



Los cantares de Ramón de Campoamor en el repertorio flamenco

Antonio Plaza Orellana
IES Julio Verne (Sevilla)

Enviado: 20-07-2018
Aceptado: 28-10-2018

Resumen

El trabajo aborda la repercusión en la copla flamenca de los *Cantares* de Ramón de Campoamor. El poeta, totalmente ajeno al ambiente flamenco que brotaba en aquel periodo, mantiene un ideario y una filosofía personal que tendrá gran alcance en la música popular. Su lenguaje natural y sentencioso, muy afín a la estética flamenca, va a facilitar la popularización de sus coplas que aparecerán recogidas en los cancioneros populares anónimos; algunos de ellos de exclusiva intención flamenca. Mediante el estudio de sus cantares analizaremos algunas de los mecanismos de popularización de la copla, sus patrones básicos y los elementos que modelan el lenguaje culto hacia el popular.

Palabras clave: Campoamor, cantares, flamenco.

Abstract

The work deals with the repercussion in the flamenco song of the *Cantares* by Ramón de Campoamor. The poet, totally oblivious to the flamenco atmosphere that emerged in that period, maintains an ideology and a personal philosophy that will have great reach in popular music. His natural and sententious language, very akin to flamenco aesthetics, will facilitate the popularization of his songs that will appear in the books of anonymous popular songs; some of them of Flamenco exclusive. Through the study of his "cantares" (songs) we will analyze some of the mechanisms of popularization of the song, its basic patterns and the elements that model the cultured language towards the popular.

1. La poesía de cantares en el flamenco

Dentro del resurgir del cantar popular, ocurrido en la segunda mitad del siglo XIX –que ha dado en llamarse “poesía de cantares”– la figura de Campoamor se erige como una de las referencias creadoras más relevantes. El gusto compositivo por formas poéticas breves –cantares, seguidillas, coplas, rimas y otras denominaciones diversas– de esta corriente, va a renovar el corpus de poesía tradicional no narrativa que conforma la lírica popular. Como apunta la profesora Margit Frenk, el concepto lírico no se aplica en el sentido de desarrollo de vivencias personales, sino como contraposición a épico y dramático. La referencia al concepto de poesía popular, no sólo se limita a que haya sido cantada por el pueblo, también engloba la imitación de autores cultos que no pertenecen a la sabiduría popular¹. La poesía popular, fuente de la que emana la poesía flamenca, va a recibir un aluvión de coplas de autor, conocido o desconocido, que acabarán siendo adaptadas a los distintos aires musicales populares. La tradición se encargará de moldearlas, reconocerlas como propias y otorgar la autoría al pueblo anónimo, digno artesano de la *Volkspoesie* en el mito romántico.

La interpretación del cante flamenco, plantea, en muchos de sus estilos (o palos), un desarrollo formal en el que se sucede un determinado número de coplas con un criterio tan íntimo como la memoria o las sensaciones del intérprete. Esta interpretación favorece la lógica coherente de la pieza breve, frente a la idea narrativa de la obra completa. Es cierto que hay estilos como romances, tanguillos, milongas, zambras o canciones por bulerías, que escapan a esta norma, planteando un discurso narrativo completo. Exceptuando estos estilos, el desarrollo abierto es más frecuente. Este discurrir en la ejecución del intérprete favorece la acotación de formas poéticas establecidas de arcaico

¹ Frenk Alatorre, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, 2003. México. Editan: Facultad de filosofía y letras Universidad Nacional Autónoma de México; El Colegio de México y Fondo de cultura económica. Volumen I, Prólogo, pág. 2.



empleo en la lírica popular española. Cuartetos octosilábicos, seguidillas con o sin estribillo, seguidillas gitanas y soledades, permiten acomodar la mayoría de frases y motivos musicales en sus versos, y facilitan la coherencia del contenido. La poesía de cantares, que irrumpe en la segunda mitad del siglo XIX, retoma por imitación, en el caso de Augusto Ferrán, o por recreación, en el de Antonio de Trueba, estas formas breves inherentes a la lírica popular hispánica.

Es difícil establecer una independencia clara entre términos como “cantos y bailes andaluces”, “cantos populares andaluces”, “cantos gitanos” o “cantes flamencos”, sin llegar a un debate que sobrepasaría el motivo y la extensión del artículo. Para poder definir una modalidad poética flamenca distinta de la naturaleza de la lírica popular, el profesor Gutiérrez Carbajo plantea una serie de rasgos que reconoce insuficientes para establecer esta distinción². Elementos estilísticos como el patetismo, el especial tono lírico, el carácter urbano, la ausencia de paisaje, la especial intensidad en el tratamiento de temas como el amor, la muerte o la pena, e incluso los aspectos musicales y rítmicos, no permiten especificar un campo independiente.

El término “flamenco”, como referencia a un género musical, aparece por primera vez en prensa, como demuestra el profesor Faustino Núñez, en torno a 1847³. Su desarrollo se expande en la segunda mitad del siglo y compartirá celebridad con la poesía de cantares. No debe extrañarnos que esta corriente literaria muestre numerosos puntos en común con nuestro género musical. La investigación flamenca ha resaltado siempre la corriente establecida por Augusto Ferrán y los poetas becquerianos, como el afluente de mayor afinidad al género. Poetas como Ventura Ruiz Aguilera, Melchor de Palau o Ramón de Campoamor, tendrán un importante papel con la popularización de sus

² Gutiérrez Carbajo, Francisco, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, 1990, Madrid. Editorial Cinterco, II, pág. 782.

³ Un cantante flamenco, *Variedades*, Gacetilla de Madrid, Madrid, 6 de junio de 1847, *El Espectador*, pág. 3.

cantares, que, al igual que los de Ferrán, enriquecerán con elementos simbólicos que hoy consideramos emblemáticos, la poesía flamenca.

Analizando la presencia de esta primera generación de creadores de cantares en registros sonoros y cancioneros específicos flamencos (cf. tabla 1), vemos la repercusión rotunda de Ferrán en el estilo de la Malagueña; estilo de esplendor en la segunda mitad del siglo XIX.

Tabla 1

	Campoamor	Ferrán	Ruiz Aguilera
Malagueñas	1	6	1
Fandangos	3	2	4
Soleares	2	5	1
Tangos	2	4	1
Seguiriyas	1	6	
Peteneras	2	1	
Alegrías		1	1
Seguidillas sevillanas			2

La temática sentenciosa, tan abundante en peteneras y tangos, engarza con el rasgo sugerente y adoctrinador de la poesía de Campoamor. Sin embargo, la presencia más destacada de cantares campoamorinos la encontramos en el fandango, estilo arcaico que conoce un nuevo florecimiento a partir de la década de 1920. Este género, que admite con mayor flexibilidad la rima consonante y la rima monosilábica-rasgos de menor prestigio en la poesía popular, de preferencia asonante-, va adoptando una nueva temática más “dramática” respecto al lirismo decimonónico. No es baladí la presencia de la siguiente copla en un concurso local de fandanguillos en 1924 en la provincia de Huelva:

*Yo le encargué un fandanguillo
Al poeta Campoamor;*



*Y me dijo el pobrecillo
Que ese estilo aunque sencillo
Lo hacían en Huelva mejor⁴.*

Tras el análisis de numerosos cancioneros y registros sonoros hemos podido comprobar la trascendencia de Campoamor en la copla popular y, por parentesco, en la copla flamenca, pese a que desconozcamos cualquier acercamiento del autor al género. La popularidad de la obra y la presencia de sus versos en recopilaciones de proverbios y cantares populares anónimos, puede parecer singular si tenemos en cuenta opiniones como la de José María de Cossío, que afirmaba que a Campoamor “le estaba vedado sentir el popularismo, y su poesía fue siempre poesía para clase media, hasta cuando hacía cantares”⁵. Pese a ello, la popularización de sus versos es incuestionable si profundizamos en su estilo y pensamiento.

1.1 Estilo y pensamiento en la poesía campoamorina

La personalidad de Campoamor y su difícil adscripción al periodo histórico que le tocó vivir está bien definido por el poeta Vicente Gaos, autor de la reinterpretación más acertada de su obra:

No sé hasta qué punto pueda sostenerse de él que es un autor representativo de su momento, cuando es, por el contrario, idealista en una época de realismo; espiritualista en el apogeo del naturalismo; afirmador de la realidad de lo sobrenatural, en la sazón del naturalismo; despreciador de los hechos entre adoradores del empirismo; anheloso de metafísica cuando la proscribía el positivismo; adicto de la supremacía y autonomía del arte; aristócrata en arte cuando este se democratiza; y, finalmente, apasionado defensor de la poesía contra la prosa, coincidiendo con el instante preciso en que la novela es el género dominante⁶.

⁴ “Violeta”, Concurso de “Fandanguillos”, Huelva, sábado, 20 de diciembre de 1924, *Diario de Huelva*, pág. 1.

⁵ Cossío, José María de, *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, 1960, Madrid, Espasa-Calpe, S. A. Vol. I, pág. 313.

⁶ Gaos, Vicente, *La poética de Campoamor*, segunda edición corregida y aumentada, 1969, Madrid, Editorial Gredos S. A. págs. 24-25.

