

Miguel Hernández y el flamenco

José GELARDO NAVARRO

Agradecimientos: Antonio Albertus, M^aAmparo Fernández Darós, José Gelardo Dueñas, Encarna Hidalgo, Aitor L. Larrabide, Francisco Martínez, José María Martínez, José Antonio Martínez Bernícola, Patricio Peñalver Ortega, Juan José Sánchez Balaguer, Juan Ramón Torregrosa.

INTRODUCCIÓN

La relación de Miguel Hernández con el flamenco no es de la misma dimensión y profundidad de la de otros escritores, poetas y músicos de su época. Pongamos el ejemplo de García Lorca y Manuel de Falla. No obstante un examen exhaustivo de su obra y de su biografía nos llevan a pensar que existió una buena relación flamenco-Miguel Hernández. Así, pues, de entre los numerosos ejemplos que certifican esta amistad, vamos a entresacar algunos pocos.

Vaya por delante una primera similitud entre el carácter del flamenco en relación con la vida y obra de Miguel Hernández, pues ambos fueron maltratados y durante algún tiempo olvidados. De todos es conocida la postergación del poeta y de sus escritos por razones que, de momento, no viene al caso explicitar. El flamenco, desde su nacimiento en el siglo XIX hasta bien entrado el siglo XX, sufrió también acoso, desprecio, olvido y derribo por parte de los papeles escritos (prensa, escritores, poetas...) y de la *inteligencia* en general. El flamenco representó para las élites culturales y de poder una especie de contracultura, el flamenco era *otra* música, *otra* estética, *otra* poesía... Naturalmente, hay que subrayar las grandes excepciones que fueron Demófilo (el padre de los Machado), Martínez Tornel en Murcia, Lorca, Falla, Antonio Machado, Manuel Machado, Rubén Darío y algunos otros, pero muy pocos. En otros escritos¹ hemos dado cuenta de esa animadversión hacia el flamenco. También, en la ciudad de Orihuela, tenemos algún ejemplo desde la temprana fecha de 1886:

Dice "La Crónica" de Orihuela:

¹ Véase GELARDO NAVARRO, José, *El Flamenco: otra cultura, otra estética*, Sevilla, Portada Editorial, 2003; *Con el flamenco llegó el escándalo. Sierra Minera de Cartagena y La Unión. Prensa, historia escrita, historia oral. Siglo XIX*, Murcia, Editorial Azarbe, 2006; *El Rojo el Alpagatero, flamenco. Proyección, familia y entorno*, Córdoba, Editorial Almuzara, 2007.

Hemos oído decir que uno de los cantaores que hacían las delicias de los aficionados en esta última temporada en el Café Europeo, cansado de los efímeros goces del mundo, ha ingresado en uno de los conventos de esta ciudad. (El Diario de Murcia, 10-8-1886)

Para comprender bien esta noticia, hay que tener en cuenta que durante la etapa flamenca del Café Cantante (1865-1910), este era presentado en los papeles escritos como centro de corrupción, devorador de la moral –léase ñoñez, mansedumbre y moral establecida-, antros para el alcohol y la prostitución. Tanto es así que un escritor murciano, Bautista Monserrat, ante el imparable avance popular del flamenco a través del Café Cantante, nos dice que

(...) Para concluir. Hemos nacido en España y con ser españoles nos honramos. Pero no aspiramos a serlo de la España de los Montes, de los Curros y los Frascuelos, de esa España que canta por lo flamenco y berrea (...). (El Diario de Murcia, 7-7-1886).

Del mismo Bautista Monserrat:

El cante flamenco, tan canallesco y descocado cuando brota en el café cantante de los labios de la impúdica cantaora (...). (Las Provincias de Levante, año VI, 30-5-1891).

Y así se expresaba Ortega y Munilla, el padre del no menos antiflamenco Ortega y Gasset:

Lo flamenco.- *Cañas de manzanilla, rasgueos de guitarra, alaridos de una música sensual sembrada de cantares obscenos que flotan en la armonía del cante flamenco, requiebros grotescos, disputas de bravos, contiendas inopinadas en que brillan las navajas, vuelan las botellas estrellándose contra los espejos de un café... la locura de la borrachera, y luego el amargo dejo del vicio. (El Diario de Murcia, 15-9-1886)*

Así fue en algunas ocasiones, pero no tanto. Estos pocos ejemplos, en contraste con otras pautas más querenciales (Demófilo, Lorca...), son clarísimos exponentes de la poca amistad con el flamenco por parte de los papeles escritos.

