia el otro; el del vacío del corazón solitario; el de la innata angustia existencial de la condición humana. También demuestran que aunque ligado a la poesía popular andaluza por una mutua preocupación temática -- la muerte, el amor, la radical soledad del hombre -- Machado no imitará la expresión popular, sino que elabora su propia visión y su propio estilo poético. Pero, en rigor, todo esto sólo se esboza en Soledades. Habrá que esperar al siguiente libro de poemas para ver un desarrollo mayor de estos temas y de este empleo de las formas flamencas.

## 2. Campos de Castilla

Hemos visto que, en Soledades, el sentimiento subjetivo, el "yo" del poeta, ya tenía conciencia de la necesidad del "tú" del otro. En Campos de Castilla, hablamos de la edición de Poesías Completas que abarca los años 1907-1917, se intensifica esa conciencia y crece hasta llegar al "nosotros" de una deseada comunidad: el pueblo y sus creaciones y aquellas almas conscientes que querían reformar una sociedad penosamente deficiente (F. Giner de los Ríos, Unamuno, Ortega y Gasset). "El sentimiento no es una creación del sujeto individual, una elaboración cordial del Yo con materiales del mundo externo. Hay siempre en él una colaboración del Tú, es decir, de otros sujetos ... Mi sentimiento no es, en suma, exclusivamente

mío, sino más bien NUESTRO. Sin salir de mí mismo, noto que en mi sentir vibran otros sentires y que mi corazón canta siempre en coro, aunque su voz sea para mí la voz mejor timbrada ..."<sup>62</sup> No basta explicar este concepto sólo emparentando a Machado con la Generación del 98 y su preocupación del problema "España" o ligándole con el pensamiento simbolista.<sup>63</sup> Machado tenía presente un cuerpo de canciones como viva presencia del sentir en que "vibran otros sentires". Hablamos del cancionero flamenco: ejemplo vibrante de los "universales del sentimiento". No marcamos un determinismo simple. Opinamos que, junto con otros factores, es preciso señalar la copla flamenca como fundamental en el concepto machadiano del sentimiento como fenómeno colectivo. De no hacerlo, "se corre el riesgo de llegar, en el examen crítico, a una desproporción tal de elementos, que el estudio, en lugar de aclarar la obra del poeta, confunda al lector, y en vez de acercarle, le aleje de la realidad histórica y estética que los críticos buscamos con nuestras investigaciones ..."<sup>64</sup>

Aunque Campos de Castilla comienza con poemas que tratan el tema de Castilla y los de circunstancias nacionales, también incluye, hacia el final, el empleo de cantares de métrica y temas andaluces, los cuales continuará Machado, de modo aún más alquitarado, en Nuevas Canciones. Lo ha visto claramente Tuñón de Lara: "La preocupación filosófica, la penetración de "lo andaluz" y el continuado proceso de depuración poética, dan lugar, en Baeza, al comienzo de una nueva etapa machadiana -- cuyos prologómenos datan, en verdad, de

---

62. Antonio Machado: OPP. pág. 787

63. Expuesto, de manera bastante convincente, por: J.M. Aguirre: Antonio Machado, Poeta Simbolista . op. cit.

64. Mario Penna: "Las rimas de Bécquer y la poesía popular". págs. 187-188

1909 -- que empieza con "Proverbios y cantares" y continúa con Nuevas Canciones -- a partir de 1917 ... Esta etapa de la poesía de Machado adquiere la concisión y el ritmo de la copla andaluza. De la Andalucía auténtica, honda, que no significa liviandad ni frívolo repiqueteo de castañuelas, sino drama de un pueblo que canta "jondo".<sup>65</sup> ¿Por qué florece en este momento la semilla de la copla andaluza tan prevalente en su niñez? No lo sabemos con exactitud. Muy sugestivo es el comentario de Aurora de Albornoz: "Para que Machado hable con profundidad de "sabiduría popular", de folklore; para que ello se convierta primero en tema de meditación, después, en materia conocida y de la cual puede hablar con pleno conocimiento, habría de pasar algún tiempo. y mucha vida. Tenía -- ya hombre maduro -- que acercarse al pueblo, él mismo. Al pueblo, en el pastor de Soria; en el campesino de los campos de Baeza; en los jóvenes obreros que acudían a los cursillos y conferencias de la Universidad Popular de Segovia, de la que fue cofundador y constante colaborador."<sup>66</sup>

De todos modos, en Campos de Castilla, el claro enlace con las formas populares se encuentra en la sección llamada "Proverbios y cantares", escrita entre 1909-1913. En aproximadamente veinte de los cincuenta y tres cantares Machado emplea la forma de la copla roman- ceada. estrofa ya conocida entre las jarchyas mozárabes, común en la poesía popular de todas las regiones españolas y predominante en los cantes flamencos. Las cuartetos machadianas de esta primera agrupación de "proverbios y cantares" son una amalgama de meditaciones sobre la muerte. el sino, el tiempo, la maldad, la ignorancia, la vanidad, la envidia. la angustia del hombre social, Dios, Eros y la continuación del tema que brotó en Soledades: la salvación del indi-

---

65. Manuel Tuñón de Lara: Antonio Machado, poeta del pueblo. Barcelona. Nova Tierra/Laia. 1975. págs. 130-131

66. Aurora de Albornoz: op. cit. pág. 32

viduo por medio de la simpatía activa hacia el prójimo. En aproximadamente la tercera parte de las cuarteta se distingue un acento sentencioso tan común al cancionero flamenco: la sentencia ligada al temblor afectivo. La vena humorística, fundamental en Machado, sólo se asoma en las cuarteta de los "Proverbios y cantares". Florecerá después en los poemas cortos de Nuevas Canciones. En los de Campos de Castilla, prevalece un tono de tristeza y de dura crítica que roza con la desesperación y el pesimismo aunque sí existen poemas que luchan contra ese pesimismo o que son claros signos de esperanza.

Pero antes de comentar las cuartetos de "Proverbios y cantares", queremos tratar una inserta en "Poema de un día", poema clave a la vida y al pensamiento filosófico de Machado en sus primeros años en Baeza. El poema, escrito en 1913, discurre, en diálogo con Dios y consigo mismo, sobre el destino del labrador y las circunstancias del poeta metido en un pueblo provinciano. La monotonía de esa vida está simbolizada por el sonido del reloj "que mide un tiempo vacío. De repente, y dentro del "tic-tic", contrapone el tiempo poético, que no es lineal, que está sujeto al recuerdo, al sueño, a la fantasía, al sentimiento,<sup>67</sup> lo contrapone al tiempo mecánico del reloj y estalla el recuerdo. que es presencia, de la muerte y pérdida de su mujer:

(Tic-tic, tic-tic ...) Era un día  
(tic-tic, tic-tic) que pasó,  
y lo que yo más quería  
la muerte se lo llevó.

Es una perfecta copla romanceada con un léxico simple y llano, de aire y ritmo populares y no deja de conmovernos. No lo hemos advertido antes, pero esta técnica, intuitiva, a nuestro juicio, de insertar una soleá de tres versos o una cuarteta, como gople emotivo, en

---

67. Pero ¿tu hora es la mía?  
¿Tu tiempo, reloj, el mío?

un poema largo polimétrico, ocurre no como fenómeno aislado en la poesía machadiana y lo hemos de señalar.<sup>68</sup>

Volvamos a los "Proverbios y cantares". Al comentar los poemas correspondientes a nuestro tema, y al hacer cotejos con el cancionero flamenco, quede establecido de una vez que no sugerimos ni plagio ni imitación sino que nos mueve el deseo de presentar al lector un cuerpo de pensamientos sentenciosos, de preocupaciones metafísicas, de actitudes amorosas que son herencia cultural de Machado y que seguramente leía y releía en las colecciones de su padre y otros recopiladores. Más que nada, las coplas populares provocan y estimulan el pensamiento machadiano a elaborar paralelos, tangentes o contradicciones. O simplemente están allí como subsuelo cultural para nutrirse de ellas en el proceso intuitivo poético.

¿Para qué llamar caminos  
a los surcos del azar? ...  
Todo el que camina anda,  
como Jesús, sobre el mar.  
(II)

Todo pasa y todo queda;  
pero lo nuestro es pasar,  
pasar haciendo caminos,  
caminos sobre la mar.  
(XLIV)

El símbolo "mar" tiene múltiples sentidos en la poesía de Antonio Machado.<sup>69</sup> Pero en estas dos coplas nos parece imagen de la muerte.

---

68. En "Los Olivos" de Campos de Castilla (CXXXII), por ejemplo, en medio de diversos metros, salta en relieve emotivo la soleá:

Olivares y olivares  
de loma en loma prendidos  
cual bordado alamares!

69. Véase J.M. Aguirre: op. cit. págs. 285-288. Y la nota bibliográfica núm. III, al pie de la pág. 286

Tienen paralelo en la siguiente copla flamenca:

Por la senda de la vida  
Vamos caminando siempre,  
Y al fin al cabo caemos  
En el hoyo de la muerte.  
(R.M.: 6872)

La copla popular es más explícita, tiene menos misterio metafórico, es menos fino en lenguaje y ritmo, pero anda en el mismo terreno metafísico y emplea la imagen "caminar", símbolo frecuente en la poesía machadiana. No parece disparate afirmar que el símbolo "mar" como muerte, acaso lo deriva Machado de las coplas de Jorge Manrique. Pero el eco de la finalidad de la muerte y la ausencia de salvación cristiana y la vida de ultratumba emparentan las coplas machadianas más con la metafísica flamenca que con el catolicismo de Jorge Manrique. Parecen confirmarlo las siguientes coplas:

¿Dices que nada se pierde?  
Si esta copa de cristal  
se me rompe, nunca en ella  
beberé, nunca jamás.  
(XLII)

Dices que nada se pierde  
y acaso dices verdad;  
pero todo lo perdemos,  
y todo nos perderá.  
(XLIII)

Que encuentran eco en las siguientes coplas flamencas:

Er libro de la esperiensa  
No le sirbe al hombre e ná;  
Tiene ar finá la sentencia  
Y nadie yega ar finá!  
(R.M.: 6889)

Ya mi caballo no anda;  
Ya mi caballo paró;  
Todo para en este mundo  
Y también pararé yo.  
(R.M.: 6871)

No sorprende el tono amargo de Machado en torno al tema de la muerte. Es posible que fueran escritos estos cantares poco tiempo después de la muerte trágica de su esposa Leonor.<sup>70</sup> Ya vimos la presencia dolorosa de Leonor en "Poema de un día", fechado en la misma época. Son años de terrible lucha anímica para no perder su estabilidad mental: "Cuando perdí a mi mujer pensé pegarme un tiro. El éxito de mi libro me salvó, y no por vanidad, bien lo sabe Dios!, sino sino porque pensé, que si había en mí una fuerza útil no tenía derecho a aniquilarla."<sup>71</sup> Ahora sí creemos entender la solearilla machadiana,<sup>72</sup> número L de Nuevas Canciones que dice:

Con el tú de mi canción  
no te aludo, compañero;  
ese tú soy yo.

He aquí la grandeza de Machado. En medio de su profunda duda sobre el sentido de la vida, sobre la existencia de Dios, sobre lo absurdo del hombre que es "por natura la bestia paradójica", afirma, no de modo católico sino de modo cristiano auténtico, que es afirmación del amor fraternal, en un momento doloroso, que basta nutrir al prójimo para salvarse de la amargura y el nihilismo. Eso, a nuestro

---

70. Véase: Antonio Machado: OPP. notas bibliográficas, pág. 1079

71. Carta a Juan Ramón Jiménez con fecha de 1912. Antonio Machado:  
OPP . págs. 1000-2

72. Machado emplea una estrofa que es la solearilla "al revés". La solearilla típica tiene de 3 a 6 sílabas en el primer verso. El pueblo emplea esta estrofa en sus "adivinanzas". Véase: Rodríguez Marín: op. cit. págs. 97-134

juicio. parecen decirnos las siguientes coplas de los "Proverbios y cantares" que hablan primero al "tú" del poeta y luego, al "tú" del compañero:

¿Dices que nada se crea?  
No te importe, con el barro  
de la tierra haz una copa  
para que beba tu hermano.

(XXXVII)

¿Dices que nada se crea?  
Alfarero, a tus cacharros.  
Haz tu copa y no te importe  
si no puedes hacer barro.

No importa que seas impotente ante el sino y la muerte. Tienes una "fuerza útil", tienes un don poético que puede animar al prójimo y tu sino es cultivarlo. Los poemas de "Proverbios y cantares" parecen ser un péndulo que oscila entre la margura y la negación y la esperanza y la afirmación. En rigor, predominan las coplas de signo negativo, pero las que demuestran esperanza y fe son tan potentes, acaso por contraste, que dan ilusión de equilibrio. De signo negativo es:

De lo que llaman los hombres  
virtud, justicia y bondad,  
una mitad es envidia,  
y la otra no es caridad.

(VI)

Que es pariente a las siguientes coplas populares:

Este mundo es grande y chico,  
Y te lo voy a explicar:  
Es grande por la mentira  
Y chico por la verdad.

Hablas muy mal de lo bueno  
Y Dios te ha de castigar;  
Cuando hablas mal de lo bueno,  
De lo malo, ¿qué será?

(R.M.: 6556)

En un prólogo a Campos de Castilla, escrito en 1917, hablando

de "La tierra de Alvar González", dice el poeta: " ... mis romances miran a lo elemental humano, al campo de Castilla y al Libro Primero de Moisés. llamado Génesis."<sup>73</sup> La cuarteta supracitada, junto a los números VII, IX, X, XVI y XVII, parece estar escrita bajo la misma aura genesiaca simbolizada por la figura de Caín. El cancionero flamenco refleja semejante actitud: el mundo es hostil y engañoso y el hombre es malévolo. Machado se pregunta, dentro del misterio sin respuesta: ¿cómo pudo Dios haber creado semejante "bestia paradójica"?:

En preguntar lo que sabes  
el tiempo no has de perder ...  
Y a preguntas sin respuesta,  
¿quién te podrá responder?  
(VIII)

La copla flamenca es menos pesimista y tiene cierta fe en la experiencia humana. En eso dista de la copla machadiana:

No preguntes por saber  
que el tiempo te lo dirá:  
que no hay cosa más bonita  
que saber sin preguntar.  
(Tradición oral: por soleares)

La verdadera lucha machadiana en esta época es lucha interior: con su conciencia, su soledad, su intenso afán de resolver las antinomias entre la razón y el sentir, la lógica y la intuición, y la lucha de traducir esta lucha en palabra esencial. No culpa a los otros por sus penas:

No extrañéis, dulces amigos,  
que esté mi frente arrugada;  
yo vivo en paz con los hombres  
y en guerra con mis entrañas.  
(XXIII)

---

73. Antonio Machado: OPP. pág. 52

Sin embargo, hay un eco de la actitud flamenca que calla su dolor, o por pudor, o por temor de las malas lenguas, o por simple desconfianza de la gente:

En er mundo no s'ha bisto  
Mujé de mi caliá:  
Que tengo er semblante alegre  
Y la sangre achicharrá.  
(R.M.: 5387)

¿Quién sabe lo que sucede  
En las entrañas del mar?  
¿Quién sabe lo que yo sufro  
Aunque no me ven llorar?  
(R.M.: 5392)

Estamos muy lejos del supuesto estoicismo español. El fenómeno encierra un terrible dilema:

Anda y pregúntale a un sabio  
cuál de los dos perdió más:  
si el que comió de sus carnes  
o el que publicó su mal.  
El que publicó su mal  
muy pronto sintió el alivio.  
El que comió de sus carnes  
se dió martirio a sí mismo.  
(Ricardo Molina: Antología. págs. 153-154)

Las coplas populares parten de una pena amorosa o existencial que callan por desconfianza del otro. Una desconfianza de larga historia.<sup>74</sup> La copla de Machado demuestra poco recelo del prójimo: su verdadera lucha es consigo mismo. Pero las dos expresiones son variaciones de la misma actitud: el guardar para sí la pena íntima.

El penúltimo poema de los "Proverbios y cantares", LII, termina con una cuarteta que Machado llama "cantar":

---

74. Véase las páginas 132-135 de este estudio

Romero, para ir a Roma,  
lo que importa es caminar;  
a Roma por todas partes,     75  
por todas partes se va.

Dentro del contexto del poema --dos mozos discutiendo y peleando si ir por carretera o por el campo-- parece decirnos Machado que todo eso es discusión vana. Lo que importa es "tejer el hilo que nos dan", es decir, hacer camino y llegar al punto final que es la muerte. Tal es la interpretación de Concha Zardoya.<sup>76</sup> Agregamos que, dentro del vaivén entre la afirmación y la negación que reina en Machado en esta época, dentro de la púa del "nada sabemos", el poeta abraza la existencia humana y afirma que los muchos caminos del ser errante dan rica diversidad a la vida. Porque más allá del pensar lógico hay la fe del hombre lírico:

Solo si viene un corazón al mundo  
rebosa el vaso humano y se hincha el mar.  
(XXXII)

En resumen. la cuarteta, estrofa principal en el cancionero flamenco. fue maravillosamente apta para la vena filosófica, sentenciosa y epigramática machadiana por su estructura que facilita el remate conceptual y afectivo en el último verso o en los dos últimos versos. También, el uso restringido de la metáfora, la ausencia de juego preciosista, la elipsis, el alquitaramiento lírico en general -- todo esto encajaba en la poética machadiana que se forjaba en

---

75. Es curioso ver en el libro Cante Hondo de Manuel Machado (1912):

Por toas partes se va a Roma,  
dice un antiguo refrán ...

(Manuel y Antonio Machado: Obras Completas . Ed. Plenitud. 2ª ed. 1951. pág. 126)

76. Concha Zardoya: Poesía Española del 98 y del 27. Gredos. Madrid. 1968. pág. 105

aquellos años.

Pero también aparece, en los "Proverbios y cantares" de Campos de Castilla, otra estrofa flamenca: la soleá, llamada típica, de tres versos. Ya vimos su primera aparición en Soledades. Como se puede entrever, lo susodicho sobre la cuarteta se aplica aún más a la soleá típica. Pero veremos que Machado la emplea de modo más matizado y diverso que en la cuarteta. En los "Proverbios y cantares" aparece en el poema XXX:

El que espera desespera,  
dice la voz popular.  
Qué verdad tan verdadera!  
La verdad es lo que es,  
y sigue siendo verdad  
aunque se piense al revés. 77

La "voz popular" es ésta:

Er qu'espera, desespera;  
Y el que no espera, no arcansa,  
Por eso es bueno esperar  
Para tener esperanza.  
(R.M.: 6803)

La segunda soleá de Machado ("La verdad es lo que es ...") corresponde al proceso recomendado por el padre; es decir, el empleo de la copla popular como trampolín mental hacia una poética más compleja. Machado escoge el primer verso de la copla popular, desecha los otros prosaicos y repetitivos y comienza la veta metafísica alrededor de un tema constante: la realidad tiene junto a su lado anverso su reverso, su lado complementario que a veces es contradicción y que no borra la verdad.

---

77. Curiosamente, encontramos un copla, "por soleares", que tiene un interesante paralelismo:

El hilo de la berdá  
Por mucho que lo adergasen,  
en la bía quebrará. (R.M. AA. 339)

En el siguiente poema, XXXI, en diálogo consigo mismo, se pregunta sobre el posible agotamiento de su fuente lírica:

Corazón, ayer sonoro,  
¿ya no suena  
tu monedilla de oro?  
Tu alcancía,  
antes que el tiempo la rompa  
¿se irá quedando vacía?  
Confiemos  
en que no será verdad  
nada de lo que sabemos.

Contiene dos solearillas y la última, con su pausa enfática tras el primer verso corto y el empuje rítmico de los dos siguientes versos, remata de modo efectivo y afectivo el temblor de la duda: el saber lógico es verdad parcial; hay que ir al corazón, que está vivo todavía, para la verdad íntegra. He aquí un buen ejemplo de cómo Machado se sirve de la métrica flamenca para sellar sus pensamientos metafísicos y poéticos.

Fuera de la correspondencia estrófica, muchos de los símbolos machadianos se encuentran también en el cancionero flamenco. Miremos el empleo de uno de ellos, el símbolo del espejo, que aparece en todos los libros poéticos de Machado, en el poema XLIX:

Ya noto. al paso que me torno viejo,  
que en el inmenso espejo,  
donde orgulloso me miraba un día,  
era el azogue lo que yo ponía.  
Al espejo del fondo de mi casa  
una mano fatal  
va rayando el azogue, y todo pasa  
por él como la luz por el cristal.

Aunque ya citada, es preciso tener presente una copla de la colección de Machado y Alvarez:

Maresita mía,  
Yo no sé por dónde  
Al espejito donde me miraba  
Se le fue el asogue.

(Dem. Col. anotada. 127)

El comentario del padre es de gran interés: "Nosotros traducimos esta metáfora del modo siguiente: Dejó de existir la persona amada, o dejó de existir su cariño hacia nosotros: se le fue el azogue."<sup>78</sup> Para "Demófilo", el azogue es el cariño de la amada. El amante mira el espejo, que es la cara de la amada, para ver reflejadas la expresiones amorosas. Tal interpretación la ilustra otra copla andaluza:

Ya los ojitos me duelen  
De mirar hacia el camino  
Por ver si veo venir  
el espejo en que me miro.  
(R.M.: 3586)

En la copla popular el azogue gastado es símbolo del fin del amor. Machado, poeta, emplea los símbolos del espejo y el azogue de modo diferente y, desde luego, más complejo. En el poema supracitado, interpretamos el símbolo del azogue como conciencia limitada que refleja, de modo narcisista, la realidad exterior y el ser no auténtico del poeta. La lente está teñida, y deformada, por el orgullo. El tiempo madura y ensancha la visión del poeta para que vea sin deformación narcisista la realidad exterior e interior. El símbolo del espejo vuelve a aparecer en Nuevas Canciones y en los Cancioneros Apócrifos. En la poesía pertinente a nuestro tema daremos adicional comentario.<sup>79</sup> No deja de interesar, sin embargo, cómo el empleo popu-

---

78. A. Machado y Alvarez: colección anotada. nota 41, pág. 127

79. Véase el artículo de Rafael Lapesa: "Sobre algunos símbolos en la poesía de Antonio Machado". Cuadernos Hispanoamericanos. núms. 304-307. Además de su propia interpretación, da una bibliografía de comentaristas sobre el símbolo "espejo" al pie de la página 421. A ésta hay que agregar el estudio de P. Cerezo Galán: Palabra en el tiempo. Gredos. Madrid, 1975. Concordamos con Cerezo Galán en que la función más propia del espejo machadiano es la de vía de conocimiento o penetración en la realidad.

lar del símbolo, "el espejo en que me miro", o el azogue que "se fue", coincide, como punto de partida, con las meditaciones machadianas sobre diversos aspectos del tema.

### 3. Nuevas Canciones

Se publicó Nuevas Canciones en 1924 y lleva la fecha 1917-1920 en la portadilla. Pero contiene poemas escritos antes de 1917 y después de 1920.<sup>80</sup> Aunque el libro fue escrito en Baeza y Segovia, a donde Machado se traslada en el otoño de 1919, el poeta había hecho dos viajes a Andalucía la Baja en 1916 y en 1917. Sobre el impacto de estos viajes dice Tuñón de Lara: "A partir de entonces penetra en él no sólo la luminosidad distinta de esa región, sino su ritmo, su canción, para cantar las dos Andalucías. Es entonces cuando puede decirse que su poesía expresa totalmente lo "esencial andaluz"."<sup>81</sup> Machado Mismo parece confirmar esta opinión en una entrevista dada a Cipriano Rivas Cherif para el semanario "La Internacional", el 17 de septiembre, 1920, en donde el poeta habla de su trabajo en aquel momento:

Yo, por ahora, no hago más que folk-lore, autofolklore o folklore de mí mismo. Mi próximo libro será, en gran parte, de coplas que no pretenden imitar la manera popular --inimitable e insuperable, aunque otra cosa piensen los maestros de retórica-- sino coplas donde se contiene cuanto hay en mí de común con el alma que canta y piensa en el pueblo. Así creo yo continuar mi camino, sin cambiar de rumbo.<sup>82</sup>

Examinemos estas frase reveladoras. En primer lugar, afirma el

---

80. Véase J.M. Valverde: Nuevas Canciones y de un cancionero apócrifo Madrid. Clásicos Castalia, 1971. pág. 105

81. M. Tuñón de Lara: op. cit. pág. 132

82. El descubrimiento de esta entrevista pertenece a Tuñón de Lara. Citado por J.M. Valverde: Nuevas Canciones. pág. 94

poeta que su camino y rumbo han sido siempre conexos al saber popular. Que siempre ha tenido afinidad con el alma popular. Opinamos que esta afinidad moraba en una mutualidad temática, en un acervo común simbólico y en una mutua visión poética que funde, o que quiere fundir, el pensar y el sentir. Por toda la obra machadiana y por el cancionero flamenco, quintaesencia del alma andaluza, se esparcen meditaciones y arranques líricos sobre los grandes problemas metafísicos, sobre el amor y sobre el hombre y la sociedad. Coinciden también en un escepticismo extremado y en un gusto dialéctico para la ironía. Veremos que frecuentemente no hay engranaje de actitudes. Como, por ejemplo, en el terreno erótico. Y la mente de Machado, enamorada de los procesos del pensar, lo separa del pueblo. Pero no es difícil establecer su afinidad con el alma popular.

Ahora bien: ¿qué quiere decir "autofolklore"? ¿Podemos interpretarlo como un alquitaramiento de pensamientos y sentimientos anteriores y perpetuos, una depuración de la expresión poética que realiza un ideal de siempre: el decir mucho en pocas palabras? No un abandono de la complejidad, de las contradicciones, de la duda, sino una poda de los elementos expresivos, una reducción verbal y un pleno entrar en la sentencia afectiva, en el golpe epigramático, en la poesía que expresa "hondos estados de conciencia". Ejemplo curioso, probablemente inconsciente por parte de Machado, de esta condensación, lo encontramos en dos poemas de Nuevas Canciones. Como indica Tuñón de Lara, al volver Machado a Andalucía (Jaén), el olivo, en contraste con la encina y el pino castellano, toma trascendencia en su poesía. Del primer poema de Nuevas Canciones, "Olivo del camino", citamos:

...enjutos  
pobladores de lomas y altozanos,  
horros de sombra, grávidos de frutos  
.....  
viejo olivo, del hacha leñadora,

cuán bello estás junto a la fuente erguido,  
bajo este azul cobalto,  
como un árbol silvestre, espeso y alto!

En lenguaje, en metro, en aire rítmico, lleva fuerte reminiscencia de los himnos al paisaje castellano en Campos de Castilla. Hacia el final de Nuevas Canciones, en el poema III de "Soledades a un maestro", encontramos:

Como el olivar,  
mucho fruto lleva,  
poca sombra da.

La reducción métrica y el cambiar los vocablos cultos del tercer verso supracitado de "Olivo del camino" en un lenguaje sencillo es evidente, sea un toque consciente o inconsciente. Se podría suponer, por lo tanto, que el sentido literal de "autofolklore" yace en estos recursos poéticos. Y, como veremos, en la nueva poesía machadiana domina el verso de arte menor. Ahora bien: Machado nunca estaría contento con la reducción en sí, sino en la carga sugestiva de cada palabra. Con el ejemplo de la copla andaluza, que encierra altos grados sentimentales en pocos versos, Machado buscará "la palabra esencial en el tiempo". para expresar sus propios estados psíquicos, su metafísica y su poética. Tal es la interpretación que damos a "folklore de mí mismo".

Por el momento, miremos los poemas pertinentes a nuestro tema en su orden de aparición. Con "Hacia tierra baja", cinco poemas, acaso fruto de los viajes a Andalucía la Baja, Machado nos introduce a temas llanamente andaluces. Resuena el aire andaluz en las tonalidades de la soleá y en un tema que se repite en la obra machadiana: la hembra "enjauladita" por los valores tradicionales. Después de comentar el fin de la España de Mérimée, el fin de la España romántica, el fin de una época prolongada por los mitos populares, señala el triste destino de la andaluza que sólo puede escoger entre el

notario, el usurero y el viejo y triste poeta. En perfecta identidad con la mujer prisionera, corona el tema en el siguiente poema, autorretrato que, a propósito, es una espléndida soleá cantable:

Aunque me ves por la calle,  
También yo tengo mis rejas,  
mis rejas y mis rosales.

El irónico y patético contraste entre las rejas y las rosas hacen destacar el dolor de la mujer esclavizada.<sup>83</sup> Pero el poeta no observa desde fuera. Sugiere que hay un conflicto sin solución entre su íntimo ser y los valores sociales o que vive atrapado en el laberinto de su conciencia. Ahí origina su compasión. La pena de la mujer despierta la conciencia de su propio estado triste y solitario: "Dentro del pecho llevo un león".

Predomina en "Hacia tierra baja" el tema erótico, con su insistencia en el amor frustrado, tema mayor del cancionero flamenco. En el poema número III alterna la abierta sensualidad con el amor frustrado y lo corona todo con una súplica patética apasionante:

Y otros borrachos suspiran  
por tus ojos de diamante,  
tus ojos que a nadie miran.

A la altura de tus senos,  
la bateu rebosante  
llega en tus brazos morenos.

¡Oh! mujer,  
dame también de beber!

Sigue el tema erótico en el poema número V, de modo más delicado con pinceladas del paisaje, la playa de Sanlúcar de noche, que es el fondo para el juego amoroso. El léxico es sencillo, brilla el

---

83. Vid. OPP . pág. 776. Aparece un poema, "Tierra Baja", fechado en 1919, que repite el tema de modo aún más explícito.

diminutivo y la pena amorosa sugerida:

copla solitaria  
junto al mar amargo!

La cuarta y última estrofa, remate del cuadro afectivo, es una soleá:

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

Sugiere una copla hermana en la colección del padre:

Cuando ebajito er puente  
Acuérdate que esías  
Espera que biene gente.  
(Dem. Sol. 72)

Las dos soleares están en el mismo terreno del erotismo andaluz:<sup>84</sup> el amor prohibido y furtivo, el amor con sus perpetuas barreras contra la consumación. Ahora bien: este amor frustrado es mucho más que mera pena. Ventila las llamas eróticas e imaginativas y es materia viva para la canción. El tema es constante en la copla flamenca y en la obra de Machado.

En "Canciones de tierras altas", poemas que evocan el paisaje soriano, desde dentro o soñando con él desde tierras andaluzas, Machado llega a unas alturas líricas conmovedoras. Nada mejor para describir sus poemas paisajistas que con el nombre que él les dio: "geografía emotiva". Aunque predomina la métrica de tipo tradicional renacentista, reluce una solearilla que es forzoso citar:

¡Alta paramera  
donde corre el Duero niño,  
tierra donde está su tierra!

---

84. El amor frustrado no es exclusivamente andaluz. Reverbera en toda la poesía popular española. Sea dicho de nuevo que lo andaluz es, al fin y al cabo, lo español. Se trata de riqueza de matices.

La solearilla remata once versos de diverso metro y de diversos paisajes. Corona la "geografía emotiva" con la alusión, en el último verso, a Leonor, su esposa muerta. Machado intuyó la potencialidad de la soleá y la solearilla y las moldeó para la pluralidad de estados, pensamientos e impulsos líricos que él llevaba. Lo veremos continuamente en Nuevas Canciones y en la poesía posterior.

En "Canciones", originalmente publicado bajo el nombre de "Canciones de varias tierras" en la sección titulada "Folk-lore", también resplandece la soleá típica. Los quince poemas evocan, en Castilla y las dos Andalucías, la sierra, el mar, el huerto, el prado y la plazoleta. La métrica abarca desde la canción de tipo tradicional hasta la copla decimonónica. El poema número VII emplea enteramente la métrica flamenca: tres soleares y una solearilla. Hay que sentirlo en su conjunto:

Canta, canta en claro ritmo,  
el almendro en verde rama  
y el doble sauce del río.