En el análisis que realiza Campoamor de su propia obra y que titula *Poética*, descubrimos algunos estímulos de su intención creadora. En ella, imitando a Voltaire, intenta: “escribir poesías cuyas ideas y cuyas palabras fuesen o pareciesen pensadas y escritas por todo el mundo”⁷. Para ello va a emplear un lenguaje cercano, con una pretendida claridad y sencillez que, por excesivo énfasis, va a ser posteriormente descalificado como prosaico. Es comúnmente aceptado que gran parte del movimiento modernista, empleando esta diatriba, no valorará su estilo. El poeta Vicente Gaos argumentará que este estilo prosaico y vulgar lo realiza el autor aposta; ya que es el mejor vehículo para exponer la idea, la sugerencia, lo que él denominaba “rasgo intencionado”⁸. Esta sugerencia debe ser trascendente y como afirma Díaz Taboada⁹, debe implicar una idea que sirva de enseñanza para la vida.

La prioridad manifiesta del “arte por la idea”, frente al “arte por el arte”, que atribuye al romanticismo, le hace ser considerado como uno de los precursores del nuevo realismo literario¹⁰. Gaos demuestra que Campoamor no puede englobarse en esta corriente, y es la consecuencia estilística de guardar el equilibrio entre el preciosismo y la vulgaridad. El autor denomina su ideal estilístico: “*escribir con naturalidad*”¹¹. Con similar énfasis ataca el “arte de tesis”, arte al servicio de la moral, esgrimido por autores como Pedro Antonio de Alarcón o el padre Luis Coloma:

Personas que se creen discretas aseguran que no se debe escribir libros que no puedan estar en manos de la inocencia. ¡Ilusiones de niños grandes! Para la inocencia no se ha escrito, no se escribe ni se puede escribir nada¹².

⁷ Campoamor, Ramón de, *Poética*, 1883, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, pág. 27.

⁸ Gaos, V., *op. cit.*, pág. 196.

⁹ Castro García, María Isabel de, *La poesía de cantares en la segunda mitad del siglo XIX*, 1987, Madrid, Universidad Complutense, pág. 298.

¹⁰ Urrutia, Jorge, *Poesía española del siglo XIX*, 1995, Madrid, Cátedra, letras hispánicas, pág. 100.

¹¹ Campoamor, R. de, *Poética*, *op. cit.*, pág. 110.

¹² Campoamor, R. de, *Poética*, *op. cit.*, pág. 88.



Escribir con naturalidad, facilita que muchas de sus composiciones hayan pasado a ser dichos y sentencias populares. Cossío opina que no es la cercanía del poeta -al que califica de burgués- a las clases populares las que influyen en su estilo, sino todo lo contrario; es la sentencia culta y aleccionadora del poeta la que se acabará introduciendo en la vena moral del pueblo¹³. Ya sea por la intención pedagógica, la estudiada espontaneidad o el empleo de un lenguaje proverbial, la mayoría de sus cantares acabarán bajo el título de “Morales” o “Sentenciosos”, incluso aquellos que el autor califica como cantares epigramáticos y amorosos.

Muchos autores opinan que la intención del autor, realmente, es alejarse de lo popular y lo legitiman desde el punto de vista formal, ya que es difícil de acomodar las formas poéticas empleadas por Campoamor dentro del concepto que llega a denominarse “cantar”, pese a que el autor los denominara como tal. Con la excepción de escasas seguidillas con estribillo (cuarteta de esquema general 7-5-7-5 y rima en los pares, y estribillo en terceto, 5-7-5, rimando primero y tercero), es la redondilla (cuarteta octosilábica con rima en primer y cuarto verso) la forma métrica dominante entre sus cantares. Se aleja por tanto de la tradicional cuarteta asonantada, tan presente en los mismos.

Se confunde Cossío al afirmar que los cantares de Campoamor “no podrían cantarse ciertamente con estilos de cante gitano ni aun andaluz, sino con las tonadas graves de Castilla en las que se seren las pasiones, como el paisaje llano y severo bajo el sol.”¹⁴ Esta afirmación puede ser consecuencia de una escasa valoración del cantar popular. Si Campoamor busca un estilo equidistante entre lo artificioso y lo vulgar, y sus cantares, como luego veremos, impregnan el corpus popular y flamenco, quizá son las fronteras las que no están bien definidas. La opinión de Campoamor respecto a su lenguaje es muy clarificadora:

¹³ Cossío, J. M. de, *op. cit.* pág. 464.

¹⁴ *ibid.*, pág. 467.

Castellanizar el lenguaje poético, que los de abajo aldeanizan y los de arriba culti-latini-parlan..., escribiendo como se habla y desterrando de sus obras toda clase de jergonza, ya cultista, ya canallesca¹⁵.

Otro elemento estilístico que lo aleja de lo popular lo destaca Gutiérrez Carbajo, quien reconoce en sus rimas una consonancia excesiva; rasgo menos frecuente en la rima popular¹⁶. La consideración personal de infravaloración de la música que establece en *El arte trascendental*¹⁷, considerándola como la verdadera manifestación del “arte por el arte” por su ausencia de forma, también la alejan como vehículo para su poesía. El concepto de forma aludida a la música no se refiere a su estructura organizativa, sino a la falta de idea o asunto, objeto indispensable en la obra artística.

En *Las ciencias al servicio del arte*, que también le acerca al cientifismo que encarnará Palau, expone la idea de “hacer de toda poesía un drama¹⁸”. De Castro García reconoce en los cantares un uso frecuente del apóstrofe conversacional¹⁹ o de la presentación dialogada de los mismos. El drama en miniatura que establece principalmente en las doloras, humoradas, pequeños poemas y cantares, va a paliar el discurso narrativo tan frecuente en la épica romancesca, retomada en el primer romanticismo, y que tiende a desaparecer. Este drama contenido nos permite trazar una correlación con la corriente establecida tras las traducciones que realiza Augusto Ferrán de la obra de Heine, y que acaba focalizando en Bécquer. En los *Cantares* de Campoamor, Ferrán, y en las *Rimas* de Bécquer se reconoce un diálogo subjetivo e íntimo que realmente constituye un canto universal, rasgo que De Castro García distingue

¹⁵ Campoamor, R. de, *Poética*, op. cit., pág. 118.

¹⁶ Gutiérrez, F., op. cit., pág. 226.

¹⁷ Campoamor, R. de, *Poética*, op. cit., pág. 96.

¹⁸ Campoamor, R. de, *Poética*, op. cit. pág. 37.

¹⁹ Castro, M. I. de, op. cit. pág. 299.



como herencia heineana. De igual modo relaciona el marcado escepticismo en la temática amorosa²⁰, aunque este carácter es dominante a lo largo del siglo XIX.

El pensamiento filosófico del autor, considerado como un esteta que deambula en un “idealismo racionalista o racionalismo idealista profundamente espiritual”²¹, lo sitúa frente a toda posición empírica y lo enemista con el positivismo dominante; lo que le llevó a una ferviente polémica con “Clarín” y Juan Valera. Esta oposición no implica que el autor no fuese rigurosamente metódico; es la libertad que atribuye al arte la que replica la lógica filosófica: “el arte, al revés de la filosofía, no necesita tener certidumbre en sus máximas, ni utilidad en sus consecuencias”²². Un reflejo estilístico de este pensamiento dual y contradictorio en sus cantares, puede ser el abuso del recurso semántico de la antítesis y el paralelismo antitético. La proposición subordinada que precede a este juego semántico, principalmente en los dos últimos versos, permiten concluir planteando una paradoja. Este esquema que Gutiérrez Carbajo define como “arrestment”, constituye la estructura más empleada en la copla sentenciosa.

El empleo de la antítesis es más frecuente en la lírica popular que en la erudita, como observamos en la siguiente copla que, aunque recogen cancioneros del XIX, como el de Fernán Caballero²³, se considera una supervivencia que ya aparece citada en el *Cancionero de Upsala*, y también en fuentes posteriores como indica la profesora Frenk Alatorre en el *Nuevo corpus de la antigua lírica hispánica*²⁴.

²⁰ *ibid.*, pág. 297.

²¹ Gaos, V., *op. cit.*, pág. 24.

²² Campoamor, R. de, *Poética*, *op. cit.* pág. 90.

²³ Fernán Caballero, *Cuentos y poesías populares andaluces*, 1887 (1ª ed. 1854), Leipzig, F. A. Brockhaus, *Amorosas tristes*. pág. 137.

²⁴ Frenk, Margit; *op. cit.*, *Amor gozoso*, Si no son amores, no sé qué tengo. 58-A: “Yéndome y viniendo / Me fui enamorando: / Una vez riendo / Y otra vez llorando.”. Fuentes: *Cancionero de Upsala*, ff. 2v s (núm. 6); Milán, Cortesano, f. 82 p.175: “Yendo”; *Cancionero musical de Elvas*, II, núm. 33: “Yendo y viniendo/ Fuime enamorando, / Comencé riendo, / Acabé llorando.” enamorando; Timoneda, Sarao, f. 42 (núm. 77): “Según que voy viendo / Voyme namorando /

*Yendo y viniendo
Fuime enamorando.
Empecé riendo
Y acabé llorando.*

Si establecemos una relación con algunos cantares campoamorinos, observamos una contradicción paradójica que ahonda en la misma idea, pero con un planteamiento diferente.

