

SOBRE LA POESÍA FLAMENCA Y SU MÉTRICA

Alfonso Carmona
Universidad de Murcia

Enviado: 06-06-2013

Aceptado: 30-06-2013

Resumen

Partiendo del hecho de que el cante flamenco es poesía cantada, el autor del artículo da a conocer algunos de los temas recurrentes en dicha poesía, y las consecuencias de su frecuente transmisión oral; aborda la cuestión de la necesaria brevedad del texto flamenco; y expone los diversos tipos de formas estróficas usadas en el flamenco. Para terminar alude a la relación del cantaor con el texto que canta.

Palabras clave:

Flamenco; poesía flamenca; copla; soléa; seguiriya.

Abstract

Given the fact that flamenco singing is a kind of sung poetry, the author of the article presents some of the recurring themes in this poetry, and the consequences of its frequent oral transmission. He addresses the issue of the necessary brevity of the text in flamenco, and exposes the various types of strophic forms used in this art. To finish he refers to the singer's relationship with the text that he sings.

Keywords:

Flamenco music; flamenco poetry; quatrain, soleá; seguiriya.

1. Introducción

El flamenco es música y es poesía en la medida en que el cante es poesía cantada. Por ello, entender la letra, entender lo que dice el cantaor es fundamental. Por lo menos, lo considera fundamental –creo- todo buen aficionado que entiende el español. Me imagino que los aficionados que no puedan descifrar el contenido de las letras tendrán que conformarse con oír una soleá como quienes no sabemos alemán oímos y disfrutamos las cantatas de Bach.

El flamenco tiene tanta fuerza, belleza y expresividad, que se puede disfrutar incluso sin entender lo que se dice. Pero, en ese caso, el placer no será completo. El arte flamenco no se ha desarrollado para que admiremos solamente el virtuosismo vocal de quien canta, sus facultades (aunque a veces "estar sobrado de facultades" se ve como un defecto); ni para que nos extasiemos con la melodía (muchos "palos", hay que reconocerlo, tienen una melodía más bien pobre, cuando no áspera y, en todo caso, nada pegadiza).

El cantaor nos habla y espera que le escuchemos: Muchas veces nos expresa un sentimiento, su canto es pura lírica. Es verdad que, con bastante frecuencia, es una lírica quejumbrosa; como en esta seguiriya:

*Como van y vienen
las olas del mar,
así son las penas que me están matando,
que no puedo más.*

En otras ocasiones, nos describe una escena:

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

O nos lanza una rotunda afirmación:

*La mejor copla minera
que en la sierra se ha cantado*

*la cantó Juanico Vera
cuando estaba de encargado
en la mina La Palmera.*

Y bastantes veces nos da una lección de filosofía moral (discutible, quizá, pero es la moral que se asume):

*Yo tiré un tiro al aire,
cayó en la arena.
confianza en el hombre
nunca la tengas.*

Aunque, para mí, la llamada a la desconfianza está más justificada en el siguiente caso:

*A la botica, niña,
no vayas sola,
que el boticario, niña,
gasta pistola.*

Y no resisto la tentación de consignar aquí esta curiosa moraleja, que le oímos cantar a Rafael de Utrera:

*En el barrio de Triana
han robado un cobertor,
y un niño chico va y dice:
no haberlo puesto al sol.*

Añadamos un dato más para ponderar la importancia de la poesía flamenca: Con frecuencia el olé lo arranca la “letra”, sobre todo si el artista nos la ofrece esforzándose por comunicarnos su mensaje con intensidad emotiva, con el compás justo y preciso, con gusto musical y, por supuesto, con afinación. Como escribió Manuel Machado:

*A todos nos han cantado
en una noche de juerga
coplas que nos han matado.*

2. Dos características de la poesía flamenca

Antes de abordar el tema principal de este breve artículo, que es la métrica, quiero mencionar dos aspectos de la poesía flamenca que me parece que no debemos pasar por alto.