Canta de la parda encina  
la rama que el hacha corta  
y la flor que nadie mira.

De los perales del huerto  
la blanca flor. la rosada  
flor del melocotonero.

Y este olor  
que arranca el viento mojado  
a los habares en flor.

A nuestro juicio, este cántico al momento floreciente de los árboles frutales que, en su turno, es canto para el poeta-testigo, es el arte lírico en un momento cumbre. El injerto triste de la segunda estrofa y el remate coronador de la solearilla sacuden el aire de delicado elogio y la aparente sencillez léxica. Acaso contribuye a la afectividad el empleo del sentido del olor, sensual y directo,

que nos trae al tiempo presente y en simbiosis con la sensibilidad del poeta. Sube del poema un sentimiento indefinible que no es ni alegría ni tampoco tristeza, sino acaso pasmo ante la belleza natural. Machado emplea la métrica flamenca y el paisaje como no lo hace ningún "cantaor". Normalmente, en la copla flamenca, el paisaje es personificación o fondo receptor para la proyección sentimental del "cantaor". Machado tiene conciencia del paisaje como un ser fuera de su "yo". Este ser puede despertar recuerdos del pasado, provocar meditaciones filosóficas o sueños amorosos, proveerle con símbolos poéticos, pero no va a sentir sus penas. La distinción se ilustra con lo siguiente:

Olivo solitario  
lejos del olivar, junto a la fuente,  
olivo hospitalario  
que das tu sombra a un hombre pensativo 85  
y a un agua transparente ...

Mientras en la copla flamenca:

Ayer tarde salí ar campo  
A yorar por mi sentir,  
Y un arbo que m'escuchaba  
Se le secó la raís.  
(R.M.: 5513)

El olivo solitario que da sombra al hombre pensativo no deja de ser olivo. El árbol flamenco se humaniza y compadece el dolor del individuo. Ahora bien: más allá de la hipérbole flamenca, y de modo distinto, Machado y el anónimo "cantaor" comparten el consuelo de los elementos naturales.

Con los "Proverbios y Cantares" de Nuevas Canciones Machado

---

llega a una culminación poética. Salta, con soltura, de la sentencia al temblor lírico o, en unos momentos felices, los funde en la soleá, la copla romanceada o el dístico. Se enriquece su vena humorística. Elabora una poética, fruto de años de cavilaciones.<sup>86</sup> Se mueve entre la duda y la afirmación, lo explícito y lo indirecto, lo aparentemente transparente y la vaguedad elíptica. En suma, logra, a veces, un equilibrio, también obsesión de años, entre lo lírico y lo metafísico.

De los 99 poemas en los "Proverbios y Cantares", 50 son soleares típicas,<sup>87</sup> ocho, coplas romanceadas; lo demás se dividen entre el pareado, la redondilla, tercetos hexasílabos y poemas de arte mayor polimétricos. Claramente domina la soleá de tres versos. A estas alturas del desarrollo poético machadiano no nos parece accidente que escoja la soleá como vehículo ideal para sus "cantares de pensador".<sup>88</sup> En el comentario de González Climent sobre el cante "por soleares" vemos una correspondencia notable con lo que logra Machado en algunos poemas de los "Proverbios y Cantares":

La posición de privilegio que ocupan las soleares, adeúdase a la galancia de su estilo y al donaire aforístico de sus coplas. Es el cante más representativamente andaluz y concetamente jondo ... Se placen en conservar un equilibrio que les permita el comentario --en el sentido que conviene a la conciencia del drama--,

---

86. Es decir, transpone en forma poética muchos de sus pensamientos sobre la poesía escritos en cartas, ensayos o apuntes de sus cuadernos inéditos, Los Complementarios .

87. Esta cifra incluye soleares y solearillas imperfectas; las que contienen 6 o 7 sílabas en por lo menos uno de los versos, pero donde el conjunto posee aire de soleá. No incluimos las que son hexasílabos en los tres versos.

88. La frase es de Pedro Salinas: Literatura Española Siglo XX. México. Antigua Librería Robredo. 1949. pág. 151

como si estuvieran recelosas de perder su apostura en la entrega total. en el total desapoderamiento de sí mismas. No quieren perder el hilo de todas las referencias, sean humans, sean divinas. La soleá es la siguriya experimentada, en sosiego, sin prisas, sabia, sentenciosa.<sup>89</sup>

En páginas anteriores,<sup>90</sup> observamos que la sentencia es común y corriente en la soleá, acompañada por un matiz guasón o una nota afectiva. En estos "Proverbios y Cantares" seremos diversas combinaciones de los tres elementos. Para evitar repeticiones, los comentamos bajo agrupación temática y empezamos con el tema de la "otredad" o del "tú" fundamental, tema que enlaza con el solipsismo narcisista. Machado, en efecto, comienza sus "Proverbios" con una maravillosa soleá que nos mete vivamente en el asunto:

El ojo que ves no es  
ojo porque tú lo veas,  
es ojo porque te ve.

(I)

Machado mismo echa luz sobre este poema y sobre los otros "cantares de pensador":

Todo poeta debe crearse una metafísica que no necesita exponer, pero que ha de hallarse implícita en su obra ... El pensar metafísico especulativo es por su naturaleza antinómico ... Pero el poeta, cuyo pensar es más hondo que el del mero filósofo especulativo, no puede ver en lo que lógicamente es pura antinomia solamente el juego de razones ... sino que descubre en sí mismo la fe cordial, la honda creencia, la cual no es nunca una balanza en el fiel, en cuyos platillos se equiponderan tesis y antítesis, sino vencida al mayor peso de uno de los lados. El poeta comprende que, por debajo de la antinomia lógica, el corazón

---

89. A. González Climent: op. cit. págs. 176-177

90. págs. 92-93

ha tomado su partido.<sup>91</sup>

Estimulado por sus lecturas de Bergson, Kant, Leibniz y Schopenhauer. Machado realiza su propia "metafísica de poeta" que no pertenece estrictamente a ninguna escuela filosófica, sino que se ancla en sus propias raíces humanistas o, como él dice, en su "orientación cordial". Van cuajándose estos pensamientos desde Soledades. La visión subjetiva de la realidad es parcial. Para completarla, hace falta la del complementario, la del "otro" o los "otros". Esto implica el diálogo auténtico donde no se imponen los deseos o creencias del uno sobre el otro, sino donde se esfuerza en ver ese otro desde su centro. Queda implícito el evitar ver al otro como espejo de nuestro pensar y sentir. También quedan implícitos los peligros del solipsismo, del vivir narcisista. Figura en esta visión la conciencia del "otro" u "otros" dentro de uno mismo, la heterogeneidad del ser, que resultó, en Machado, en la creación de sus apócrifos. Matices de estos temas, vertidos en estrofas flamencas, algunas imperfectas, se ven en los siguientes "cantares":

Ese tu narciso  
ya no se ve en el espejo  
porque es el espejo mismo.  
(VI)

Busca a tu complementario,  
que marcha siempre contigo  
y suele ser tu contrario.  
(XV)

---

91. Antonio Machado: OPP. págs. 788-789

Sobre el tema véase: M. Tuñón de Lara: op. cit. págs. 139-141;  
158-161

y:

J.M. Valverde: Nuevas Canciones. op. cit. págs. 52-65

No es el yo fundamental  
eso que busca el poeta,  
sino el tú esencial.

(XXXVI)

Busca en tu prójimo espejo;  
pero no para afeitarte,  
ni para teñirte el pelo.

(XXXIX)

Poned atención:  
un corazón solitario  
no es un corazón.

(LXVI)

Los ojos por que suspiras,  
sábelo bien,  
los ojos en que te miras 92  
son ojos porque te ven.

(XL)

Enseña el Cristo: a tu prójimo  
amarás como a ti mismo,  
más nunca olvides que es otro.

(XLII)

Di jo otra verdad:  
busca el tú que nunca es tuyo  
ni puede serlo jamás.

(XLIII)

Con el tú de mi canción  
no te aludo, compañero; 93  
ese tú soy yo.

(L)

---

92. Este poema y también el número XLIII llevan el tema de la "otredad" al terreno amoroso. Machado lo sigue en los "Cancioneros" Apócrifos" y en las "Canciones a Guiomar".

93. En Los Complementarios (OPP: pag. 782), con fecha de 1916, Machado, acaso, nos revela el significado de este poema: "Todos creerán que mis epigramas están escritas contra alguien. Tras ellos se pondrá un nombre, ¿quién sabe quién? Tal vez de aquel

Machado dejó mucho escrito en prosa en torno a la poesía: en sus cuadernos, llamado Los Complementarios; en "Reflexiones sobre la lírica" (1925), comentario al libro Colección de José Moreno Villa; en los apócrifos Abel Martín y Juan de Mairena; en cartas, prólogos y artículos antes y después de Nuevas Canciones. Pero en la época de éstas, como indica Aurora de Albornoz,<sup>94</sup> comienza a plasmarse la unión entre su sentido crítico y su intuición creadora. Esta unión llega a la plenitud en algunos poemas de los "Proverbios y Cantares", en otros de Nuevas Canciones, y después, en la poesía de los "Cancioneros Apócrifos". Machado acabará por crear un cuerpo de "poesía crítica de la poesía".<sup>95</sup> Examinemos primero los poemas de los "Proverbios" correspondientes a los dos temas, el de la poesía y el de la copla flamenca.

Cantores. dejad  
palmas y jaleo  
para los demás.  
(XXVIII)

Aunque la estrofa no es flamenca, el poema revela una comprensión de las normas flamencas. Las palmas, una forma del jaleo flamenco,<sup>96</sup> acompañan al "cantaor" en signo de rito ambiental, lo cual encierra incitación rítmica y anímica. Cada cante tiene su propio palmeo.

---

a quien menos haya yo querido aludir. Nadie comprenderá que estos epigramas están escritos contra mí mismo ... ¿Hemos de escribir para exaltarlos y jalearnos? O lo contrario.

94. Aurora de Albornoz: "Antonio Machado: "De Mi Cartera". Teoría y Creación". CHA núms. 304-307. pág. 1018
95. Ibid. La autora, con razón, señala a Machado, junto con Juan Ramón Jiménez, como uno de los precursores de la creación de una "poesía crítica de la poesía".
96. Para una comprensión de las palmas flamencas, véase: A. González Climent: op. cit. págs. 261-267

Normalmente, en los cantes jondos, otros dan las palmas porque el "cantaor" está en trance de concentración psíquica. Frecuentemente, en los cantes festeros, el "cantaor" mismo entra en el palmeo en una especie de "autojaleo". Siempre corre el peligro, para efectos teatrales, de un abuso de excesiva ornamentación. Desde luego, el palmeo justo exige iniciación y sensibilidad. Machado emplea los términos flamencos para hablar simbólicamente de la poesía. Se refiere al lado puramente ornamental de las palmas. A nuestro juicio, nos dice: Poetas, dejad el adorno exterior, el juego preciosista sin contenido afectivo. el auto-elogio; vuestro papel es cantar hondamente, cantar lo esencial. Acaso alude a la nueva poesía conceptista y neo-barroca. Ya en 1917, refiriendo a Estío de Juan Ramón, habla de imágenes como "cobertura de conceptos".<sup>97</sup> Sigue el mismo hilo ideológico en:

El pensamiento barroco  
pinta virutas de fuego,  
hincha y complica el decoro.  
(LXXXVIII)

En esta soleá, de tono sentencioso y con léxico totalmente culto, Machado critica la poesía barroca por su gusto de lo artificioso, por sus gusto de complicar por parecer original. Nos lo dice en Los Complementarios: "Crear enigmas artificialmente es algo tan imposible como alcanzar las verdades absolutas. Pueden, sí, fabricarse misteriosas baratijas, figurillas de bazar que lleven en el hueco vientre algo que, al agitarse, suene; pero los enigmas no son de confección humana ..."<sup>98</sup> Para Machado, la poesía se hace de intuiciones y sentimientos prendidos del fluir vital: no se hace arte del arte:

---

97. Antonio Machado: OPP . pág. 788

98. Ibid. pág. 781

Abejas, cantores,  
no a la miel, sino a las flores.

(LXVII)

La metáfora y el símbolo valen para expresar la intuición que el lenguaje directo no puede expresar. Pero no vale crear oscuridades por aparentar originalidad. La poesía es también comunicación del sentir que es la "monedita del alma":

Da doble luz a tu verso,  
para leído de frente  
y al sesgo.

(LXXI)

Mas no te importe si rueda  
y pasa de mano en mano:  
del oro se hace moneda.

(LXXII)

Pero la metáfora es superflua cuando hay una palabra directa en armonía entre el hablar y el sentir: "Silenciar los nombres directos de las cosas, cuando las cosas tienen nombres directos, ¡qué estupidez!"<sup>99</sup> Basta la chispa expresiva de la lengua natural:

El tono lo da la lengua,  
ni más alto ni más bajo;      100  
sólo acompáñate de ella.

(LXXVI)

---

99. Antonio Machado: OPP. pag. 781

100. También vemos aquí el empleo de términos flamencos como símbolos de una poética. La lengua es el cante, y la guitarra, instrumento acompañador, peligra un abuso ornamental. Cuando pensamos en La Lola se va a los Puertos y el conocimiento del papel de la guitarra, mostrado allí, acaso no sea disparate. Lo ha visto José Luis Ortiz Nuevo: "El cantaor canta y su guitarrista le acompaña. El cantaor decide el momento preciso, elige el cante adecuado a su inspiración y deseo, impone el tono y el compás por el que el guitarrista debe moverse inexorablemente."  
("El mundo flamenco en la obra de los hermanos Manuel y Antonio

Mas no busquéis disonancias;  
porque. al fin, nada disuena,  
siempre al son que tocan bailan.  
(XXX)

En busca del juego preciosista se relega al olvido la belleza natural:

¿Ya de su olor se avergüenzan  
las hojas de la albahaca,  
salvias y alhucemas?  
(XC)

Una clave de la poética machadiana se encuentra en dos coplas  
romanceadas, el poema LXXIX:

Del romance castellano  
no busquéis la sal castiza;  
mejor que el romance viejo,  
poeta, cantar de niñas.

Déjale lo que no puedes  
quitarle: su melodía  
de cantar que canta y cuenta  
un ayer que es todavía.

Este poema enlaza con otro de "De mi cartera", poema en siete partes  
que cierra Nuevas Canciones. Dice:

Canto y cuento es la poesía.  
Se canta una viva historia,  
contando su melodía.

En una época Machado creyó encontrar la "sal castiza" en el  
romance. De ahí su largo romance "La tierra de Alvargonzález". Con  
rara excepción no volvió al romance pero sí, con creciente desarrollo,  
a la copla popular. En el "cantar de niñas", en la copla popular, se  
encuentra lo esencial: su melodía, es decir, su vibración afectiva.  
La "viva historia" no es lo narrativo o lo anecdótico, como en el

romance, sino el sentimiento, que es lo que perdura, ayer como hoy.

Ya en Soledades, versión de 1903, escribió:

Yo escucho las coplas  
de viejas cadencias,  
que los niños cantan  
en las tardes lentas ...

.....

Cantaban los niños  
canciones ingenuas,  
de un algo que pasa  
y que nunca llega,  
la historia confusa  
y clara la pena.  
Vertía la fuente  
su eterna conseja:  
borrada la historia 101  
contaba la pena.

Canto y cuento son uno: la comunicación de la pena. Desde el principio de su vida poética, Machado guardaba el ejemplo de la copla popular, "que es afectiva siempre", y en la poesía de su madurez, en plena conciencia de las esencias de la copla andaluza, logró una maravillosa destilación personal: así entendemos el sentido de "autofolklore".

Llegamos a la última ilustración de la poética machadiana en los "Proverbios y Cantares" de Nuevas Canciones:

Le tiembla al cantor la voz.  
Ya no le silban sus coplas,  
que silban su corazón.

Entre la nueva generación de los veinte, Machado se sentía postergado. Y él mismo se sentía en desacuerdo con ellos "por el empleo de las

---

101. Citado por Aurora de Albornoz en el ensayo supracitado, pág. 1020. Véase allí su interpretación del poema "Yo escucho las coplas" y su correspondencia con "De mi cartera"

imágenes en función más conceptual que emotiva".<sup>102</sup> No interesaba la canción del corazón, sino el juego conceptista y la imagen neo-barroca. Lo dirá de nuevo en el "Diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses": "El sentimiento individual, mejor diré: el polo individual del sentimiento, que está en el corazón de cada hombre, empieza a no interesar, y cada día interesará menos."<sup>103</sup> En la soleá susodicha, Machado se aparta de la vena sentenciosa y burlona, funde la poética con el detalle autobiográfico, y nos sacude profundamente.

Los demás poemas de métrica flamenca en los "Proverbios y Cantares", están esparcidos entre una diversidad temática. Escogemos, para comentario, los que se relacionan con meditaciones fundamentales machadianas y los que destacan por un motivo particular que precisaremos.

Entre el vivir y el soñar  
hay una tercera cosa.  
Adivínala.  
(V)

Tras el vivir y el soñar,  
está lo que más importa:  
despertar.  
(LIII)

Empleando la solearilla "al revés", y con un tono entre adivinanza y sentencia, por medio de tres vocablos aparentemente sencillos, "vivir", "soñar", "despertar", Machado, acaso con su venilla de guasa, nos sumerge en el enigma. Simplemente, porque su empleo de estos vocablos, a través de su obra, les da diversos sentidos simbólicos. Si queremos

---

102. Citado por J.M. Valverde: Nuevas Canciones. pág. 35. Véase también su comentario sobre el poema LIV en las págs. 34-35

103. Antonio Machado: OPP . pág. 352

ver "vivir" y "soñar" bajo signos antinómicos, Machado mismo nos confunde al definir el vivir como el "soñar nuestro sueño".<sup>104</sup> En otra parte, sin embargo, contrapone el sueño como un refugio contra el dolor de la vida.<sup>105</sup> Mucho se ha escrito sobre el significado del sueño en la obra machadiana, pero nadie mejor que Machado para alertarnos a las ambivalencias de vida-sueño. Así lo hace en "Parábolas" (CC. CXXXVII). Sintetizante es el comentario de Ricardo Gullón sobre ello: "La vida no es sueño, sino alternación de sueño y desvelo; sueño-engaño y despertar-desengaño; sueño-mentira y despertar-verdad."<sup>106</sup> Lo que nos lleva a lo más enigmático de las solearillas: el sentido de "despertar". P. Cerezo Galán y Rafael Lapesa lo interpretan como la muerte.<sup>107</sup> Luis Rosales, como la "vitalización por el recuerdo", es decir, la actividad poética.<sup>108</sup> Machado aumenta el problema con un tercer poema complementario:

Si vivir es bueno,  
es mejor soñar,  
y mejor que todo,  
madre, despertar.  
(LXXXI)

---

104. OPP . pág. 52. Prólogo a Campos de Castilla

105. Vid. Ramón de Zubiría: op. cit. págs. 112-114

106. Ricardo Gullón: Una poética para Antonio Machado. Madrid. Gredos. 1970. pág. 130

107. P. Cerezo Galán: Palabra en el tiempo. Madrid. Gredos. 1975. págs. 144-145.

y:

Rafael Lapesa: "Sobre algunos símbolos en la poesía de Antonio Machado". CHA. núms. 304-307. pág. 428

108. Luis Rosales: "Muerte y resurrección de Antonio Machado". El Escritor y la Crítica. Ed. de R. Gullón y A.W. Phillips. Taurus. 1973. pág. 402

Creemos entender la "suite" supracitada a través de unas frases de Juan de Mairena:

Los poemas de nuestra vigilia, aun los menos logrados, son más originales y más bellos y, a las veces, más disparatados que los de nuestros sueños. Os lo dice quién pasó muchos años de su vida pensando lo contrario ...Hay que tener los ojos muy abiertos para ver las cosas como son; aún más abiertos para verlas otras de lo que son; más abiertos todavía para verlas mejores de lo que son. Yo os aconsejo la visión vigilante, porque vuestra misión es ver e imaginar despiertos, y que no pidáis al sueño sino reposo.<sup>109</sup>

A nuestro juicio, esto nos parece comentario al papel primario de los sueños en su vida anterior a Nuevas Canciones, a la vez que es declaración de la importancia de ver el mundo, interior y exterior, con plena conciencia. No descarta el sueño, sino su faceta de "ensueño", es decir, de escape de la conciencia. Dada la fecha de composición, desde 1917 hasta 1930, es decir, del Machado maduro y con creciente conciencia social, nos parecen sinónimos "despertar" y "la visión vigilante". vigilante de uno mismo como ser creador y como parte de una colectividad.<sup>110</sup>

Seguimos con los "Proverbios y Cantares".

...Pero yo he visto beber  
hasta en los charcos del suelo.  
Caprichos tiene la sed ...  
(XXI)

El poema sigue a otros tres que hacen referencia a sed y agua. No queda clara la correspondencia entre ellos. Sin embargo, el agua y la sed son imágenes frecuentes en la obra machadiana con diversos sentidos. En esta soleá la sed parece aludir a una sed metafísica o espi-

---

109. OPP . pág. 429

110. De ningún modo ofrecemos esta interpretación como afirmación absoluta. Dada la diversidad de significaciones del léxico machadiano. sería imprudente

ritual. Que no es mera alusión fisiológica, lo indica su conexión con la adivinanza del poema anterior (XX). De todas maneras, surge un claro paralelo con la copla flamenca:

Nadie diga en este mundo  
de esta agua no beberé;  
por muy turbia que la vea,  
le puede apretar la sed.  
(Dem. Austral. p. 138)

La versión popular es más prosaica y moralizante. Con la palabra "capricho" Machado suaviza la sentencia y enfatiza la fragilidad humana. Sin embargo, no nos parece extremado opinar que la soleá machadiana parte de la copla popular.

Despacito y buena letra  
el hacer las cosas bien  
importa más que el hacerlas.  
(XXIV)

Sin embargo ...  
Ah, sin embargo,  
importa avivar los remos,  
dijo el caracol al galgo.  
(XXV)

Estos cantares, al parecer, intrascendentes, revelan, para nosotros, la capacidad machadiana de verse y burlarse de sí mismo. Tras el tono sentencioso del primer poema que estima al hombre estético sobre el hombre utilitario, el cual encierra toda una profunda actitud social y psicológica, el poeta se burla de su propio aire moralizante. Machado, guasón, nos da una lección de crítica social a través de la autoburla. Parecidos son sus consejos de no confiarse ciegamente en los consejos ajenos o de dudar de la propia duda. En suma, es una llamada, envuelta en aire humorístico, al despertar de la propia conciencia, a la "visión vigilante" del mundo.

¿Todo para los demás?  
Mancebo, llena tu jarro,  
que ya te lo beberán.

(XLV)

Reminiscente del cantar de Campos de Castilla (XXXVII), "haz una copa/  
para que beba tu hermano", Machado recalca que no ama "al Cristo en  
el madero, sino al que anduvo en el mar". No hace falta sacrificarse.  
Que sea tu humanidad madura y generosa; ya vendrán los otros a nutrir-  
se de ella.

Se miente más de la cuenta  
por falta de fantasía:  
también la verdad se inventa.

(XLVI)

Acaso se esclarece la paradoja del cantar si lo miramos en relación  
con dos poemas correspondientes. El primero pertenece a "Otras Can-  
ciones a Guiomar" (OPP: 372) y se repite en "Juan de Mairena" (OPP:  
412):

Todo amor es fantasía;  
él inventa el año, el día,  
la hora y su melodía;  
inventa el amante y, más,  
la amada. No prueba nada,  
contra el amor, que la amada  
no haya existido jamás.

El amor se borra sin la imaginación que sueña, recuerda, recrea e in-  
venta. Inventa lo que llamamos verdad que es más verdad que la verdad  
de la razón fría la cual es espejismo y mentira. Mentimos por falta de  
imaginación. Por eso:

A las palabras de amor  
les sienta bien su poquito  
de exageración.

(OPP: 266)

La hipérbole, que es fantasía emotiva, bien cube en la copla amorosa  
que es fusión de la palabra visionaria y el sentimiento. Machado juega,

en los tres poemas, con la antinomia entre el pensar lógico y el pensar intuitivo, escogiendo, como verdad más profunda, este último.

Hora de mi corazón  
la hora de una esperanza  
y una desesperación.

(LII)

Superior ejemplo de la tan deseada unión machadiana entre el concepto y el sentimiento, a la vez que es transformación de la copla popular citada en Campos de Castilla: "el que espera, desespera". La vida sentimental es esencialmente contradictoria, pero hay que vivirla hasta el máximo. El lenguaje es machadiano, pero la cadencia es una perfecta soleá o bulería con el quiebro del último verso. Se ha desvanecido la sentencia de la copla popular. Quedamos con el derrame lírico personal del poeta que, por su universalidad, nos emociona.

Creí mi hogar apagado,  
y revolví la ceniza ...  
Me quemé la mano.

(LVIII)

Dentro del empleo simbólico machadiano, que se presta a múltiples interpretaciones, "hogar" podría significar o el corazón amoroso o la llama poética, los cuales están muy vivos todavía. Existe un paralelo curioso en la siguiente copla flamenca:

Candela hice en el monte,  
vino el viento y la barrió;  
donde candelita hubo,  
siempre ceniza quedó.  
(Tradición oral: por soleares)

El siguiente poema casa el lirismo de la "geografía emotiva" con la sugestión de pena personal:

¡Oh. Guadalquivir!  
Te vi en Cazorla nacer;  
hoy. en Sanlúcar morir.

Un borbollón de agua clara,  
debajo de un pino verde,  
eras tú. ¡qué bien sonabas!

Como yo, cerca del mar,  
río de barro salobre,  
¿sueñas con tu manantial?  
(LXXXVII)

La última soleá está henchida de símbolos afectivos. El poeta se retrata como un "río de barro salobre", un río turbio y poco atractivo, un río que va a dar a la mar, "que es el morir". En el mismo hilo interpretativo, "¿sueñas con tu manantial?" podría significar: ¿sueñas con tu juventud? O "manantial" podría referir al amor perdido de la esposa o acaso a un nuevo amor. Sin saber precisarlo, no deja de sacudirnos. De nuevo, Machado logra un arte lírico que dice tanto en pocas palabras.

Llegamos al último cantar de los "Proverbios y Cantares" de la segunda serie que vamos a comentar:

--Tu profecía, poeta.  
--Mañana hablarán los mudos:  
el corazón y la piedra.  
(XCVIII)

Ya vimos, en el "Diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses", que Machado sentía que no interesaba la canción del corazón. En el mismo párrafo, añade: "El corazón del poeta, tan rico en sonoridades, es casi un insulto a la afonía cordial de la afonía cordial de la masa, esclavizada por el trabajo mecánico."<sup>111</sup> El corazón se calla por temor al ridículo. En la comunidad deseada, donde reina la simpatía cordial, hablará sin miedo. Sobre el símbolo de la piedra, J.M. Valverde<sup>112</sup> sugiere correspondencia con el evangelio de Lucas (19, 40) donde dice

---

111. Antonio Machado: OPP: pág. 352

112. Nuevas Canciones: pág. 154

Jesús: "Os digo, si se callun mis discípulos, las piedras gritarán".

Curioso paralelo simbólico encontramos en la copla flamenca:

Fui piedra, perdí mi centro  
y m'arrojaron al mar;  
y al cabo de mucho tiempo  
mi centro volvía encontrar.  
(Tradición oral: por soleares)

Fuera de los "Proverbios y Cantares" nos interesan dos poemas y con ellos concluimos el comentario de Nuevas Canciones. El primero, "Soledades a un maestro", que alterna la soleá imperfecta con el metro hexasílabo, gira en torno a la poesía de Francisco de Icaza, poeta mejicano, pero nos parece ser un profundo comentario sobre su propia poesía. Cuatro de los ocho poemas definen la misma poesía de Machado y señalan, en parte, su relación con la copla andaluza:

No es profesor de energía  
Francisco de Icaza,  
sino de melancolía.  
(I)

De su raza vieja  
tiene la palabra corta,  
honda la sentencia.  
(II)

En su claro verso  
se canta y medita  
sin grito ni ceño.  
(IV)

Sus cantares llevan  
agua de remanso  
que parece quieta.

Y que no lo está;  
mas no tiene prisa  
por ir a la mar.  
(VI)

En interpretación prosaica: su poesía (la de Icaza) no es brillante pirotecnia conceptista, sino el contar la pena; como en la poesía popular, dice mucho en pocas palabras; hay un equilibrio entre el sentir y el pensar y una ausencia del aire machacón; aparenta simplismo, pero no lo hay y su hondura es la del fluir natural vital que corre hacia el misterio del sino. Si es acertadora esta interpretación, define, en gran parte, la poesía de Machado.

"De mi cartera", el último poema de la primera edición de Nuevas Canciones, llevaba como subtítulo: "Apuntes de 1902", lo cual indica, por lo menos, largos años de meditación sobre el tema. Este es sus pensamientos sobre la poesía, sintetizado en "De mi cartera". Recomendamos al lector el magistral ensayo de Aurora de Albornoz, ya citado, que, con un conocimiento de la obra entera de Machado, explora los fondos y las oleadas del pensamiento machadiano tal como se revelan en este poema. Por otra parte, "De mi cartera" nos parece un supremo ejemplo de la transformación machadiana de la estrofa flamenca (cinco soleares y tres coplas romanceadas) que resulta en una nueva y original expresión poética. Citamos el poema para comentarlo después:

I

Ni mármol duro y eterno,  
ni música ni pintura,  
sino palabra en el tiempo.

II

Canto y cuento es la poesía.  
Se canta una viva historia,  
contando su melodía.

III

Crea el alma sus riberas;  
montes de ceniza y plomo,  
sotillos de primavera.

IV

Toda la imaginería  
que no ha brotado del río,  
barata bisutería.

V

Prefiere la rima pobre,  
la asonancia indefinida.  
Cuando nada cuenta el canto,  
acaso huelga la rima.

VI

Verso libre. verso libre ...  
Líbrate mejor del verso  
cuando te esclavice.

VII

La rima verbal y pobre,  
y temporal, es la rica.  
El adjetivo y el nombre,  
remansos del agua limpia,  
son accidentes del verbo  
en la gramática lírica  
del Hoy que será Mañana,  
del Ayer que es Todavía.

En el poema I, como bien señala Aurora de Albornoz, sin mencionar el término "poesía", desde el primer verso Machado nos orienta, llamando a nuestra intuición, al terreno de la definición de la poesía. No es ni escultura ni música ni pintura, o en términos literarios. rechaza el concepto parnasiano y el precepto verleniano ("de la musique avant toute chose"), es decir, la poesía que pretende ser sólo música y afirma que la materia prima de la poesía es la palabra. La palabra esencial, la palabra sentida, la palabra que produce "la sensación estética del fluir del tiempo". De nuevo, la estructura rítmica de la soleá, con el empuje rematador del último verso, aumenta la afirmación conceptual machadiana tras la negativa del primero y segundo versos.

Pasamos por alto el poema número II previamente comentado,<sup>113</sup> y tratamos el número III. La vida es antinomia y contraste. El alma creadora del poeta, reflejo de la heterogeneidad del ser, crea sus mundos de sombra y luz, de esperanza y desesperación.

En el número IV, Machado vuelve a la crítica de la poesía conceptista y a la elaboración de su poética. Critica la imagen barroca cuando es sólo decorativa y encubre el concepto. A ella contrapone la imagen como expresión de la intuición, la del "río". Machado expone estas ideas en Juan de Mairena y en "Reflexiones sobre la lírica".<sup>114</sup>

Los dos siguientes poemas enfocan directamente en el tema de la teoría poética con un aire abiertamente sentencioso. Para Machado la rima tiene una función temporal pero cuando es artificiosa porque el verso se ha alejado de la intuición y el sentimiento, entonces "huelga la rima". A nuestro juicio, Machado prefiere la rima asonante, la "rima pobre". por su conocimiento y admiración de la copla popular y del romance, infundidos en él en su niñez y de viva presencia en su madurez. El mensaje del poema número VI parece decir: cuando cualquier norma o recurso poético te esclavice, o impida tu fluir intuitivo, líbrate de él.