<i>¡Pérfida!, te odio; mas creo</i>	<i>Tanto suelen mi sufrir</i>
<i>Que al mismo tiempo te adoro,</i>	<i>Las desdichas apurar,</i>
<i>Pues maldigo si te veo,</i>	<i>Que a veces me echo a reír</i>
<i>Y si no te veo, lloro.</i>	<i>Por no poderlas llorar.</i>

(Campoamor, "Amorosos" XL) (Campoamor "Filosófico-morales" XII)

1.2 Campoamor y la música

La relación del poeta con la música es muy temprana, pese a la imperfección artística que encontraba en ella. Ya en la década de los cuarenta Sebastián Iradier armoniza las canciones *La liga de Juana*²⁵ y *El Jubileo*, con texto del poeta.

Suponemos que sin autorización del autor muchas de sus creaciones han sido musicalizadas. No sólo los Cantares, también las Doloras han sido frecuentemente llevadas a la partitura. Entre ellas encontramos *El concierto de las campanas*²⁶, para voz y piano, de Justo Blasco; *El Gaitero de Gijón*²⁷, que inspira una zarzuela con el mismo título, con música de Jesús Romo Raventós y libreto de los hermanos Fernández-Shaw; *¡Quién supiera escribir!*²⁸, dúo vocal con

A veces riendo / A veces llorando."; Cancionero sevillano, f. 202 (núm. 399). pág. 83: "Fuime enamorando, / Comencé riendo / Y acabé llorando."

²⁵ Iradier, Sebastián, *Álbum filarmónico, colección de canciones nuevas españolas con acompañamiento de piano forte*, 1840, Madrid (s. n.), pp. 49-52.

²⁶ Blasco, Justo, *El concierto de las campanas*, 1875, Madrid, Edición: Nicolás Toledo.

²⁷ Romo Raventós, Jesús; Fernández-Shaw, Guillermo y Rafael, *El Gaitero de Gijón*, 1954, En *El Gaitero de Gijón, selección*, Ref. 185056, Barcelona, España, Odeón.

²⁸ Torrás, Ramón, *¡Quién supiera escribir! dolora de D. Ramón de Campoamor: para tiple y barítono o bajo*, 1887, Ed. Madrid, F. Echevarría.



piano, de Ramón Torrás; *El pájaro ciego*²⁹, como canción con piano, de José María Benaiges Pujol.

No tenemos constancia de ninguna opinión del autor hacia el género flamenco, pero atendiendo a la popularización de sus cantares, habría que citar la endeble opinión que tiene de la “complaciente música”, como arte menor, por partir de la “sensación”, que es mal punto de partida, para llegar a la idea: “La misma música, que se suele apreciar más con los nervios que con el cerebro, es la verdadera manifestación del arte por el arte, y es tan popular porque con ella se siente y no se piensa”³⁰. Apunta su dardo hacia la ópera de Meyerbeer, heredero del wagnerianismo decimonónico, que plantea la búsqueda del *Gesamtkunstwerk* u obra de arte total, imposible simbiosis en el pensamiento campoamorino.

Otro pensamiento incompatible lo encontramos en la deficiencia que plantea de la prosa respecto a la poesía. “¿Qué prosa hay que tenga la fijeza del verso?”³¹. Le atribuye un lenguaje indeterminado, fluctuante y confuso, similar al de la música. Los cantares populares, sometidos a las variantes lógicas de la transmisión oral, podrían caer en similar consideración.

1.3. Los Cantares en el corpus flamenco

Los 132 cantares los encontramos publicados conjuntamente por primera vez en la edición Durán de 1861 que, debido a su éxito, en 1866 llegó a la décima edición. Manuela Cubero sitúa la primera publicación en 1846, fecha de publicación de las *Humoradas*³², pero no hemos encontrado muestras que lo corroboren. Las primeras publicaciones aparecen junto a las humoradas en sucesivas ediciones; Cossío opina que pudo ser en torno a la edición de estas en

²⁹ Benaiges Pujol, José María, *El pájaro ciego*, 1880, Madrid, *La última moda*.

³⁰ Campoamor, R. de, *Poética*, op. cit. pág. 96.

³¹ Campoamor, Ramón de, *Poética, polémicas literarias*, 1890, Valencia, Librería de Pascual Aguilar, pág. 150.

³² Cubero Sanz, Manuela, *Vida y obra de Augusto Ferrán*, 1965, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pág. 79.

1857. Las primeras publicaciones en prensa la hemos encontrado en 1861, verificando la opinión de Ruiz Aguilera que siempre consideró que Campoamor es anterior a él. Las encontramos en *El Clamor público*³³ o *El Contemporáneo*³⁴ con una intención publicitaria, al presentar ambas el mismo esquema y formato. También se recogen en revistas mensuales como *El Museo de las familias*³⁵. Estas revistas de amenidades, constituirán uno de los mayores medios de difusión del género de cantares. Con la denominación de “Cantar”, también irán apareciendo publicados en 1863, en el *Almanaque enciclopédico español*³⁶. Pese a todo, ya se reconocen algunas de estas formas desde su segundo libro *Ayes del alma*, de 1842, y si no fueron consideradas como tal se debe a que el género aún no estaba conformado.

Para su estudio hemos tomado la publicación de *Doloras y cantares*³⁷ de 1880, similar a la primera edición. En ella mantiene la división de los cantares en tres grandes grupos: amorosos, epigramáticos y filosóficos-morales.

1.3.1. Cantares amorosos

Entre los 41 cantares amorosos hay que destacar el número seis por su repercusión posterior. Rodríguez Marín³⁸ recoge en los *Cantos populares españoles*, entre las “Ternezas”, una variante del cantar, que atribuye a Luis Montoto. La devoción de Montoto por el asturiano es manifiesta; no en vano empleará una carta suya como prólogo para su colección de poemas *Granos de arena*.

³³ Campoamor, Ramón de, Cantares, Madrid, viernes 13 de mayo de 1861, *El Clamor Público, Periódico del Partido Liberal*, N° 232, pág. 3.

³⁴ Campoamor, Ramón de, Cantares, Madrid, Domingo 19 de mayo de 1861, *El Contemporáneo*, Año II, núm. 125, pág. 3.

³⁵ Campoamor, Ramón de, Doloras y cantares, cantares, *Museo de las familias*, periódico mensual, Madrid, septiembre de 1861, pág. 215.

³⁶ Campoamor, Ramón de, *Almanaque Enciclopédico Español, para el año de 1864*, 1863, Madrid, pág. 319.

³⁷ Campoamor, Ramón de, *Doloras y cantares*, 1880, Sevilla, Francisco Álvarez y C^o, editores.

³⁸ Rodríguez Marín, Francisco, *Cantos populares españoles recogidos, ordenados e ilustrados por Francisco Rodríguez Marín*, Tomo II, 1882, Sevilla, Francisco Álvarez y C^a, editores. Amorosos I. Ternezas. pág. 287.



Entre las recopilaciones de coplas flamencas que también se hacen eco de la variante expuesta por Rodríguez Marín, destacamos la *Colección escogida*³⁹ de Antonio Machado y Álvarez, “Demófilo”, segunda gran colección de este pionero investigador del flamenco. Es importante recordar la contribución que realizó Demófilo al conjunto de coplas de los *Cantos populares* de Rodríguez Marín, quien reconoció una aportación de cuatro o cinco mil coplas. Machado y Álvarez, modestamente, reduce el valor a dos o tres mil. También es interesante destacar el apartado en el que Machado y Álvarez la incluye, al que denomina “Cantares”, grupo clasificatorio del que prescindió en su primera gran colección titulada *Colección de cantes flamencos*⁴⁰, separadas ambas publicaciones tan sólo siete años. La inclusión en este apartado de coplas de autores contemporáneos y camaradas implicados en la poesía de cantares, le debieron suponer un difícil debate para un ferviente defensor del papel creador del pueblo anónimo. Para intentar dar una explicación a este cambio de pensamiento en ambas colecciones planteamos dos posibilidades: la primera de ellas alude a la limitada situación económica que sufrió en Madrid. En la segunda colección, como afirma Daniel Pineda Novo⁴¹ en una carta fechada el 21 de Abril de 1887 y dirigida a su amigo Luis Montoto “quiere hacer más por motivos económicos que profesionales”. Para ello solicitará a Montoto o Guichot que le envíen coplas populares a Madrid para incrementar la colección. Otra posibilidad, desde un punto de vista ideológico, nos permite intuir una cierta laxitud en el planteamiento darwinista que asumió la Sociedad Folklorista, y que pretendió orientar hacia el desarrollo socio-cultural y artístico. Como apunta Gerhard Steingress, Demófilo plantea la fuerza creativa del cantaor como una manifestación misteriosa de un “pueblo”, una “raza”, o el “alma”, sin

³⁹ Machado y Álvarez, A., *Cantes flamencos*, colección escogida, Biblioteca de El Motín, 1887 (Datación según criterios de J. E. Baltanás), Madrid, Imprenta popular a cargo de Tomás Rey, Cantares, pág. 191.

⁴⁰ Machado y Álvarez, A. *Colección de cantes flamencos* recogidos y anotados por Demófilo, 1881, Sevilla, Imp. Y Lit. de El Porvenir.