El primero es el de la **transmisión oral de las letras**, de cantaor a cantaor. Aunque en su cante muchos artistas recurran a textos escritos para ellos, o sacados del corpus de la poesía española, o incluso "de su propia cosecha", ningún cantaor dejará de acudir, en un momento o en otro, al repertorio tradicional o a las letras de autor conocido pero que el colectivo flamenco ya se ha apropiado considerándolas de creación popular. Probablemente pocos sepan que esta seguriya es de Manuel Machado:

*Las que se publican
no son grandes penas;
las que se callan y se llevan dentro
son las verdaderas.*

Y entonces se da un fenómeno totalmente esperable en un arte que hasta ahora ha sido de transmisión oral, y es que de uno a otro cantaor el mismo texto varía. Incluso un mismo cantaor ofrece sus propias variaciones cuando repite un verso, o una parte de él. Las más de las veces son variaciones que no afectan al significado: se dice lo mismo ligeramente de otra manera.

Pero, otras veces, los cambios que se introducen en las letras las hacen expresar algo diferente de lo que dice la letra original, o incluso incoherente con el resto de la estrofa, cuando no absurdo. Pongamos por ejemplo esta conocidísima letra que se canta por alegrías de Cádiz:

*(Que) a los titirimundi
que yo te pago la entrá,
que si tu madre¹ nos viera,
que ¿qué dirá?...*

A mi modo de ver, ésa debe de ser – con ligeras variantes quizá – la letra original. Por el contrario, ésta que transcribo a continuación no lo puede ser, por la incoherencia que en ella encontramos:

*A los titirimundi
que yo te pago la entrá,
que si tu madre no quiere*

¹ Otra versión dice: "que si tu gente nos viera".

que ¿qué dirá?...

Pongamos este otro ejemplo:

*Señor alcalde mayor,
no prenda usted a los ladrones,
porque tiene usted una hija
que roba los corazones.*

Copla que no tiene sentido cuando se dice:

*Señor alcalde mayor,
no prenda usted a los ladrones,
porque tiene usted una hija
que parte² los corazones.*

También es relativamente frecuente en el flamenco, como en toda la lírica popular, el aprovechar un primer verso ajeno para crear una estrofa propia. Piénsese en las varias seguiriyas que empiezan por: *Cuando yo me muera...* Por ejemplo, ésta tan del gusto de Félix Grande:

*Cuando yo me muera,
mira que te encargo
que con las trenzas de tu pelo negro
me amarren las manos.*

Oír flamenco percatándose de esas diferencias y tratando de averiguar cuál podría ser el texto original, y qué aportaciones lo mejoran o lo empeoran, o simplemente lo hacen diferente, puede ser una buena manera para el aficionado de mantener más activa su atención mientras disfruta con este arte.

El segundo aspecto que el aficionado debe tener bien en cuenta cuando reflexione sobre las letras que escucha es el hecho de que en el flamenco, como han dicho otros, “hay muy poca letra y mucha hondura”. Y ello es así porque el sentimiento o el pensamiento que se quiera transmitir debe estar contenido en **una sola estrofa**. Hay poquísimas excepciones a esta norma: los romances, el cuplé por bulerías, los tanguillos... Así, si uno canta más de una estrofa de soleá,

² Otra versión dice: “que partía los corazones”.

canta por soleares, en plural, ya que cada estrofa es una soleá independiente, es decir, es un texto diferente que se refiere a algo distinto.

Esta característica, es decir, el tener que limitarse a una única estrofa de pocos versos (con mucha frecuencia tres o cuatro solamente), obliga al poeta flamenco a concentrar la expresión, a ser conciso y profundo, a emplear las palabras más expresivas, a sugerir e insinuar más que argumentar, etc. Este hecho es muy propio de toda la lírica popular, no así de la poesía culta, especialmente si ésta se inspira en la preceptiva clásica de origen griego. Pero, como podrá comprobar el lector, no todos los ejemplos que aportamos en este artículo tienen esos rasgos que acabamos de mencionar. No todo tiene suficiente calidad en la poesía flamenca; o, como dijimos en una ocasión, no es poesía todo lo que reluce.

Las letras de las guajiras o de algunas milongas, a pesar de su extensión (diez versos octosílabos), no son una excepción a esta regla. Ya que esos diez versos forman - en principio - la estrofa llamada décima o espinela, muy de moda en la América hispana hace un siglo:

*Contigo me caso indiana
si se muere tu papá,
díselo a tu mamá,
hermosísima cubana.
Tengo una casa en La Habana
destinada para ti,
con el techo de marfil
y el piso de plataforma.
Para ti, blanca paloma,
tengo yo la flor de lis.*

3. Las estrofas de la poesía flamenca

Y entrando ya en materia, diremos que las **estrofas** de la poesía flamenca son relativamente variadas. Y, aunque hay dos formas métricas tenidas por genuinamente flamencas (que son la seguidilla gitana y la soleá), lo más frecuente es que el flamenco utilice estructuras métricas claramente ajenas.