En el último poema, VII, breve romance o trovo de dos coplas romanceadas, equilibra sentencia y manera lírica para darnos otra lección de teoría poética. Acaso, como indica Aurora de Albornoz, la clave del poema es la palabra "verbo", "sugeridora de acción, de movimiento ..., un fluir del tiempo", aclarada en los dos últimos versos: la palabra esencial en el tiempo contiene el Ayer, el Hoy y el Mañana. El adjetivo y el nombre son modificaciones del verbo y aciertan cuando son parte del fluir vital.

---

113. Vid. la página 241

114. Vid. Aurora de Albornoz: op. cit. pág. 1024

"De mi cartera" es poema clave en la poesía madura machadiana no sólo porque es síntesis magistral de su poética, sino también porque el modo de decirla es tan logrado y original en su fusión de sentencia y lirismo. Vale la pena citar las frases finales de Aurora de Albornoz sobre el poema:

En el transcurso de su decir, el poeta nos llevó desde lo más universal --la definición de poesía-- hasta el íntimo mundo poético del "Apunte III"; desde su visión amplia de la esencia de la poesía hasta una serie de personales ideas sobre aspectos concretos del poema. Tras lo general, fue hacia lo particular, para mostrarnos al final --de nuevo-- su lírica definición de la "palabra en el tiempo". Y, siempre, haciendo "palabra en el tiempo" de lo que, fácilmente, podría haber sido sólo un "arte poética".<sup>115</sup>

Al contemplar los poemas de Nuevas Canciones, más o menos en su conjunto, no podemos compartir la opinión de Bernard Sesé que ve en el libro un agotamiento de la fuente lírica por su "aspecto algo heteróclito de la composición" y la "brevedad de la mayoría de las poesías."<sup>116</sup> No comprendemos por qué la brevedad implica un defecto inherente de la "capacidad creadora". Además, esperamos haber mostrado que Nuevas Canciones no es un cambio radical en la producción poética machadiana, sino más bien una cristalización de temas y estilística, fruto de muchos años de meditación. Concordamos con Cansinos-Asséns en que "Antonio Machado continúa siendo fiel en este nuevo libro a sus inspiraciones antiguas, y no hecho más que enriquecer con nuevas obras maestras las direcciones cardinales de su genio."<sup>117</sup>

---

115. Ibid. pág. 1028

116. Bernard Sesé: "Nuevas Canciones". Cuadernos para el diálogo Noviembre, 1975. pág. 53

117. R. Cansinos-Asséns: "Nuevas Canciones". Antonio Machado. ed. de R. Gullón y A.W. Phillips. op. cit. pág. 356

#### 4. Los Cancioneros Apócrifos

Con este título incluimos, de la segunda edición de Obras: Poesía y Prosa, reunida por Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre, la poesía correspondiente a nuestro tema en "De Un Cancionero Apócrifo" (Abel Martín), y "Cancionero Apócrifo" (Juan de Mairena).<sup>118</sup> En estas creaciones vemos una culminación de sus especulaciones filosóficas y del desarrollo de su poética. Y el agente vivificador intrínseco es el humor: humor escéptico de guasón andaluz, un humor no exento de gracia tierna, centrado en la duda y en la sed de verdad; humor catalizado por la visión del hombre que va de lo absurdo a lo sublime y al revés.

"Abel Martín, poeta y filósofo. Nació en Sevilla (1840). Murió en Madrid (1889).<sup>119</sup> No entramos en el laberinto de la metafísica martiniana; sólo miramos unas zonas particulares de su obra poética. Su primera composición, de su libro de poesías Los complementarios, de donde "sacó, más tarde, por reflexión y análisis, toda su metafísica", es:

Mis ojos en el espejo  
son ojos ciegos que miran  
los ojos con que los veo.

Desde luego, Abel Martín ignoraba la soleá con que Antonio Machado abre la segunda serie de "Proverbios y Cantares":

El ojo que ves no es  
ojo porque tú lo veas:  
es ojo porque te ve.

Esta canción al "tú", a la necesidad complementaria del otro, queda

---

118. Para fechas y lugares de publicación véase: J.M. Valverde: Nuevas Canciones, págs. 65-66, 73

119. Ibid. pág. 66, para las distintas fechas de su muerte.

en fuerte contraste con la negativa soleá martiniana que anuncia el triste callejón sin salida del solipsismo narcisista. Pero la segunda copla de Abel Martín anuncia una vía de salvación:

Gracias, Petenera mía;  
por tus ojos me he perdido;  
era lo que yo quería.

Para comprender que no son gratuitos ni el nombre "Petenera" ni el verbo "perderse", importa saber que la "Petenera" es un cante flamenco del siglo XIX cuyo nombre, en teoría, se debe a una "cantaora" llamada "La Petenera".<sup>120</sup> La copla muy popular "por peteneras" dice:

Quien te puso Petenera  
No te supo poner nombre,  
Que debió de haberte puesto  
La perdición de los hombres.

Abel Martín, triste señorito enjaulado en su pensamiento narcisista, ansía salir de él. y sólo por medio del amor, por los ojos de la "otra", podrá hacerlo. No por la boca ni por el cuerpo, sino por los ojos. "el espejo del alma", los cuales, según "Demófilo", reciben la mayor parte de los requiebros andaluces dirigidos a la cara.<sup>121</sup> Volveremos a la segunda copla martiniana dentro de un momento. Veamos primero la tercera copla que enlaza con las otras:

Y en la cosa nunca vista  
de tus ojos me he buscado:  
en el ver con que me miras.

"En la cosa nunca vista" porque acaso hasta ahora los ojos de la amada han servido como espejo para el impulso narcisista. Mas ahora quiere superar ese impulso y encontrarse en la mirada de la amada

---

120. Vid: A. Machado y Alvarez: Colección de Cantes Flamencos.  
(anotados). págs. 171-172

121. A. Machado y Alvarez: "Post-Scriptum". op. cit. págs. 59-60

desde su ser, de ella, porque la realidad de la mónada aislada es parcial: requiere la realidad complementaria de la "otra". Hay que hacer el esfuerzo aunque ese "tú ... nunca es tuyo/ni puede serlo jamás". Ahora bien: con el siguiente soneto de Abel Martín y el comentario de Machado. entendemos un poco mejor la soleá de la "Petenera". Citamos sólo los seis últimos versos:

Si un grano del pensar arder pudiera,  
no en el amante, en el amor, sería  
la más honda verdad lo que se viera;  
  
y el espejo de amor se quebraría,  
roto su encanto, y rota la pantera  
de la lujuria el corazón tendría.

Y agrega Machado: "El espejo de amor se quebraría ... Quiere decir Abel Martín que el amante renunciaría a cuanto es espejo en el amor, porque comenzaría a amar en la amada lo que, por esencia, no podrá nunca reflejar su propia imagen. Toda la metafísica y la fuerza trágica de aquella su insondable solear:

"Gracias, Petenera mía: etc.

aparecen ahora transparentes o, al menos, translúcidas."<sup>122</sup>

Asombran, dadas las circunstancias culturales y las actitudes sexuales españolas de la época, muy en la conciencia del poeta,<sup>123</sup> estos pensamientos. o mejor dicho, esta fusión de pensamiento, intuición y deseo de Antonio Machado. Para Abel Martín, el ser (el amor) y el pensar abstracto no coinciden: son antagónicos. Pero también, no hay amor sin el pensamiento del amor. ¿Cómo superar el subjetivismo que

---

122. OPP. págs. 323-324

123. "La desproporción entre el excitante, el harén mental del hombre moderno --en España, si existe, marcadamente onanista-- y la energía sexual de que el individuo dispone, es causa de constante desequilibrio."

("De Un Cancionero Apócrifo": OPP. pág. 325)

considera todo objeto como proyección del yo? ¿Cómo romper "el espejo de amor"? ¿Cómo destruir la "pantera de la lujuria" que es un elemento narcisista. el buscar en los ojos de la amada el reflejo de la propia imagen? Sólo por medio de un pensamiento o una conciencia superior, es decir. negando el narcisismo o el onanismo del acto erótico y entregándose a la búsqueda de la "otredad" en la amada. Aunque Abel Martín confiesa el no poder superar su narcisismo, y por lo tanto, fracasa en el amor, logra conocimiento de sí mismo y este conocimiento da transcendencia a su poesía: "También la poesía es hija del gran fracaso del amor."<sup>124</sup> Y, al fin y al cabo, agradece a su "Petenera" la oportunidad de perderse, lo cual tiene doble connotación: primero, la popular, en el sentido bíblico de Adán y Eva y donde "perderse" equivale a locura y desequilibrio; y segundo, donde perderse significa salvarse sumergiéndose en los fondos de la amada, "en el ver con que me miras", aumentando así su conciencia de la realidad y disolviendo, aunque acaso ilusoriamente, su soledad.

Con estas tres soleares martinianas, Machado ha superado la herencia del símbolo popular del espejo ("por ver si veo venir/el espejo en que me miro") para forjar un pensamiento acaso inédito en su momento histórico-cultural.<sup>125</sup>

En "Consejos, Coplas, Apuntes", Machado sigue el tema del fracaso erótico de Abel Martín, quien sigue sustituyendo la imagen percibida por la imagen representada o creada.<sup>126</sup> De los trece poemas, cinco son soleares y uno en forma de romance. El ambiente es el de

---

124. OPP. págs. 331-332

125. Sobre el tema véase el espléndido ensayo de María Zambrano: "Un Pensador". Cuadernos para el diálogo. Noviembre, 1975. págs. 62-68

126. Vid: OPP. págs. 325-326

nostalgia. recuerdos fugaces, amor frustrado, tristeza general. Porque Abel Martín fue un hombre "a quien la mujer inquieta y desazona, por presencia o ausencia", capaz de decir:

Sin mujer  
no hay engendrar ni saber.  
(OPP: 318)

y luego, de sugerir:

... Aunque a veces sabe Unán  
mucho que ignora Don Juan.  
(Ibid.)

Abel Martín. "hombre en extremo erótico", vive en una constante penumbra. acaso el dilema clásico del solitario, de las regiones eróticas. afanoso por llegar al sotillo luminoso, pero residiendo más cerca de los montes de sombra.

Amores. por el atajo,  
de los de "Vente conmigo".  
... "Que vuelvas pronto, serrano".

Como indica Concha Zardoya, el "atajo" machadiano es una imagen que simboliza una verdad moral.<sup>127</sup> El camino recto sería el verdadero amor, donde el objeto erótico no sería proyección subjetiva y donde existe el riesgo de "perdersé" de verdad. Sin embargo, no encontramos aquí un tono sentencioso ni moralizante. Tristeza sí, y conciencia de la frustración sexual inherente a los valores culturales.

En el mar de la mujer  
pocos naufragan de noche;  
muchos, al amanecer.

El plano físico o "animal", en términos martinianos, del amor no encierra muchas dificultades. El plano espiritual o imaginativo sí

---

127. "Los caminos poéticos de Antonio Machado". Antonio Machado. ed. de Ricardo Gullón y A.W. Phillips. pág. 338

ofrece más complicaciones. Sin el amor, sin la presencia de la imaginación en el coito, al acto sexual le falta sabor, y por la mañana nos quedamos con un vacío.

Siempre que nos vemos  
es cita para mañana.  
Nunca nos encontraremos.

Esta vena del amor frustrado es dominante en el cancionero flamenco y, seguramente, en los cancioneros de otras regiones españolas. Machado, anclado en pueblos provincianos, bien sabía que el fenómeno fue colectivo. Escogemos un ejemplo de la colección de Rodríguez Marín:

Cuando te llamo, no vienes;  
Cuando vienes, no hay lugar;  
Así se nos pasa el tiempo  
Y así se nos pasará.  
(R.M.: 4189)

El último poema que tratamos de la serie de "Consejos, Coplas Apuntes" es el romance:

La plaza tiene una torre,  
la torre tiene un balcón,  
el balcón tiene una dama,  
la dama una blanca flor.  
Ha pasado un caballero  
-- ¡quién sabe por qué pasó!  
y se ha llevado la plaza  
con su torre y su balcón,  
con su balcón y su dama,  
su dama y su blanca flor.

Este romance es transformación de otro tradicional que aparece en Los Complementarios como composición del apócrifo Froilán Meneses y con una copla guasona de prólogo:

Aunque tú no lo confieses,  
alguien verá de seguro,

lo que hay de romance puro  
en tu romance, Meneses.

(A.M.) 128

El romance martiniano, casi cantar de niñas, termina en pura fantasía: acaso la creación de un encuentro amoroso en la mente de Abel Martín, basada en una fugaz "imagen percibida" la cual convierte en imagen representada o creada. No hubo encuentro amoroso, pero sí elaboración poética.

En los párrafos concluyentes de "Abel Martín", comentando el soneto del maestro, "Al Gran Cero", Machado nos dice: "Tras este soneto, no exento de énfasis, viene el canto de frontera, por soleares (cante hondo) a la muerte, al silencio, y al olvido, que constituye la segunda sección del libro Los Complementarios."<sup>129</sup> Y termina con el poema "Al Gran Pleno O Conciencia Integral", como prólogo de una tercera sección. Machado no escribió, o no se ha encontrado, ni canto por soleares ni segunda ni tercera sección. Llama la atención que Machado coloca el cante hondo entre el "Gran Cero", que es la divina creación de la Nada y el brotar del pensar humano, y el "Gran Pleno", que es la armonía universal. Para salir de la sombra, el frío pensamiento abstracto, y llegar a la luz, es decir, la plenitud del ser vista y oída en la creación poética, ha de hacer primero su canto de frontera y atravesar los abismos de la muerte, el silencio y el olvido, a propósito, tres fenómenos esenciales en la copla flamenca. Entonces podrá vivir, con los otros hombres y con la naturaleza, en:

---

128. OPP. págs. 811-812

129. Ibid. pág. 336

Armonía;  
todo canta en pleno día.  
Horra las formas del cero,  
torna a ver,  
brotando de su venero,     130  
la vivas aguas del ser.

Hay dos Juan de Mairena. El primero, el del "Cancionero Apócrifo",<sup>131</sup> está más preocupado con la vida y obra de su maestro, Abel Martín, aunque dibuja también su propia poética y metafísica. El segundo Juan de Mairena, que sigue a la muerte de Abel Martín, es el profesor de Gimnasia y de Retórica, humanista cordial y guasón, que se ocupa más con la problemática del hombre social. Es el Juan de Mairena de las "sentencia, donaires, apuntes y recuerdos".

En el Juan de Mairena del "Cancionero Apócrifo" aparece una sección en prosa de mayor conexión con nuestro tema. Nos referimos al ya citado "Diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses".<sup>132</sup> En este diálogo, culminación de meditaciones sobre el arte poético, apunta los rasgos esenciales del romanticismo y de su declinación. No desprecia el derrame del sentimiento subjetivo de los románticos, sino señala el cambio de sensibilidad de las generaciones posteriores, el cual les impide aceptar los arranques emotivos de los románticos. Para Meneses, una lírica intelectual es absurda. Propone, como medida temporaria hasta que lleguen nuevos valores poéticos, una "máquina de trovar" que registrará "de una manera objetiva el

---

130. OPP. pág. 337. Para la posible relación de este poema con el pensamiento de Krause, vid: Pablo de A. Cobos: op. cit. pp. 58-9.

131. Aparece primeramente en las Poesías Completas de 1928

132. Vid: págs. 199-201

estado emotivo, sentimental, de un grupo humano". Pero no es una máquina computadora. "La canción que el aparato produce la reconocen por suya todos cuantos la escuchan, aunque ninguno hubiera sido capaz de componerla."<sup>133</sup> Lo cual es, a propósito, una descripción acertadora de la copla popular: de la copla flamenca y del aficionado.

El primer ejemplo de un grupo hipotético ante el cual el aparato funcione, es: "una reunión de borrachos, aficionados al cante jondo, que corren una juega de hombres solos, a la manera andaluza, un tanto sombría ...". Machado demuestra aquí, a la vez, conocimiento e ignorancia de ciertas normas flamencas. En la reunión flamenca auténtica, el borracho es tabú. Se bebe para gusto y para facilitar la salida de sentimientos profundos; pero al borracho, al hombre cuya sensibilidad y cuyas percepciones estén entorpecidas o hechas incoherentes por motivo del vino, no se le acepta en la auténtica sesión. Es verdad que la "juerga", reunión flamenca de más abandono, implica un relajar, una tendencia a la agitación ambiental, pero también tiene sus normas de conducta. De todos modos, interesa que la copla creada por y para este grupo de andaluces es:

Dicen que el hombre no es hombre  
mientras que no oye su nombre  
de labios de una mujer.  
Puede ser.

La copla, ejemplo superior de la ironía afectiva, porque va dirigida a sí mismo y a todos los hombres solitarios, ofrece otro matiz del tema de la "otredad", del "corazón solitario", de la salida del solipsismo por medio del amor. También se extiende la ironía en el hecho de que en este grupo de "hombres solos", en donde la mujer está ausente, su viva presencia "inquieta y desazona".

---

133. Más tarde, vuelve a esta idea. Véase: OPP . págs. 571-572

El último párrafo del "Diálogo" es una maravilla de autocomprensión y un resumen del desarrollo poético machadiano. Restablece el tema del individuo y la comunidad, el yo subjetivo y el sentimiento colectivo. Existe una ironía mezclada con ternura en torno a esta "máquina de trovar", acaso un símbolo del empleo machadiano de la estrofa popular para su poesía lírico-metafísica de aquellos años. Cuando dice que su valor "es más didáctico y pedagógico que estético" creemos ver un reproche a los críticos de la época.<sup>134</sup> Este "creador de canciones populares" que no incurre "en el pastiche de lo popular" es Machado mismo. Citamos el párrafo porque es clave para entender no sólo su poética, sino sus logros y sus aspiraciones:

En el prólogo a sus Coplas mecánicas hace Mairena el elogio del artificio de Meneses. Según Mairena, el aristón poético es un medio, entre otros, de racionalizar la lírica, sin incurrir en el barroco conceptual. La sentencia, reflexión o aforismo que sus coplas contienen van necesariamente adheridos a una emoción humana. El poeta, inventor y manipulador del artificio mecánico, es un investigador y colector de sentimientos elementales, un folklorista, a su manera, y un creador impasible de canciones populares. sin incurrir nunca en el pastiche de lo popular. Precede de su propio sentir, pero anota el de su prójimo y lo reconoce en sí mismo como sentir humano ... Como expresión exacta del ambiente cordial que le rodea. Su aparato no ripia ni pedantea, y aun puede ser fecundo en sorpresas, registrar fenómenos emotivos extraños. Claro está que su valor, como el de otros inventos mecánicos, es más didáctico y pedagógico que estético. La "máquina de trovar", en suma, puede entretener a las masas e iniciarlas en la expresión de su propio sentir, mientras llegan los nuevos poetas. los cantores de una nueva sentimentalidad.<sup>135</sup>

---

134. R. Cansinos-Asséns: "Nuevas Canciones". pág. 359. "Así, en esa parte que dedica a Ortega y Gasset ("Proverbios y cantares") y que parece influida por la sombra del Pensador... el poeta termina para dejar el puesto al hombre de experiencia, al moralista"

135. OPP. pág. 356

Más allá de la ironía, no cabe mejor visión y definición de su propio desarrollo poético y de su transformación particular de la copla flamenca.

Sigue, en el "Cancionero Apócrifo" de Juan de Mairena, una serie de poemas titulada "Apuntes para una geografía emotiva de España".<sup>136</sup> Cinco de los ocho poemas emplean la estrofa flamenca. Concordamos con Pablo de A. Cobos en que "habrá que emparentarlos con "Proverbios y cantares". Pero también con "Apuntes", "Hacia tierra baja". "Canciones de tierras altas" y "Canciones", todos de Nuevas Canciones. Están ausentes la sentencia y el tono metafísico. Rebosa el corazón del poeta en comunión con la Naturaleza. Cobos niega un fondo de amorío concreto en estos poemas y ve sólo la búsqueda del "corazón comunitario", el corazón del Cosmos, en el propio corazón del poeta. Sin embargo, es posible que Machado funda los dos impulsos, el de un amor personal y el de la comunión con la Naturaleza, es sus poemas de "geografía emotiva".

Torreperogil!  
¡Quién fuera una torre, torre del campo 137  
del Guadalquivir!  
(I)

En Alicún se cantaba:  
"Si la luna sale,  
mejor entre los olivos  
que en los espartales".  
(V)

---

136. En el libro de Concha Espina: De Antonio Machado a su grande y secreto amor, se encuentra una versión de estos poemas fechada en Baeza, 1919. Citado por Pablo de A. Cobos: op. cit. pág. 93

137. Acaso el único empleo machadiano de la estrofa flamenca de la "siguiriya gitana".

Esta parece copla hermana de la de "Hacia tierra baja":

A la orillita del agua,  
por donde nadie nos vea,  
antes que la luna salga!

Ya mentamos que, por lo general, la copla flamenca no exalta la Naturaleza, sino más bien la emplea como fondo para el drama humano o la anima ante el dolor humano. Sin embargo, hay coplas flamenca, aunque pocas, dentro del estilo "localista", que funden sentimiento lírico y exaltación del paisaje y no distan mucho de algunos poemas machadianos:

Camino de Grazalema  
en medio de un olivar,  
hay una fuente que mana  
agua de amor natural.

(R.M.: 7929)

Más cercano a lo popular nos parece el siguiente poema de Machado:

¡Qué bien los nombres ponía  
quien puso Sierra Morena  
a esta serranía!

(IV)

Y, por fin, poema que no parece ser comunión con la Naturaleza, sino expresión de un amor concreto:

Y en la Sierra de Quesada:  
"Vivo en pecado mortal:  
no te debiera querer:  
por eso te quiero más".

(VI)

Sin embargo, la actitud es tradicional: los obstáculos sólo sirven para intensificar el sentimiento amoroso:

Hasta el confesor me ha dicho  
que te olvide y digo yo  
que primero olvidaría  
la madre que me parió.

(R.M.: 3107)

Con "Otras Canciones a Guiomar" vuelve a sus temas amorosos fundamentales: el de ausencia-presencia, la espuela del olvido, lo evasivo del objeto erótico, la imaginación poética como creadora y conservadora de la llama erótica:

Escribiré en tu abanico:  
te quiero para olvidarte,  
para quererte te olvido.  
(III)

Te abanicarás  
con un madrigal que diga:  
en amor el olvido pone la sal.  
(IV)

De nuevo, Machado complica y transpone la actitud popular al laberinto de su propia metafísica. Pero las dos parten de símbolos parecidos:

¿Qué importa que no te vea,  
Si yo tengo un grande alivio?  
Tengo yo mi corazón  
Todas las horas contigo.  
(R.M.: 3462)

El querer que te tengo  
Sombra parece  
Mientras más apartado  
Mucho más crece.  
(R.M.: 3464)

El poeta popular exalta el sentimiento de la ausencia, mientras que Machado recalca su valor poético. Comentando las "Otras Canciones a Guiomar", dice, por boca de Juan de Mairena:

Mi maestro exaltaba el valor poético del olvido, fiel a su metafísica ... Merced al olvido puede el poeta ... arrancar las raíces de su espíritu, enterradas en el suelo de lo anecdótico y trivial, para amarrarlas, más hondas, en el subsuelo o roca viva del sentimiento ... Porque sólo la creación apasionada triunfa del olvido. (OPP. pág. 411)

Ahora bien: los dos. Machado y el "cantador", cantan desde esa "roca

viva del sentimiento".

### 5. Juan de Mairena

En el segundo "Juan de Mairena",<sup>138</sup> hay por lo menos veintisiete referencias al pueblo, al folklore en general, a la copla, a la poesía popular, a lo flamenco y lo andaluz. Tratarlas ocuparía una monografía aparte.<sup>139</sup> Nos limitamos a comentar cuatro coplas populares citadas por Mairena con sus comentarios correspondientes. Veamos la primera copla:

Quisiera verte y no verte,  
quisiera hablarte y no hablarte;  
quisiera encontrarte a solas  
y no quisiera encontrarte.

No hemos podido averiguar de donde sacó Machado esta versión. Porque la de la colección de su padre, y la de Rodríguez Marín (5560), no sólo es otra, sino que suena aun más machadiana:

Quisiera verte y no verte;  
Quisiera hablarte y no hablarte;  
Quisiera no conocerte,  
Para poder olvidarte.<sup>140</sup>

---

138. Esto encierra, en la OPP, el "Juan de Mairena" que sigue el "Cancionero Apócrifo", y el que se publicó durante la Guerra Civil. En OPP. págs. 381-660.

139. Sin embargo, hemos preparado una lista de estas citas. Véase el apéndice.

140. Las primeras tres coplas se encuentran en la colección El Motín de Machado y Alvarez. La cuarta figura en "Estudios sobre literatura popular". pág. 30.

Lo cual es tangente del pensamiento machadiano en torno al conocimiento, el olvido y el recordar poético. Después de la primera copla, Mairena comenta a sus alumnos: "Vosotros preguntad: ¿En qué quedamos? Y responded: Pues en eso." Ya hemos visto, en Abel Martín, las contradicciones y conflictos del amor erótico; la sed metafísica y sensual de la "otra" y la dificultad de apaciguarla; la mónada aislada inconforme con su soledad y a la vez inventando y creando desde esa soledad; las arenas cambiantes del sujeto y el objeto en el amor; en suma, la visión de la condición humana como inherente oxímoron. Mas, por la prosa "variopinta" de Juan de Mairena corre una sonrisa inteligente frente al dilema humano y una aceptación de lo absurdo como punto de partida.

La pena y la que no es pena  
todo es pena para mí:  
ayer penaba por verte;  
hoy peno porque te ví.

Esta copla está en el mismo terreno amoroso de la primera y poco agrega, pero el comentario de Mairena sí es de mayor importancia:

Adrede os cito coplas populares andaluzas --o que a mí me parecen tales-- habladas en la lengua imperial de España, sin deformaciones dialectales, y coplas amorosas, a nuestra manera, en que la pasión no quita conocimiento y el pensar ahonda el sentir. O viceversa. (OPP: 571-572)

En estas frases Machado nos revela el motivo de su profunda admiración por la copla andaluza y se centra en la veta particular de su predilección. Donde "el pensar ahonda el sentir o viceversa". Es decir: la fusión de la sentencia y el sentimiento, de lo lírico y lo metafísico. que fue precisamente una de sus mayores preocupaciones desde acaso 1913 y la clave a sus "Proverbios y cantares", su "geografía emotiva", y los poemas cortos de los "Cancioneros Apócrifos". A nuestro juicio, estas frases afirman y confirman el íntimo enlace de la copla flamenca con la poesía de Antonio Machado. Ahora bien:

dentro de la copla flamenca, parece indicar Machado que prefiere la copla sentenciosa. que naturalmente encierra lo afectivo, a los otros tipos. ¿Acaso al puro arranque confesional o al grito desnudo? No nos atrevemos a afirmarlo. Queda patente, de todos modos, su predilección para la copla sentenciosa porque cuadraba perfectamente con su visión y temperamento.

Con respecto a su alusión a las "deformaciones dialectales", Machado trata dos veces, en Juan de Mairena, sobre la afectación regionalista: "Lo que no puedo aceptar es que usted piense que es mucho más gracioso comerse una arcachofa que comerse una alcachofa."<sup>141</sup> Y: "... un andaluz andalucista será también un español de segunda clase. En efecto --respondía Mairena--: un español de segunda clase y un andaluz de tercera."<sup>142</sup>

Tengo una pena. una pena,  
que casi puedo decir  
que yo no tengo la pena:  
la pena me tiene a mí.

Reparad ... en que esta copla, como la anterior, pudieran hacerla suya muchos enamorados, los cuales no acertarían a expresar su sentir mejor que aquí se expresa. A ello llamo yo poesía popular..

(OPP: 572)

Aquí se unen la copla popular, la "máquina de trovar" de Jorge Meneses, y un ideal poético machadiano. Es poesía en contraste con la de "tropos superfluos y eufemismos de negro catedrático". La copla, con su elegante sencillez, podría pasar por una machadiana. Tiene la feliz mezcla de pensamiento, gracia lírica e ironía que aparece en muchos poemas de los "Proverbios y cantares".

---

141. OPP. pág. 511

142. Ibid. pág. 597

Si usted me quisiera a mí  
como yo la quiero a usted  
nos llamaran a los dos  
la fundación del querer.

Y en que no todos los pueblos enfatizan del mismo modo. Porque aquí la enormidad de la hipérbole no empece a la más sencilla y modesta verdad humana. (OPP: 572)

Aquí se alarga el radio del gusto machadiano con respecto a la copla flamenca. En la segunda copla admiraba la unión de sentencia y emoción. En ésta, la de la gracia, el sentir, y la verdad vital. Esencial a la hipérbole, recurso lingüístico fundamental de la copla flamenca, es su carga de gracia medida. La hipérbole acertadora trae sonrisa al oyente o al lector. A veces, admiración y elogio. Veamos el comentario de Machado y Alvarez a la siguiente copla:

No sarga la luna  
Que no tiée pa qué;  
Con los ojitos e mi compañera  
Yo m'alumbraré.

(Siguiriya Gitana)

Aunque la hipérbole contenida en esta seguidilla es frecuente en muchas coplas, hállase presentada aquí con gran novedad y elegancia en la forma, cualidad <sup>143</sup> que pocas veces logra exceder el poeta erudito al popular.

Anteriormente, hemos establecido o sugerido cotejos métricos, léxicos y temáticos entre la copla flamenca y la poesís de Machado. La selección explícita de las cuatro coplas susodichas y su comentario esclarecedor refuerzan, a nuestro juicio, esos cotejos y revelan esferas predilectas. Ya que Machado, que sepamos, no hizo comentario explícito sobre otras coplas flamencas, opinamos que lo que le tocó con más hondura fue la copla sentenciosa emotiva. Y junto a ésta, la copla que emanaba gracia. Porque además de ser ésta un tema fundamen-

---

143. A. Machado y Alvarez: Colección de Cantes Flamencos. (anotados).  
pág. 131

tal en su prosa y su poesía, la otra copla flamenca que cita es:

Pa tener gracia  
se ha menester reunir      144  
muchas circunstancias.

#### 6. Los Complementarios y poesías sueltas

Los Complementarios son poesía y apuntes teóricos escritos en un cuaderno, desde la época de Baeza en 1913.<sup>145</sup> Después, se hizo una edición en Buenos Aires (Ed. Losada) en 1957. Empleamos aquí la sección de las OPP.

De "Alboradas",<sup>146</sup> citamos:

Mal dice el negro atavío,  
negro manto y negra toca,  
con el carmín de esa boca.

Nunca se viera  
de misa. tan de mañana,  
viudita más casadera.

Y agrega: "Todo poeta tiene dos musas:

Lo ético y lo patológico.

Cuidado con dar al espíritu la voz del cuerpo. No se confundan esas hondas resonancias.

(OPP: 767-768)

De nuevo, volvemos al conflicto entre el amor espiritual y la lujuria, lo ético y lo sensual, el objeto erótico y la imaginación encendida. Machado, buceador en lo esencial español, bien conoce la iglesia como

---

144. Véase: pág. 207

145. Vid. J.M. Valverde: Antonio Machado. págs. 109-110

146. Vid. la versión original: OPP. pág. 1089

escenario para chispas eróticas. Desde el fondo desconfiado del celoso, lo dicen las siguientes coplas andaluzas:

Cuando bayas a la iglesia  
Ponte un belito a la cura,  
Que los santos, con ser santos,  
De los artares se bajan.  
(R.M.: 3675)

No quiero que a misa vayas  
Ni que a la puerta te asomes,  
Ni tomes agua bendita  
Donde la toman los hombres.  
(R.M.: 3674)

Y, en una soleá con perfectas tonalidades flamencas, Machado expresa sentimientos paralelos:

Por que nadie te mirara  
me gustaría que fueras 147  
monjita de Santa Clara.