⁴¹ Pineda Novo, Daniel, Antonio Machado y Álvarez, “Demófilo”, y su aportación científica al cante flamenco, primer semestre de 1995, *Revista de flamencología*, nº 1, pág. 73.

considerar la individualidad del cantaor que, como artista, presenta una relación entre arte y sociedad distinta⁴². Al prescindir en su primera *Colección de cantes flamencos* de esta categoría, elude la presencia de coplas de autor conocido que sobresalen de ese pueblo anónimo -heredero del romanticismo- que focaliza su estudio. Si en la primera colección, de los autores de la poesía de cantares, casi aisladamente aparece representado Augusto Ferrán; en esta segunda colección encontramos a Eduardo Bustillo, Felipe Pérez y González, Luis Montoto, Julia de Asensi, Constantino Gil, Rafael de Medina y muchos más creadores que consiguen popularizar sus coplas, principal objetivo de muchos de ellos, y del que también participará años después su hijo Manuel. Como apunta Enrique J. Baltanás, el título de esta segunda colección difiere a la intención de Machado y Álvarez, que en el prólogo la titula “Cantes flamencos y cantares”. Acertadamente, describe esta evolución en el pensamiento de Demófilo; en el que el flamenco, pasa de sustantivo a adjetivo, de género diferenciado de la lírica popular a cualidad o “carácter flamenco” de ciertas coplas, a modo de color que las tiñese⁴³.

Otra curiosa colección que la incluye idéntica a la versión de Rodríguez Marín, pero en este caso como “malagueña”, son los *Cantos populares andaluces y algunos originales*⁴⁴ de Miguel Mihura Álvarez, padre del dramaturgo Miguel Mihura Santos. Es una interesante recopilación de coplas en un periodo de insuficientes registros, si consideramos la actualidad de la que gozaron en las dos décadas de finales del XIX y la eclosión de cancioneros flamencos que supondrán los años 20 del siglo posterior. En ella el autor establece unos criterios de organización basados en los distintos “palos”, como malagueñas, alegrías, soleares y jaleos; junto a otros estilos florecientes como cartageneras,

⁴² Steingress, G., *Sociología del cante flamenco*, Jerez, Centro andaluz de Flamenco, 1993, Pág. 163.

⁴³ Baltanás, Enrique, Antonio Machado y Álvarez, Demófilo, *Obras completas*, 2005, Sevilla, Biblioteca de Autores Sevillanos, Diputación de Sevilla y Fundación Machado, pág. LVIII.

⁴⁴ Mihura Álvarez, Miguel, *Cantos populares andaluces y algunos originales*, recogidos y anotados por Milguel Mihura, 1914, Madrid, Jerónimo Mihura editor, Malagueñas, pág. 12.



marianas o chirigotas. Concluye con distintas coplas de uso local entre las provincias andaluzas.

*Está tu imagen, que admiro,
Tan pegada a mi deseo,
Que si al espejo me miro,
En vez de verme, te veo*⁴⁵.

(Campoamor, "Amorosos" VI)

*Mira tú si yo tendré
Fijo en ti mi pensamiento,
Que si al espejo me miro,
En vez de verme, te veo.*

(Rodríguez Marín, "Ternezas")

Entre los registros sonoros también la recogemos como fandango, que interpretan entre otros el "Niño de la Huerta" ⁴⁶, en una versión personal, o el "Pena hijo"⁴⁷. Es interesante destacar la semejanza con la copla original de Campoamor de estos registros sonoros de los años dorados del fandanguillo, (época considerada de esplendor de la Ópera flamenca que comprende el final de la década de los veinte y la década de los treinta). Estos difieren respecto a las versiones registradas en los cancioneros flamencos antes tratados. Para asimilar esta diferencia, que elude la línea seguida por la copla de Montoto recogida por Rodríguez Marín, Demófilo o Mihura, debemos tener en cuenta la importante labor de los "letristas" que, durante este periodo, suministran y arreglan cantares para los principales intérpretes del género. Nos hallamos, pues, ante una evolución culta que recrea la copla popular y que se adhiere a la implícita oralidad que entraña dicha lírica. Las incursiones eruditas resultan ineludibles en la transmisión. Es un fenómeno similar, a pequeña escala cronológica, que observamos en la valoración culta de la lírica medieval del siglo XV hasta el XVII.

*Al cielo me la han mandao
Esta Isabel que yo admiro
Son tan grandes mis deseos*

*A la mujer que yo admiro
Del cielo me la han mandao
Son tan grandes mis deseos,*

⁴⁵ Campoamor, R. de, *Doloras y cantares*, op. cit., pág. 450.

⁴⁶ Canta: Montoya Egea, Francisco: "Niño de la Huerta". Guitarra: Serrapí Sánchez, Manuel: "Niño Ricardo". (1929). *Fandangos "Yo solo por dar alivio a mis penas"*. Ref. RS- 1215. Regal. Cante 3.

⁴⁷ Canta: Muñoz Martín, José: "Pena (hijo)". Guitarra: Álvarez Soruve, Manuel: "Manolo de Badajoz". (1929). *Fandangos: "En él te adoraba yo"*, Ref. 182356. Odeón. Cante 3.

*Que si al espejo yo me miro Que cuando el espejo me he mirao,
En vez de verme, yo la veo. En vez de verme, la veo.*

(Niño de la Huerta, fandango) (Pena hijo, fandango)

Conviene destacar otras variantes interesantes: la parodia. Interpretada en este caso por Pepe Azuaga, “El Limpio”⁴⁸; artista que encontró su reconocimiento en el flamenco con la interpretación burlesca de algunos éxitos del género. Otra versión interesante la aporta Antonio Delgado, autor que en el destierro franquista proporciona una interesante recopilación de coplas flamencas titulada *La copla andaluza*⁴⁹. En ella, alterna la división de Rodríguez Marín en la evolución del cortejo con alguna categoría de corte social. Entre los “Enojos y desdenes” encontramos una versión que nos da una idea del amplio grado de modificación que puede sufrir un cantar como consecuencia de la transmisión oral.

*Cuando me miro al espejo Qué me ha hecho esa mujer
En vez de verme, la veo Que cuando miro el espejo
Y es que tiene el cristal partío En vez de verme a mí mismo,
Y por el bujero la veo Sólo veo su reflejo.
Sentá con un amigo mío.*

(El Limpio, fandangos) (A. Delgado, “Enojos y desdenes”)

Entre los tangos de la *Nueva colección de cantares andaluces*⁵⁰ de la Antigua Imprenta Universal, de la madrileña calle Cabestreros, encontramos una variante del cantar amoroso diecisiete. Esta pequeña recopilación de setenta coplas, es difícil de datar. La actividad de la imprenta abarca desde 1850 hasta 1910. Las ilustraciones la asemejan a las empleadas en los pliegos de cordel, lo que evidencia una similar difusión comercial de estas pequeñas recopilaciones

⁴⁸ Canta: Azuaga Morcillo, José: “Pepe Azuaga, El Limpio”. Guitarra: Serrapí Sánchez, Manuel: “Niño Ricardo”, 1930, *Fandango “En vez de letras hago borrones”*. DK-8239. Regal, Cante 2.

⁴⁹ Delgado, Antonio, *Andalucía y la copla*, 1960, Buenos Aires, Argentina, Talleres gráficos La Verdad, Enojos y desdenes, pág. 64.

⁵⁰ Anónimo, *Nueva colección de cantares andaluces*, Ca. 1890-1900), Madrid, Antigua Imprenta Universal, Cabestreros, 5, Tangos, pág. 13.



de coplas populares y las específicamente flamencas que, a partir de la década de 1930, publicitarán editoriales como Alas, Bistagne, Ediciones Patrióticas, Marazul, etc. La división que presenta la colección por estilos: guajiras, malagueñas, jotas, seguidillas y tangos, nos acercan al final del siglo XIX e inicios del XX, ya que estos estilos eran frecuentes entre los intérpretes que realizaban su labor en los cafés cantantes. Los primeros artistas flamencos que llegan a registrar su voz como *El Mochuelo* o *Paca Aguilera* mantenían un repertorio similar. Los cantantes debían demostrar todas sus facultades en el amplio abanico denominado “Cantes nacionales” o “Cantes del país”. Entre el conjunto de coplas populares de la colección se filtran como tal, coplas de origen culto, fruto de la poética de cantares del momento. Además de las coplas de Campoamor, encontramos otras de Ruiz Aguilera, Alfonso Tobar o Manuel Gabarrón.

En el análisis semántico encontramos un buen ejemplo de la antítesis paradójica tan insistente. La versión popular difumina dicho rasgo con el cambio de adverbio en el tercer verso. Desde el punto de vista temático se evidencia la devoción del poeta por la mujer. De manera tradicional se ha considerado el género femenino el más numeroso entre los lectores de Campoamor. Cossío argumenta un doble juego que las hace “respetarlas y encumbrarlas, aunque a veces irónicamente y con un dejo de piedad que las deja humilladas y descubiertas al final del cuento⁵¹.”

*Me causas tanto pesar,
Que he llegado a presumir
Que mucho me debe amar
Quien tanto me hace sufrir⁵².*

(Campoamor, “Amorosos” XVII)

*Me causa tanto pesar,
Que he llegao a presumir
Que algo me debe de amar
Quien tanto me hace sufrir.*

(Imprenta Universal, “Tangos”)

Contemporánea a la colección anterior encontramos las *Canciones populares españolas*⁵³, de Rafael Guerrero, del que conocemos hasta cinco

⁵¹ Cossío, F., *op. cit.*, pág. 296.