Nosotros, sin tener en cuenta esa quizá discutible distinción entre estrofas flamencas y ajenas, vamos a clasificar las formas estróficas flamencas ordenándolas de menor a mayor número de versos. Lo que para nosotros significa: de más a menos expresividad, o de mayor a menor calidad literaria.

3.1. La soleá y la soleariya

Empecemos por la estrofa llamada **soleá**. Es una composición métrica que puede servir para el cante de la soleá y para otros cantes, como las bulerías. Tiene tres versos de ocho sílabas (sin duda por eso los versos se llaman “tercios” en el flamenco), que riman de forma asonante o consonante el primero y el tercero. Veamos estos ejemplos (empezando por uno que nos recuerda la etapa formativa del flamenco):

*La Andonda le dijo al Fillo:
-Anda y vete, pollo ronco,
a cantarle a los chiquillos.*

*Ponte guapa, Mariquilla,
que te voy a llevar esta noche
a la feria de Sevilla.*

*Tirititando de frío
bajaban cuatro gitanas
por la orillita de un río.*

(Bulerías de Camarón)

*Tengo un querer y una pena:
la pena quiere que viva,
el querer quiere que muera.*

(Manuel Machado, en su libro Cante hondo)

Pero la soleá (cante) asumió desde un principio coplas de cuatro versos octosílabos con rima asonante o consonante en los pares, forma estrófica de la que hablaremos en el apartado siguiente. Es el cante conocido como la **soleá grande**:

*Dicen los sabios doctores
que ausencias causan olvido.
y yo olvidarte no puedo,
ni el querer que te he tenido.*

*En la hojita de un olivo
tengo escrita esta sentencia:
aquel que quiere ser sabio
¡qué trabajito le cuesta!*

(Mercé, soleá de Jerez)

Al primer modelo – el de tres versos – se le conocerá, por tanto, como **soleá corta**. Añadamos algunos ejemplos a los que ya hemos puesto; pero, esta vez, son variaciones sobre el tema tan recurrente de la inestabilidad y fugacidad del amor:

*Es tu querer como el viento,
y el mío como la piedra,
que no admite movimiento.*

*El querer que me mostrabas
era polvito y arena,
que el aire se los llevaba*

*Le dijo el tiempo al querer:
esa soberbia que tienes
yo te la castigaré.*

Existe una variante métrica de la soleá corta llamada **soleariya**. Existen en la literatura española varias estrofas con ese nombre, que tienen diferente métrica (incluyendo algunas uno o dos versos de arte mayor). La de menos sílabas es la propiamente flamenca, donde el primer verso tiene tres o cinco sílabas (o seis en la soleariya de Triana), mientras que el segundo y tercero son octosílabos, manteniendo la rima propia de la soleá, A B A:

*Fatigas,
yo por la calle no lloro,
porque la gente no diga.*

Y dispone también el flamenco de otro tipo de solea, el terceto de versos pentasílabos, que es la forma estrófica más breve que se usa en el cante. Sirve de remate y macho; y la oímos como **juguetillo**, o estribillo, en cantiñas y también en tangos:

*Tienes los dientes
como granitos*

3.2. La cuarteta

Hablemos ahora de las estrofas de cuatro versos, la principal de las cuales es la **copla**, o cuarteta asonantada, o tirana. Es la estrofa omnipresente en la copla popular y en el flamenco (sin ir más lejos, ya hemos visto que es la estrofa de la soleá grande). Consta de cuatro versos octosílabos (siete sílabas, si el verso acaba en aguda), en que riman los pares en asonante:

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

(Manuel Machado)

Por ejemplo, la **toná grande** es una cuarteta asonantada:

*Yo soy como aquel buen viejo
que está puesto en el camino,
yo no me meto con nadie,
nadie se meta conmigo.*

Y también lo es la **carcelera**:

*Veinticinco calabozos
tiene la cárcel de Utrera,
veinticuatro llevo andados,
el más oscuro me queda.*