La cual podía ser copla hermana de:

Te voy a meter en un convento  
Que tenga rejas de bronce,  
Pa que la gente no te vea  
Ni la ropita te roce.  
(Tradición oral: por tientos)

Machado supo bien que la lujuria y los celos parten de un fondo narcisista. Y aunque pidiera que "si un grano del pensar arder pudiera/no en el amante, en el amor, sería/la más honda verdad lo que se viera". también reconocía la terrible dificultad de romper ese fondo narcisista. Nos lo sugiere en la nota final del "Cancionero Apócrifo" de Abel Martín: "A Juan de Mairena debemos también una aguda crítica de la producción de Abel Martín, donde se ponen de resalto muchas

---

147. Esta soleá no pertenece a Los Complementarios. (Vid. OPP. cita de la pág. 834). Lo incluimos aquí por motivo temático.

contradicciones y el prejuicio sensualista que vicia toda la ideología del maestro."<sup>148</sup>

Veamos ahora algunos poemas sueltos publicados en revistas y no recogidos en libros durante la vida del poeta. Tres coplas conmovedoras, bajo el título "Cantares y proverbios, sátiras y epigramas", publicadas en "La Lectura", 1913, cantan los temas entrelazados del recuerdo, la muerte y la fuerza de la creación poética que sobrevive a la muerte corporal. La vida independiente del recuerdo, captado en poesía, triunfa sobre el tiempo finito de la criatura humana. Es de notar que se publicaron estas coplas poco tiempo después de la muerte de su esposa, Leonor:

I

Cuando recordar no pueda,  
¿dónde mi recuerdo irá?  
Una cosa es el recuerdo  
y otra cosa recordar.

II

Cuando la tierra se trague  
lo que se traga la tierra,  
habrá mi recuerdo alzado  
el ancla de la ribera.

III

Recuerdos de mis amores,  
quizás no debéis temblar  
cuando la tierra me trague,  
la tierra os libertará.

Algunos de estos versos, en cadencia y tono, tienen resonancia parecida a la de la siguiente copla flamenca:

---

148. Citada por J.M. Valverde: Nuevas Canciones. pág. 213

¿A quién le contaré yo  
Lo que a mí me está pasando?  
Se lo contaré a la tierra  
Cuando me estén enterrando. 149

Sin embargo, las coplas machadianas están en fuerte contraste con la amargura y el desamparo del anónimo "cantador". El poeta se salva del fracaso comunicando sus sentimientos y sus recuerdos a los otros: "la poesía es hija del fracaso amoroso".

Mas, en los años próximos a la muerte de Leonor hay momentos de "situación-límite", de soledad y desesperación:

Si me tengo que morir  
poco me importa aprender.  
Y si no puedo saber,  
poco me importa vivir.  
("Apuntes, parábolas, proverbios y cantares". "La Lectura", 1916)

Que sí hace eco con la copla andaluza, cambiando lo irónico en metafísico:

Cada vez que considero  
Que me tengo de morir,  
Tiendo la capa en el suelo  
Y me jarto de dormir.  
(R.M.: 5326)

En la versión original de Nuevas Canciones figuran unas coplas suprimidas en Poesías Completas. Llevan el título "Proverbios y Cantares" y sacamos dos de ellas:

Han tomado sus medidas  
Sócrates y el Cristo ya:  
el corazón y la mente  
un mismo radio tendrán.

---

149. Esta copla figura en el libro de Don Preciso: Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos ... 3ª ed. Madrid. Ibarra. 1805. Se sigue cantándola hoy día "por soleares".

Ya es sólo brocal el pozo;  
pulpito será mañana;  
pasado mañana, trono.

A no ser que lo diga desde un impulso irónico, la primera habla del afán fundamental machadiano: la armonía entre el corazón y la mente, el ser y el pensar lógico, acaso realizada sólo por la palabra poética. La segunda quizá alude a su poética: la fuente poética (el pozo), la palabra en el tiempo, se ha quedado reducida al brocal; el desarrollo es desde lo natural a lo barroco artificioso.

De "Coplas populares y no populares andaluzas", de fecha incierta, citamos:

¡El que se quiere perder  
--no todos quieren guardarse--  
busca a la mujer!

Copla paralela, e iluminadora, a "Gracias, Petenera mía". El verbo "guardarse" encierra toda una filosofía sobre el "corazón solitario" que prefiere vivir en su mundo narcisista a arriesgarse en el laberinto de "la otra". Nos provoca el título de "Coplas populares y no populares andaluzas". ¿Acaso alude a la métrica, el léxico y la temática en torno a la infidelidad y los celos, como populares, mientras que las actitudes y la metafísica machadiana van en contra de las populares? Por ejemplo, la copla número cuatro:

¡Linda dama de mis sueños  
hablando siempre con otro,  
con otro, sin darme celos!

Ahora bien, este "otro" machadiano es tan evasivo como siempre. ¿Será otro ser de los muchos seres machadianos y por eso no le da celos?

Misterio.

Guardamos como justo fin de este estudio, la siguiente copla:

Muchas leguas de camino  
hizo mi canción.  
¿En busca de un espejo? 150  
Buscando un corazón.

Ya no busca el reflejo narcisista, sino la resurrección de su propio corazón por medio del movimiento cordial e íntimo hacia otro corazón, hacia todos los corazones.

---

150. Vid. OPP. pág. 1091. Sugiere la fecha de 1915 y la relación con un viaje por Andalucía la Baja.

## II. LA COPIA FLAMENCA EN LA POESIA DE FEDERICO GARCIA LORCA

### Introducción

Abundan las referencias a Lorca como poeta profundamente ligado al folklore, como fino transformador de la poesía popular, como estilizador de gestos y giros verbales populares. Mas, que sepamos, se ha estudiado poco el papel del cante jondo, su copla, su música, el mundo en que se desenvuelve, y el papel del gitano como máximo intérprete del cante jondo, en la obra del poeta granadino.<sup>1</sup> Sin embargo, son temas y fuentes de inspiración para dos de sus libros de poesía y para cuatro conferencias. Nos referimos a: Poema del Cante Jondo, Romancero Gitano y las conferencias: El Cante Jondo, Arquitectura del Cante Jondo, Romancero Gitano y Teoría y juego del duende.

¿Qué significaba el cante jondo para Lorca? ¿Por qué le atraía tanto y fue motivo, sustancia, inspiración para obras centrales

---

#### 1. Dos libros tratan el tema:

Eduardo Molina Fajardo: Manuel de Falla y el Cante Jondo. Universidad de Granada, 1962. Aporta informes valiosos sobre Lorca y el Concurso de Cante Jondo en Granada, 1922.

Ricardo Molina: Mundo y Formas del Cante Flamenco. op. cit. Analiza el mismo concurso y el papel de Lorca en ello. Aprecia la intuición de Lorca para el cante flamenco.

Tocan el tema en artículos: Federico de Onís, Angel del Río, Andrew P. Debicki, Daniel Devoto, Juan López-Morillas, Ramón Xirau y últimamente, de modo acertador, Félix Grande.

suyas? ¿En qué maneras transiundió las esencias del cante y su riquísima poesía a su propia palabra culta vibrante? Esto es el objeto de este estudio. En la primera parte resumimos el fondo histórico, las circunstancias de su personal involucramiento en el mundo del cante flamenco y en la segunda estudiamos su correspondencia en las estructuras poemáticas de Poema del Cante Jondo.

Para entender el cante jondo<sup>2</sup> y su impacto sobre Lorca es conveniente un nuevo enfoque sobre Andalucía y lo andaluz.<sup>3</sup> Ni la "Generación del 98", ni las sucesivas generaciones, a pesar de la obra extraordinaria de unos poetas andaluces de la "Generación del 1927", a pesar de unos estudio finos sobre lo andaluz en los últimos veinte años, pudieron ver las vetas profundas bajo la superficie brillante de lo andaluz. Muchos, protestando contra la imagen de la Andalucía panderetil, construyeron todavía otras imágenes superficiales o quisieron reunir lo andaluz dentro de un concepto abarcador o dentro de una sola manera de ser, lo cual niega otros sentidos vitales.<sup>4</sup> Lo andaluz es complejísimo y se resiste a deducciones fáciles. Se critica el flamenquismo sin penetrar en lo que es el flamenco. Se describe un cuadro flamenco por su lado pintoresco y se ignora el espíritu jondo que late en lo andaluz. Se habla, de manera superficial, del "ángel" y se ignora o se entiende mal el "duende". Si lo

- 
2. Hay que aclarar que la palabra genérica y abarcadora es "flamenco". El cante jondo cabe dentro del cante flamenco y no al revés. Se trata de ciertos cantos primitivos gitanos llamados "jondos" por su enfrentamiento con la situación-límite. Por ejemplo, la "siguiriya" es jonda y flamenca a la vez; la "malagueña" o la "granaína" son flamencas, pero no jondas. Lo cual no significa que éstas no puedan conovernos.
  3. Repetimos unos conceptos de la introducción del libro. Lo creemos necesario como prólogo al estudio de Lorca. Los hemos sintetizado.
  4. Por ejemplo, la tesis del "ideal vegetativo" de Ortega y Gasset en su ensayo "La Teoría de Andalucía" (1927).

flamenco no agota lo andaluz, sí revela sus rasgos más luminosos y más oscuros. Por lo tanto, la comprensión de lo flamenco, nada fácil, implica una comprensión de lo andaluz. Lo flamenco no es la práctica de un folklore rutinario, sino una manera de poner la vida individual en juego hacia el riesgo de todas las situaciones-límite. Y de enfrentarse a éstas con todos los matices de la gracia junto al latido, siempre cercano, del dolor, la angustia y la desesperación. Se puede ser flamenco sin cantar, bailar o tocar la guitarra. Se trata de una sensibilidad, una tensión existencial, un sentido dramático y ético de la vida. "No se cala lo "jondo" con mera inteligencia folklórica o cánones estéticos precisos, sino con la totalidad del alma."<sup>5</sup> Pide muchas horas amorosas y una receptividad hacia una pluralidad de expresiones vitales. Pide un querer sumergirse en esos momentos de situación-límite tan bien como el poder aguantar horas de aparente caos y vulgaridad. Que Lorca vio y sintió todo esto, lo esperamos señalar en este estudio. Queremos enfatizar que no es gratuito el título de su libro de poemas.

#### A. Lorca y el mundo del cante flamenco

"La actividad más importante en la vida de Federico García Lorca, fuera de la literaria, fue la musical. Las dos están estrechamente unidas, y la poesía lírica o dramática de Federico García

---

5. Anselmo González Climent: Flamencología. op. cit. págs. 451-452. No pocos de nuestros pensamientos sobre el flamenco y lo andaluz, expuestos aquí, se basan en y concuerdan con los conceptos e intuiciones del libro de González Climent.

Lorca está llena de inspiración musical, no sólo en los temas y en las formas de expresión, sino en la estructura, el estilo y la emoción."<sup>6</sup> Desde niño, en Granada y en el campo, estuvo en contacto directo con los campesinos y sus canciones populares. Su padre tocaba la guitarra y era aficionado al cante flamenco.<sup>7</sup> En la niñez y en la adolescencia estudió y compuso música culta. Al abandonar la vocación musical por la literaria, sus actividades musicales, durante el resto de su vida, se enfocaron hacia la canción popular. Veremos, dentro de poco, el papel de Manuel de Falla con respecto a este interés creciente por la música popular y, concretamente, por el cante flamenco.

Mas no es nuestra intención estudiar la carrera de García Lorca como músico o folclorista, sino examinar la correspondencia del cante flamenco con su obra literaria. Esta correspondencia, como veremos, funcionaba dentro de varias esferas vitales. Ya que hemos empezado con la esfera musical, acaso la puerta de entrada para el envolvimento lorquiano con el mundo del cante flamenco, seguimos su hilo. Temprana manifestación literaria de la extrema sensibilidad lorquiana para el sonido musical y para la visión del mundo como sonido son tres páginas extraordinarias de Impresiones y Paisajes tituladas, en efecto, "Sonidos". Citamos lo esencial:

Desde los cubos de la Alhambra se ve el Albaicín con los patios, con galerías antiguas por las que pasan monjas ... Y el panorama, con ser tan espléndido y extraño y tener esas voces potentes de romanticismo, no es lo que fascina. Lo que fascina es el sonido. Podría decirse que suenan todas las cosas ... Que suena la luz, que suena el color, que suenan las formas... y va cambiando sin

---

6. Federico de Onís: "García Lorca, Folclorista". RHM . Tomo VI. 1940. pág. 369

7. Eduardo Molina Fajardo: op. cit. págs. 62-63

cesar el color, y con el color cambia el sonido ... Hay sonidos rosa, sonidos rojos, sonidos amarillos y sonidos imposibles de sonido y color ... Después hay un gran acorde azul, y empieza la sinfonía nocturna de las campanas ...

Más allá del Simbolismo y su énfasis sobre la música, más allá de la sinestesia, estas páginas establecen una sensibilidad singular, un extremo desarrollo del sentido auditivo, que hará al poeta tan receptivo para los "sonidos negros" del cante jondo. Desde luego, este sentido no funciona de modo aislado. Va ligado a los demás sentidos. con actitudes metafísicas, con circunstancias existenciales y sociales.<sup>9</sup> Sólo queremos señalar un punto de partida (hay otros, que trazamos más adelante) para la fascinación lorquiana por el cante jondo. Ahora bien, antes de 1921, no hay datos, que sepamos, que definan a Lorca como aficionado activo al cante flamenco. Como músico, como señorito granadino, debía de haber asistido a fiestas y juergas en el Sacromonte, en el Albaicín y otros barrios populares. Pero el agente catalizador de su apasionamiento por el cante es, sin duda, la presencia de Manuel de Falla y las circunstancias del Concurso de Cante Jondo en Granada, 1922.

Desde el último tercio del siglo XIX, el cante flamenco salió del hogar gitano, de la taberna y la venta,<sup>10</sup> hasta entonces sus locales casi exclusivos, y entró en el café cantante. No queremos porme-

---

8. Federico García Lorca: Obras Completas. Madrid. Aguilar. 1960.  
Todas las citas de la obra de Lorca son de esta edición.

9. Para unas páginas profundas sobre el alma musical de Lorca y sus implicaciones, véase: José Moreno Villa: Los autores como actores. México. Fondo de Cultura Económica. 1951. págs. 63-70

10. De ninguna manera dejó estos locales por completo. Se seguía y se sigue practicando el cante en locales de intimidad y en reuniones que cumplen, de modo más o menos fiel, con las normas auténticas.

norizar los conceptos, pro y contra, en torno a este hecho. Apuntamos sólo el comentario de Machado y Alvarez, escrito en 1881, porque va ligado a nuestro tema:

Estos cantes. tabernarios en su origen y cuando, a nuestro juicio, estaban en su auge y apogeo, se han convertido hoy en motivo de espectáculos públicos. Los cafés, último baluarte de esta afición, hoy, a nuestro juicio, contra lo que se cree, en decadencia, acabarán por completo con los cantes gitanos, los que andaluzándose, si cabe esta palabra, o haciéndose "gachonales", como dicen los cantadores de profesión, irán perdiendo poco a poco su primitivo carácter y originalidad y se convertirán en un género mixto, al que se seguirá dando el nombre de "flamenco", como sinónimo de gitano, pero que será en el fondo una mezcla confusa de elementos muy heterogéneos: lo bufo, lo obsceno, lo profundamente triste, lo descompasadamente alegre, lo rufianesco, etc. etc.

Además del papel del café cantante en el desarrollo del cante flamenco. "Demófilo" temía la comercialización del género, peligro inherente a todo arte popular al convertirse en espectáculo público. Por 1920 la trayectoria de esa comercialización se había intensificado y comenzaba la época de la llamada "Opera Flamenca", especie de escenificación vulgar, promoción de los cantes ligeros o mixtificados, olvido de los cantes jondos. El cante, antes en la cumbre de la jerarquía flamenca, ahora cedió el puesto al baile y al toque. Se ensalzaba lo artificioso y menguaba el interés hacia los cantes antiguos. Manuel de Falla, quien admiraba el cante flamenco desde niño, seguía cultivando ese entusiasmo en Granada, desde 1919, fecha de su última estancia allí. En la taberna del "Polinario", en la Alhambra, donde cantaban y tocaban Antonio y Angel Barrios, padre e hijo, dueños del establecimiento, Falla asistía asiduamente a tertulias y reuniones flamencas. Como a "Demófilo", cuarenta años antes, le preocupaba la comercialización del cante y temía la desaparición

---

11. A. Machado y Alvarez: Colección de Cantes Flamencos. pág. 11

de los cantes jondos. Esto le movió a organizar, a fines de 1921, junto con otros intelectuales y aficionados granadinos, el Concurso de Cante Jondo que tuvo lugar en junio, 1922.<sup>12</sup>

Lorca, que tenía amistad con Falla e igual admiración para la canción popular andaluza, se contagió del entusiasmo del músico y se entregó completamente a la organización del Concurso: "De todos nosotros, el que personalmente estaba más dotado para percibir la idea de Falla y levantarla en alto, era Lorca. Desde el principio tomó con entusiasmo ese papel y con el objeto de romper el fuego y preparar el ambiente popular, redactó su primera conferencia sobre el "cante jondo".<sup>13</sup> A la vez, componía las primeras versiones del Poema del Cante Jondo.<sup>14</sup> Sobre estas creaciones, y su vinculación con el citado concurso, volveremos un poco más adelante.

En todo concurso flamenco, lo más valioso, para el aficionado, no son las actuaciones públicas ni aun las sesiones eliminatorias, sino las reuniones extraoficiales y espontáneas donde, lejos del artificio y las coerciones del acto público formal, hay más posibilidad de entrega y de momentos cumbres. Además, en la reunión íntima, en los descansos entre los cantes, corre el rico juego dialéctico, pilar esencial del mundo flamenco. En las fiestas privadas antes de, durante y después del Concurso, maduró la afición lorquiana, fundiéndose

---

12. Para los pormenores del Concurso y el papel de Falla y Lorca véase el citado libro de Molina Fajardo. Para una amplia discusión sobre la controversia en torno al Concurso y al conocimiento de Falla y Lorca sobre el cante, véase: Félix Grande: "Manuel de Falla y el Flamenco". CIA Madrid. enero, 1978.

13. José Mora Guarnido: Federico García Lorca y su Mundo. Buenos Aires. Ed. Losada. 1958. pág. 161

14. María Laffranque: "Bases cronológicas para el estudio de Federico García Lorca". Federico García Lorca (El Escritor y la Crítica). ed. de Ildefonso-Manuel Gil. Taurus. Madrid, 1973. pág. 418. Y también el citado artículo de Félix Grande: pág. 66.

concepto y experiencia para que luego pudiera crear, en prosa y poesía, unos golpes luminosos que revelan las esencias del cante jondo. Por medio del concurso y las fiestas y tertulias particulares, se ensanchó el horizonte del arte flamenco para Lorca. Allí conoció a "cantaores" forasteros, luminarios del cante: Antonio Chacón, Manolo Caracol y al más importante de todos, Manuel Torres.<sup>15</sup> Y acaso allí cuajaron hondas percepciones e intuiciones en torno al gitano.

Lorca ha dejado un documento precioso que demuestra no sólo sus conceptos<sup>16</sup> sobre el cante y el gitano, sino también unas imágenes poéticas asombrosas en su cala de las entrañas flamencas.<sup>17</sup> La conferencia, con el título Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado "Cante Jondo", la leyó en el "Centro Artístico" de Granada, el 19 de febrero de 1922. Citamos sólo algunas frases fundamentales porque más adelante, al estudiar Poema del Cante Jondo, tendremos ocasión de volver a esta conferencia:

A ellos (los gitanos) debemos, pues, la creación de estos cantes, alma de nuestra alma; a ellos debemos la construcción de estos cauces líricos por donde se escapan todos los dolores y los gestos rituarios de la raza ... Vean ustedes, señores, la trascendencia que tiene el "cante jondo" y qué acierto tan grande el que

- 
15. Manuel de Soto Loreto, cuyo apodo verdadero es "Torre", gitano de Jerez, "siguiriyero" extraordinario y arquetipo del "cantaor" de lo jondo. Lorca le dedicó una sección del Poema del Cante Jondo.
  16. En la conferencia Lorca declara que se documentó en Falla para los conceptos históricos y musicales del cante. Lo confirma una lectura del folleto "El Cante Jondo" reproducido en Manuel de Falla: Escritos Sobre Música y Músicos. Austral (950). Apéndice.
  17. Concordamos totalmente con Félix Grande en que "una interpretación profunda del flamenco no puede ni debe prescindir de esos fogonazos poéticos". (op. cit. pág. 66)

tuvo nuestro pueblo al llamarlo así ... Viene de razas lejanas, atravesando el cementerio de los años y las frondas de los vientos marchitos. Viene del primer llanto y el primer beso ...<sup>18</sup>

Tenemos aquí otro punto de partida del envolvimiento lorquiano en el mundo del cante jondo. Al sentir los cantes jondos en su pureza, al sentir el grito primordial de la "siguiriya", se hallaba transportado al mundo mitológico de la Creación y del paraíso perdido, tema que resuena por toda la obra de García Lorca.<sup>19</sup> Ya lo señaló Angel del Río en 1935: " (Lorca) ... se encamina precisamente hacia la interpretación del misterio de la vida y del hombre en sus fuentes primarias ..."<sup>20</sup> Y lo elabora, más tarde, Juan López-Morillas: "García Lorca ... no es un poeta de ideas; es un poeta de mitos ... el mito puede ser considerado como una fuerza atavística que retrotrae al hombre a ese pasado inmemorial en que, siendo aún embrionaria la razón, la vida se le revelaba como un pujante, amorfo y siniestro derrame de energía, una suntuosa exhibición imaginativa, coartada sólo por la presencia de fuerzas incógnitas y divinidades ariscas y caprichosas."<sup>21</sup> Esto, que define el género de mito lorquiano, sin haberlo propuesto, podría ser un acercamiento al cante jondo y su dinámica. Clara manifestación de que Lorca intuía y concebía el cante jondo como una "fuerza atavística" que devuelve al hombre a un pasado mitológico son las siguientes palabras: "El "cante jondo" se

---

18. Obras Completas: págs. 1516, 1519

19. Vid. J.M. Aguirre: "El sonambulismo de Federico García Lorca". En la citada antología de Ildelfonso-Manuel Gil. pág. 23

20. Ibid. pág. 21

21. Juan López-Morillas: "García Lorca y el primitivismo lírico: reflexiones sobre el Romancero Gitano". Ibid. pág. 290

acerca al trino del pájaro y a las músicas naturales del chopo y la ola; es simple a fuerza de vejez y de estilización. Es, pues, un rarísimo ejemplar de canto primitivo, el más viejo de toda Europa, donde la ruina histórica, el fragmento lírico comido por la arena, aparecen vivos como en la primera mañana de su vida."<sup>22</sup>

Ahora bien: al entrar en el mundo del "primer llanto", Lorca entra, a la fuerza, en contacto con su intérprete máximo, el gitano andaluz. A través del cante y el comportamiento de un Manuel Torres,<sup>23</sup> Lorca palpó las diversas dimensiones del gitano negadas al que lo conoce sólo en su brega material. En una conferencia sobre su Romancero Gitano dijo: "El libro en conjunto aunque se llama gitano, es el poema de Andalucía y lo llamo gitano porque es lo más elevado, lo más profundo, más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal."<sup>24</sup> ¿En qué se basaba esta afirmación? En que Lorca pudo ver al gitano andaluz desarrollarse en un ambiente estético-social de máxima dignidad y en donde se sometía, no a normas ajenas. sino a las de su propio arte. Nos referimos a la sesión "a puerta cerrada", donde el "cantaor" o "cantaores" se reúnen con unos pocos aficionados en un lugar cerrado al turista o al mero curioso. Cuán lejos estamos de la máscara callejera que se pone el gitano para sobrevivir. Para comprender la visión lorquiana, es in-

---

22. Obras Completas: pág. 1538. De su conferencia: "Arquitectura del cante jondo"

23. Numerosas son las anécdotas que cuentan la resistencia de Manuel Torres a cantar a demanda del señorito insensible, fuera lo que fuera el dinero entremetido, y sus repentinos arranques, de madrugada, cuando le daba la gana.

24. Federico García Lorca: Prosa. Madrid. Alianza Editorial. El Libro de Bolsillo. 1972. pág. 50

dispensable distinguir entre el gitano de la zambra para turistas en las cuevas del Sacromonte que perpetúa la imagen estereotipada, y el gitano grande que, en la reunión a puerta cerrada, revela un ser digno, mágico y conmovedor.<sup>25</sup> Es éste el que puebla la poesía de Lorca: un príncipe, a veces venido a menos por las presiones sociales, mas con una conciencia orgullosa de su valor. Y cuando pierde esa conciencia, Lorca le reprocha y le llama "hijo de nadie" ("Antoñito el Camborio").

Lorca sencillamente se asombró de cómo los gitanos andaluces conservaban sabores y huellas de la vieja Andalucía que recibió tantos influjos de las culturas orientales. Vio cómo, en su música y en sus coplas, el gitano ligaba una expresión fina y compleja a un contenido humano desnudo, apasionado y, a veces, igualmente complejo.<sup>26</sup> En estas reuniones a puerta cerrada, Lorca vio cómo el gitano conservaba una manera de ser, de épocas anteriores, en choque directo con una sociedad hostil a manifestaciones disconformes con su armazón rígida. Y aquí tenemos otra vinculación, otro núcleo de identidad entre Lorca y el mundo del cante jondo: el enlace afectivo entre el gitano, perseguido por ser hombre de la periferia social, y Lorca,

---

25. El asunto es aun más complejo. El que escribe ha visto a un mismo gitano actuar, de día, en el Sacromonte, en un "show" comercial para turistas, y de noche, en una venta al lado y en reunión íntima, manifestar un arte y una integridad jondos.

26. Observador de las reacciones de Lorca fue Rafael Alberti que cuenta cómo en una juerga, en 1927, en la finca de Ignacio Sánchez Mejías, Lorca y otros poetas escuchaban el cante de Manuel Torres: "Mas, a pesar de su honda voz, lo verdaderamente sorprendente eran sus palabras: versos raros de soleares y siguiரியas, conceptos complicados, arabescos difíciles ... Como era natural, de todos los presentes fue Federico el que más celebró, jaleándola hasta el frenesí, la rara expresión empleada por el cantor jerezano."

(Imagen Primera de ...: Buenos Aires. 1945. pág. 26)

ser atormentado también disconforme con su sociedad. Los dos viven en una perpetua dinámica de recelo y hostilidad contra los valores sociales totalmente antagónicos a sus creencias de que el paraíso está aquí y ahora en esta tierra, aunque, como señala J.M. Aguirre,<sup>27</sup> la situación de Lorca fue más trágica porque no pudo prescindir de la sociedad. De todos modos, en los sonidos negros del cante jondo, lejos de la moralidad burguesa católica, Lorca encontró "el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte."<sup>28</sup> El mundo del cante jondo fue una cosmogonía pagana que nutría el hambre lorquiana de un mundo en oposición al estrecho y restringente en que nació. Allí sentía la frustración, la angustia, la rebeldía, en fin, el lado demoníaco del gitano marginado, lo cual expondría en su profundo ensayo "Teoría y juego del duende", en Poema del Cante Jondo y en Romancero Gitano. A nuestro juicio, pues, su vinculación con el gitano está básicamente en tres esferas: el gitano como máximo intérprete y guardián de la más honda manifestación artística de su tierra; el gitano, figura mitológica y demoníaca; el gitano como paria y blanco de injusticias sociales. Tres esferas recogidas por el aparato sensibilísimo que era Lorca y que vivían en su psique como sustancia magnética para que la transformara en poesía. Para comprender mejor la simbiosis lorquiana con el cante jondo, expresión de congoja y lamento, hay que tener conciencia de su lado sombrío y dolorido. Lo vio Vicente Aleixandre y fíjese, lector, en las imágenes que emplea:

No, no era un niño entonces. ¡Qué viejo, qué viejo, qué "antiguo", qué fabuloso y mítico! Que no parezca irreverencia: sólo algún

---

27. Artículo citado. pág. 39

28. Obras Completas: pág. 37. ("Teoría y juego del duende").

viejo "cantaor" de flamenco, sólo alguna vieja "bailaora", hechos ya estatuas de piedra, podrían serle comparados ...  
... Pero yo gusto a veces de evocar a solas otro Federico, una imagen suya que no todos han visto: al noble Federico de la tristeza, al hombre de soledad y pasión que en el vértigo de su vida de triunfo difícilmente podía adivinarse ...

Queda, acaso, otro eslabón de identificación, de mutualidad, entre Lorca y la manifestación flamenca. José Mora Guarnido alude a la firme preferencia del poeta por recitar su poesía directamente más bien que publicarla o de entregar la hoja escrita para que la leyera otro. La palabra recitada, con el calor y los matices de la voz y el gesto, agregaba dimensiones dramáticas a la poesía y pedía una respuesta directa. Por lo común, "la prodigiosa simpatía comunicativa que irradiaba" ganaba al oyente. "No dotes inconexas e insignificantes de juglar, sino formidable poder de captación de todos los poderes vitales." Así lo define Dámaso Alonso.<sup>30</sup> El mismo fenómeno está en juego en el cante flamenco. El "cantaor" saca el sentimiento de sus entrañas y por medio de la voz y el gesto lo comunica al testigo que responde en el calor del momento. Lorca tuvo conciencia de esto: "Todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza y en la poesía hablada,<sup>31</sup> ya que estas necesitan un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alzan sus contornos sobre un presente exacto."<sup>32</sup> No hablamos aquí de

---

29. Obras Completas: págs. 1787-8

30. Citado por José Mora Guarnido: op. cit. pág. 114. Sobre el mismo asunto véase también: Tomás Navarro: "La intuición rítmica en Federico García Lorca". RHM, 34, págs. 363-375

31. lo subrayado es nuestro

32. Obras Completas: pág. 41

causalidad, porque Lorca manifiesta, desde muy temprano, su gusto de leer en voz alta, sino de hallazgo: el descubrir en el cante flamenco normas y formas que se correspondían con las suyas.