Podríamos establecer el doble paralelismo entre Miguel Hernández (olvido-desprecio) y el flamenco (olvido-desprecio). Asimismo, observamos, en su relación con este género artístico, el olvido-desprecio de sus *letras flamencas* al no ser incluidas en el corpus de su obra y poesía completas. En efecto, el poeta escribió unas *Letras flamencas*, casi inéditas. Pues, bien, estas composiciones –casi todas- están ausentes en las diversas ediciones que hemos manejado de su *Obra Completa y/o Poesía Completa*. En una de estas ediciones², aparecen los siete poemas en cuestión, pero no en el corpus de poesía sino en una nota (primer desprecio flamenco/Miguel Hernández). En dicha nota se dice que “no se puede asegurar la paternidad de dichas composiciones” (segundo desprecio flamenco/M. H.); son calificadas de “letrillas flamencas” (tercer desprecio flamenco/M. H.). La nota termina afirmando que “se trata de una improvisación”, juicio que no compartimos (último desprecio flamenco/Miguel Hernández). Pues, bien, seguimos constatando, no con la virulencia de algunos escritos del XIX según hemos visto más arriba, que los prejuicios antiflamencos, producto de la ignorancia, de la desidia y del clasismo, siguen instalados entre la *inteligencia* española.

CÓMO LLEGA LO FLAMENCO A MIGUEL HERNÁNDEZ

Repasemos algunas colecciones de cantares y coplas que, sin duda alguna, influyeron en la formación y el amor de M. H. hacia lo flamenco, bien por vía directa o bien a través de la propia tradición oral-popular en boca de algunos cantaores. Iniciaremos este recorrido-enumeración partiendo del siglo XIX:

- En **1859** FERNÁN CABALLERO (Cecilia BÖL DE FABER), *Cantos, coplas y trobos populares*.
- FERRÁN, Augusto, *La Soledad. Colección de cantares populares y originales*, **1861**; *La Pereza*, 1871.

² HERNÁNDEZ, Miguel, *Obras Completas*, Barcelona, RBA-Instituto Cervantes, 2005, Introducción y notas: Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira, Carmen Alemany, Tomo I, nota, pp.784-785.

- LAFUENTE Y ALCÁNTARA, Emilio, *Cancionero Popular. Colección escogida de seguidillas y coplas*, Madrid, Carlos Bailly-Baillière, **1865**, 2 tomos.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio, *Colección de cantes flamencos, recogidos y anotados por Demófilo*, Sevilla, Imprenta El Porvenir, **1881**.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Cantos populares españoles recogidos, ordenados e ilustrados por...*, Sevilla, F. Álvarez, **1882-1883**.
- PALAU, Melchor de, *Cantares populares y literarios*, Barcelona, Montaner y Simón, Editores, **1900**.
- MACHADO, Manuel, *Cante hondo. Cantares, canciones y coplas compuestas al estilo popular de Andalucía por...*, Madrid-Buenos Aires, Renacimiento, **1916**.

En Murcia, las colecciones siguientes estuvieron al alcance del poeta:

- CALVO, Julián, *Alegrías y tristezas de Murcia. Colección de cantos populares que canta y baila el pueblo de Murcia en su huerta y campo. Transcritos y arreglados por...*, Madrid, Zozoya Editor, **1877**.
- MARTÍNEZ TORNEL, José, *Cantares populares murcianos coleccionados y clasificados por...*, Murcia, Imprenta de “El Diario”, **1892**.
- DÍAZ CASSOU, Pedro, *El cancionero panocho (Literatura popular murciana). Tradiciones y costumbres de Murcia*, Madrid, Imprenta Fortanet, **1900**
- SEVILLA, Alberto, *Cancionero popular murciano*, Murcia, Imprenta Sucesores de Nogués, **1921**.

Sin duda alguna, Miguel Hernández conoció los escritos de García Lorca relacionados con el flamenco: *Poema del cante jondo* (1921), *El cante jondo (Primitivo cante andaluz)* (1922), *Romancero gitano* (1924-1927), *Las nanas infantiles* (1930), *Teoría y juego del duende* (1930), *Arquitectura del cante jondo* (1931) y, algo más tarde, *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* (1934).

Sin menospreciar la influencia de muchos de estos escritos en Miguel Hernández, quizás haya que tener mucho más en cuenta el profundo calado de la tradición oral-popular –más en consonancia con la tradición flamenca- en esos inicios

de la afición jonda de M. H. Los años que median entre 1925 y 1931 nos remiten a su etapa juvenil en Orihuela. En 1925, con quince años, abandona los estudios (había sido alumno de las Escuelas del Ave María y del Colegio de Santo Domingo en donde preparó el curso para iniciar el Bachillerato) y su padre lo pone de pastor de cabras, apelativo este último que le acompañaría durante casi toda su vida. Al parecer, en esta época, empieza a escribir sus primeros versos. Un año después, en 1926, según todos los indicios, conoce a Carlos Fenoll y empieza una grande, entrañable y duradera amistad. Sin más dilación, conviene, pues, poner de relieve la tradición flamenca de Orihuela, los espectáculos flamencos en esta ciudad, las amistades y ambientes en que se desenvuelve, el tipo de vida de Miguel Hernández, su origen humilde...