*A la reja de la cárcel
no me vengas a llorar.
ya que no me quitas penas,
no me las vengas a dar.*

La cuarteta es también la estrofa de la **petenera** (aunque varias de las más conocidas tienen cinco versos, como comentaré más adelante):

*Quien te puso "Petenera"
no te supo poner nombre,
que debía haberte puesto
"La perdición de los hombres".*

Al pie de un árbol sin frutos

*me puse a considerar
qué pocos amigos tiene
el que no tiene que dar³.*

*La Petenera se ha muerto,
ya la llevan a enterrar,
y no cabe por las calles
la gente que va detrás.*

Pero, junto a la copla, el flamenco usa también la **cuarteta hexasilábica**. Esta cuarteta, al ser más corta, imprime un ritmo más rápido a bulerías, tangos, cantiñas, etc. Un par de ejemplos:

*A la menta verde,
canela molía,
de noche te pierdes,
te encuentro de día.*

*No me cuentes penas
que a mí no me importan,
fuiste amor de un día
sin dolor⁴ ni gloria.*

Compárese con estas **sevillanas** (probablemente la copla original):

*No me cuentes penas,
cuéntame alegrías,
que yo a nadie le cuento
las penitas mías.*

Aunque en la composición métrica de los **tanguillos** predominan las cuartetas octosilábicas, el letrista goza de cierta libertad y usa versos de distinta medida, siempre que se adapten a su compás. Son letras desenfadadas, irónicas, festeras, intrascendentes... donde varias cuartetas se refieren a un solo tema (contraviniendo, como he adelantado, la regla de la poesía flamenca de una sola estrofa por copla):

*Adiós los duros antiguos
que por Cádiz iban dando,
desde la playa de Gades*

³ Otra versión dice: "quien no tiene na que dar".

⁴ Es posible que en lugar de "sin honor".

*a la isla San Fernando.
Adiós los duros antiguos
que tanto dieron que hablar,
por los siglos de los siglos,
en el recuerdo quedarán.*

Hemos de mencionar también en este apartado el **romance**, serie indefinida de versos octosílabos, en la cual los pares presentan rima asonante y los impares quedan sueltos. Lo podemos considerar una sucesión indefinida de coplas asonantadas:

*-Gerineldo, Gerineldo,
el mi paje más querido,
quisiera haberte esta noche
en este jardín sombrío.
-Como soy vuestro criado,
señora, os burláis conmigo.
-No me burlo, Gerineldo,
que de verdad te lo digo.
-¿A qué hora, mi señora,
cumplir héis lo prometido?
-Entre las doce y la una,
que el rey estará dormido.
Tres vueltas da a su palacio
y otras tantas al castillo;
el calzado se quitó
y del buen rey no es sentido,
y viendo que todos duermen,
do posa la infanta ha ido.
La infanta, que oyera pasos,
de esta manera le dijo:
-¿Quién a mi estancia se atreve?
etc.*

Hay versiones muy distintas de este romance; por ejemplo, la que cantan la Perrata y el Lebrijano.

Algunos cantes, cuya estructura melódica consta de cinco versos musicales, utilizan sin embargo estrofas de cuatro versos a los que se añade, anticipándolo, el 2º verso. Es el caso de la estrofa principal de las **alegrías** y otros cantes de Cádiz:

*Y, si no te veo, doble,
pena me da si te veo
y, si no te veo, doble.*

*No tengo más alegría
que cuando escucho tu nombre.*

*Que a mí me vio de nacer,
bendita sea la tierra
que a mí me vio de nacer,
cien años que yo viviera,
siempre la recordaré.*

*Cómo reluce,
la calle de Alcalá
cómo reluce
cuando suben y bajan
los andaluces*

(caracoles)

3.3. Seguiriyas y seguidillas

El flamenco conoce dos estrofas llamadas **seguidillas**. La primera es la que algunos consideran genuinamente flamenca: la **seguidilla gitana**. Forma estrófica que se compone de cuatro versos; los dos primeros y el último de seis sílabas, y el tercero de once, dividido éste en hemistiquios de cinco y de seis, rimando en asonante (o consonante) los pares. En realidad es una cuarteta hexasilábica, de la que ya hemos hablado, a la que se le ha añadido un hemistiquio en el tercer verso. Es la estrofa del palo que llamamos **seguiriyas** (o **siguiriyas**), y sólo de ese palo, cosa un tanto excepcional en el flamenco, donde todas las estrofas que estamos presentando son compartidas por diferentes palos.