⁵² Campoamor, R. de, *Doloras y cantares*, *op. cit.*, pág. 453.

ediciones entre 1895 y 1904. Mantiene también una distribución por estilos acorde al gusto por los cantos nacionales antes citados. En este caso la colección incluye malagueñas, granadinas, peteneras, soledades, seguidillas, sevillanas y tangos; además de estilos “del país” como jotas aragonesas, murcianas, trovas, gallegadas, canciones americanas, catalanas, estudiantinas y canciones del momento. También presenta como populares algunas coplas cultas de Augusto Ferrán, Narciso Díaz de Escovar, José María Fontes, Carlos Cano o Ricardo Moly de Baños, entre otros. Todos con escasas variantes del original, lo que nos permite intuir un apoyo culto en el trabajo de recopilación. Entre las Peteneras – de amplia difusión popular pero cuyo trato en la colección es claramente flamenca– distinguimos dos cantares amorosos de Campoamor que muestran el escepticismo por el amor del autor. Sólo cuatro cantares amorosos aluden explícitamente a la muerte:

*Aún di poco por tu amor,
Aunque por él di, constante,
Veinte años por un instante,
La dicha por un favor*⁵⁴.

(Campoamor, “Amorosos” XXVI)

*Aún di poco por tu amor,
Aunque por él di constante
Veinte años por instante
La dicha por un favor.*

(R. Guerrero, Petenera)

*Si indócil a mis consejos
Vas de mi cariño a huir,
Yo me voy mucho más lejos,
Porque me voy a morir*⁵⁵.

(Campoamor, “Amorosos” XIX)

La colección *Cantares Españoles (cantares del pueblo y cantares de los poetas)*⁵⁶, del poeta y periodista José Rodao, incluye entre los “Cantares del pueblo” la siguiente copla amorosa campoamorina. Curiosamente, en el prólogo,

⁵³ Guerrero, Rafael, *Canciones populares españolas*, 1895, Barcelona, Casa editorial Maucci, Peteneras, pág. 31.

⁵⁴ Campoamor, R. de, *Doloras y cantares*, op. cit., pág. 455.

⁵⁵ *ibid.* pág. 453.

⁵⁶ Rodao, José, *Cantares Españoles (Cantares del pueblo y cantares de los poetas)*, 1920, Barcelona, Casa editorial Maucci.



comentando los cantares de autor, desvirtúa los cantares de Campoamor, “acaso por su lenguaje demasiado pulido, por su corrección, por su atildamiento”⁵⁷, sin reconocer algunos, como en este caso, perfectamente mimetizados entre los del pueblo. Su vinculación flamenca nos llega a través de *Los Mejores Cantares Españoles*⁵⁸, de la Editorial Alas, con una estética de estampa andaluza en el diseño y en la selección, lo recoge de manera similar y también lo incluye como anónimo. Turina la incluye en el tercer movimiento de *Poema en forma de canciones*⁵⁹, que titula *Cantares*; con una modalidad frigia y ecos flamencos característicos del impresionismo nacionalista del compositor.

*Más cerca de mí te siento
Cuando más huyo de ti,
Pues tu imagen es en mí
Sombra de mi pensamiento*⁶⁰.

(Campoamor, “Amorosos” VIII)

*Cuanto más huyo de ti
Más cerca de ti me siento;
Pues tu imagen es en mí,
Sombra de mi pensamiento*⁶¹.

(Rodao, *Cantares del pueblo*)

Como segunda copla incluye el cantar treinta y seis en el que mantiene la fórmula antitética de los últimos versos, recurso popular de gran éxito:

*Vuélvemelo hoy a decir,
Pues, embelesado, ayer
Te escuchaba sin oír,
Y te miraba sin ver*⁶².

(Campoamor, “Amorosos” XXXVI)

En la culta *Farruca* para canto y piano, del *Tríptico nº 1*, que Joaquín Turina dedica a la mezzosoprano lírica Conchita Supervía, se incluye como tercera estrofa el siguiente cantar amoroso. Pese a moverse en una modalidad frigia no presenta coincidencias melódicas con las farrucas flamencas, que suelen interpretarse en modalidad eolia o menor.

⁵⁷ *ibid.*, pág. 7.

⁵⁸ Anónimo, *Los mejores cantares españoles*, Ca. (1932-195_), Editorial Alas, Barcelona, pág. 11.

⁵⁹ Turina, Joaquín, *Poema en forma de canciones*, III, *Cantares*, 1923, Madrid, Unión Musical, pp. 7-8.

⁶⁰ Campoamor, R. de, *Doloras y cantares*, *op. cit.*, pág. 451.

⁶¹ Rodao, J., *op. cit.*, *Cantares del pueblo*, pág. 20.

⁶² Campoamor, R. de, *Doloras y cantares*, *op. cit.*, pág. 458.

*Van a la luz de la luna
Nuestros cuerpos tan en pos,
Que no hacen más sombra que una,
Siendo nuestros cuerpos dos*⁶³.

(Campoamor, *Amorosos*, XVI)

Achille Fouquier, en los *Chants populaires Espagnols*⁶⁴, recoge una importante suma de cantares que organiza según determinadas impresiones subjetivas. En los primeros capítulos mantiene el desarrollo de los libros de viajeros románticos, que tanto éxito tuvieron en el periodo. Plantea en cambio muchas dudas la recolección de los supuestos cantares “populares”. La mayoría de ellos proceden de poetas cultos adscritos a la poesía de cantares, como Trueba, Puig Pérez, Díaz de Escovar, Moly de Baños y otros. La similitud y ausencia de variantes propias de los cantares realmente populares, nos hace sospechar de una extracción directa de los distintos libros de cantares de autor, que dominaron el periodo. En “Douleur et résignation”⁶⁵, introduce como anónimos dos cantares amorosos de creación campoamorina:

*Todos pagan la traición
Con el odio y el puñal,
Yo te pagué el mismo mal
Con el amor y el perdón*⁶⁶.

(Campoamor, “Amorosos” XVIII)

*Ten paciencia, corazón:
Que es mejor, a lo que veo,
Deseo sin posesión,
Que posesión sin deseo*⁶⁷.

(Campoamor, “Amorosos” XXIV)

En la década de los veinte irrumpe el fandango o fandanguillo; un antiguo estilo que emerge renovado y dominará el panorama flamenco durante media centuria. La malagueña, deja su pedestal al más ligero fandango, y este, se beneficia de los logros que había logrado su antecesora. Desde finales del XIX muchas cuartetos asonantados, forma tradicional de la malagueña, por la incorporación de “tercios” melódicos, irán ganando un verso para devenir en

⁶³ *ibid.*, pág. 453.

⁶⁴ Fouquier, Achille, *Chants populaires espagnols, guitarais et séguidilles*, 1882, París, Librairie des Bibliophiles.

⁶⁵ *ibid.*, pág. 81.

⁶⁶ Campoamor, R. de, *Doloras y cantares*, *op. cit.*, pág. 453.

⁶⁷ *ibid.*, pág. 455.



quintillas. El quinto verso favorece un discurso narrativo más amplio frente al lirismo de la pieza breve. Antes hemos comprobado la adaptación de la copla campoamorina a los fandangos. Esta presencia enlaza con su idea de que “toda poesía lírica debe ser un pequeño drama⁶⁸”. A continuación, exponemos otro ejemplo en el que el cantar adquiere un quinto verso adicional, permitiendo un discurso más narrativo. En el repertorio de Angelillo,⁶⁹ lo comprobamos:

<i>Perdí media vida mía</i>	<i>Media vida di yo un día</i>
<i>Por cierto placer fatal,</i>	<i>Por cierto placer fatal</i>
<i>Y la otra media daría</i>	<i>Otra media yo daría</i>
<i>Por otro placer igual⁷⁰.</i>	<i>Por otro placer igual</i>
	<i>Si de tu cuerpo venía.</i>

(Campoamor, “Amorosos” VII) (Angelillo, fandango)

1.3.2 Cantares epigramáticos

Los cantares epigramáticos también aparecen representados en los distintos cancioneros populares, aunque en menor medida. Isabel de Castro García considera que son los que más se aproximan a los populares dentro de la línea reflexiva y sentenciosa⁷¹. Ciertamente están alejados del carácter satírico, jocoso o festivo inherentes al epigrama.

Los hermanos Caba Landa, en *Andalucía, su comunismo libertario y su cante jondo*⁷², tratando de encontrar la raíz de la pena flamenca⁷³, orientan su reflexión con la siguiente versión del cantar treinta y ocho. De forma culta también la encontramos en una adaptación para canto y piano a cargo de Federico Serra⁷⁴:

Te pintaré en un cantar
La rueda de la existencia:
Pecar, hacer penitencia

Te contaré en un cantar
La rueda de la existencia:
Pecar, hacer penitencia

⁶⁸ Campoamor, R. de, *Poética*, op. cit. pág. 69.

⁶⁹ Cante: Sampetro Montero, Ángel: “Angelillo”. Guitarra: Borrull, Miguel. (1928). *Fandangos*, Ref. 181.188b, Odeón, Cante 1.

⁷⁰ Campoamor, R. de, *Doloras y cantares*, op. cit., pág. 450.

⁷¹ Castro García, I. de, op. cit., pág. 296.

⁷² Caba Landa, Carlos y Pedro, *Andalucía, su comunismo libertario y su cante jondo*, 2006 (primera edición de 1933), Sevilla, ed. Renacimiento.