Si el sonido flamenco, en su aspecto desgarrador de los cantes jondos, sacudía a Lorca, no menos se asombró de las coplas:

Una de las maravillas del "cante jondo", aparte de la esencial melódica, consiste en los poemas ... Las más infinitas gradaciones del Dolor y la Pena, puestas al servicio de la expresión más pura y exacta, laten en los tercetos y cuartetos de la "seguriya" y sus derivados. No hay nada, absolutamente nada, igual en toda España. ni en estilización, ni en ambiente, ni en justeza emocional ... Causa extrañeza y maravilla cómo el anónimo poeta del pueblo extracta en tres o cuatro versos toda la rara complejidad de los más altos momentos sentimentales en la vida del hombre. Hay coplas en que el temblor lírico llega a un punto donde no pueden llegar sino contadísimos poetas.<sup>33</sup>

Es de notar que, a la edad de 23 años, cuando empieza a componer el Poema del Cante Jondo, Lorca no cae en la tentación de querer escribir coplas que el pueblo cantara. No imitará ni el léxico, ni las cadencias, ni las metáforas de las coplas flamencas, salvo en aislados casos, no exentos de interés y los cuales tratamos en la segunda parte de este estudio.<sup>34</sup> Porque tuvo plena conciencia del problema: "Se debe tomar del pueblo nada más que sus últimas esencias y algún que otro trino colorista, pero nunca querer imitar fielmente sus modulaciones inefables. porque no hacemos otra cosa que enturbiarlas."<sup>35</sup> Lorca

---

33. Obras Completas: pág. 1520

34. Estos casos reflejan lo que Ildelfonso-Manuel Gil llama, hablando del lenguaje teatral de Lorca, la posesión lorquiana de los secretos del habla popular en donde "una palabra ... atrae como una llamarada nuestra atención, no sobre sí misma, sino sobre todo su contexto". (De su citada antología, pag. 16)

35. Obras Completas: pág. 1523

quería, más bien, evocar y recrear, a través de su propia estilización, las esencias líricas y dramáticas del mundo flamenco. Asombrado por lo mitológico en el cante jondo, creará una nueva mitología utilizando los elementos esenciales de toda cosmogonía: panteísmo, rito, magia, sueño. Y la preocupación arraigada de la muerte, tema fundamental del cancionero flamenco y de la obra lorquiana: "el duende no llega si no ve posibilidad de muerte ..."<sup>36</sup>

"Puede afirmarse ... que ni antes ni después de él hubo poeta que más profundamente haya captado el mundo y el espíritu de lo flamenco. La penetración mágica de Lorca en ese mundo es un capítulo ... de una orientación mucho más amplia de su poesía: la tendencia a lo popular." Estamos completamente de acuerdo con este juicio de Ricardo Molina.<sup>37</sup> Lo que hay que examinar, en su poesía, es la identificación psíquica y estética con este "arte popular minoritario", y cómo logra fundir en ella lo popular y lo culto. Nos proponemos mostrar cómo nos hace ver y sentir las personas, el paisaje, el misterio y el trasfondo psíquico del mundo flamenco en su aspecto de lo jondo. Creemos que el mejor testimonio de su profundo conocimiento de ellos está en su poesía. Tornemos a ella.

---

36. Obras Completas: pág. 44

37. op. cit. pág. 74

B. Poema del Cante Jondo

Queda establecido, pues, que Lorca inicia Poema del Cante Jondo a la vez que está metido en las preparaciones para el Concurso de Cante Jondo, que motivan su presencia en las sesiones seleccionadoras y en las fiestas extraoficiales. Por lo tanto, en los momentos de creación poética tiene muy presentes los sonidos y las letras de los cantes flamencos. Empieza el libro en 1921 y no lo publica hasta 1931. Contiene 53 poesías y dos escenas dramáticas dialogadas. De los 53 poemas, 33 van agrupados bajo los títulos de cuatro cantes: la siguiriya, la soleá, la saeta, la petenera. Ocho son o retratos de "cantaores", o escenas flamencas, o cuadros de instrumentos flamencos. Casi todos evocan elementos formales y esencias del mundo flamenco. Es más, en el "Poema de la siguiriya gitana" en su totalidad, y parcialmente en el "Poemas de la soleá", descubrimos que Lorca concuerda con la sucesión musical interior de estos cantes tal como son cantados. En todos nos da rasgos fundamentales respecto a temática y actitudes sentimentales y metafísicas. Precisamos esto con el análisis de cada agrupación.

El primer poema del libro, "La Baladilla de los tres ríos", cuatro coplas romanceadas y dos dísticos con un estribillo tras cada estrofa, sirve como prólogo anunciador de temas esenciales y, a la vez, graba niveles afectivo de lo andaluz:

El río Guadalquivir  
va entre naranjos y olivos.  
Los dos ríos de Granada  
bajan de la nieve al trigo ...

El río Guadalquivir  
tiene la barbas granates.  
Los dos ríos de Granada,  
uno llanto y otro sangre ...

Para los barcos de vela  
Sevilla tiene un camino;  
por el agua de Granada  
sólo reman los suspiros ...

Guadalquivir, alta torre  
y viento en los naranjales.  
Dauro y Genil, torrecillas  
muertas sobre los estanques ...

Lorca contrapone el Guadalquivir (Sevilla), como signo de lo vital, de la esperanza (camino al mar), de espacio abierto, con los dos ríos de Granada, el Dauro y el Genil, como signos de la pena, la muerte, lo definitivamente acabado y cerrado.<sup>38</sup> Granada es muerte y llanto. Si a esto juntamos el amor frustrado, representado por el estribillo "Ay, amor/que se fue y no vino", tenemos tres temas fundamentales en la obra lorquiana y, a la vez, en el cancionero flamenco. Ya vemos. en el primer poemas, la simbiosis entre el mundo psíquico de Lorca y el mundo del cante jondo. "Baladilla de los tres ríos" es un perfecto trampolín sentimental y ambiental para el libro entero y, sobre todo para la siguiente "suite" de poemas: "Poema de la siguiiriya gitana".

La siguiiriya gitana,<sup>39</sup> cante jondo por excelencia, no entra en juego hasta que el ambiente, externo e interno, sea propicio para la expresión angustiada. Quizá el concepto que mejor la define sea el de Karl Jaspers: el drama de la situación-límite. Porque en la siguiiriya el hombre se encuentra con preguntas que no tienen respuesta. Y aquí nace el grito, el cual difiere, por su hondura trágica y sentido desgarrador con, por ejemplo, el grito de las soleares que busca un

---

38. Lorca trata el tema en "Granada. (Paraíso cerrado para muchos)". "Granada es como la narración de lo que ya pasó en Sevilla. Hay un vacío de cosa definitivamente acabada." (Obras Completas: pág. 7)

39. Véase: págs. 42-46

equilibrio ante el sino adverso. "La siguiiriya es grito desesperado y existencial del hombre inmerso ... en esos callejones sin salida que son la muerte, el amor, el dolor, la culpa ..." <sup>40</sup>

Lorca se dio cuenta exacta del sentido de la siguiiriya; es el primer cante que trata en su conferencia sobre el cante jondo y es el cante que encabeza Poema del Cante Jondo. No nos parece accidental. Veamos el primer poema de la "suite":

#### PAISAJE

El campo  
de olivos  
se abre y se cierra  
como un abanico.  
Sobre el olivar  
hay un cielo hundido  
y una lluvia oscura  
de luceros fríos.  
Tiembla junco y penumbra  
a la orilla del río.  
Se riza el aire gris.  
Los olivos,  
están cargados  
de gritos.  
Una bandada  
de pájaros cautivos,  
que mueven sus larguísimas  
colas en lo sombrío.

Como se ve, Lorca no imita ni la estrofa, ni la métrica, ni la metáforas de la siguiiriya gitana. Pero capta las esencias psíquicas: el ambiente de patetismo, de angustia y, específicamente, el de amenaza, de peligro, de presentimiento. Los detalles del paisaje: "cielo hundido", "lluvia oscura", temblar de "junco y penumbra" -- todos-- dicen un malestar, una "mala sombra" que puede preceder a

---

40. Ricardo Molina: op. cit. pág. 174

un suceso trágico. Esto se precisa y se intensifica con: "el aire gris", "gritos", "pájaros cautivos". Esto último se presta a la asociación con el gitano, cautivado por el cambio histórico-social que le fuerza a abandonar su manera de ser nómada e incorporarse a la sociedad. Como señalamos, es precisamente el sentimiento de la angustia lo que caracteriza la siguiiriya gitana. En el cuarto cerrado, antes del romper de la guitarra y el cante, está allí en el silencio. "Paisaje" es un perfecto "mise-en-scene" plástico y psíquico para la siguiiriya.

#### LA GUITARRA

Empieza el llanto  
de la guitarra.  
Se rompen las copas  
de la madrugada.  
Empieza el llanto  
de la guitarra.  
Es inútil callarla.  
Es imposible  
callarla.  
Llora monótona  
como llora el agua,  
como llora el viento  
sobre la nevada.  
Es imposible  
callarla.  
Llora por cosas  
lejanas.  
Arena del Sur caliente  
que pide camelias blancas.  
Llora flecha sin blanco,  
la tarde sin mañana,  
y el primer pájaro muerto  
sobre la rama.  
¡Oh guitarra!  
Corazón malherido  
por cinco espadas.

En el cante flamenco, la guitarra es preludeo a la copla cantada. El guitarrista, cuando está en armonía sutil con el "cantaor"

y el cante, cuando se ha librado de todo virtuosismo artificioso, sumerge al "cantaor" y a los testigos en los fondos espirituales del estilo dado. Si "Paisaje" es presagio de la angustia que late en la siguiriya, "La Guitarra" será introducción anímica al primer sonido cantado, que es el grito del "ay". Hablamos de normas formales en el desarrollo de la siguiriya cantada y, a la vez, del desarrollo de la "suite" del "Poema de la siguiriya gitana". Como iremos viendo, Lorca sigue la sucesión musical de la siguiriya y nos da la entraña afectiva de cada fase.

"Empieza el llanto/de la guitarra". Lo que distingue el cante flamenco, y sobre todo en su aspecto jondo, del folklore regional es su compleja elaboración en torno al lamento. Lorca mismo nos lo confirma en la prosa de su conferencia: "En la siguiriya gitana, perfecto poema de las lágrimas, llora la melodía como lloran los versos ... a todos los andaluces nos producen un llanto íntimo ..."<sup>41</sup>

"Se rompen las copas/de la madrugada". ¿Por qué la madrugada? Porque la siguiriya, expresión de máxima angustia, no entra en juego hasta que al "cantaor" se le haya subido el nivel afectivo, y esto ocurría después de la sucesión de los cantes más ligeros.<sup>42</sup> Paradigma supremo lo tenía Lorca en Manuel Torres, a quien dedica las "Viñetas Flamencas", que después de horas de silencio, rompía inesperadamente por siguiriyas en las primeras horas de la mañana. Entonces, los testigos, en expresión de éxtasis y enajenación, se rasgaban las camisas y los trajes. De nuevo, Lorca revela su conocimiento de las normas flamencas en su conferencia: "La "siguiriya" es como un cauterio que quema el corazón, la garganta y los labios de los que

---

41. Obras Completas: pág. 1525

42. Véase: Carlos Ramos-Gil: op. cit. nota 81, para otros matices simbólicos de "madrugada"

la dicen. Hay que prevenirse contra el fuego y cantarla en su hora precisa."<sup>43</sup>

"Llora por cosas/lejanas". Porque el cante jondo, expresión primitiva inmemorial, "viene de razas lejanas ... viene del primer llanto y el primer beso".<sup>44</sup>

"Arena del Sur caliente/que pide camelias blancas./Llora flecha sin blanco ...". Imágenes maravillosas que, junto al verso breve y fluctuante, junto a la repetición de verso y ritmo, forjan una tensión de vibraciones afectivas que dicen el deseo frustrado, el de Lorca y el de los intérpretes y protagonistas de la siguiiriya, "grito de hombre herido mortalmente por el destino".<sup>45</sup>

"Corazón malherido/por cinco espadas". Detrás de la metáfora obvia late no sólo gran parte del cancionero flamenco que abunda en toda clase de heridas (tema recurrente en Lorca) sino, específicamente, las heridas múltiples de los gitanos andaluces, perseguidos por mantenerse fieles a sus propias leyes. El corazón herido y clamando su dolor es el gran tema flamenco. Lo sabía Lorca al citar en su conferencia la siguiente copla:

Si mi corazón tuviera  
birieritas e cristar,  
te asomaras y lo vieras  
gotas de sangre llorar.

Y lo sabían los hermanos Machado, en boca del guitarrista Heredia en La Lola se va a los Puertos:

---

43. Obras Completas: pág. 1530

44. Ibid. pág. 1519

45. Ricardo Molina: op. cit. pág. 175

... El flamenco  
no es música, sino lengua  
del corazón.

"La Guitarra", pues, intensifica el ambiente siniestro y sombrío de "Paisaje" y nos trae, sin que haya un sonido vocal, al terreno del llanto, de la frustración, la herida y la muerte. Después del preludio-llanto de la guitarra, el cante por siguiriyas siempre empieza con el grito del "ay". Siguiendo la norma, Lorca coloca, después de "La Guitarra":

EL GRITO

La elipse de un grito,  
va de monte  
a monte.

Desde los olivos  
será un arco iris negro  
sobre la noche azul.

¡Ay!

Como un arco de viola  
el grito ha hecho vibrar  
largas cuerdas del viento

¡Ay!

(Las gentes de las cuevas  
asoman sus velones.)

¡Ay!

Todos los cantes flamencos tienen su "ay" o "ayes" particulares que establecen la entraña psíquica de cada cante. En la siguiriya, el grito del "ay" inicial o de entrada, el "ay" medial, y el "ay" que sirve de puente de un estilo de siguiriya a otro, todos penetran la epidermis del testigo y erigen el tono angustial distintivo del cante "por siguiriyas". De nuevo, nos sirve la conferencia sobre el cante jondo para ver la compenetración lorquiana con la estructura interna de los cantes flamencos: "La "siguiriya" gitana comienza por un grito terrible. Un grito que divide el paisaje en dos hemisferios

iguales ..."<sup>46</sup>

También opera en "El Grito" un recurso poético lorquiano fundamental en toda su obra: el de encarnar en objetos exteriores, sea en elementos naturales, sea en figuras humanas, sea en detalles del Pueblo (torre, esquina, cueva, calleja) la angustia y la pena. Es el grito humano que "ha hecho vibrar/largas cuerdas del viento". Concha Zardoya señaló bien esta técnica de viviificación, humanización y personificación en la poética de Lorca.<sup>47</sup> Mas creemos necesario indicar que el florecimiento de esta técnica ocurre en el momento preciso en que el poeta se concentra y se empapa de un cuerpo de poesía cuya estructura esencial contiene esta técnica: "Todos los poemas del "cante jondo" son de un magnífico panteísmo, consulta al aire, a la tierra, al mar, a la luna, a cosas tan sencillas como el romero, la violeta y el pájaro. Todos los objetos exteriores toman una aguda personalidad y llegan a plasmarse hasta tomar parte activa en la acción lírica."<sup>48</sup>

Ahora bien, es preciso agregar, que aunque arraigado en la tradición de su tierra, Lorca cantará con voz propia, con estilo propio. No dirá directamente como el "cantaor" anónimo:

Ayer tarde salí ar campo  
A yorar por mi sentir,  
Y a un árbo que m'escuchaba  
se le secó la raíz.  
(R.M.: 5513)

Pero sí convertirá el grito en "un arco iris negro", o el amor frustrado en "arena ... que pide camelias blancas". De no haber

---

46. Obras Completas: pág. 1538. ("Arquitectura del cante jondo")

47. Concha Zardoya: "La técnica metafórica de García Lorca". Poesía Española Contemporánea. Ed. Guadarrama, 1961. págs. 346-363

48. Obras Completas: pág. 1524

encontrado su propia y singular estilización, hubiera quedado en mero imitador de lo popular, lo cual supo evitar desde el principio.

Poema del Cante Jondo es un canto a Andalucía. Pero siendo el cante jondo quintaesencia de lo andaluz, Lorca no nos deja olvidar que sus protagonistas principales son los gitanos andaluces, "las gentes de las cuevas". Y antes de salir al café cantante, se cantaba la siguiriya en la cueva gitana.

Escuchemos el siguiente poema de la "suite de la "Siguiriya":

#### EL SILENCIO

Oye, hijo mío, el silencio.  
Es un silencio ondulado,  
un silencio,  
donde resbalan valles y ecos  
y que inclina las frentes  
hacia el suelo.

En el cante jondo, el grito y el silencio se juntan para formar parte de la misma trayectoria: la del drama humano en su situación-límite. Se antes de romper la voz, sea entre los tercios del cante, sea entre una copla y otra, los silencios flamencos, en los cantes jondos. quiebran pero no rompen la tensión del grito. En el silencio sigue pululando el drama. Se registra la hondura del "cantaor" por la emoción que siente el testigo en esos silencios espontáneos e imprevistos. También da lugar al recogimiento para el grito o cante que sigue. y al comentario coronador del "ole". En la siguiriya gitana hay que buscar el sentido del silencio en su enlace con la expresión agónica, propia de este cante. Después del grito terrible, nos lo dice Lorca: "... la voz se detiene para dejar paso a un silencio impresionante y medido. Un silencio en el cual fulgura el rostro de lirio caliente que ha dejado la voz por el cielo."<sup>49</sup> Tan sensible al

---

49. Obras Completas: págs. 1538-1539. ("Arquitectura del Cante Jondo")  
La edición dice "rostro"; ¿será "rastros"?

desarrollo musical de cada cante, el poeta coloca el silencio en su lugar justo: entre el grito y el "paso" de la siguiiriya. Es más, tan sensible a los gestos fundamentales del cante jondo, utiliza uno de ellos como imagen central: "un silencio ... que inclina las frentes/ hacia el suelo". No negamos el valor simbólico de la imagen, pero tampoco podemos olvidar que es común, en la reunión íntima, que el aficionado y también el "cantaor", para no distraerse, para entregarse completamente, inclinen la cabeza en un gesto de reconcentración total.

Sigamos con el siguiente poema:

EL PASO DE LA SIGUIRIYA

Entre mariposas negras,  
va una muchacha morena  
junto a una blanca serpiente  
de niebla.

Tierra de luz,  
cielo de tierra.

Va encadenada al temblor  
de un ritmo que nunca llega;  
tiene el corazón de plata  
y un puñal en la diestra.

¿Adónde vas, siguiiriya,  
con un ritmo sin cabeza?  
¿Qué luna recogerá  
tu dolor de cal y adelfa?

Tierra de luz,  
cielo de tierra.

La visión que tuvo Lorca del cante jondo y sus coplas traducida a la prosa poética de sus conferencias es, a veces, el mejor comentario sobre las creaciones de Poema del Cante Jondo. No sólo porque echa luz sobre ellas, sino porque también nos presenta igual tesoro de imaginaria poética. Y así no disminuye el temblor lírico de los poemas por medio de la exégesis cerebral. Por estas razones, nos ser-

vimos tanto de ella. Y también para señalar la simbiosis entre la copla flamenca y la poesía que forja Lorca en aquel momento. Por lo tanto, mientras que es obvia en "El paso de la siguiiriya", la personificación del cante en una mujer morena, Lorca dice: "En las coplas, la Pena se hace carne, toma forma humana y se acusa con un línea definida. Es una mujer morena que quiere cazar pájaros con redes de viento."<sup>50</sup>

Más allá de las imágenes bellas y acertadoras que transmiten lo siniestro, lo violento y trágico, lo amargo, nos interesan los siguientes versos de la segunda y tercera estrofa:

Va encadenada al temblor  
de un ritmo que nunca llega.

y:

¿Adónde vas, siguiiriya,  
con un ritmo sin cabeza?

Interpretar, de manera tajante, estas imágenes misteriosas, que se prestan a múltiples asociaciones, es cosa peligrosa que puede conducir a equivocaciones. Cuando Lorca capta en tropos plásticos el mundo interior del cante jondo, cuando humaniza elementos cósmicos, su creación es un poco más asequible. Pero cuando habla de ritmos, entramos en un terreno que elude el análisis. ¿Por qué señaló la siguiiriya como "un ritmo que nunca llega" y como "un ritmo sin cabeza", y no los otros estilos de cante mentados en el libro? Sin buscar fuentes concretas, podemos aceptarlos como símbolos de la frustración, el desenfreno, lo inconcluso, el tope con la situación-límite. Pero dada la sensibilidad lorquiana a los matices musicales del cante jondo, quisiéramos sugerir otra posibilidad hermeneútica.

Ricardo Molina, estudiando el aspecto musical de la siguiiriya, cita la siguiente opinión del compositor, Mauricio Ohana:

---

50. Obras Completas: pág. 1524

Tanto en la siguiriya como en la soleá ... se superponen dos ritmos formando contrapunto. Uno de estos ritmos es el básico, llevado por la guitarra acompañante; el otro es llevado por el cantador y, a veces, por las palmas, sirviendo de fundamento estructural y rítmico al cante, por lo que puede llamarse "ritmo interno". El ritmo interno presenta --así como el cante-- un carácter muy neto de lo que los músicos llaman "tempo rubato". Por consiguiente, las coincidencias de los dos ritmos sólo se manifiestan en algunos puntos del desarrollo.<sup>51</sup>

Lorca mismo notó, en su conferencia sobre el cante jondo, al referirse a las coincidencias musicales entre el cante jondo y algunos cantos de la India, que la siguiriya llega "a producirnos la impresión de una prosa cantada, destruyendo toda sensación de ritmo métrico, aunque en realidad son tercetos o cuartetos asonantados sus textos literarios."<sup>52</sup> Lorca, músico, tenía que haber sentido ese arrastrar y aceleración rítmicos en la siguiriya. Así sugerimos un punto de arranque para las imágenes supracitadas sin menosprecio a sus valores simbólicos.

Los dos últimos poemas, ligados en su aura afectiva, que cierran la "suite" del "Poema de la siguiriya" son:

DESPUES DE PASAR

Los niños miran  
un punto lejano.

Los candiles se apagan.  
Unas muchachas ciegas  
preguntan a la luna,  
y por el aire ascienden  
espirales de llanto.

---

51. op. cit. págs. 172-173

52. Obras Completas: pág. 1514. Lo subrayado es nuestro.

Las montañas miran  
un punto lejano.

Y DESPUES

Los laberintos  
que crea el tiempo,  
se desvanecen.

(Sólo queda  
el desierto)

El corazón,  
fuente del deseo,  
se desvanece.

(Sólo queda  
el desierto.)

La ilusión de la aurora  
y los besos,  
se desvanecen.

Sólo queda  
el desierto.  
Un ondulado  
desierto.

Entrelazando poesía y prosa, dejemos que Lorca nos diga el significado: "En el fondo de todos los poemas late la pregunta, pero la terrible pregunta que no tiene contestación. Nuestro pueblo pone los brazos en cruz mirando a las estrellas y esperará inútilmente la señal salvadora. Es un gesto patético, pero verdadero. El poema o plantea un hondo problema emocional, sin realidad posible, o lo resuelve con la Muerte, que es la pregunta de las preguntas."<sup>53</sup> De nuevo Lorca infunde en figuras humanas o en el paisaje vibraciones afectivas y, como se trata de la siguiriya, son vibraciones de angustia. Los niños

---

53. Obras Completas: pág. 1521

y las montañas miran un punto lejano:" ... la melodía de la "siguiriya" se pierde en el sentido horizontal, se nos escapa de las manos y la vemos alejarse hacia un punto de aspiración común y pasión perfecta donde el alma no logra desembarcar."<sup>54</sup>

En algunas coplas "por siguiரியas" el amor vence a la muerte, pero aquí no. Después del tiempo vital sólo queda el silencio de la muerte o el silencio del hombre resignado ante el sino. El corazón, clamando por camelias blancas en el desierto, se trunca. Está maravillosamente expresado en la soleá, aunque con un toque sentencioso, ausente en Lorca:

Le dijo er tiempo ar queré:  
Esa soberbia que tienes  
Yo te la castigaré.  
(Dem. Soleares: 162)

En "Poema de la siguiiriya" asoman constantes lorquianas (algunas ya existían en Libro de Poemas, sea en temática, en imágenes simbólicas: puñal, luna, la aurora marchita, viento), en convergencias afectivas que se repiten no sólo en Poema del Cante Jondo sino también en el resto de la obra de Lorca. Esperamos haber mostrado, en el análisis de la "suite" de la "siguiiriya", cómo Lorca, por ser fiel a la estructura y los matices musicales de la siguiiriya gitana, por haber comprendido profundamente el sentido metafísico de las coplas, transmutó a su propia expresión las esencias de este estilo máximo del cante jondo. También queríamos destacar que su comentario sobre la siguiiriya, sacado de sus conferencias, es, a la vez, un comentario de su propia poesía en aquel momento.

Seguimos con el estudio de los otros poemas haciendo una selección pertinente al enfoque del libro.

---

54. Obras Completas: pág. 1539

POEMA DE LA SOLEA

La etimología de la palabra "soleá" ha sido estudiada ampliamente por Karl Vossler.<sup>55</sup> Según él, la palabra andaluza soleá, solear, soleares, deriva de la castellana "soledad" que a su vez procede de los vocablos "soidade", "soedade", "suidade" de la lengua lírica galaico-portuguesa. El nombre propio de "Soledad" no se populariza hasta el siglo XVIII y la difusión de la palabra "soleá" no tuvo lugar hasta el siglo XIX.<sup>56</sup>

Las soleares, como las siguiiriyas, forman parte de los cantes jondos. Es decir, también llegan al tope de la situación-límite, pero difieren en cuanto a expresión y solución de ella. Escuchemos las observaciones de González Climent:

La siguiiriya es una ascensión frustrada, una pugna por imponer su queja y su rebeldía ... La siguiiriya ... es el drama que se convive y no se comenta. Privan los quebrantos de lo inmediato, de lo actual imburtable. La siguiiriya llora y se queja ante lo irremediable ...

... no es tanto que las soleares carezcan necesariamente del drama vívido de las siguiiriyas, sino que contienen en sí mismas la posibilidad de la rehabilitación vital ... (sus) yacimientos brotan de la resignación, de lo experimentado, de un ajuste prudente entre el hombre y su sino, aun cuando en ciertos casos ... rebasan estas reticencias del equilibrio ... Pero lo normal ... es ver a las soleares asentadas con más o menos complacencia ante el "fatum stoicum".<sup>57</sup>

---

55. Karl Vossler: La Poesía de la Soledad en España. Ed. Losada, 1946. págs. 11-30

56. Para aspectos de métrica y lenguaje poético de la soleá, véase: las páginas 29-34, 66-70, 234-235.

57. Anselmo González Climent: Cante en Córdoba . Ed. Escelicer. Madrid, 1957. págs. 138-139

Dada la rica diversidad del cante "por soleares" en donde todo puede cantarse, es arriesgado generalizar, como apunta el mismo González Climent. Hay cantes y "cantaores" "por soleares" que expresan una angustia radical. Sin embargo, sí difieren de las siguiiriyas en sus dimensiones sentenciosas e irónicas. Lorca, sin ser flamencólogo, sintió una diferencia, aunque la expresara de manera arbitraria: "Las mujeres han cantado soleares, género melancólico y humano de relativo fácil alcance para el corazón; en cambio los hombres han cultivado con preferencia la portentosa "siguiiriya" gitana ..."<sup>58</sup>

Pero expresa mejor los matices de la soleá, a nuestro juicio por vías puramente intuitivas, en su "Poema de la soleá". La "suite" contiene diez poemas y comienza, lo mismo que el "Poema de la siguiiriya", con un paisaje si no tan amenazador como el de la "siguiiriya", con pinceladas que auguran tristeza, pena y soledad:

Tierra seca  
tierra quieta  
de noches inmensas.

(Viento en el olivar,  
viento en la sierra.)

Tierra  
vieja  
del candil  
y la pena.  
Tierra  
de las hondas cisternas.  
Tierra  
de la muerte sin ojos  
y las flechas.

(Viento por los caminos.  
Brisa en las alamedas.)

Lorca emplea aquí un lenguaje sencillo, sin complicaciones metafóricas, que, a propósito, corre igualmente por el cancionero flamenco: tierra, noche, olivar, sierra, pena, muerte, ojos, viento, caminos, alamedas. Pero, como señala Carlos Ramos-Gil, la magia yace en el "aprehender la fuerza de las palabras en el uso espontáneo que de ellas hace el pueblo, recrearlas a través de éste, para reestablecer su prístino sentido mágico."<sup>59</sup> También influyen las combinaciones de estas palabras y la conciencia, por parte del lector, de semejantes ambientes líricos en otros textos del autor. Así logra Lorca forjar un vocabulario, inspirado en gran parte en la poesía popular andaluza, cuyas reverberaciones simbólicas resultan ser netamente lorquianas. Es, en fin, la fusión acertada entre lo popular y los métodos de la poesía culta. La veremos funcionar en casi todo el Poema del Cante Jondo.

Al leer el poema supracitado, notamos que Lorca no imita ni el ritmo, ni el arranque del "yo" herido, ni el juego dialéctico de la copla "por soleares". Sin embargo, por medio de palabras claves, nos entrega sus esencias líricas y dramáticas. Según la opinión de Ricardo Molina,<sup>60</sup> la soleá antigua es cante de tierra adentro, en contraste con otros cantes del litoral gaditano o malagueño. Lorca, mago intuitivo, comienza con la palabra "tierra", reiterándola cuatro veces más. Todas las adjetivaciones de esta palabra son sombrías u opresivas: seca, quieta, de pena, de hondas cisternas, de la muerte sin ojos. Es más: envuelve la palabra "tierra" en un ritmo escueto y seco que, sin darnos cuenta, contribuye a la sensación de dolor y

---

59. op. cit.: págs. 55-59

60. op. cit.: pág. 212. No es que niegue la existencia de las soleares en otras provincias sino que coloca su comarca originaria entre Alcalá de Guadaíra, Lebrija, Utrera y Triana.

opresión, mientras que la acción del viento, en olivar, sierra y camino, intensifica la condición de tierra estática y acabada.<sup>61</sup> Lorca, simultáneamente poeta y dramaturgo, emplea el paisaje como no lo hace ningún "cantaor" anónimo. Veremos la distinción en el siguiente poema:

PUEBLO

Sobre el monte pelado  
un calvario.  
Agua clara  
y olivos centenarios.  
Por las callejas  
hombres embozados,  
y en las torres  
veletas girando.  
Eternamente  
girando.  
Oh pueblo perdido,  
en la Andalucía del llanto!

Lorca recrea el mundo total del cante jondo que es, ni más ni menos, la verdadera intra-historia andaluza. El empuje vital andaluz casi siempre funciona junto al dolor de un sino adverso. Esta misma tensión opera en el alma de Lorca e irradia su obra poética y dramática. En "Pueblo" entra el hombre en el paisaje andaluz, campo y pueblo, y los dos se agitan igualmente en temblores de pena y angustia. Lorca encarna la emoción en hombres inconcretos y en un paisaje concreto: los dos siniestros y trágicos. En Lorca, el paisaje, aunque ligado al hombre por formar parte de la misma cosmogonía, tiene vida y personalidad independientes. En la copla, el paisaje es o superfluo, o personificación del "yo" herido: "Es un canto sin paisaje y, por

---

61. Para la función del paréntesis como acotación dramática, véase: Roberto Yahni: "Algunos rasgos formales en la lírica de García Lorca". En la citada antología de Ildefonso-Manuel Gil. págs.

tanto, concentrado en sí mismo y terrible en medio de la sombra; lanza sus flechas de oro, que se clavan en nuestro corazón."<sup>62</sup> En la copla flamenca, el arranque sentimental, sin paisaje, puede que erija en la mente del oyente un cuadro dramático:

Jincarse e roiyas  
Que ya biene Dios;  
Ba a resebislo la mare e mi arma  
E mi corasón.

(Siguriya Gitana)

Lorca raras veces puede prescindir de la imagen visual y el detalle paisajista. Casi cada poema de Poema del Cante Jondo es un cuadro plástico, fusión maravillosa de lo dramático y lo lírico. En "Pueblo", los diez versos, que encierran seis escenas plásticas, desembocan en una exclamación lírico-dramática: "¡Oh pueblo perdido/ en la Andalucía del llanto!"

En los dos poemas siguientes, "Puñal" y "Encrucijada", Lorca nos enfrenta con una imagen y un tema que se repite en toda su obra: el puñal como instrumento de muerte.<sup>63</sup> Imagen central en su amplio léxico sobre la muerte violenta, el puñal, la navaja, el cuchillo, todavía comunes en la cultura rural andaluza, tuvieron una fascinación especial para Lorca. Siendo la muerte violenta una de sus obsesiones fundamentales, y siendo la pelea con navaja o cuchillo bastante común en la época lorquiana, no nos sorprende. Ya había entrado en el habla popular y en la copla flamenca:

---

62. Obras Completas: págs. 1522-1523

63. Véase: Ramón Xirau: "La relación metal-muerte en los poemas de García Lorca". En la citada antología de Ildefonso-Manuel Gil. págs. 343-352

Ar regorbé d'una esquina  
Mala puñalá te den  
Qu'er Santolio no resibas.  
(R.M.: 4659)

En "Puñal" alterna el cuadro plástico con un estribillo dialogado:

El puñal  
entra en el corazón  
como la reja del arado  
en el yermo.