*Por Puerta de Tierra
no quiero pasar,
porque me acuerdo de mi amigo Enrique
y me echo a llorar*

*Las que se publican
no son grandes penas.
las que se callan y se llevan dentro
son las verdaderas.*

(Manuel Machado, 1894)

*Yo no sé por dónde
ni por dónde no,*

*se me ha liado esta sogá al cuello⁵
sin saberlo yo.*

Pero hay también seguiriyas de sólo tres versos, el primero y el último de seis sílabas y de once el segundo (rimando los impares). Es la seguidilla corta, en que se ha suprimido el primer tercio, y se canta para rematar una interpretación por seguiriyas o como “cabal”.

*Yo no sé qué tiene
la hierbabuena de tu huertecito
que tan bien me huele.*

La segunda es la **seguidilla castellana** (que sirve para las seguidillas manchegas, por ejemplo), que es una estrofa de cuatro versos, los impares heptasílabos y los pares pentasílabos, en que riman los pares. Pongamos unos ejemplos de seguidillas manchegas; hemos escogidos unas que ilustran el fenómeno, antes comentado, de utilización común de un primer verso:

*Pa una vez que te dije
“Adiós, Antonia”,
todo el pueblo está lleno
que eres mi novia.*

*Pa una vez que te dije
“Adiós, María”,
se pensaba la gente
que te quería.*

*Pa una vez que te dije
“Péiname, Juana”,
me tiraste el peine
por la ventana.*

Pues bien, esta combinación de versos heptasílabos y pentasílabos se canta por serranas, livianas o sevillanas:

*Por la Sierra Morena
va una partía,
y al capitán le llaman
José María.*

⁵ Otra versión dice: “se me ha liado esta sogá al cuerpo”.

Y también por tangos. Recuérdese éste que cantaba la Repompa, cuya letra se ha transmitido con variantes que consideramos significativas:

*La⁶ que quiera madroños
vaya a la sierra
porque se están secando
mis⁷ madroñeras.*

3.4. La quintilla

Hablemos ahora de la *quintilla*, estrofa con dos rimas. Es la propia del *fandango* y sus derivados—los **cantes por Levante**, por ejemplo. Sin embargo, la estructura melódica de estos cantes es de seis versos musicales. Pero, al igual que—tal como hemos dicho—algunos cantes, cuya estructura melódica consta de cinco versos, utilizan estrofas de cuatro versos a las que se añade, **anticipándolo**, el 2º verso, sucede con los fandangos, cuyas estrofas métricas son de cinco versos, pero que consiguen los seis versos de que consta su estructura melódica anticipando el segundo (aunque también usa otros procedimientos).

*Al que en la mina murió,
déjame que yo le cante
al que en la mina murió,
porque fueron sus lamentos
lo que al Levante impregnó
de arte y de sentimiento.*

*Con las lágrimas se va,
la pena grande que se llora
con las lágrimas se va,
la pena grande es la pena
que no se puede llorar:
esa no se va, se queda.*

(fandango de Manuel Vega El Carbonerillo)

⁶ O “El que quiera...”.

⁷ O “sus madroñeras”.

La **petenera** de la Niña de los Peines es también de cinco versos, que se convierten en ocho versos musicales con el añadido de uno de ripio (la interpelación “Madre de mi corazón”) y dos repetidos:

*Quisiera yo renegar,
yo quisiera renegar
de este mundo por entero,
volver de nuevo a habitar,
madre de mi corazón,
volver de nuevo a habitar
por ver si en un mundo nuevo
encontraba más verdad.*

3.5. Colombianas, guajiras y milongas

Le llega el turno ahora a las estrofas de más de cinco versos. Son propias de los cantes incorporados al flamenco en el siglo XX. Comencemos por la **copla de seis versos octosílabos**, con rima consonante los pares, que es la estrofa de la **colombiana**. He aquí un par de muestras de esta poesía de tan poca calidad que nos resistimos a llamar flamenca:

*Quisiera, cariño mío,
que tú nunca me olvidarás,
que tus labios con los míos
en un beso se juntaran,
que no hubiera nadie en el mundo
que a ellos los separaran.*