⁷³ *ibid.*, Sentido litúrgico del cante: El Calderón, pág. 116.

⁷⁴ Serra, Federico, *Cantares*, 1887, Barcelona, Rafael Guardia Editor, pág. 6.

*Y luego vuelta a empezar*⁷⁵.

(Campoamor, "Epigramáticos" XXXVIII)

Y después vuelta a pecar.

(Caba Landa, "Sentido litúrgico del cante")

El cantar epigramático número siete está incluido en los *Cantares andaluces* de Manuel Díaz Martín, "Manuel de Montellano", importante colaborador de la sociedad folclorista sevillana. Sus principales publicaciones son los cuadros de costumbres *Aires de mi tierra*, y sobre todo, los *Cantares andaluces*⁷⁶. Esta recopilación de cantares no pretende ceñirse a un género específico flamenco como la de Machado y Álvarez, pese a que aporta un elevado número de coplas flamencas no incluidas en la colección de Demófilo. En ella reconoce la importancia de los autores cultos:

Cuando comparo las producciones genuinamente populares con las debidas a literatos, admiro la intuición del cantor anónimo y aplaudo la conducta de los poetas eruditos que no se desdeñan de cultivar las hermosas flores silvestres, que encuentran envueltas entre las malezas de canciones torpes o chabacanas⁷⁷.

También la recoge Ramón Caballero, poeta y periodista colaborador de *Madrid Cómico*, en *Gorjeos del alma*⁷⁸. Esta interesante recopilación, al igual que la de Díaz Martín, carece del trabajo de investigación de las realizadas por Machado y Álvarez, Más y Prat o Rodríguez Marín, pero reflejan un trabajo de campo incuestionable, ya que en cada una de las coplas catalogadas se identifican las modificaciones naturales de su paso por la oralidad. Colecciones folklóricas no andaluzas, como la aragonesa de Jiménez de Aragón, o la manchega de Eusebio Vasco, también la incluyen. Esto evidencia la universalidad de la copla popular y el error de pretender ceñirla a un determinado folklore local. Si Díaz Martín la recoge de manera literal⁷⁹, Ramón

⁷⁵ Campoamor, R. de, *Doloras y cantares*, op. cit., pág. 470.

⁷⁶ Díaz Martín, Manuel, *Cantares andaluces*, 1884, Sevilla, Imp. y Lit. de El Porvenir.

⁷⁷ Díaz, M., op. cit., pág. 190.

⁷⁸ Caballero, Ramón, *Gorjeos del alma*, 1884, Madrid, Biblioteca Universal, Dirección y administración, Madera, 8.

⁷⁹ Díaz, M., op. cit., pág. 6.



Caballero, colección madrileña, la rescata con vulgarismos característicos del lenguaje popular andaluz:

*Ni te tengo que pagar
Ni me quedas a deber:
Si yo te enseñé a querer
Tú me enseñaste a olvidar*⁸⁰.

(Campoamor, "Epigramáticos" VII)

*Ná te tengo que deber,
Ná te tengo que pagar,
Si yo te enseñé a querer
Tú me enseñaste a olvidar*⁸¹.

(R. Caballero, *Ayes y flores*)

La principal recopilación de cantares amorosos de Gabriel María Vergara, *Mil cantares populares amorosos*⁸², recoge como anónimo el cantar epigramático número cuatro. La variación del primer verso rompe el sutil equilibrio de Campoamor hacia una copla de catalogación amorosa. Como apunta Gaos, la sinceridad y naturalidad, tal como las exige Campoamor, implican necesariamente la ausencia de todo estilo de tono uniforme⁸³:

Admito el tono épico en un párrafo, el lenguaje escogido en dos, y en tres la gravedad, cuando es ingénita en el autor, pero en el cuarto párrafo, para que yo crea que este autor es un farsante que no dice lo que siente, sino lo que representa, es menester que yo entrevea en él algún sentimiento cándido, tal cual frase descuidada y el brillo de la sonrisa mal reprimida⁸⁴.

Estas "frases descuidadas" suelen reservarse para el último verso. La estructura de presentación, nudo y desenlace es transparente.

*Porque esté más escondido
De tal modo te lo cuento;
Que entre mi boca y tu oído
No quiero que esté ni el viento*⁸⁵.

(Campoamor, "Epigramáticos" IV)

*Porque estoy arrepentido
De tal modo te lo cuento;
Que entre mi boca y tu oído
No quiero que esté ni el viento*⁸⁶.

(Vergara, *Mil cantares amorosos*)

⁸⁰ Campoamor, R. de, *Doloras y cantares*, op. cit., pág. 462.

⁸¹ Caballero, R., op. cit., pág. 22.

⁸² Vergara, Gabriel María, *Mil cantares populares amorosos*, 1921, Madrid, Librería de los sucesores de Hernando.

⁸³ Gaos, V. op. cit., pág. 126.

⁸⁴ Campoamor, R. de, *Poética*, op. cit. pág. 126.

⁸⁵ Campoamor, R. de, *Doloras y cantares*, op. cit., pág. 462.

⁸⁶ Vergara, op. cit., pág. 124.

También en esta colección de Vergara encontramos otra copla recogida como popular⁸⁷. El recopilador posee una publicación específica de coplas flamencas, pero es en esta serie de amorosas, en la que encontramos la siguiente Soleá. La primera versión que encontramos es en forma de seguidilla gitana, entre las seguriyas que interpreta “El Cantador”, cuadro de costumbres que dibuja Augusto Ferrán en *Los españoles de ogaño*⁸⁸. Las muestras de audio recogidas están en su mayoría catalogadas por los intérpretes específicamente como “Soleares de Triana”, clasificación muy abierta, ya que la maleabilidad de la copla popular hace que pueda adaptarse a distintos estilos. Citamos a Luis Caballero o Segundo Falcón, como algunos de los profesionales que la incluyen en su repertorio.

<i>Yo no soy como aquel santo Que dio media capa a un pobre: Ten de mi amor todo el manto, Y si te sobra, que sobre</i> ⁸⁹ .	<i>Que yo no soy como San Martín, Que dio media capa a un pobre, Que yo le doy la capa entera Y si le sobra, que le sobre.</i> ⁹⁰
---	--

(Campoamor, “Epigramáticos” XVII) (Luis Caballero, soleá)

*No des, como el santo,
Media capa al pobre.
Dásela toda... si al pobre le sobra,
¡Deja que le sobre!*

(Ferrán, seguidilla gitana)

Vergara, pese a reconocer la aportación al género de autores cultos, devuelve la autoría al pueblo:

Si se estudian con detenimiento los que llevan la firma de escritores dedicados a producir composiciones de este género, que en varios casos han tomado cantares muy

⁸⁷ *Íbid.* pág. 179.

⁸⁸ Ferrán y Forniés, Augusto, *El Cantador*, en *Los españoles de ogaño*, Colección de tipos de costumbres dibujados a pluma, Tomo II, 1972, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, pág. 41.

⁸⁹ Campoamor, R. de, *Doloras y cantares*, op. cit., pág. 466.

⁹⁰ Luis Caballero-Soleá de Triana-1973. En línea. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=MbRp3XwC1y4>. Última consulta: 23-03-2016, Canta: Caballero Polo, Luis: “Luis Caballero”, Guitarra: “Martín Liñán, Manuel. 1973.



generalizados entre el vulgo y les han dado forma más literaria que la que el pueblo suele emplear, presentándolos como originales, cuando en el fondo sólo han limado las asperezas gramaticales⁹¹.

1.3.3 Cantares filosófico-morales

El racionalismo de Campoamor le condujo a la especulación filosófica. El pensamiento filosófico que transmite es frecuentemente calificado como contradictorio. Basculando entre la corriente racional y la moral tradicional, opina que “El hombre es un animal religioso, un animal poético⁹²”. Emilia Pardo Bazán en el estudio biográfico que realiza del poeta, alude a una crisis de juventud que estuvo a punto de hacerle ingresar en la orden de los jesuitas. Crítico de toda posición empírica, como establecía el positivismo dominante, recibirá enconadas censuras del “idealismo racionalista” en el que parece desenvolverse. Cossío considera que más que una adscripción a una determinada corriente, es un pensamiento a conveniencia o “práctico”⁹³. La realidad es que su doctrina acabará manifestándose en unos consejos morales irónicos, provenientes de un profundo desengaño y un sentido vital pesimista. Su postura se puede considerar un preludio del pensamiento global del siglo, ya que el positivismo acabará resolviendo el método discursivo en filosofías basadas en la intuición, como el existencialismo.

Entre los cantares filosófico-morales también llegan algunos a popularizarse y a ser considerados anónimos y recogidos en cancioneros populares. Entre los cantares que más popularidad adquieren destacamos el número cuarenta que se recoge entre los Tangos de la *Nueva colección de cantares andaluces* de la Antigua imprenta Universal⁹⁴, antes citada:

*Llorar de placer se suele
Y es que en nuestro corazón*

⁹¹ Vergara, *op. cit.*, pág. 6.

⁹² Campoamor, R., Prólogo a *Dudas y tristezas* (Poesías de Manuel de la Revilla), pág. 35.

⁹³ Cossío, José María de, *op. cit.* pág. 296.