No.  
No me lo claves.  
No.

En "Encrucijada", tras detalles visuales que edifican una tensión ambiental ("temblor de cuerda en tensión", "temblor de enorme moscardón"), emplea, por primer vez en el libro, un yo activo, con lo cual prolonga la reverberación afectiva:

Por todas partes  
yo  
veo el puñal  
en el corazón.

Es más frecuente en "Poema de la soleá" la voz directa como comentario --angustiada, lúgubre, melancólico-- de la acción o la escena plástica. En "Poema de la siguiiriya", Lorca casi siempre emplea la tercera persona descriptiva para grabar el trasfondo angustioso. En "Poema de la soleá" el hombre y la mujer sienten, piensan y ordenan. ¿Expansión lírico-dramática o intuición, acaso, de la naturaleza de la soleá flamenca?

Ya están los cuatro poemas de preparación psíquica antes de entrar en el primer sonido del cante que, literalmente, como la siguiiriya, comienza con el "ay". Cuatro poemas que van aumentando en intensidad afectiva desde la tierra de pena hasta el puñal clavado en el corazón y que nos llevan al:

¡AY!

El grito deja en el viento  
una sombra de ciprés.

(Dejadme en este campo  
llorando.)

Todo se ha roto en el mundo  
No queda más que el silencio.

(Dejadme en este campo  
llorando.)

El horizonte sin luz  
está mordido de hogueras.

(Ya os he dicho que me dejéis  
en este campo  
llorando.)

No es el grito "que divide el paisaje" ni el grito "terrible", sino un grito que "deja en el viento/una sombra de ciprés". Se trata de una diferencia sutil entre la angustia desafiante y desgarradora de la siguiiriya y la angustia apenas refrenada de la soleá. Sin embargo, coinciden los dos gritos en su conexión con el viento. En la "siguiiriya" el grito hace vibrar "largas cuerdas del viento"; en la "soleá" deja en ello "una sombra de ciprés". El viento es personaje en otros poemas lorquianos y él mismo nos cuenta la fuente de inspiración: "pero lo que en los poemas del "cante jondo" se acusa como admirable realidad poética es la extraña materialización del viento, que han conseguido muchas coplas. El viento es personaje que sale en los últimos momentos sentimentales, aparece como un gigante preocupado de derribar estrellas y disparar nebulosas, pero en ningún poema popular he visto que hable y consuele como en los nuestros:

El aire lloró  
al ver las "duquitas" tan grandes  
e mi corazón."

(Obras Completas: 1524)

El protagonista de "Ay" no busca consuelo en los otros. Prefiere estar solo con su pena y su llanto. Este retraerse en sí, o por desconfianza de la gente o por abrazo mórbido de la pena, es común en el cancionero flamenco. Bien lo expresa la siguiente siguiriya:

Ar campito solo  
Me boy a yorá  
Como tengo yena e penas el arma  
Busco soledad.  
(Dem. Sig.: 17)

Lorca no puede dejar el tema del puñal-muerte. Después de "Ay", vuelve a ello con el poema titulado "Sorpresa" que es de los pocos con estructura flamenca. Los tres versos que comienzan y acaban el poema hacen un perfecto cante por soleares: su aire es netamente popular:

#### SORPRESA

Muerto se quedó en la calle  
con un puñal en el pecho.  
No lo conocía nadie.  
¡Cómo temblaba el farol!  
Madre.  
¡Cómo temblaba el farolito  
de la calle!  
Era madrugada. Nadie  
pudo asomarse a sus ojos  
abiertos al duro aire.  
Que muerto se quedó en la calle  
que con un puñal en el pecho 64  
y que no lo conocía nadie.

De nuevo, objetos inanimados cobran valores humanos: "¡Cómo temblaba el farolito/de la calle!". En "Diálogo del Amargo" el Jinete nos da una lección sobre el alma de los cuchillos. Algunos "son blandos y se

---

64. El inserto del "que" es giro popular y algunos "cantaores" se sirven de él en sus interpretaciones.

asustan de la sangre". Otros, los suyos, son fríos y "entran buscando el sitio de más calor y allí se paran". Los cuchillos tienen vida propia. Tampoco son inanimados en la copla flamenca:

¡Qué malos aseros  
Tenía la nabaja, mare e mi arma  
Conque me jirieron!  
(Dem. Sig.: 136)

En "La Soleá", poema que sigue, Lorca continúa empleando la estrofa flamenca, tres soleares con estribillos, aunque sólo con unos toques de léxico popular. Como en "Poema de la siguiriya", personifica el cante en forma de mujer:

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

Tema central de las conferencias es la apelación del arte andaluz al corazón, fuente de impulsos que se vierte en las diferentes formas estéticas. Que el mundo es chico comparado al corazón sufrido lo vemos en muchas coplas:

Voy a la fuente y bebo,  
No la aminoro;  
Que aumento su corriente  
Con lo que lloro.  
(R.M.: 5219)

El amor frustrado, el amor imposible, es tema central en Lorca y en el cancionero flamenco; veamos su doble presencia:

Piensa que el suspiro tierno,  
el grito, desaparecen  
en la corriente del viento.  
("La soleá" de Lorca)

Tu queré y mi queré  
Aunque lo rieguen con yanto  
No puée prebuleser.  
(Dem. Soleares: 299)

Hay que sentir las "suites", y también Poema del Cante Jondo, en su totalidad. Lorca, poeta-músico, teje y entreteje variaciones sobre un tema que es el dolor y la frustración del pueblo andaluz. Por medio de imágenes claves, vuelve y revuelve a los mismos "leit-motivs". Así nos damos cuenta de que el libro es una unidad en la visión y la expresión de Lorca y también vemos el brote y la prefiguración de la técnica y las obsesiones que va a desarrollar en obras posteriores. De esta manera, después de la aparición de "La Soleá", Lorca vuelve, en "Cueva", a los protagonistas del libro, las gentes de las cuevas". Y otra vez, la fusión de elementos naturales y elementos humanos lleva el poema a un temblor más allá del lirismo hasta el borde de lo dramático:

De la cueva salen  
largos sollozos.  
.....  
Y la cueva encalada  
tiembla en el oro.

El dolor humano vivifica y humaniza la piedra. Así lo concibe también el "cantaor" anónimo aunque de manera hiperbolizante:

Cuando me meto en mi cuarto  
Pa lamentar mis penitas,  
De los suspiros que pego  
Las paeres s'escalichan.  
(R.M.: 5529)

Lo mismo que en "Poema de la siguiriya", Lorca termina "Poema de la soleá" con una creación paisajista traspasada por un simbolismo sombrío. Pero el ambiente es más concretamente andaluz: el de las campanas al amanecer. El poema "Alba" podía servir como prólogo a las grandes obras teatrales lorquianas que son monumentos vivos a la mujer andaluza. Son "las niñas de España/de pie menudo/y temblorosas faldas/que han llenado de luces/las encrucijadas". Las niñas "lloran a la tierna/soleá enlutada". La angustia se difunde en desahogo de

llanto compasivo. "Las soleares dan tregua y consuelo."<sup>65</sup>

#### POEMA DE LA SAETA

La saeta no es más que una derivación de la toná o una corrupción de salmodias litúrgicas católicas. Precisamente la flamenca (la derivada de la "toná") es la más nueva y la única que se canta en calles y plazas. Las otras --simples narraciones evangélicas de inspiración histórica y objetiva-- sólo se recitan, más que se cantan, en la intimidad, durante toda la cuaresma, y en contadas localidades andaluzas. Las saetas son clasificables según el tema literario y según sus relaciones con otros cantes. Atendiendo a su argumento literario hemos distinguido ya cuatro tipos fundamentales: saeta descriptiva, saeta-laudatoria, saeta-plegaria, saeta-exhortativa ...<sup>66</sup>

La saeta a que nos referimos y a la que Lorca alude, es el cante que acompaña, y culmina, el drama de las procesiones religiosas durante la Semana Santa. Este mundo, tan dramático, vistoso y afectivo por sí, ofrece máxima expansión para Lorca en sus vibrantes signos de sugestión. Naturalmente, utiliza la palabra "saeta" como cante y como flecha que hiere, para el amor y para la muerte.

#### ARQUEROS

Los arqueros oscuros  
a Sevilla se acercan.  
Guadalquivir abierto.

Anchos sombreros grises,  
largas capas lentas.  
¡Ay. Guadalquivir!

---

65. Anselmo González Climent: op. cit. pág. 175

66. Ricardo Molina: op. cit. pág. 255

Vienen de los remotos  
países de la pena.

Guadalquivir abierto.

Y van a un laberinto.  
Amor, cristal y piedra.  
¡Ay, Guadalquivir!

De afuera, de los llanos sevillanos que son, efectivamente, remotos países de la pena, se acercan a Sevilla los arqueros oscuros: "las gentes de las cuevas". Van al laberinto: al lugar de la muerte y la resurrección. Y es que en la saeta todo el drama mítico universal se concreta en la Semana Santa andaluza: laberinto, procesión ritual, amor, muerte y resurrección. En los dos poemas que siguen, "Noche" y "Sevilla", el poeta continúa su técnica de investir en objetos exteriores un raro temblor lírico y afectivo, siempre atado a las esencias de cada estilo flamenco. En la "siguiriya" y la "soleá" vimos el uso de elementos transfigurados: puñal, viento, grito, guitarra, cueva, candil, campana. En el "Poema de la saeta", además de los básicos signos de sugestión (río, piedra, torre, arco del cielo), Lorca agrega detalles de la Semana Santa, detalles vestidos por la rica imaginación tropológica del poeta y que nos hacen ver, de modo luminoso y nuevo, la esencia y la substancia de esta extraña fiesta popular española, mezcla dinámica de lo pagano y lo cristiano, de abandono y solemnidad, mezcla de "lo amargo de Don Juan/y lo perfecto de Dionisio".

Los cinco poemas que preludian el momento preciso de la "Saeta" construyen una arquitectura y un clima metafísico de Sevilla en la hora de su Semana Santa. La saeta es constelación de "cirio, candil, farol y luciérnaga" y es el mismo río Guadalquivir que "dispara la constante/saeta de su río". Sevilla es una ciudad "que acecha/largos ritmos/y los enrosca/como laberintos". Lo cual pudiera ser fiel descripción del cante "por saetas" con su largos tercios "enroscados".

El arco del cielo y la saeta del río, todo es tensión, exclamación tensa, expectación dramática. Y así es el cante "por saetas": donde hay momentos de tristeza lánguida o tierna en la soleá, todo es vuelo tenso en la saeta. En "Procesión", Lorca capta lo extraño de la Semana Santa: la mezcla de "unicornios, astrónomos, Merlines, el Ecce homo, Durandarte y Orlando". Son imágenes tan exactas de la procesiones, mezcla de la pasión divina y el castigo de los herejes, de lo profano en crudas palabrotas y lo divino en los pasos de la Virgen y de Jesús, grito humano de adoración, Virgen exquisita rodeada por el gentío, río de humanidad sumergida en el río de la vida que va hacia la muerte entre saetas "turbias", saetas "exhortativas y laudatorias", saetas que alivian la angustia con la catarsis de la expresión, la manifestación cantada. Es fiesta española, mezcla de lo trágico y lo tragicómico.

En el poema titulado "Saeta", Lorca emplea el estribillo: "Miradlo por dónde viene!", que es verso de la saeta popular. El personaje central:

Cristo moreno  
con la guedejas quemadas  
los pómulos salientes  
y las pupilas blancas

es fiel retrato de un Cristo gitano. La "suite" termina con dos poemas que entretejen temas eróticos. El que haya presenciado una Semana Santa andaluza siente constantemente una sensualidad voluptuosa ausente de las procesiones más solemnes y ascéticas del Norte de España. "Cuando oímos una saeta bien cantada, pensamos que Andalucía es la región mesos ascética del mundo, porque el ascetismo entraña "cuadratura", como diría Eugenio D'Ors, estos es "norma" y "constancia", continuidad, regularidad. Lo cual nos falta y acaso nos faltó siempre. Somos país de impulsión, de arranques súbitos: despreciadores de

reglas."<sup>67</sup>

El genio de Lorca fue el descubrir las esencias de la saeta y la Semana Santa y, a la vez, revelar las apetencias de su propia alma, apetencias eróticas entrelazadas a la muerte.

#### GRAFICO DE LA PETENERA

La petenera, canción del folklóre andaluz que se "aflamenc" en el último tercio del siglo XIX, sirvió la imaginación de Lorca a maravilla y, en su turno, la composición "Gráfico de la Petenera" probablemente contribuyó a mantenerla en la época de su auge (de 1915 a 1935). La más temprana referencia literaria la debemos a Estébanez Calderón que alude a "ciertas coplillas a quienes los aficionados llamaban "peteneras" ... Son como seguidillas que van con aire más vivo, pero la voz penetrante de la cantaora dábales una melancolía inexplicable ..." <sup>68</sup> La teoría más razonable, sugerida por Machado y Alvarez, entre otros, es que se trata de una "cantaora", la Petenera o Patenera, natural de Paterna (Cádiz) que dio nombre a la canción. Una versión antigua, según Ricardo Molina, es:

Quien te puso petenera  
no supo ponerte nombre  
que te debía de haber puesto,  
¡Soleá tírate al mar!  
que te debía de haber puesto  
la perdición de los hombres.  
Quien te puso petenera  
no supo ponerte nombre. <sup>69</sup>

---

67. Ricardo Molina: op. cit. pág. 256

68. S. Estébanez Calderón: op. cit. (del ensayo "Asamblea General")

69. Ricardo Molina: op. cit. pág. 318

En "Gráfico de la Petenera", Lorca sigue la misma estilística que vamos viendo: de su fragua léxica, arraigada en vocablos de la cultura de su tierra, da vuelo simbólico a combinaciones poéticas que erigen una temblante arquitectura de angustia. Y cada cante le sugiere nuevos matices de esa angustia. Dijimos que el cante de la petenera le venía de maravilla porque ya traía su leyenda dramática en torno al personaje de "La Petenera". La savia popular, ya estilizada en forma de canción, le inspira su propia estilización. Es de notar que "Gráfico de la Petenera" es el más narrativo de todos los poemas del libro y uno de los poemas es casi romance.

La "suite" comienza con "Campana" que lleva el subtítulo "Bordón". El bordón de la guitarra es campana, y la campana es bordón. Es asombroso cómo, a través de tres palabras --torre, campana, viento-- repetidas en combinaciones sutilmente alteradas con el adjetivo "amarillo", Lorca logra construir un prólogo de sombra y presagio para entrar plenamente en lo trágico con el segundo poema:

#### CAMINO

Cien jinetes enlutados,  
¿dónde irán,  
por el cielo yacente  
del naranjal?  
Ni a Córdoba ni a Sevilla  
llegarán.  
Ni a Granada la que suspira  
por el mar.  
Esos caballos soñolientos  
los llevarán,  
al laberinto de las cruces  
donde tiembla el cantar.  
Con siete ayes clavados,  
¿dónde irán  
los cien jinetes andaluces  
del naranjal?

El jinete, que no llega ni a Córdoba ni a Sevilla ni a Granada, pero que sí siempre se encuentra con su sino, que es la muerte, aparece en

muchos poemas lorquianos.<sup>70</sup> Acaso el más célebre es "Canción de Jinete" en el libro Canciones. Aquí son jinetes enlutados que presienten la muerte de la Petenera. Todas las imágenes señalan la muerte. El ambiente del cantar es "el laberinto de las cruces", las sepulturas del cementerio. Hasta el "ay" del cante actúa como puñal o clavo del ataúd.

Lorca, dramaturgo, es maestro genial del preludio, de la preparación afectiva del escenario para el momento cumbre trágico. Los cuatro poemas que preceden la "Muerte de la Petenera" son todo un preludio de esa muerte. En el tercero, "Las seis cuerdas", sube aún más el clima siniestro y angustioso. Porque la guitarra es una tarántula que "teje una gran estrella/para cazar suspiros/que flotan en su negro/aljibe de madera". De nuevo, estamos con la imagen del agua estancada como signo de la muerte. Prosigue el ambiente lúgubre en el poema siguiente que es la danza de seis gitanas cuyas "sombras se alargan/y llegan hasta el cielo/moradas". El mundo es una larga vibración funesta, propicia a la:

MUERTE DE LA PETENERA

En la casa blanca muere  
la perdición de los hombres.

Cien jacas caracolean.  
Sus jinetes están muertos.

.....  
Largas sombras afiladas  
vienen del turbio horizonte,  
y el bordón de una guitarra  
se rompe.

---

70. Vid. el ensayo de José Francisco Cirre: "El caballo y el toro en la poesía de García Lorca". La antología de Ildelfonso-Manuel Gil, op. cit. pág. 77

Cien jacas caracolean.  
Sus jinetes están muertos.

Lorca entrelaza un verso popular, "la perdición de los hombres", con la imagen constante del jinete muerto. Y el símbolo genial de la muerte es el romper del bordón de la guitarra: fin del cante, fin de la fiesta vital, comienzo del silencio.

Aunque la petenera no es cante gitano, en "Falseta", el siguiente poema, Lorca insiste en el gitano en el momento del entierro:

.....  
Tu entierro no tuvo niñas  
buenas.  
Niñas que le dan a Cristo muerto  
sus guedejas,  
y llevan blancas mantillas  
en las ferias.  
Tu entierro fue de gente  
siniestra.  
Gente con el corazón  
en la cabeza,  
que te siguió llorando  
por las callejas.  
.....

Lo mismo que va a insistir en él en Llanto por Ignacio Sánchez Mejías:

Yo quiero ver aquí los hombres de voz dura.  
Los que doman caballos y dominan los ríos;  
los hombres que les suena el esqueleto y cantan  
con una boca llena de sol y pedernales.

Lorca, poeta maldito en el mejor sentido de la palabra, es decir, del ser atormentado por estar disconforme con su sociedad, hace clara división de preferencia entre las "niñas buenas", que no están en el entierro de La Petenera, y "la gente con el corazón/en la cabeza". A pesar de declarar a Jorge Guillén que lo gitano es sólo un tema en su arte,<sup>71</sup> sabía bien que las raíces y la flora del cante jondo son crea-

---

71. Obras Completas. pág. 1580

ciones gitanas y, por lo tanto, en los momentos jondos hace aparecer a la gente que sabe llorar a compás y que conmueve el viento con su grito. El gitano que Lorca evoca en sus mejores momentos poéticos es el gitano que supo forjar, de distintas fuentes andaluzas, unos cantos de profundidad mágica que siguen espantando a personas de diversas culturas. Aquí no hay nada pintoresco: los dos supieron hacer creaciones espléndidas desde dentro del dolor existencial. Ese es su fundamental enlace.

Lorca termina "Gráfico de la Petenera" con "Clamor": con las campanadas que lo abrieron, las campanadas que perduran en el viento, campanadas que suenan en el cancionero flamenco:

Doblen las campanas  
doblen con doló,  
que me s'ha muerto la mare e mi alma,  
e mi corasón.

(Siguiriya Gitana)

Los poemas restantes de Poema del Cante Jondo, casi todos tienen correlación íntima con lo flamenco; los más pertinentes, que refuerzan o aportan nuevos matices a nuestro tema, exigen nuestra atención.

Aunque los seis poemas de "Viñetas Flamencas" demuestran vinculaciones más literales con la copla flamenca y con el mundo del cante jondo, en absoluto deja Lorca la técnica que va trazando en todo el libro: la de investir en elementos naturales y en objetos de su tierra un juego simbólico que crea un universo trémulo de pena y lamento. Las vinculaciones literales son referencias a cuatro "cantaores" y dos coplas "por siguiriyas".

Lorca dedica las "Viñetas Flamencas" al ya mentado Manuel Torres, lo cual revela, como señala Ricardo Molina,<sup>72</sup> su inspiración

---

72. op. cit. pág. 76

"hacia las misteriosa raíces del cante", encarnadas en el prototipo del "cantaor" aduendado, Manuel Torres, heredero de los cantes gitanos del siglo XIX. Las "Viñetas" comienzan con "Retrato de Silverio Franconetti", "cantaor" legendario no gitano del siglo XIX, pero cuyos maestros fueron gitanos de Andalucía la Baja, siendo el más célebre Francisco Ortega, "El Fillo".<sup>73</sup> Lorca dice en el "Retrato":

Su grito fue terrible.  
Los viejos  
dicen que se erizaban  
los cabellos,  
y se abría el azogue  
de los espejos.

Clara sugestión se encuentra en la siguiente siguiiriya gitana:

Maresita mía,  
Yo no sé por dónde  
Al espejito donde me miraba 74  
Se le fue el asogue.

Con los últimos cuatro versos, Lorca vuelve al tema inexorable de la finalidad de la muerte y hay una prefiguración sonora de Llanto por Ignacio Sánchez Mejías:

Ahora su melodía  
duerme con los ecos.  
Definitiva y pura.  
Con los últimos ecos!

Antonio Ortega Escalona, conocido por el apodo, "Juan Breva", es el protagonista del segundo retrato de las "Viñetas". Natural de Velez-Málaga y poseedor de facultades excepcionales, recreó los fandangos camperos de su tierra, llamados "bandolás", e hizo de ellos un cante

---

73. Para una biografía de Silverio Franconetti y su papel en el desarrollo del cante, véase: A. Machado y Alvarez: Colección de Cantes Flamencos. (anotados). págs. 177-181

74. Véase las páginas 225-227

nuevo de difícil ejecución.<sup>75</sup> Los cantos de Juan Breva no forman parte de los cantos jondos, sino más bien parten del folklore regional. Murió durante la segunda década del siglo XX y logró bastante fama popular. Que Lorca sabía muy bien que se trataba de cantos melancólicos y no de los cantos jondos desgarradores de Andalucía la Baja, lo demuestran las imágenes claves del poema: "voz de niña", "trino"; "dejos de sal marina", "mar sin luz/y naranja exprimida", "pena cantando/detrás de una sonrisa". Todas construyen una arquitectura de sonidos agrídulces en contraste con el "grito terrible" de la sigüiriya. Sugiere Ricardo Molina que, al retratar a Juan Breva, Lorca se apartó de los cantos jondos gitanos por seguir la opinión vulgar respecto al valor del "cantaor" malagueño. De todos modos, los cantos de Juan Breva son creación andaluza con su propia belleza melancólica. Tienen parentesco con los fandangos camperos granadinos y es posible que captaran la sensibilidad musical de Lorca como otro matiz del arte flamenco.

En "Café Cantante", Lorca vuelve a los "sonidos negros" y al ambiente mortífero. Proyecta un café cantante en sus mejores momentos de intimidad y recogimiento en torno a la llama del canto jondo. No se asoma en absoluto el café cantante vistos y teatral:

.....  
Sobre el tablado oscuro,  
la Parrala sostiene  
una conversación  
con la muerte.

.....  
Y en los espejos verdes,  
largas colas de seda  
se mueven.

Dolores "La Parrala", de Huelva, "cantaora" de repertorio largo, fue

---

75. Para una apreciación de los cantos de Juan Breva, véase:  
José Luque Navajas: op. cit. págs. 55-57

alumna de Silverio Franconetti.<sup>76</sup> Tenía fama de buena intérprete "por soleares". Al llegar a "Café Cantante", ya hemos respirado largo tiempo en el mundo funesto de Poema del Cante Jondo. El color "verde", en la mayor parte de la poesía popular y culta, generalmente es signo de vida y esperanza. Aquí no; aquí luce un matiz fatídico. La cola de seda, que forma parte del atuendo brillante y vistoso del baile flamenco teatral, aquí cobra un aura siniestra en el contexto de su reflejo móvil en los espejos verdes. Todo este ambiente de angustia donde la gente no aspira aire sino "sollozos", es, nada más ni nada menos, el cante y el resultado del cante de "La Parrala". Este café cantante, en expectativa de la muerte, es la transformación lorquiana, intuición y técnica poética, de un mundo concreto: el del cante jondo.

La siguiente "suite" de tres poemas se titula "Lamentación de la muerte". En dos, el ritmo, el léxico, el empleo de la primera persona, los acercan al tono de la copla popular. El primero comienza y termina con un estribillo de signos funestos, técnica recurrente en el libro:

Sobre el cielo negro,  
culebrinas amarillas.

Vine a este mundo con ojos  
y me voy sin ellos.  
¡Señor del mayor dolor!  
Y luego,  
un velón y una manta  
en el suelo.  
.....  
¡Ya lo sabéis! ... Porque luego,  
luego,  
un velón y una manta  
en el suelo.

---

76. D.F. Pohren: Lives and Legends of Flamenco. Society of Spanish Studies. Sevilla, 1964. págs. 62-64

Sobre el cielo negro,  
culebrinas amarillas.

La frase "Señor del mayor dolor", podría salir de una saeta popular.<sup>77</sup>  
"Luego, luego" es netamente un giro del habla popular. Ahora bien:  
las frases "vine a este mundo con ojos/y me voy sin ellos" creemos  
que no se encontrarán en ninguna copla flamenca o castellana. Parecen  
populares por su común actitud ante la existencia. Están, junto a "un  
velón y una manta/en el suelo", en el mismo terreno metafísico que:

Se acabará mi querer,  
Se acabará mi llorar,  
Se acabará mi tormento  
Y todo se acabará.

(R.M.: 5159)

Desde luego, sin consuelo y sin el aire sentencioso. Las creaciones  
lorquianas son esencialmente lírico-dramáticas. Por eso, con respecto  
a su relación con la poesía popular, nos parece acertado el comentario  
de Carlos Ramos-Gil:

... lo que Lorca lleva a cabo en muchos poemas es la proyección  
lírica de una manera común de situarse ante la existencia, o bien  
una orquestración del dato externo o del material previo mediante  
extrañas sonoridades y "flores de fantasía" creadora. De ahí la  
expresión casi directa y el redoblado vibrar de tantas composi-  
ciones lorquianas, en las cuales creemos oír la voz de un alma  
colectiva cantando a coro con la del poeta.<sup>78</sup>

O sea, mirando "Lamentación de la muerte" en su conjunto, le falta y  
le sobra lenguaje poético para ser copla andaluza. El tercer poema de  
la "suite" ilustra perfectamente, a nuestro juicio, el concepto que  
trazamos:

---

77. Véase: Agustín Aguilar y Tejera: Saetas Populares. En las págs.  
170-171. hay tres saetas a la Virgen del Mayor Dolor.

78. op. cit. pág. 97

MEMENTO

Cuando yo me muera,  
enterradme con mi guitarra  
bajo la arena.

Cuando yo me muera,  
entre los naranjos  
y la hierbabuena.

Cuando yo me muera,  
enterradme si queréis  
en una veleta.

¡Cuando yo me muera!

El verso inicial es también el de la siguiiriya gitana, del repertorio de Manuel Torres, que el poeta cita, con variante, en su conferencia sobre el cante jondo:<sup>79</sup>

Cuando yo me muera  
Mira que te encargo  
Que con las trenzas de tu pelo negro  
Me amarren las manos.

Lorca parte de la copla flamenca, escogiendo la nota funesta, desechando el elemento amoroso, para subir a unas alturas fantásticas donde no le siguiera ningún poeta popular. En el cancionero flamenco el emblema de la "veleta" significa locura y volubilidad. Lorca le da un giro personal y extraño; no parece ser imagen fúnebre sino acaso lo contrario: el estar abierto a la dinámica de los cuatro vientos. Pero, de todos modos, basta la repetición del primer verso para dar al poema un aire popular.

La próxima agrupación va bajo el título "Tres Ciudades". Veamos el primer poema:

---

79. Daniel Devoto señala otras fuentes populares de la frase. Vid. "Notas sobre el elemento tradicional en la obra de Federico García Lorca". En la antología de Ildefonso-Manuel Gil, pág. 142

MALAGUEÑA

La muerte  
entra y sale  
de la taberna.

Pasan caballos negros  
y gente siniestra  
por los hondos caminos  
de la guitarra.  
Y hay un olor a sal  
y a sangre de hembra,  
en los nardos febriles  
de la marina.

La muerte  
entra y sale,  
y sale y entra  
la muerte  
de la taberna.

Como apunta Andrew P. Debicki,<sup>80</sup> al llegar a los versos "por los hondos caminos/de la guitarra", nos damos cuenta que todo lo ocurrido --la muerte que entra y sale. los caballos negros y gente siniestra-- toma lugar dentro del toque y cante de la "malagueña", cante flamenco. El poeta ha traducido los sonidos musicales en un cuadro que emplea elementos reales del mundo flamenco. E insinúa --"olor a sal", "nardos febriles de la marina"--esencias del paisaje malagueño. Málaga también le sugiere la imagen de la mujer como hembra o imán erótico; en el poema "En Málaga" de Canciones, evoca "suntuosa Leonarda/carne pontifical y traje blanco". "Malagueña" es ejemplo por excelencia de la evocación lorquiana del mundo interior del cante flamenco.

En "Baile" Lorca vuelve a la división, siempre con implicaciones trágicas. entre la gente de alma pagana, de erotismo libre y la otra -- la encerrada en la rígida moral cristiana y la que amenaza ence-

---

80. "Federico García Lorca: estilización y visión de la poesía". En la antología de Ildefonso-Manuel Gil. op. cit. págs. 94-95

rrar a los espíritus libres. La Carmen que baila por las calles de Sevilla soñando en sus galanes lleva enroscada en la cabeza "una serpiente amarilla", fuerza atávica de sugerencias eróticas. La respuesta a esta manifestación precristiana y anticristiana, es: "Niñas/corred las cortinas!" Podría ser frase imperativa de Bernarda Alba. La lucha entre la fuerza primitiva y la fuerza enfrenadora de la civilización, entre el anhelo de vivir sin trabas, anhelo gitano, y la voluntad de controlar ese anhelo, era una lucha sin tregua para Lorca. Emparedado entre la frase "Niñas/corred las cortinas!", su visión se adivina "corazones andaluces/buscando viejas espinas". Es el emblema de la espina como el deseado dolor amoroso.<sup>81</sup>

La "suite" final del libro, "Seis Caprichos", demuestra una inventiva metafórica de alto vuelo, siempre dentro del ambiente del sueño frustrado, el dolor y la muerte.

En "Adivinanza de la guitarra", bailan seis doncellas, las seis cuerdas, pero la guitarra es una "encrucijada", una fuerza siniestra ("Polifemo de oro") que las tiene cautivas en contra de "los sueños de ayer".

En "Candil", el candil es una cigüeña que pica "a las sombras macizas/y se asoma temblando/ a los ojos redondos/del gitano muerto".

En "Crótalo", las castañuelas, generalmente instrumento de jaleo vital en el baile flamenco teatral, aquí son "escarabajo sonoro" que se ahoga en su trino de palo.

Fiel a su trayectoria de lamento y desesperación, Lorca, que comenzó el libro con el agua estancada que lleva "un fuego fatuo de gritos". y con el amor imposible, lo termina con:

---

81. Véase la página 210

CHUZ

La cruz.  
(Punto final  
del camino.)

Se mira en la acequia.  
(Puntos suspensivos.)

La cruz, signo cristiano de agonía, muerte y consuelo, en absoluto ofrece alivio en la poética lorquiana. Sólo quedan, contra la muerte, como respuesta y recurso, el grito cantado y la ardiente palabra recitada. Así lo afirma el poeta:

Porque te has muerto para siempre,  
como todos los muertos de la Tierra,  
como todos los muertos que se olvidan  
en un montón de perros apagados.

.....

..... Pero yo te canto.

.....

Yo canto su elegancia con palabras que gimen  
y recuerdo una brisa triste por los olivos.