*Morena, por tu cariño,
¿sabes lo que estoy sufriendo?
Y, en vez de causarte pena,
de mi amor te estás riendo:
nadie te querrá en el mundo
como yo te estoy queriendo.*

Y, por último, hay que mencionar la **décima o espinela**, estrofa de diez versos, compuesta en realidad de dos redondillas (estrofas de cuatro versos) más dos versos – todos octosílabos, de rima consonante. Es la estrofa de la **guajira** y de algunas **milongas**. He puesto antes un ejemplo de guajira de tema “indiano”. He aquí otro ejemplo de guajira, esta vez de aire más acorde con el

estilo de las décimas que cultivó la corriente literaria modernista de moda en la América Hispana hace un siglo (se la hemos oído cantar a Rocío Márquez):

*Aquella noche, caía
la lluvia muy lentamente,
cantaba triste la fuente
su dulce monotonía.
Un almendro florecía
al aire frío de enero,
y en la quietud del sendero,
sobre la arena amarilla,
me ofreciste la mejilla
para mis besos primeros.*

4. De la letra al cante

Ahora bien, aparentemente desmintiendo cuanto aquí acabamos de decir, lo que oye quien escucha flamenco no son estrofas, sin más, de tantos o cuantos versos; ni versos, mondos y lirondos, de tantas o cuantas sílabas. El cantaor, siempre que se lo permita la estructura melódica y rítmica del palo que interpreta, quita o pone, repite versos y palabras, introduce variaciones en el texto (muchas veces poniendo cualquier palabra en diminutivo, incluidos los participios verbales), etc.

Una característica del cante popular (y muy especialmente del flamenco) es el uso frecuentísimo de sílabas y palabras, las más de las veces sin significado, **añadidas** a los versos que se cantan. En el flamenco, el añadido más frecuente es el *ay*; que no es necesariamente un *ay* de dolor, sino un tercio de salida, un medio de templar la voz, y un soporte de melismas. Otros añadidos, entre muchos, pueden ser: “tiritirí”; “ya, yayay”; “lerén, lerén, lerenle”, etc.

Tales añadidos pueden tener la función de “relleno” o ripio. Mencionemos unos pocos ejemplos:

*-Olé, bien
-Olé, morena
-Que con el yali yali, yali yali ya
-Ay nonayno, nonayno nonayno na*

Tales añadidos, a modo de glosolalias (“lenguaje ininteligible, compuesto por palabras inventadas y secuencias rítmicas y repetitivas”), no son un invento del flamenco. Los conoció la música andalusí, y los conoce el folklore occidental. Pongamos como ejemplo esta farruca antigua, que nos muestra claramente el origen folklórico de tales elementos postizos:

*Y con el tran, tran, tran, tranteiro, tranteiro, tratán
Con el tran, tran, tran, tranteiro,
baila que te baila,
que te canto yo.*

A veces los añadidos sirven para suplir versos enteros, proporcionando las sílabas y la rima necesarias para completar la estrofa, como en estos ejemplos:

*Ay un lelé y un lelé y un lelé
con la cara de mi niño me alumbraré.*

*Al garrotín, al garrotán.
Por ver a la vera, de la vera van.*

Aunque hoy lo que se escucha en el flamenco es:

A la vera, vera, vera de San Juan.

Pero, como hemos adelantado, cualquier añadido es posible, por decisión de quien canta. Ejemplo: Tras el segundo verso de la soleá por bulerías *Es tu querer como el viento*, Antonio Mairena añade: *buena compañerita*, y en una segunda repetición sorprende con un *borde malnacía*. Esto último es una buena muestra de una de las adiciones más frecuentes y más queridas por el flamenco, la interpelación: *entrañas mías*, o *compañerita del alma*, o *madre de mi corazón*, como en la petenera de la Niña de los Peines que ya hemos presentado.

Y, para **concluir**: a pesar de todo lo dicho aquí, el artista flamenco se siente bastante libre para acortar o alargar versos, modificar estrofas, cambiar palabras, añadir exclamaciones e interjecciones, etc. Eso hace que quien escucha un cante intentando captar la métrica, acaba muchas veces pensando que está ante una poesía de métrica irregular. Pero no es eso lo que le preocupa al

cantaor, sino que para él lo importante es hacer cuadrar la letra dentro del patrón melódico del palo que ejecuta. Y así, él pasa a ser el dueño del texto.