⁹⁴ Anónimo (Antigua Imprenta Universal), *op. cit.*, Tangos, pág. 13.

*Hay siempre una vibración
Que, aún con el placer, nos duele⁹⁵.*

(Campoamor, "Filosófico-morales" XL)

En los *Cantares andaluces*⁹⁶, Díaz Martín incluye el número once, que también recoge el aragonés Jiménez de Aragón⁹⁷. En él desprende la atracción que sentía por la realidad humana y sus problemas, que son los que definen su particular lirismo, totalmente ajeno a la épica⁹⁸. Como apunta Gaos, la poesía de Campoamor es "humana", en cuanto a que el tema central es el hombre y los problemas del hombre, pero sin confinarse en el yo, postura empirista que observa en los románticos subjetivos. Lo que el poeta debe expresar no es aquello que, como hombre, le particulariza y distingue de los demás hombres, sino lo que tiene en común con ellos, especialmente con los hombres de su época⁹⁹.

Respeto la admiración que a algunos les produce en las obras de ingenio la delimitación empírica de esas líneas que pueden ser comprendidas por los sentidos corporales del tacto y de la vista, con tal de que me permitan reservar mi gusto especial por las reverberaciones que iluminan las sinuosidades del corazón humano y los horizontes que caen del otro lado de la vida material¹⁰⁰.

De este pensamiento intuimos la atracción por la realidad humana más sobrenatural y misteriosa que la material. Aprecia menos interesante la realidad exterior que la interna y psicológica humana:

*Para divertir su afán
Cantaba a su reja un loco:
Unos estamos por poco
Y otros por poco no están¹⁰¹.*

⁹⁵ Campoamor, R. de, *Doloras y cantares*, op. cit., pág. 483.

⁹⁶ Díaz, M. op. cit., pág. 12.

⁹⁷ Jiménez de Aragón, Juan José, *Cancionero aragonés*, 1925, Zaragoza, Tipografía "La Académica", pág. 210.

⁹⁸ Gaos, V., op. cit., pág. 48.

⁹⁹ *ibid.*, pág. 50.

¹⁰⁰ Campoamor, R. de, *Poética* (ed. 1890), op. cit., pág. 30.

¹⁰¹ Campoamor, R. de, *Doloras y cantares*, op. cit., pág. 475.



(Campoamor, "Filosófico-morales" XI)

Muchas referencias presenta el cantar número uno. Ya aparece inicialmente en el ensayo de Achille Fouquier¹⁰² y posteriormente Rafael Guerrero¹⁰³ da cuenta de él como Murciana, igual a los de Ferrán. José Rodao¹⁰⁴ la recoge como quarteta sin respetar la redondilla y se le despista, al igual que el anterior, entre los "Cantares del pueblo". Eusebio Vasco, autor de los *Treinta Mil Cantares Populares*¹⁰⁵, importante colección que mantiene disputas conocidas como la atribución andaluza del cantar popular o el agitanamiento de coplas: "...pretenden atribuir a una región lo que es peculiar de toda España, empañando el brillo de esas hermosas joyas, del habla de Cervantes, al transportarlas al caló, jerga propia de rufianes y gitanos."¹⁰⁶, ofrece una variante con una pequeña modificación.

*Por más contento que esté,
Una pena en mí se esconde,
Que la siento no sé dónde
Y nace de no sé qué*¹⁰⁷.

*Una pena en mí se esconde,
Por más contento que esté
Que la siento no sé dónde
Y viene de no sé qué*¹⁰⁸.

(Campoamor, Filosófico-morales, I) (E. Vasco, *Pisto manchego*)

Machado y Álvarez, entre las Soleares de cuatro versos que expone en *La Enciclopedia*¹⁰⁹, y que especifica como "recogidas directamente de otro cantador de Triana", incluye el cantar número cinco. Posteriormente no aparecerá en la *Colección de cantes flamencos* que, como ya hemos comentado, con la salvedad de Ferrán, apenas incluye muestras de autores implicados en la poesía de cantares. Esto nos sugiere el interés de Demófilo -y, suponemos, los colaboradores:

¹⁰² Fouquier, A., *op. cit.*, III, Tristesses, Mélancolies, Douleurs, pág. 37.

¹⁰³ Guerrero, R. *op. cit.*. Murcianas, pág. 53.

¹⁰⁴ Rodao, J., *op. cit.*, Cantares del pueblo, pág. 41.

¹⁰⁵ Vasco, E. *Treinta mil cantares populares recogidos y ordenados por Eusebio Vasco*, 1929, Valdepeñas (Ciudad Real), Imprenta de Mendoza.

¹⁰⁶ Vasco, E. *op. cit.*, pág. 7.

¹⁰⁷ Campoamor, R. de, *Doloras y cantares*, *op. cit.*, pág. 473.

¹⁰⁸ Vasco, E., *op. cit.*, Pisto Manchego, pág. 353.

¹⁰⁹ Machado y Álvarez, A. Cantes flamencos, Sevilla, 15 de noviembre de 1879, *La Enciclopedia*, pág. 372.

Juanelo y Franconetti-, por preservar la autoría del pueblo. Así comenta acerca de las seguidillas gitanas: “los poetas populares, sin embargo, no han sido vencidos en esta ocasión por los eruditos, los cuales han conseguido no pequeño triunfo con imitarlos”¹¹⁰.

*Cuando las penas ajenas
Mido por las penas mías,
¡Quién me diera a mí sus penas
Para hacer mis alegrías!*¹¹¹

*Cuando las penas ajenas
Las comparo con las mías,
¿Quién me diera a mí sus penas
Pa jacer mis alegrías?*

(Campoamor, “Filosófico-morales” V) (Demófilo, “Soleares de cuatro versos”)

La comparación con Augusto Ferrán es inevitable. La corriente iniciada por la traducción de Ferrán de los *Cantares* de Heinrich Heine y que sigue su curso en las rimas de Bécquer, constituye una salida por la que escapa la poesía romántica, y que Campoamor no se abstiene de enjuiciar. El menosprecio de “suspirillos líricos de corte sabor germánico, exóticos y amanerados” que Núñez de Arce dedica al poeta sevillano, lo toma como alusión personal al desarrollar también una poesía ligera, corta y precisa. Reconoce similitudes y diferencias respecto al estilo de Heine:

Efectivamente, nos parecemos... en lo que se pueden parecer dos personas que piensan de una manera inversa. Heine, con su sentimiento algo intelectual, tiene que realizar fuera lo que piensa dentro; y yo con mis filosofías, no siempre necesarias, sintetizo en mi cerebro los contrastes que veo fuera¹¹².

Posteriormente marca distancias con la corriente de seguidores españoles, a la que considera vacía de filosofía:

No quiero dejar de condenar un cierto seudotrascendentalismo patológico que han inventado algunos imitadores de Heine, y que consiste en un subjetivismo sin objeto, en

¹¹⁰ Machado y Álvarez, Antonio., *Colección de cantes flamencos*, op. cit., pág. 13.

¹¹¹ Campoamor, R. de, *Doloras y cantares*, op. cit., pág. 474.

¹¹² Campoamor, R. de, *La originalidad y el plagio* (Carta al Sr. Fernández Bremón, diciembre de 1875), vol. III, pág. 202.



un histerismo soñador que crea un género nervioso, asexual, amorfo y maricón, y que muchos llaman “sujestivo” y que no sugiere nada¹¹³.

En el artículo “Sobre canciones populares² que Antonio M. Duimovich incluye en *La América*¹¹⁴ desliza como popular el cantar veinticuatro. Establece una separación entre cantares populares y cantares flamencos, entre estos incluye cantares de Ferrán.

*La tumba es al lecho igual;
Pero bien sabido ten
Que en uno se duerme mal
Y en la otra se duerme bien.*¹¹⁵

(Campoamor, “Filosófico-morales” XXIV)

En la *Farruca* para voz y piano de Joaquín Turina, antes tratada con relación a la Dolora, se incluye como segunda estrofa el cantar filosófico treinta y siete:

*No vengas, falso contento,
Llamando a mi corazón,
Pues traes en la ilusión
Envuelto el remordimiento*¹¹⁶.

(Campoamor, “Filosófico-morales” XXXVII)

1.4. Otras formas breves

Pese a que el desarrollo del artículo se centra en los *Cantares*, el gran legado de Campoamor a la poesía hispana serán las Doloras, Humoradas y los Pequeños poemas. Analizando la presencia de muchas de sus composiciones

¹¹³ Campoamor, R. de, *Poética* (ed. 1890), *op. cit.*, pág. 116.

¹¹⁴ Duimovich, Antonio M. Sobre canciones populares, Madrid, 8 de mayo de 1881. *La América*. pág. 8.

¹¹⁵ Campoamor, R. de, *Doloras y cantares*, *op. cit.*, pág. 479.

¹¹⁶ *ibid.* pág. 482.

breves, observamos que la intención es similar a la de los cantares. Encontramos algunas de ellas en revistas como *El Semanario pintoresco español*¹¹⁷.