(Llanto por Ignacio Sánchez Mejías)

Quedan por comentar las dos escenas dialogadas. No sabemos con exactitud su fecha de composición. Según Marie Laffranque, en 1926 Lorca escribe "Canción del gitanillo apaleado", poema que sigue la primera escena dialogada, "Escena del teniente coronel de la Guardia Civil", en las Obras Completas.<sup>82</sup> De todos modos, encontramos en ésta un claro enlace con Poema del Cante Jondo y con el Romancero Gitano.

Desde el principio, y con ritmo de intensidad ascendente, Lorca establece la separación profunda, antes vista en mujeres, entre dos

---

82. Vid. La antología crítica de Ildefonso-Manuel Gil: pág. 422

grupos de la sociedad española. No hace falta deletrearlos. Con sólo los vocablos "gitano" y "oficial de la Guardia Civil", se levantan dos mundos en pugna fundamental. Lo único que los ata es un lenguaje común con sus conocidos signos de sugestión y ese lenguaje, en boca del marginado, será el arma que vence al normalmente poderoso. El genio de Lorca fue evitar un plano de estrecho realismo y dar vuelo a su riqueza analógica. Porque el realismo ya estaba allí con la sola aparición de un gitano en un cuartel de la Guardia Civil.

Es asombroso cómo, en apenas cuatro páginas, Lorca edifica tantas asociaciones hirientes. No hay un detalle ni una acotación dramática gratuitos. A la bravata del teniente coronel y su acariciar del fusil. Lorca opone el abrazo de Romeo y Julieta y la siguiente canción:

Luna, luna, luna, luna.  
Un gallo canta en la luna.  
Señor alcalde, sus niñas  
están mirando a la luna.

Es harto conocido el empleo lorquiano de la luna como signo maléfico y mortífero.<sup>83</sup> Pero también da connotaciones eróticas como, por ejemplo, en el romance de "Thamar y Amnón". Y también tuvo conciencia del papel de la luna en la mitología gitana tal como lo expresaron en sus coplas.<sup>84</sup> De todos modos, la luna aquí tiene un matiz erótico y un matiz de fuerza primaria más allá del poder de las autoridades sociales. Por otra parte, la alusión al alcalde y sus hijas también tiene raíz en la tradición popular:

Señor alcalde mayor,  
No prenda usted a los ladrones,

---

83. Véase: Carlos Ramos-Gil: op. cit. págs. 231-258

84. Véase las páginas 113-115

Porque tiene usted una hija  
Que roba los corazones.

(R.M.: 1625)

La variante lorquiana es más amenazadora; no se trata de un requiebro, sino de la impotencia de los mandones ante la fuerza primitiva del erotismo. Es un gitano que canta y lo llevan al cuartel.

Sigue un increíble diálogo contrapuntal de pregunta y respuesta que no termina hasta la muerte del teniente coronel. Lorca invierte el orden natural. Infunde una dignidad y una serenidad extraordinarias en el gitano que contrastan fuertemente con el creciente histerismo del oficial. Cada respuesta del gitano sube en vuelo poético fantástico e igualmente sube, con cada golpe metafórico, la agitación del teniente coronel. A la pregunta: "¿Y qué hacías allí?" (en el puente de los ríos). le contesta el gitano: "Una torre de canela". Y aparece la primera señal de susto de parte del teniente coronel. Sigue el gitano, ya en pleno control de la situación: "He inventado unas alas para volar, y vuelo. Azufre y rosa en mis labios". Y sale el primer grito del oficial. El gitano: "Aunque no necesito alas, porque vuelo sin ellas. Nubes y anillos en mi sangre". Sale el segundo grito, más prolongado. Al seguir el "cante" de lo imposible del gitano, porque, en efecto, está volando sin alas, el oficial no puede aguantar más:

GITANO

En enero tengo azahar

TENIENTE CORONEL (Retorciéndose)

¡Ayyyyyy!

GITANO

Y naranjas en la nieve

TENIENTE CORONEL

¡Ayyyyyy!, pum, pim, pam. (Cae muerto.)

(El alma de tabaco y café con leche del Teniente Coronel de la Guardia Civil sale por la ventana.)

El crimen del gitano fue cantar, o en palabras poéticas, hacer "torres de canela". Y de vivir libremente y en armonía con la naturaleza. Lo prenden, pero su palabra poética, su poesía recitada, mata al teniente coronel. Tampoco es gratuita o sólo graciosa la imagen del alma del oficial. Levanta un mundo concreto donde en los casinos de los pueblos unos seres privilegiados gozaban su puro y su café con leche, mientras que el labrador y el paria tomaban su vino o su copa de aguardiente en la bodega o en la taberna. Esto era verdad en la época de Lorca y en muchos pueblos del interior hoy día. De todos modos, queda patente en qué campo yace la identidad y simpatía lorquianas. Y lo confirmará el "Romance de la Guardia Civil Española".

Ahora bien: Lorca no fue romántico. Sabía que el desafiar a las autoridades traía consecuencias amargas. La "Escena del teniente coronel" no tiene "happy ending". Termina con la:

CANCION DEL GITANO APALEADO

Veinticuatro bofetadas.  
Veinticinco bofetadas;  
después, mi madre, a la noche,  
me pondrá en papel de plata.

Guardia civil caminera,  
dadme unos sorbitos de agua.  
Agua con peces y barcos.  
Agua, agua, agua, agua.

Ay, mandor de los civiles  
que estás arriba en tu sala!  
No habrá pañuelos de seda  
para limpiarme la cara!

Las imágenes "papel de plata", "agua con peces y barcos", imágenes de niño sensible, destacan la dura realidad de la paliza. Desde luego, no faltan ecos correspondientes del cancionero flamenco, sobre todo, en los cantos "por martinetes" o "carceleras":

Señó cabito primero,  
¡Por Dios! no me pegue osté,  
Que me quean cuatro meses  
Me ba osté a comprometé ...  
(Dem. Martinetes: 39)

Jasta la sinta der pelo  
Se la dí a la carselera,  
Por una taya de agua  
Y un ascuita de candela.  
(R.M.: 7720)

La "Escena del teniente coronel" con la "Canción del gitano apaleado" demuestran actitudes fundamentales lorquianas en torno al valor de la manifestación artística, y revelan los motivos de su enlace con el gitano grande, paria y supremo intérprete de la más profunda expresión de su tierra.

La segunda escena dialogada, "Diálogo del Amargo", nos retrae al cuerpo poético de Poema del Cante Jondo y, a la vez, presagia algunos poemas del Romancero Gitano y algunos temas de Bodas de Sangre. No se trata sólo del protagonismo del cuchillo, sino de las fuerzas oscuras detrás de esa objetivación de la muerte. Lorca mismo nos da la clave de esas fuerzas en su "Teoría y juego del duende" que examinaremos un poco más adelante. Miremos primero algunos detalles del "Diálogo del Amargo"

Comienza con un poema: el vocablo "amargo" emparedado entre metáforas de la amargura:

Amargo.  
Las adelfas de mi patio.  
Corazón de almendra amarga.  
Amargo.

Estamos en el campo. El Amargo es uno de tres labradores. En seguida Lorca establece la diferencia entre él y los otros. A ellos, no les gusta andar de noche porque "la noche se hizo para dormir". Pero la

noche es la hora vital para El Amargo, lo mismo para el cante jondo, y para el canto del Amargo:

Ay yayayay.  
Yo le pregunté a la muerte.  
Ay yayayay.

El grito del "ay". objeto y símbolo, como el cuchillo, también se espresce por la escena. Llega un jinete misterioso que le invita al Amargo a montar en la grupa de su caballo para llegar más pronto a Granada. El Amargo rehúsa. Sigue una conversación que más bien es una exposición deslumbrante y siniestra del cuchillo como instrumento de muerte. Porque para el jinete, el pan se parte con las manos, y el cuchillo es para herir. Todo en el diálogo es indicio de mala sombra: el caballo que se espanta, los cuchillos, la noche espesa, la aparición de la luna ("serpiente gorda del Sur"), la oferta del cuchillo, la invitación a montar. El Amargo, atraído a la presencia de la muerte (¿para qué estar en su sitio, en la rutina y la margura de la vida cotidiana?), quiere resistir. Pero nu puede huir de su destino. Es más: hay sugestión de la muerte como algo temido pero, a la vez, deseado. El Amargo acepta el cuchillo y monta al caballo. Y "la sierra del fondo se cubre de cicutas y de ortigas". La escena termina, lo mismo que en la del teniente coronel, con una canción:

CANCION DE LA MADRE DEL AMARGO

Lo llevan puesto en mi sábana  
mis adelfas y mi palma.

Día veintisiete de agosto  
con un cuchillo de oro.

La cruz. ¡Y vamos andando!  
Era moreno y amargo.

Vecinas, dadme una jarra  
de azófar con limonada.

La cruz. No llorad ninguna.  
El Amargo está en la luna.

Se repiten la mismas voces fatales y sombrías. El léxico tiene resonancias populares. El señalar la fecha exacta de un suceso parte del habla popular y existe en una creación personal de Manuel Torres "por siguiriyas":

Era un día señalao  
de Santiago y Santa Ana  
ay yayay .....  
De Santiago y Santa Ana  
ay yayay .....  
le rogué yo a Dios que l'aliviara  
a mi mare las ducas  
de mi corazón.

El último sonido del Amargo, antes de subir al caballo, es un grito prolonagado del "ay". Es el grito "que quema la garganta y la lengua del que la dice".<sup>85</sup> Es el grito ante la muerte. Y aquí llegamos a la "Teoría y juego del duende" como rayo de luz aclarador a la presencia de la muerte que atraviesa todo el Poema del Cante Jondo<sup>86</sup> y, a la vez, clave de su poética.

Desde el principio, en su búsqueda por explicar al oyente el significado del "duende", esencialmente inexplicable e indecible, apela a los "cantaos": "Manuel Torres ... decía a uno que cantaba: "Tú tienes voz, tú sabes los estilos, pero no triunfarás nunca, porque tú no tienes duende". Y más abajo: "Manuel Torres, el hombre de mayor cultura en la sangre que he conocido, dijo, escuchando al

---

85. Obras Completas: pág. 1542. ("Arquitectura del cante jondo")

86. Carlos Ramos-Gil expone muy bien este concepto (op. cit. págs. 275-292). Pero opta por dejar a un lado "la incursión que hace Lorca por el campo del folklore". Nosotros la vemos indispensable. Si, como dice Ramos-Gil, "García Lorca es inexplicable sin la perspectiva de su tierra chica y de su pueblo", el cante jondo es fundamental a esa perspectiva.

propio Falla su "Nocturno del Generalife", esta espléndida frase: "Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende". Y no hay verdad más grande.<sup>87</sup> Y luego, para ilustrar un suceso concreto lo inasequible, se acude a Pastora Pavón, "La Niña de los Peines", la "cantaora" más larga, más dotada de facultades y de oído musical, en la historia conocida del cante flamenco. Se recibe con silencio la primera salida de la Pastora. Porque, como dice un oyente, de soslayo: "Aquí no nos importan las facultades, ni la técnica, ni la maestría. Nos importa otra cosa. Entonces, "La niña de los Peines" desgarró su voz con un gran vaso de cazalla, se empobreció de facultades y de seguridades, se quedó desamparada para que viniera su duende porque la gente que la escuchaba "no pedía formas, sino tuétano de formas".

El que dudara de la compenetración lorquiana con las verdades sutiles del cante flamenco, tendría, a la fuerza, que reflejar de nuevo al leer estos párrafos de la conferencia. Ahora bien: todo lo que dice sobre el duende es un reflejo de su propio modo de ser y de la veta acaso más fundamental de su obra poética y dramática. Nos esforzamos por sintetizarlo:

El duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar ... no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo ... de sangre ... de viejísima cultura, de creación en acto ... Ángel y musa vienen de fuera ... En cambio, al duende hay que despartarlo en las últimas habitaciones de la sangre ... Los gitanos o flamencos ... saben que no es posible ninguna emoción sin la llegada del duende... (ésta) presupone ... un cambio radical en todas las formas sobre planos viejos, da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de rosa recién creada, de milagro ...<sup>88</sup>

A nuestro juicio, lo supracitado es lo que opera en Poema del

---

87. Obras Completas: pág. 37

88. Ibid. págs. 37-41

Cante Jondo y en obras posteriores. No se trata, ni en el cante, ni en la obra lorquiana, de un abandono descontrolado. En el cante hay que llorar "a compás" y en las dos creaciones, lo que se busca es el "tuétano de formas", lo cual es precisamente la correspondencia del Poema del Cante Jondo con el mundo real del cante jondo.

Pero falta el elemento clave, el elemento cuajante a la fuerza oscura del duende. el que rezuma por el "Diálogo del Amargo" y el resto del libro: la presencia de la muerte. El ángel y la musa se espantan o cierran la puerta a la llegada de la muerte. Pero "el duende no llega si no ve posibilidad de la muerte". Quitar la posibilidad, la personificación, el presagio, las múltiples insinuaciones de la muerte en Poema del Cante Jondo, sería aniquilar el libro. Mas no vemos la presencia de la muerte en Lorca sólo como recurso poético intuitivo, sino también como una presencia existencial, como una raíz perdurable en su psique. Para Lorca, habitante del "único país donde la muerte es el espectáculo nacional", la muerte no es extrahumana sino al revés: convivir con la posibilidad de la muerte aumenta nuestras dimensiones humanas y, por lo tanto, creadoras. Nos lo dice en la conferencia: " ... porque con duende es más fácil amar, comprender, y es seguro ser amado, ser comprendido ..." <sup>89</sup> La lucha con el duende, que es "la lucha por la expresión y por la comunicación de la expresión". no resulta en creaciones horribles sino en las que tienen, a veces, "caracteres mortales". Es precisamente el diálogo del Amargo con la muerte, su resistencia y su rendimiento final, lo que nos emociona.

La obra entera lorquiana es testimonio de que él sí fue escritor aduendado. Con "palabras que gimen" nos dio el tuétano de sí mismo y de su pueblo. No se puede pedir más.

---

89. Obras Completas: pág. 44

## CONCLUSION

Aunque la mayor parte del cancionero flamenco parte de formas estróficas tradicionales y regulares, habría que llamar la atención sobre la gran variedad y abundancia de versificación irregular y sobre algunas formas innovadoras en la lírica española. Esta irregularidad se aplica a la versificación silábica (fluctuaciones, combinaciones anisosilábicas como los pareados y la "solearilla") y también cuando el efecto acústico de una estrofa es de versificación acentual. Para este último fenómeno y para otras descoyunturas métricas hay que ir al elemento primordial que es el estribillo.

No se trata del uso antiguo del estribillo que iniciaba y resumía la canción de tipo tradicional. El estribillo flamenco funciona o como interpolación dentro de la copla,<sup>1</sup> o, con más frecuencia, como complemento a la copla o coplas básicas. Dentro de su función complementaria equilibra una autonomía estrófica y temática con una fuerte tendencia de rematar, estéticamente y anímicamente una serie de coplas con un desplante airoso o un coronamiento dramático y los dos de alta intensidad. Esta intensidad nos parece fenómeno andaluz que se da constantemente en el habla popular, y en otros artes populares, y va ligado a la urgencia del juego dialéctico o de matices humorísticos o de matices dolorosos. También entra en juego la rica ornamenta-

---

1. Por ejemplo. en la "petenera", tal como se cantaba antiguamente:

|                              |                                 |
|------------------------------|---------------------------------|
| Quien te puso petenera       | Mal haya la petenera            |
| No te supo poner nombre,     | Y quien la trajo a esta tierra! |
| Que debió de haberte puesto  | Que la petenera es causa        |
| ¡Niña de mi corazón!         | ¡Soleá, y más soleá!            |
| Que debió de haberte puesto  | Que la petenera es causa        |
| La perdición de los hombres. | De que los hombres se pierdan.  |

("Demófilo": Colección anotada. op. cit. págs. 171-172)

ción vocal del cante flamenco que incluye: las melismas, las glosolalias, el grito del "ay", los abundantes matices rítmicos. Todos contribuyen al alargamiento o a la reducción del verso.

Existen otros fenómenos lingüísticos que dan sabor particular al lenguaje poético de la copla flamenca. No hemos tratado la peculiaridad léxica de los gitanismos que distinguen la copla flamenca de la copla andaluza. Ni las peculiaridades fonéticas. Ni recursos estilísticos como la metonimia, la sinécdoque, la anáfora, la antítesis. Por buscar la almendra de la copla flamenca hemos quedado con lo que nos parece esencial y distintivo. También hemos querido señalar la diversidad y hasta lo antitético entre sus procedimientos poéticos; en rigor, la antítesis entre el estilo elíptico, indirecto, de gran juego analógico y el del lenguaje directo, desnudo, enunciativo. Y la antítesis entre un lenguaje plebeyo y coloquial y el de juegos conceptistas y de sabor literario. Como afirmamos antes, la copla flamenca abarca diversas corrientes literarias y muchos siglos de expresión poética. Por lo tanto, aunque se encuentren coplas con un aire de sencillez candorosa y falta de complicaciones, diríamos que la palabra "sencilla", aplicada sempiternamente a la poesía popular y a la copla flamenca, no es ni apropiada ni acertadora. "La diferencia fundamental entre la poesía popular y la académica estribará, pues, en la simplicidad: simplicidad de sentimientos y simplicidad de formas de expresión."<sup>2</sup> Dejando a un lado el concepto de "simplicidad de sentimientos", cuyo significado nos escapa, la simplicidad de formas de expresión no se aplica a la copla flamenca. Ni vocabulario sencillez, ni sintaxis sin complicaciones, ni brevedad resultan en la "simplicidad" cuando los acompañan una fina inventiva dialéctica, una inteligencia metafórica y un ingenio superior en el

---

2. Arcadio Larrea: La Canción Andaluza . pág. 55

arte de la insinuación. Además, en el terreno de la imagen visionaria, la copla flamenca se antepone a las diversas etapas del romanticismo español. Augusto Ferrán y Gustavo Adolfo Bécquer nos lo demuestran en su poesía y en su prosa.<sup>3</sup> Y lo vio también Carlos Bousoño: "Antes del período contemporáneo (si esta denominación abarca la obra de Bécquer y la de los poetas prebecquerianos) la visión se dio únicamente, dentro de la lírica, en la zona popular, no en la culta."<sup>4</sup>

Por otra parte, ¿cómo puede un llamado lenguaje sencillo dejarnos intuir la complicada trama vital, en todos sus aspectos, de una cultura y de un pueblo? Respecto a su temática, esperamos haber mostrado que la copla se mueve dentro de las corrientes principales de la cultura y la literatura hispánicas. Es posible que sea perogrullada hacer esta afirmación, pero nos impulsa, en parte, el poco estudio y escaso conocimiento de la copla flamenca en los círculos académicos y literarios. Para algunos, parecerá atrevido mencionarla junto a "La Celestina", "Don Quijote", las novelas de Galdós y los esperpentos de Valle-Inclán. Por otra parte, al contemplar la importancia del saber popular en estas obras, quizá no sea disparate. Quitar el refrán de "Don Quijote", el sabor lingüístico popular de "La Celestina", el conocimiento del pueblo en sus valores y su idioma en todas estas obras, sería quitarles pilares fundamentales. La copla flamenca no es joya exótica o pintoresca. Queda patente que sus temas principales --el sino, la muerte, el tiempo, la religión, el amor, el individuo y la sociedad-- son también temas principales de la literatura española. E igualmente, actitudes como el "vivir amargo", la desconfianza social, la "supremacía de la persona", la protesta

---

3. Testimonio suficiente es La Soledad, obra poética de Ferrán con el prólogo de Bécquer donde se explaya sobre la poesía popular.

4. Carlos Bousoño: op. cit.. Tomo I. pág. 198

anárquica, el culto a la madre, el "pesimismo erótico", se resaltan en principales obras literarias. De nuevo observamos que lo esencial andaluz es lo esencial español. Se distingue el uno del otro en ciertas intensificaciones y cierto énfasis en el juego dialéctico, debido a motivos histórico-sociales y antropológicos.

El comentario en prosa machadiano comprueba por sí solo la presencia de la copla flamenca en su obra. Mas la transformación de esa presencia en poesía es tan singular y de tan alto logro lírico, que era preciso acercarse a ella como objeto de estudio.

Los grandes problemas metafísicos que pululaban en el cancionero flamenco --el sino, la muerte, el tiempo, la radical soledad del hombre, el amor, el ser y los otros-- fueron los mismos que obsesionaban a Machado durante toda su vida. Partiendo de una temprana admiración hacia la copla andaluza, infundida en el ambiente familiar, evitó imitar la manera popular que el juzgó inimitable. Sabiendo que su camino era otro, se quedó con la concisión, la métrica, la rima asonante y las cadencias de la soleá típica y la copla romanceada para forjar una poesía acorde a su propia visión. En la soleá, acaso la creación más original y polifacética de los cantes flamencos, pudo verter su pena, su poética, su metafísica, su vena irónica y sentenciosa, su particular "geografía emotiva". Todo esto fue un lento proceso que llega a su culminación en Nuevas Canciones y en los "Cancioneros Apócrifos". Los resultados son:

1. poemas que concuerdan en métrica, léxico y actitud metafísica con la copla flamenca.
2. poemas que emplean la métrica flamenca y algunos símbolos populares --espejo, río, camino, fuente, árbol-- como trampolín para el diverso y complicado simbolismo machadiano.
3. poemas que emplean la métrica flamenca y sus cadencias, pero que contienen un léxico culto machadiano y una actitud que supera, complica o contradice la filosofía y los sentimientos populares.

La innegable sumersión lorquiana en el mundo del cante jondo tiene como motivación esencial unos campos magnéticos entrelazados de pasmo, atracción e identidad. Atraído y asombrado por los gestos y sonidos arcaicos del cante jondo, élo los sentía como procedentes de un mundo mitológico primario en el presente vivo. En su propia psique y en su propia conciencia residía la dinámica del duende, indispensable al profundo acto creador. Se identificaba con los máximos intérpretes de esta suprema herencia andaluza en su condición de artistas y de marginados que vivían en constante lucha con un sino adverso y con una sociedad antagónica a su manera de ser.

Mientras que Antonio Machado abraza la forma y las resonancias metafísicas, sentenciosas e irónicas de la soleá, por estar en armonía con su propia visión y temperamento, García Lorca es arrastrado hacia el mundo angustioso y misterioso de la siguiiriya gitana. A Machado le atrae la rica expansión lírico-filosófica de la copla "por soleares", mientras que Lorca se siente cautivado por los elementos atávicos y agónicos del cante "por siguiiriyas" y, es cierto, por sus coplas.

Los dos, por ser admiradores de la tradición andaluza, además de estar arraigados en ella, realizan una transformación genial de sus esencias y, en este caso, de sus quintaesencias. El resultado son dos manifestaciones luminosas de la feliz fusión entre lo culto y lo popular, raíz y fruto perennes de la literatura española.

APENDICES

APENDICE I

Poemas machadianos paralelísticos con la copla flamenca <sup>1</sup>

Machado

Aguda espina dorada  
quién te pudiera sentir  
en el corazón clavada.

(Sol. XI)

Ay del que llega sediento  
a ver el agua correr,  
y dice. la sed que siento  
no me la calma el beber!

(Sol. XXXIX)

De lo que llaman los hombres  
virtud. justicia, y bondad,  
una mitad es envidia,  
y la otra no es caridad.

(OPP: 213)

En preguntar lo que sabes  
el tiempo no has de perder ...  
Y a preguntas sin respuesta,  
¿quién te podrá responder?

(OPP: 213)

No extrañéis, dulces amigos,  
que esté mi frente arrugada;  
yo vivo en paz con los hombres  
y en guerra con mis entrañas.

(OPP: 216)

Copla Flamenca

Por cogé la sarsamora  
me he clabaíto una espina  
Qu'hasta er corasón me yora.

(Dem. Sol. 235)

Qué penita pasa aquél  
que tiene el agua a los labios  
Y no la puede beber!

(Soleares)

Hablas muy mal de lo bueno  
Y Dios te ha de castigar;  
Cuando hablas mal de lo bueno,  
De lo malo, ¿qué será?

(R.M. 6556)

No preguntes por saber,  
que el tiempo te lo dirá,  
que no hay cosa más bonita <sup>2</sup>  
que saber sin preguntar.

¿Quién sabe lo que sucede  
En las entrañas del mar?  
¿Quién sabe lo que yo sufro  
Aunque no me ven llorar?

(R.M. 5392)

---

1. Incluimos cualquier tipo de correspondencia aunque sea de tipo contrario o tangente. Cuando no se cita la fuente, es de la tradición oral.

2. Vid. R.M. 6883 por una variante.

Machado

Todo pasa y todo queda;  
pero lo nuestro es pasar,  
pasar haciendo caminos,  
caminos sobre la mar.

(OPP: 222)

Al espejo del fondo de mi casa  
una mano fatal  
va rayando el azogue, y todo pasa  
por él como la luz por el cristal.

(OPP: 223)

A la orillita del agua,  
por donde nadie nos vea,  
antes que la luna salga.

(OPP: 256)

El acueducto romano  
--canta una voz de mi tierra--  
y el querer que nos tenemos  
chiquilla, vaya firmeza!

(OPP: 266)

...Pero yo he visto beber  
hasta en los charcos del suelo,  
Caprichos tiene la sed ...

(OPP: 274)

Hora de mi corazón  
la hora de una esperanza  
y una desesperación.

(OPP: 279)

Creí mi hogar apagado,  
y revolví la ceniza ...  
Me quemé la mano.

(OPP: 280)

Copla Flamenca

Por la senda de la vida  
Vamos caminando siempre  
Y al fina al cabo caemos  
En el hoyo de la muerte.

(R.M. 6872)

Maresita mía,  
Yo no sé por dónde  
Al espejito donde me miraba,  
Se le fue el asogue.

(Dem. Sig. 89)

Cuando ebajito er puente,  
Acuérdate que esías  
Espera que biene gente.

(Dem. Sol. 72)

Se cayó la Babilonia,  
Porque le fartó er simiento;  
Este queré no lo erriba  
Ni tampoco er firmamento.

(R.M. 2968)

Nadie diga en este mundo  
De esta agua no beberé,  
Por muy turbia que la vea  
Le puede apretar la sed.

(Dem. Austral:138)

Er que espera, desespera  
Y el que no espera, no arcansa  
Por eso es bueno esperar  
Para tener esperanza.

(R.M. 6803)

Candela hice en el monte,  
vino el viento y la barrió,  
donde candelita hubo  
siempre ceniza quedó.

(Soleares)

Machado

Poned atención:  
Un corazón solitario  
No es un corazón.  
(OPP: 282)

Tu profecía, poeta.  
--Mañana hablarán los mudos:  
el corazón y la piedra.  
(OPP: 288)

Gracias, Petenera mía,  
en tus ojos me he perdido;  
era lo que yo quería.  
(OPP: 324)

Siempre que nos vemos  
es cita para mañana.  
Nunca nos encontraremos.  
(OPP: 327)

Y en la Sierra de Quesada:  
"Vivo en pecado mortal:  
no te debiera querer;  
por eso te quiero más".  
(OPP: 360)

El otro: No puede ser  
amor de tanta fortuna:  
dos soledades en una,  
ni aun de varón y mujer.  
(OPP: 370)

... No prueba nada,  
contra el amor, que la amada  
no haya existido jamás.  
(OPP: 372)

Copla Flamenca

Un corazón sin amor  
Es una planta sin fruto;  
El infeliz que no quiere  
¿Para qué vive en el mundo?  
(R.M. 5816)

Fuí piedra, perdí mi centro  
y m'arrojaron al mar,  
y al cabo de mucho tiempo  
mi centro volví a encontrar.  
(Soleares)

Quien te puso petenera  
No te supo poner nombre,  
que debió de haberte puesto  
La perdición de los hombres.

Cuando te llamo, no vienes;  
Cuando vienes, no hay lugar;  
Así se nos pasa el tiempo  
Y así se nos pasará  
(R.M. 4189)

Hasta el confesor me ha dicho  
que te olvide y digo yo  
que primero olvidaría  
La madre que me parió.  
(R.M. 3107)

Mi querer y tu querer  
Son dos querereres en uno,  
Y siempre estamos riñendo  
Por si es mío o por si es tuyo.  
(Dem. Austral:142)

Querer por sólo querer  
Sin esperanza de premio  
Es un querer desdichado  
Pero es querer verdadero.  
(Dem. Austral:136)

Machado

Escribiré en tu abanico:  
te quiero para olvidarte,  
para quererte te olvido.  
(OPP: 373)

Te abanicarás  
con un madrigal que diga:  
en amor el olvido pone la sal.  
(OPP: 373)

Nunca se viera  
de misa, tan de mañana,  
viudita más casadera.  
(OPP: 768)

Recuerdos de mis amores,  
quizás no debéis temblar,  
cuando la tierra me trague  
la tierra os libertará.  
(OPP: 820)

Si me tengo que morir  
poco me importa aprender.  
Y si no puedo saber  
poco me importa vivir.  
(OPP: 822)

Muchas leguas de camino  
hizo mi canción.  
¿En busca de un espejo?  
Buscando un corazón.  
(OPP: 824)

Por que nadie te mirara,  
me gustaría que fueras  
monjita de Santa Clara.  
(OPP: 834)

Copla Flamenca

Quisiera verte y no verte;  
Quisiera hablarte y no hablarte;  
Quisiera no conocerte  
Para poder olvidarte.  
(Dem. Austral: 137)

¿Qué importa que no te vea  
Si yo tengo un grande alivio?  
Tengo yo mi corazón  
Todas las horas contigo.  
(R.M. 3462)

No quiero que a misa vayas,  
Ni que a la puerta te asomes,  
Ni tomes agua bendita  
Donde la toman los hombres.  
(R.M. 3674)

A quién le contaré yo  
lo que a mí me está pasando,  
se lo contaré a la tierra  
cuando me estén enterrando.  
(Soleares)

Cada vez que considero  
que me tengo de morir,  
Tiendo la capa en el suelo  
Y me jarto de dormir.  
(R.M. 5326)

Ya los ojitos me duelen  
De mirar hacia el camino,  
Por ver si veo venir  
Al espejo en que me miro.  
(R.M. 3586)

Te voy a meter en un convento  
que tenga rejas de bronce,  
pa que la gente no te vea,  
ni la ropita te roce.  
(Tientos)

APENDICE II

Indice de citas en la prosa de Machado en torno al folklore, poesía popular, el pueblo, lo andaluz, el habla popular, el gitano.

De Juan de Mairena<sup>1</sup>

1. pág. 383: la blasfemia; la religión popular
2. 384: el individuo y la sociedad
3. 417: el saber popular, la lengua, el preciosismo literario
4. 421: el modo sentencioso; guasa y crítica social
5. 421-2: el folklore como cultura viva
6. 459-60: define el folklore; advierte contra los eruditos especialistas; el refrán en Don Quijote.
7. 477: la creación colectiva
8. 501: Mairena como guasón en torno a la política
9. 505: el andaluz y el escepticismo
10. 505: el andaluz y su sentido metafísico
11. 506: el folklore como punto de arranque hacia la filosofía
12. 510: la copla y el hambre
13. 511: la fonética andaluza y la gracia falsa
14. 511-520: La Escuela Popular de Sabiduría; una sana concepción del trabajo; el maestro ideal; la pedagogía y el idea de la humanidad; las masas y el hombre; el intelectual y el virtuoso de la inteligencia; los toros
15. 529: el folklore religioso
16. 538: el jaleo flamenco
17. 548: Bécquer y la palabra en el tiempo
18. 567-8: la poesía y la naturalidad

---

1. Se refiere a las páginas reunidas y publicadas en volumen en 1936.

19. 571-2: las coplas populares

De Juan de Mairena <sup>2</sup>

1. 580: escribir para el pueblo
2. 581-4: la cultura y el elitismo; la Escuela Popular de Sabiduría;  
la cultura como instrumento de poder sobre los hombres
3. 591-2: la paradoja y el modo popular; el gitano y la experiencia  
vital
4. 593: la soleá de un "coplero sevillano"
5. 596-7: el regionalismo torcido
6. 655: el "gracioso": profesional de la gracia
7. 658-9: define el pueblo

Desde el Mirador de la Guerra

1. 675: los gitanos y la mentira
2. 728-31: el alma popular y lo esencial humano; defensa de la  
cultura desde dentro; las masas y el hombre
3. 750: Unamuno y la glosa de una copla

Los Complementarios

1. 780-2: sobre las imágenes en la lírica; la metáfora; el autoburla
2. 783-4: la lírica y la desvalorización de lo interno
3. 787-8: problemas de la lírica; el sentimiento colectivo; el  
lenguaje como fenómeno colectivo

---

2. Se refiere a las páginas publicadas en las revistas "Hora de España" y "Madrid" durante la Guerra Civil

Correspondencia

1. 1025: Carta a Unamuno: el amor fraternal y la "otredad"
2. 1035: Carta a "Guiomar": la copla popular y La Lola se va a los  
Puertos

ABREVIATURAS

- A.A. -- Alma de Andalucía (Rodríguez Marín)
- B.T.P. -- Biblioteca de las Tradiciones Populares
- C.C. -- Campos de Castilla
- CHA -- Cuadernos Hispanoamericanos
- C.S.I.C. -- Consejo Superior de Investigaciones Científicas
- Dem. -- "Demófilo"
- Dem. Sig. -- "Demófilo". "Siguiriyas" (en la colección anotada)
- Dem. Sol. -- "Demófilo". Soleares de tres versos . Ibid.
- Laf. -- Emilio Lafuente y Alcántara: Cancionero popular.
- OPP -- Antonio Machado: Obras Poesía y Prosa. Ed. Losada. 1973
- RHM -- Revista Hispánica Moderna
- R.M. -- Francisco Rodríguez Marín: Cantos Populares Españoles.
- Sol. -- Soledades (de Antonio Machado)
- var. -- variante
- ZRPH -- Zeitschrift für romanische Philologie

BIBLIOGRAFIA

A) BIBLIOGRAFIA GENERAL <sup>1</sup>

- Alberti, Rafael: La poesía popular en la lírica española contemporánea.  
Jena-Leipzig. Gronan Verlag. 1933  
\_\_\_\_\_ : Imagen Primera de ... Madrid. Ed. Turner. 1975
- Alín, José María: El cancionero español de tipo tradicional. Madrid.  
Taurus. 1968.
- Alonso, Amado: Estudios Lingüísticos. Madrid. Gredos. 1951  
\_\_\_\_\_ : Materia y Forma en Poesía. Madrid. Gredos. 1955
- Alonso, Dámaso: Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilís-  
ticos. Madrid. Gredos. 1950.  
\_\_\_\_\_ : Poetas españoles contemporáneos. Madrid. Gredos. 1952  
\_\_\_\_\_ : Cuatro poetas españoles. Madrid. Gredos. 1961  
\_\_\_\_\_ : Obras Completas. Madrid. Gredos. 1973. vol. 2, págs. 27-91.  
\_\_\_\_\_ y Blecua, José M.: Antología de la poesía española de tipo  
tradicional. Madrid. Gredos. 1956.  
\_\_\_\_\_ , y Bousño, Carlos: Seis calas en la expresión literaria  
española. Madrid. Gredos. 4ª ed. 1970
- Bousño, Carlos: Teoría de la expresión poética. Madrid. Gredos. 5ª ed.  
1970.
- Brenan, Gerald: The Literature of the Spanish People. London.  
Cambridge University Press. 1953.
- Castellet, José María: Veinte años de poesía española. Antología:  
(1939-1959). Barcelona. Seix Barral. 1960.
- Castro, Américo: La realidad histórica de España. México. Porrúa.  
ediciones de 1954 y 1971.
- Cernuda, Luis: Estudios sobre poesía española contemporánea. Madrid.  
Guadarrama. 1957

---

1. Se cita la edición utilizada por el autor.

- Ciplijauskaité, B.: La soledad y la poesía española contemporánea. Madrid. Insula. 1962.
- Debicki, Andrew P.: Estudios sobre poesía española contemporánea. La generación de 1924-5. Madrid. Gredos. 1968.
- Del Río, Angel y Benardete, Mair José: El concepto contemporáneo de España. New York. Las Americas. 1962.
- Diego, Gerardo: Poesía Española Contemporánea . (Antología). Madrid. Taurus. 4ª ed. 1968.
- Frank, Waldo: Virgin Spain. New York. Duell, Sloan & Pearce. 1942
- Frenk Alatorre, Margit: Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica. El Colegio de México. 1975.
- García Gómez, Emilio: Las jarchas romances de la serie árabe. Madrid. Sociedad de Estudios y publicaciones. 1965.
- Henríquez Ureña, Pedro: La versificación española irregular. Madrid. Imprenta de la librería casa editora Hernando. 1933.
- Láin Entralgo, Pedro: La generación del 98. Madrid. Espasa-Calpe. 8ª ed. 1975.
- \_\_\_\_\_ : La espera y la esperanza. Madrid. Revista de Occidente. 1957.
- Lázaro Carreter, Fernando: Diccionario de términos filológicos. Madrid. Gredos. 3ª ed. 1971.
- López-Morillas, Juan: El Krausismo Español. México. Fondo de Cultura Económica. 1956.
- \_\_\_\_\_ : Krausismo: Estética y Literatura. (Antología) Barcelona. Ed. Labor. 1973.
- Magis, Carlos H.: La lírica popular contemporánea. El Colegio de México. 1969.
- Menéndez Pidal, Ramón: De primitiva lírica española y antigua épica. Madrid. Espasa-Calpe. 2ª ed. 1968
- \_\_\_\_\_ : España, eslabón entre la cristiandad y el Islam. Madrid. Espasa-Calpe. 2ª ed. 1968
- Morris, Cyril Brian: A Generation of Spanish Poets. (1920-1936). London. Cambridge University Press, 1969

- Navarro Tomás, Tomás: Métrica Española. New York. Las Américas. 1966.  
\_\_\_\_\_ : Repertorio de estrofas españolas. New York. Las Américas.  
1968.
- Onís, Federico de: Antología de la poesía española e hispanoamericana.  
(1882-1932). New York. Las Américas. 1961.
- Ortega y Gasset, José: Viajes y Países. Madrid. Revista de Occidente.  
1957.  
\_\_\_\_\_ : Goya. Madrid. Revista de Occidente. 1958.
- Paz, Octavio: Los signos en rotación . Madrid. Alianza. 1971.  
\_\_\_\_\_ : Los hijos del limo. Barcelona. Seix Barral. 1974.
- Salinas, Pedro: Literatura española Siglo XX. México. Antigua Librería  
Robredo. 1949.  
\_\_\_\_\_ : Ensayos de literatura hispánica (Del "Cantar de Mío Cid" a  
García Lorca.) Madrid. Aguilar. 1958.
- Stern. S.M.: Les Chansons Mozarabes. Palermo. U. Manfredi Editore.  
1953.
- Vossler, Karl: La poesía de la soledad en España. Buenos Aires.  
Losada. 1946.
- Zardoya, Concha: Poesía española contemporánea: estudios temáticos y  
estilísticos. Madrid. Guadarrama. 1961.  
\_\_\_\_\_ : Poesía española del 98 y del 27. Madrid. Gredos. 1968.

B) BIBLIOGRAFIA FLAMENCA

- Aguilar y Tejera, Agustín: Saetas populares. Madrid. Cía. Ibero American de Publicaciones. s.f.
- Alcalá Venceslada, Antonio: Vocabulario andaluz. Andújar. Impr. "La Puritana". 1933.
- Andrade de Silva, Tomás: Antología del cante flamenco. Madrid. Ed. Hispavox. 1956.
- Balmaseda y González, Manuel: Primer cancionero de coplas flamencas populares según el estilo de Andalucía. Sevilla. 1881.
- Bécquer, Gustavo Adolfo: Obras Completas. Madrid. Aguilar. 8ª ed. 1954. Véase: "La Venta de los Gatos" (pág. 345).  
"La feria de Sevilla" (pág. 1279)
- Blas Vega, José: Las tonás. Málaga. Guadalhorce. 1967.  
\_\_\_\_\_ : Temas Flamencos. Madrid. Ed. Distribuciones Dante. 1973.
- Borrow, George: The Zincalí. New York. Wiley & Putnam. 1842.  
\_\_\_\_\_ : The Bible in Spain. London. J. Murray. 1843.
- Brown, Irving Henry: Nights and Days on the Gypsy Trail. New York. Harper & Brothers. 1922.  
\_\_\_\_\_ : Deep Song. New York & London. Harper & Brothers. 1929.
- Caba, Carlos y Pedro: Andalucía: su comunismo y su cante jondo. Madrid. Biblioteca Atlántico. 1933.
- Caballero Bonald, José Manuel: El Cante Andaluz. Madrid. Col. Temas Españoles. vol. 62. 1956.
- Calero, Antonio María: Movimientos sociales en Andalucía (1820-1936). Madrid. Ed. Siglo XXI. 1976.
- Cansinos-Asséns, Rafael: La Copla Andaluza. Chile. 1936. reeditado por Ed. Demófilo. Madrid. 1976.
- Caro Baroja, Julio: Ensayo sobre la literatura de cordel. Madrid. Revista de Occidente. 1969.

- Clavería, Carlos: Estudios sobre los gitanismos del español. Madrid. Revista de Filología Española. 1951.
- Cubero Sanz, Manuela: Vida y obra de Augusto Ferrán. Madrid. C.S.I.C. 1965.
- Díaz del Moral, José: Historia de las agitaciones campesinas andaluzas. Madrid. Alianza Universidad. 1973.
- Estébanez Calderón, Serafín: Escenas Andaluzas. Madrid. Espasa-Calpe. 4ª ed. 1960.
- Falla, Manuel de: Escritos sobre música y músicos. Buenos Aires. Espasa-Calpe. 2ª ed. 1950.
- Fernán Caballero: Cuentos y poesías populares andaluces. Sevilla. Impr. Revista Mercantil. 1859.
- Ferrán, Augusto: Obras Completas. Madrid. Espasa-Calpe. 1969.
- García Gómez, Emilio: Silla del moro y nuevas escenas andaluzas. Buenos Aires. Espasa-Calpe. 2ª ed. 1954.
- García Matos, Manuel: Cante Flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes. Barcelona. Anuario Musical. Instituto Español de Musicología. vol. V. 1950.
- \_\_\_\_\_ : Una historia del cante flamenco. Madrid. Ed. Hispavox. 1958.
- \_\_\_\_\_ : Introducción a la investigación de orígenes del cante flamenco. Madrid. Actas de la reunión internacional de estudios sobre los orígenes del flamenco. Publicaciones del Centro de Estudios de Música Andaluza y de Flamenco. 1969.
- González Climent, Anselmo: Andalucía en los toros, el cante y la danza. Madrid. Impr. Sánchez Leal. 1953.
- \_\_\_\_\_ : Flamencología. Madrid. Escelicer. 2ª ed. 1964.
- \_\_\_\_\_ : Cante en Córdoba. Madrid. Escelicer. 1957.
- \_\_\_\_\_ : Oído al Cante. Madrid. Escelicer. 1960
- \_\_\_\_\_ : Bulerías. Un ensayo jerezano. Jerez de la Frontera. Cátedra de Flamencología. 1961.
- \_\_\_\_\_ : Bibliografía Flamenca. Madrid. Escelicer. 1965.
- \_\_\_\_\_, y Blas Vega, José: Segunda Bibliografía Flamenca. Málaga. El Guadalhorce. 1966.
- Grande, Félix: "Manuel de Falla y el flamenco". Madrid. Cuadernos Hispanoamericanos. enero, 1978.

- Iza Zamácola y Uzerín, Juan Antonio de ("Don Preciso"): Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuestos para cantar a la guitarra. Madrid. La Hija de D. Joaquín Ibarra. 3ª ed. 1805.
- Jiménez. Augusto: Vocabulario del dialecto gitano. Sevilla. 1846.
- Kahn, Máximo José ("Medina Azara"): "Cante Jondo y Cantares Sinagogaes". Madrid. Revista de Occidente. núm. 88. octubre, 1930.
- Lafuente, Rafael: Los gitanos, el flamenco y los flamencos. Barcelona. Ed. Barna. 1955.
- Lafuente y Alcántara, Emilio: Cancionero popular. Madrid. Carlos Bailly-Bailliere. 2ª ed. 1865.
- Larrea Palacín, Arcadio de: La canción andaluza. Ensayos de Etnología Musical. Jerez de la Frontera. Publicaciones del Centro de Estudios Históricos Jerezanos. 1961.  
\_\_\_\_\_ : El flamenco en su raíz. Madrid. Ed. Nacional. 1974.
- Luna, José Carlos de: De cante grande y cante chico. Madrid. Escelicer. 1942.  
\_\_\_\_\_ : Gitanos de la Bética. Madrid. E.P.E.S.A. 1951.
- Luque Navajas, José: Málaga en el cante. Málaga. Guadalhorce. 1965.  
\_\_\_\_\_ : "Las constantes del flamenco". Madrid. Publicaciones del Centro de Estudios de Música Andaluza y de Flamenco. 1969.
- Manfredi Cano, Domingo: Geografía del Cante Jondo. Madrid. Col. "El Grifón". 1955.
- Martínez Torner, Eduardo: Temas folklóricos. Madrid. Faustino Fuentes. 1935.  
\_\_\_\_\_ : Lírica Hispánica. Madrid. Castalia. 1966.
- Mondéjar Cumpián, José: El verbo andaluz. Madrid. Revista de Filología Española. C.S.I.C. Anejo XC. 1970.
- Molina, Ricardo: Mundo y formas del cante flamenco. Madrid. Revista de Occidente. 1963.  
\_\_\_\_\_ : Cante Flamenco. (Antología). Madrid. Taurus. 1965.  
\_\_\_\_\_ : Misterios del arte flamenco. Ensayo de una interpretación antropológica. Barcelona. Sagitario. 1967.  
\_\_\_\_\_ : Obra Flamenca (Colección de artículos). Madrid. Ed. Demófilo. 1977.

- Molina Fajardo, Eduardo: Manuel de Falla y el cante jondo. Granada. Cátedra "Manuel de Falla". 1962.
- \_\_\_\_\_ : El flamenco en Granada. Granada. Biblioteca de Escritores y Temas Granadinos. Miguel Sánchez, Editor. 1974.
- Noel, Eugenio: Señoritos, chulos, fenómenos gitanos y flamencos. Madrid. 1916.
- Noel, Sofia: "Relaciones de diversos grupos étnicos en el cante jondo". Madrid. Cuadernos Hispanoamericanos. junio, 1978.
- Nuñez de Prado, G.: Cantaos Andaluces (Historias y tragedias). Barcelona. Maucci. 1904.
- Ortiz de Villajos, Cándido G.: Gitanos de Granada. Granada. Ed. Andalucía. 1949.
- Pabanó, F.M.: Historia y costumbres de los gitanos. Barcelona. 1915.
- Palau Catalá, Melchor de: Cantares populares y literarios recopilados por .... Barcelona. Montaner y Simon. 1900.
- Penna, Mario: "Las rimas de Bécquer y la poesía popular". Estudios Sobre Gustavo Adolfo Bécquer. Madrid. C.S.I.C. 1972.
- Plata, Juan de la: Flamencos de Jerez. Jerez de la Frontera. Publicaciones de la Cátedra de Flamencología de Jerez. 1961.
- Pohren, D.E.: The Art of Flamenco. Jerez de la Frontera. 1962.
- \_\_\_\_\_ : Lives and legends of flamenco. (A Biographical History). Sevilla. Society of Spanish Studies. 1964.
- Quiñones, Fernando: De Cádiz y sus cantes. Madrid. Ediciones del Centro. 2ª ed. 1974.
- \_\_\_\_\_ : El flamenco, vida y muerte. Barcelona. Plaza y Janés. 1971.
- Ribera, Julián: Historia de la música árabe medieval y su influencia en la española. Madrid. Ed. Voluntad. 1927.
- Ríos Ruiz, Manuel: Introducción al cante flamenco. Madrid. Ed. Istmo. 1972.
- Rodríguez, Fernando ("El de Triana"): Arte y Artistas Flamencos. Madrid. Editorial Clan. 2ª ed. 1952.

- Rodríguez Marín, Francisco: Cantos Populares Españoles. Buenos Aires. Ed. Bajel. 1948.  
\_\_\_\_\_ : El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas. Madrid. Ed. Atlas. 1975.
- Rossy, Hipólito: Teoría del cante jondo. Barcelona. CREDSA. 1966.
- Sales Mayo, Francisco de: El gitanismo. Historia, costumbres y dialecto de los gitanos. Madrid. 1870.
- Salillas, Rafael: El lenguaje. (Estudio filológico, psicológico y sociológico.) (Con dos vocabularios jergales.) Madrid. Libr. de Victoriano Suárez. 1896.  
\_\_\_\_\_ : Hampa. (Antropología picaresca). Madrid. Victoriano Suárez. 1898.
- Sánchez Ortega, María Helena: Documentación selecta sobre la situación de los gitanos españoles en el siglo XVIII. Madrid. Ed. Nacional. 1976.
- Santa Ana, Manuel María de: Romances y Leyendas Andaluzas. (Cuadros de costumbres meridionales). Madrid. 1844.
- Schuchardt, Hugo: Die Cantes Flamencos. Halle. Zeitschrift für romanische Philologie. 1881.
- Segarra, Tomás: Poesías populares colegidas por ... Leipzig. F.A. Brockhaus. 1862.
- Starkie, Walter: Don Gypsy. Adventures with a Fiddle in Barbary, Andalusia and La Mancha. New York. E.P. Dutton. 1937.  
\_\_\_\_\_ : In Sara's Tents. New York. E.P. Dutton. 1953.
- Terés Sadaba, Elías: "Testimonios literarios para la historia del cante flamenco". (1750-1850). Publicaciones del Centro de Estudios de Música Andaluza y de Flamenco. 1969.
- Zugasti, Julián de: El bandolerismo. Estudio social y memorias históricas. Madrid. 1876.

C) BIBLIOGRAFIA DE ANTONIO MACHADO

Obras de Antonio Machado

Obras completas de Manuel y Antonio Machado: Madrid. Ed. Plenitud. 1951.

Antonio Machado. Antología de su prosa: edición preparada por Aurora de Albornoz. Madrid. Cuadernos para el diálogo. 1972.

Obras Poesía y Prosa: edición reunida por Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre. Buenos Aires. Ed. Losada. 2ª ed. 1973.

Nuevas Canciones y de un cancionero apócrifo: Edición, introducción y notas de José María Valverde. Madrid. Castalia. 1971.

Estudios sobre el poeta

1. Libros

Aguirre, J.M.: Antonio Machado, poeta simbolista. Madrid. Taurus. 1973.

Albornoz, Aurora de: La prehistoria de Antonio Machado. Universidad de Puerto Rico. Ediciones La Torre. 1961.

\_\_\_\_\_ : La presencia de Unamuno en Antonio Machado. Madrid. Gredos. 1968.

Brotherston, Gordon: Manuel Machado: a revaluation. London. Cambridge University Press. 1968.

Carvalho-Neto, Paulo de: La influencia del folklore en Antonio Machado. Madrid. Ed. Demófilo. 1975.

Cerezo Galán, P.: Palabra en el tiempo. Madrid. Gredos. 1975.

Cobos, Pablo de A.: Humor y pensamiento de Antonio Machado en la metafísica poética. Madrid. Insula. 1963.

\_\_\_\_\_ : Humor y pensamiento de Antonio Machado en sus apócrifos. Madrid. Insula. 2ª ed. 1972.

- \_\_\_\_\_ : Antonio Machado en Segovia. Vida y Obra. Madrid. Insula. 1973.
- Chaves. Julio César: Itinerario de don Antonio Machado. Madrid. Ed. Nacional. 1968.
- Darmangeat, Pierre: L'homme et le réel dans Antonio Machado. Paris. Librairie des editions Espagnoles. 1960.
- Gullón, Ricardo: Una poética para Antonio Machado. Madrid. Gredos. 1970.
- \_\_\_\_\_. y Phillips, Allen W.: Antonio Machado. El Escritor y la Crítica. Madrid. Taurus. 1973.
- Gutierrez-Girardot, Rafael: Poesía y prosa en Antonio Machado. Madrid. Guadarrama. 1969.
- Machado, José: Ultimas soledades del poeta Antonio Machado. Soria. Impr. Provincial. 1971.
- McVan, Alice Jane: Antonio Machado. New York. The Hispanic Society of America. 1959.
- Pérez Ferrero, Miguel: Vida de Antonio Machado y Manuel. Buenos Aires. Espasa-Calpe. 1952.
- Ribbans, Geoffrey: Antonio Machado (1875-1939): poetry and integrity. London. The Hispanic and Luso Brazilian Council. 1975.
- Sánchez Barbudo, Antonio: Estudios sobre Unamuno y Machado. Madrid. Guadarrama. 1959.
- \_\_\_\_\_ : Los poemas de Antonio Machado. Barcelona. Lumen. 1967.
- Tuñón de Lara, Manuel: Antonio Machado, poeta del pueblo. Barcelona. Ed. Laia. 1975.
- Valverde, José María: Antonio Machado. Madrid. Siglo XXI. 2ª ed. 1975.
- Zubiría, Ramón de: La poesía de Antonio Machado. Madrid. Gredos. 1955.

## 2. Ensayos

- Albornoz. Aurora de: "El paisaje andaluz en la poesía de Antonio Machado". Caracola. Málaga. octubre, 1959. Enero, 1960. núm. 84-85, 86-87.
- \_\_\_\_\_ : "Antonio Machado: "De mi cartera". Teoría y creación". Cuadernos Hispanoamericanos. núm. 304-307. Madrid. octubre-diciembre. 1975. Enero, 1976. pág. 1014-1028.
- Aranguren. José Luis: "Esperanza y desesperanza de Dios en la expresión de la vida de Antonio Machado". Antonio Machado. ed. de R. Gullón y A.W. Phillips. Madrid. Taurus. 1973. pág.293-308.
- Aubert. Paul: "En torno a las ideas pedagógicas de Antonio Machado". Cuadernos para el diálogo. Madrid. Noviembre, 1975.
- Cabral, Manuel del: "Hojeando a Machado". Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid. núm. 11-12. 1949. pág. 427-434.
- Cano, José Luis: "Antonio Machado, hombre y poeta en sueños". Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid. 1949. pág. 653-665.
- Cansinos-Asséns, Rafael: "Nuevas Canciones". Antonio Machado. ed. de R.Gullón y A.W. Phillips. Madrid. Taurus. 1973. pág.355-359.
- Enjuto. Jorge: "Sobre la poesía metafísica de Machado". Cuadernos para el diálogo. Madrid. Noviembre, 1975.
- Frank. Waldo: "La muerte del poeta de España, Antonio Machado". Antonio Machado. ed. de R.Gullón y A.W. Phillips. Madrid. Taurus. 1973. pág. 53-60.
- García Bacca. Juan Daniel: "Antonio Machado: poeta o filósofo". Cuadernos para el diálogo. Madrid. Noviembre, 1975.
- González, Angel: "Antonio Machado y la tradición romántica". Cuadernos para el diálogo. Madrid. Noviembre, 1975.
- \_\_\_\_\_ : "Identidad de contrarios en la poesía de Antonio Machado". Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid. núm. 304-307. pág. 544-558.
- Gullón, Ricardo: "Lenguaje, humanismo y tiempo en Antonio Machado". Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid. 1949. pág. 567-581.
- Lapesa. Rafael: "Sobre algunos símbolos en la poesía de Antonio Machado". Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid. núm. 304-307. pág. 386-431.

- Lefebvre, Alfredo: "Notas sobre la poesía de Antonio Machado".  
Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid, 1949. pág. 323-332.
- Mariás, Julián: "Antonio Machado y su interpretación poética de las cosas". Cuadernos Hispanoamericanos. 1949. pág. 307-321.
- Moreno Villa, José: "Las cinco palabras de Antonio Machado". Leyendo a San Juan de la Cruz. El Colegio de México. 1944. pág. 85-99.  
\_\_\_\_\_ : "Palabras sobre Antonio Machado". Los autores como actores. El Colegio de México. 1951. pág. 126-132.
- Navarro Tomás, Tomás: "La versificación de Antonio Machado". La Torre. San Juan de Puerto Rico. núm.45-46. Enero-junio, 1964.
- Orozco Díaz, Emilio: "El paisaje de Antonio Machado como visión de caminante". Caracola. Málaga. núm. 84-87. 1959-1960.
- Ortiz Nuevo, José Luis: "El mundo flamenco en la obra de los hermanos Manuel y Antonio Machado: La Lola se va a los puertos." Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid. núm. 304-307. pág. 1088-1094.
- Paz, Octavio: "Antonio Machado". Antonio Machado. ed. de R.Gullón y A.W. Phillips. Madrid. Taurus. 1973. pág. 61-66.
- Pradal Rodríguez, Gabriel: "Antonio Machado: vida y obra". Revista Hispánica Moderna. New York. núm. 1-4. Enero-Diciembre, 1949. pág. 1-80.
- Rosales, Luis: "Muerte y resurrección de Antonio Machado". Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid. 1949. pág.435-479.
- Sesé, Bernard: "Nuevas Canciones". Cuadernos para el diálogo. Madrid. Noviembre, 1975.
- Tuñón de Lara, Manuel: "Antonio Machado y la Institución Libre de Enseñanza". Cuadernos para el diálogo. Madrid. Noviembre, 1975.
- Uceda, Julia: "Aproximaciones a una estética de Antonio Machado". Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid. núm. 304-307. pág. 508-526.
- Valverde, José María: "Evolución del sentido espiritual de la obra de Antonio Machado". Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid. 1949. pág. 399-414.

Zambrano, María: "Un pensador (apuntes)". Cuadernos para el diálogo.  
Madrid. Noviembre, 1975.

3. Homenajes y Antologías

Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid. núm. 11-12. 1949; núm. 304-  
307. 1975-1976.

Caracola. Málaga. núm. 84-87. 1959-1960.

Cuadernos para el diálogo. Madrid. Num. Extraordinario XLIX.  
Noviembre, 1975.

Insula. Madrid. núm. 158. 1960; núm. 212-213. 1964.

La Torre. San Juan de Puerto Rico. núm. 45-46. 1964.

Antonio Machado. ed. de R. Gullón y A.W. Phillips. Madrid. Taurus,  
1973. (Antología Crítica).

D) BIBLIOGRAFIA DE FEDERICO GARCIA LORCA

Obras de Federico García Lorca

Obras Completas: Recopilación y notas de Arturo del Hoyo. Prólogo de Jorge Guillén. Epílogo de Vicente Aleixandre. Madrid. Aguilar. 4ª ed. 1960.

Prosa: Madrid. Alianza Editorial. El Libro de Bolsillo. 2ª ed. 1972.

Estudios sobre el poeta

1. Libros

Auclair, Marcelle: Enfance et mort de García Lorca. Paris. Ed. du Seuil. 1968.

Barea, Arturo: Lorca: The poet and his people. Traducción de Ilsa Barea. New York. Harcourt. 2ª ed. 1949.

Correa, Gustavo: La poesía mítica de Federico García Lorca. Madrid. Gredos. 1970.

Díaz Plaja, Guillermo: Federico García Lorca. Su obra e influencia en la poesía española. Madrid. Espasa-Calpe. 4ª ed. 1968.

Durán, Manuel: Lorca. A collection of critical essays. Englewood Cliffs, New Jersey. Prentice Hall. 1962.

Eich, Christoph: Federico García Lorca, poeta de la intensidad. Madrid. Gredos. 2ª ed. 1968.

Gibson, Ian: La represión nacionalista de Granada y la muerte de Federico García Lorca. París. Ruedo Ibérico. 1971.

Gil, Ildefonso-Manuel: Federico García Lorca. Madrid. El Escritor y la crítica. Taurus. 1973.

Mora Guarnido, José: Federico García Lorca y su mundo. Buenos Aires. Ed. Losada. 1958.

Ramos-Gil, Carlos: Claves líricas de García Lorca. Ensayos sobre la expresión y los climas poéticos lorquianos. Madrid. Aguilar. 1967.

Schomberg, Jean Louis: A la recherche de Lorca. Neuchâtel. La Baconnière. 1966.

Umbral, Francisco: Lorca, poeta maldito. Madrid. Biblioteca Nueva. 1968.

## 2. Ensayos

Aguirre, J.M.: "El sonambulismo de Federico García Lorca". Federico García Lorca. ed. de Ildefonso-Manuel Gil. Madrid. Taurus. 1973. pág. 21-43.

Bosch, Rafael: "Los poemas paralelísticos de García Lorca". Revista Hispánica Moderna. New York. núm. 28.

Cano Ballesta, Juan: "Una veta reveladora en la poesía de Federico García Lorca". Federico García Lorca. ed. de Ildefonso-Manuel Gil. Madrid. Taurus. 1973. pág. 45-75.

Cirre, José Francisco: "El caballo y el toro en la poesía de Federico García Lorca". Federico García Lorca. ed. de Ildefonso-Manuel Gil. Madrid. Taurus. 1973. pág. 77-91.

Debicki, Andrew P.: "Federico García Lorca: estilización y visión de la poesía". Federico García Lorca. ed. de Ildefonso-Manuel Gil. Madrid. Taurus. 1973. pág. 93-113.

Devoto, Daniel: "Notas sobre el elemento tradicional en la obra de Federico García Lorca". Federico García Lorca. ed. de Ildefonso-Manuel Gil. Madrid. Taurus. 1973. pág. 115-164.

Gallego Morell, Antonio: "Federico García Lorca, poeta de Andalucía". Diez ensayos de literatura española. Revista de Occidente. Madrid. 1972.

- Laffranque, Marie: "Puertas abiertas y cerradas en la poesía y el teatro de Federico García Lorca". Federico García Lorca. ed. de Ildefonso-Manuel Gil. Madrid. Taurus. 1973. pág. 249-260.
- \_\_\_\_\_ : "Bases cronológicas para el estudio de Federico García Lorca". Ibid. pág. 411-459.
- López-Morillas, Juan: "García Lorca y el primitivismo lírico: reflexiones sobre el Romancero Gitano". Federico García Lorca. ed. de Ildefonso-Manuel Gil. Madrid. Taurus. 1973. p.271-286.
- Moreno Villa, José: "Las tres palabras de García Lorca". Leyendo a San Juan de la Cruz. El Colegio de México. 1944. pág.69-77.
- \_\_\_\_\_ : "Instantes musicales con García Lorca". Los autores como actores. El Colegio de México. 1951. pág. 63-70.
- Navarro Tomás, Tomás: "La intuición rítmica en Federico García Lorca". Homenaje a Federico de Onís. Revista Hispánica Moderna. New York. núm. 34, 1968.
- Onís, Federico de: "García Lorca, folclorista". Revista Hispánica Moderna. New York. núm. VI. 1940. pág. 369-371.
- Río, Angel del: "El poeta Federico García Lorca". Revista Hispánica Moderna . New York. I, 1935. pág. 174-184.
- Xirau, Ramón: "La relación metal-muerte en los poemas de García Lorca". Federico García Lorca. ed. de Ildefonso-Manuel Gil. Madrid. Taurus. 1973. pág. 343-352.
- Yahni, Roberto: "Algunos rasgos formales en la lírica de García Lorca". Función del paréntesis. Federico García Lorca. ed. de Ildefonso-Manuel Gil. Madrid. Taurus. 1973. pág.353-372.
- Zardoya, Concha: "Los espejos de Federico García Lorca". Federico García Lorca. ed. de Ildefonso-Manuel Gil. Madrid. Taurus. 1973. pág. 373-407.