*Para encontrar el remedio
De amor en la cruda guerra,
No hay como poner por medio
Mucho tiempo y mucha tierra.*

(*Semanario pintoresco español*, En un álbum)

Cossío no duda que, si se ahonda en el estudio completo de su creación, sus cantares podrían pasar por humoradas. Con esa dualidad encontramos la humorada CCXI, que conserva la forma estrófica de redondilla similar a los cantares. Al igual que la anterior funciona de forma autónoma como recoge *La América*¹¹⁸:

*No escribo versos aquí
Porque mi nombre recuerdes,
Sino para que te acuerdes
Que yo me acuerdo de ti.*

(“Humorada” CCXI)

También se van a difundir de manera independiente y fragmentaria, pequeñas piezas proverbiales extraídas de algunas de sus celebradas Doloras, que evolucionan de forma similar a los cantares. Como máxima, funcionan los versos finales de la Dolora “Las dos tumbas”; así se muestra en la recopilación de *El Folletín*¹¹⁹.

*Si no hallo aquí una ilusión
Y allí solo hallo el vacío,
¿Cuál es más hondo, Dios mío,
Mi tumba o mi corazón?*

(*El Folletín*, “Máximas y pensamientos”)

¹¹⁷ Campoamor, Ramón de, En un album, 9 de febrero de 1851, *Semanario pintoresco español*, Madrid. pág. 47.

¹¹⁸ Campoamor, Ramón de, En varios álbums, Madrid, 8 de febrero de 1881, *La América*. Año XXII. N^o 8, pág.15.

¹¹⁹ Máximas y pensamientos de algunos escritores españoles Coleccionados por R. de la G. Campoamor. Málaga, 29 de agosto de 1875. *El Folletín*. 4^a Época. N^o 36, pág. 282.



Con el título de *Dolora Magna* se popularizan los versos de la Dolora y Fábula “Las dos linternas”, como queda recogida en *La América*¹²⁰. Son tan celebrados que han llegado a constituir un principio jurídico denominado “Principio Campoamor”. Estos famosos versos sentenciosos tienen antecedentes inspirados en la comedia del siglo XVII, *El defensor en su agravio*, de Agustín Moreto. Campoamor confiesa haber tomado materiales a manos llenas de todos lados para escribir poemas. Esa mirada al pasado demuestra que tradición y originalidad no se oponen, de hecho el autor era consciente del sentido histórico que debe guardar el creador: “la poesía verdaderamente lírica debe reflejar los sentimientos personales del autor en relación con los problemas propios de su época¹²¹.”

<i>¿En este mundo traidor Nada es verdad ni es mentira? ¿Todo es, según el color Del cristal con que se mira?</i>	<i>Que quien por un vidrio mira Que hace algún color distinto, Todo cuanto ve con él Está del color del vidrio.</i>
---	---

(*La América*, “Dolora magna”) (Agustín Moreto, “El defensor en su agravio”)

Desde un punto de vista temático, las doloras serán un espejo en el que se mirarán muchas piezas populares. Formas poéticas más extensas en el flamenco, como Milongas o Zambras, no es extraño que encuentren fuente de inspiración en algunas Doloras que presentan un parecido discurso narrativo moralizante. *Todos son unos*, *Sufrir es vivir*, *Muertos que viven*, *El gaitero de Gijón*, *La Nochebuena*, *El buen ejemplo*, *La Ambición*, *La ley del hambre*, *Justos por pecadores*, *Hasta las tumbas engañan* o *El amor no perdona*, serán espejos de referencia para los letristas que se aproximan al género ínfimo y género de costumbres.

Creemos que es necesario destacar también la llama que Campoamor prende en sucesivas generaciones de poetas como Luis Montoto, muy presente también en el corpus de letras de peteneras, o Francisco Gras y Elías, que lega al

¹²⁰Campoamor, Ramón de. El Taquígrafo. *Dolora Magna*. Madrid, 28 de junio de 1867. *La América*. Año XI. Nº 12. pág. 11.

¹²¹ Campoamor, R. de, *Poética*, op. cit., pág. 77.

flamenco milongas como *La Hija de Juan Simón*, y otras del repertorio de Onofre. Otros herederos como Augusto Jerez Perchet, Eduardo Bustillo o José Estremera también engrandecerán el género de cantares y, por tanto, la copla flamenca.

3. Bibliografía

- ANONIMO (ca. 1932-1959). *Los mejores cantares españoles*. Barcelona: Editorial Alas.
- ANÓNIMO (ca. 1890-1900). *Nueva colección de cantares andaluces*. Madrid: Imprenta Universal.
- BALTANÁS, Enrique (2005). *Antonio Machado y Álvarez, Demófilo: Obras completas*. Sevilla: Biblioteca de Autores Sevillanos, Diputación de Sevilla y Fundación Machado.
- CABA LANDA, Carlos y Pedro (1933/ 2006). *Andalucía, su comunismo libertario y su cante jondo*. Sevilla: Renacimiento.
- CABALLERO, Ramón (1884). *Gorjeos del alma*. Madrid: Biblioteca Universal.
- CAMPOAMOR, Ramón de (1880). *Doloras y cantares*. Sevilla: Francisco Álvarez y C^a, editores.
- CAMPOAMOR, Ramón de (1883). *Poética*. Madrid: Librería de Victoriano Suárez.
- CAMPOAMOR, Ramón de (1890). *Poética, polémicas literarias*. Valencia: Librería de Pascual Aguilar.
- CASTRO GARCÍA, María Isabel de (1987). *La poesía de cantares en la segunda mitad del siglo XIX*. Madrid: Universidad Complutense
- COSSÍO, José María de (1960). *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- DELGADO, Antonio (1960). *Andalucía y la copla*. Buenos Aires (Argentina): Talleres gráficos La Verdad.
- DÍAZ MARTÍN, Manuel (1884). *Cantares andaluces*. Sevilla: Imp. y Lit. de El Porvenir.
- CABALLERO, Fernán (1854/ 1887). *Cuentos y poesías populares andaluces*. Leipzig: F. A. Brockhaus.
- FERRÁN y FORNIÉS, Augusto (1872). El Cantador. En *Los españoles de ogaño, Colección de tipos de costumbres dibujados a pluma* (tomo II). Madrid: Librería de Victoriano Suárez.



- FOUQUIER, Achille (1882). *Chants populaires espagnols, qutarais et séguidilles*. París: Librairie des Bibliophiles.
- FRENK ALATORRE, Margit, (2003). *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. México: Facultad de Filosofía y Letras (UNAM), El Colegio de México y Fondo de Cultura Económica.
- GAOS, Vicente (1969). *La poética de Campoamor*. Madrid: Editorial Gredos.
- GUERRERO, Rafael (1895). *Canciones populares españolas*. Barcelona: Casa editorial Maucci.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (1990). *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*. Madrid: Cinterco.
- MACHADO y ÁLVAREZ, Antonio (1881). *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Demófilo*. Sevilla: Imp. Y Lit. de El Porvenir.
- MACHADO y ÁLVAREZ, Antonio (1887). *Cantes flamencos*. Madrid: Imprenta popular a cargo de Tomás Rey.
- MIHURA ÁLVAREZ, Miguel (1914). *Cantos populares andaluces y algunos originales, recogidos y anotados por Miguel Mihura*. Madrid: Jerónimo Mihura editor.
- RODAO, José (1920). *Cantares Españoles (Cantares del pueblo y cantares de los poetas)*. Barcelona: Casa editorial Maucci.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1882). *Cantos populares españoles recogidos, ordenados e ilustrados por Francisco Rodríguez Marín (tomo II)*. Sevilla: Francisco Álvarez y C^a, editores.
- SERRA, Federico (1887). *Cantares, 1887*. Barcelona: Rafael Guardia Editor.
- STEINGRESS, Gerhard, (1993). *Sociología del cante flamenco*. Jerez: Centro Andaluz de Flamenco.
- TURINA, Joaquín (1923). *Poema en forma de canciones*. Madrid: Unión Musical.
- URRUTIA, Jorge (1995). *Poesía española del siglo XIX*. Madrid: Cátedra.
- VASCO, Eusebio (1929). *Treinta mil cantares populares recogidos y ordenados por Eusebio Vasco*. Valdepeñas (Ciudad Real): Imprenta de Mendoza.
- VERGARA, Gabriel María (1921). *Mil cantares populares amorosos*. Madrid: Librería de los sucesores de Hernando.

4. Grabaciones sonoras

- Canta: Montoya Egea, Francisco: "Niño de la Huerta". Guitarra: Serrapí Sánchez, Manuel: "Niño Ricardo". (1929). *Fandangos "Yo solo por dar alivio a mis penas"*. Ref. RS- 1215. Regal. Cante 3.

Canta: Muñoz Martín, José: "Pena (hijo)". Guitarra: Álvarez Soruve, Manuel: "Manolo de Badajoz". (1929). *Fandangos*: "En él te adoraba yo". Ref. 182356. Odeón. Cante 3.

Canta: Azuaga Morcillo, José: "Pepe Azuaga, El Limpio". Guitarra: Serrapí Sánchez, Manuel: "Niño Ricardo", 1930, *Fandango*: "En vez de letras hago borrones". DK-8239. Regal, Cante 2.

Cante: Sampedro Montero, Ángel: "Angelillo". Guitarra: Borrull Jiménez, Miguel. (1928). *Fandangos*, Ref. 181.188b, Odeón, Cante 1.

Luis Caballero-Soleá de Triana-1973. En línea. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=MbRp3XwC1y4>. Última consulta: 23-03-2016, Canta: Caballero Polo, Luis: "Luis Caballero", Guitarra: "Martín Liñán, Manuel. 1973. *Soleá de Triana*.