En cuanto a la proliferación de espectáculos, hemos de recurrir a la prensa. Ya hemos visto anteriormente el paso de cantaores por un café cantante de Orihuela, el Europeo. Cuando esto sucedía, corría el año 1886. Por marzo de este año tan flamenco por tierras del Sureste, un periódico de Orihuela recoge, entre otros, los siguientes cantares flamencos, cantares que luego tendrían repercusión en algunos escritos de Miguel Hernández:

Subí a la sala del crimen
y le pregunté al presidente
si el querer es un delito /
que me sentencien a muerte

Si se encuentran en la calle
personas que se han querío
o se les cambia el color
o se mudan de camino

Anda jablando tu mare
de mi honra no se qué
¿para qué enturbia el agua
si las tienes que bebé? (*El Oriolano*)

Antes y después, tanto en Murcia, Alicante, Orihuela, Elche... proliferaron los cafés cantantes, acudiendo a ellos artistas flamencos de prestigio. Durante el último

cuarto del XIX, según los datos de la prensa y otros papeles que hemos consultado, por las ciudades mencionadas pasaron, entre otros, la Bocanegra, Juan Merino el Diente, Juan Breva, la Cuenca, la Porreta, la Chata, el Rojo el Alpargatero... La lista de artistas del género andaluz se haría interminable. No podía faltar, también por tierras alicantinas, el espíritu antiflamenco, según demuestra el relato del viajero Castañ Alegre³, cuando transcurría el año 1894. Así nos describe el espectáculo y ambiente de un café cantante en Alicante:

Los cafés cantantes.- (...) estuvimos en el café Europa, verdadero café de de las barreras parisienses, con sus camareras representación de la España femenina (...) En este café cantante, ví dúos y tercetos por famélicos cantores y monumentales cantadoras, no me atrevo a llamarlas divas. El género andaluz entusiasmaba y se oían golpes y patadas: la luz eléctrica oscilaba a veces como asustada de aquella batahola, el ambiente saturado a cigarro y aguardiente se hacía irrespirable (...).

Finalizando el XIX, también en Alicante, ahora en el café del Liceo,

*(...) procedentes de Málaga, Cádiz y Sevilla, han llegado a esta capital las tan afamadas **cantaoras** y **bailaoras flamencas** Dolores López, Dolores Platero, Victoria Gallardo e Isabel Platero, que bajo la dirección del maestro de guitarra Rafael Arcario, darán concierto todas las noches en el Café Liceo, de ocho a doce (marzo de 1895).*

Principiando el siglo XX, persiste en Orihuela esa *mijita* de tradición flamenca heredada del pasado. Así, antes del nacimiento de Miguel Hernández (1910) y durante su etapa de juventud y residencia en Orihuela, es decir, hasta su primer viaje a Madrid en 1931, la prensa oriolana y murciana recoge algunas noticias que nos interesan particularmente. La mayoría de estos espectáculos flamencos tuvieron lugar en el Teatro Circo de Orihuela:

³ CASAÑ ALEGRE, J., *Recuerdos de viajes por nuestra patria. Alicante-Orihuela-Murcia*, Alicante, Establecimiento Tipográfico de Antonio Reus, 1894, pp.37-38.

- se anuncia *Cante Flamenco* (*Las Provincias de Levante*, 22-3-1901).
- actúan Elvira Cortés y El Niño de Levante, *aplaudido cantador de aires nacionales que es una maravilla de estilo y de ejecución en la guitarra con que se acompaña* (*El Liberal*, 5-1-1919).
- *ORIHUELA* (...) *En el Circo ha actuado el gran ventrílocuo Sanz (...) Ahora se anuncia para enseguida a los afamados cantaores “Cojo de Málaga”, “Guerra” y “Marchena”; (...)* (*El Liberal*, 17-12-1925).

Esta última noticia era recogida así por *El Pueblo* (Orihuela):

Teatro Circo.- Las actuaciones del cuadro flamenco que dirige el “Cojo de Málaga” han producido un efecto satisfactorio entre los inteligentes del cante jondo. De entre los “cantaores” se destacó notablemente el Niño Guerra que cantando fandangos gustó, siendo aplaudido varias veces y repitiendo muchos de ellos. El Cojo de Málaga también gustó; a pesar de su edad bastante avanzada todavía tiene pulmón y sobre todo mucho estilo.

- Pastora Imperio se presenta por enero de 1926.
- También en 1926, por mayo, tiene lugar una actuación de María del Albaicín.
- Manuel Vallejo expone sus cantes en diciembre de 1929.
- La cantaora, guitarrista y cupletista Amalia Molina actúa en febrero de 1930.

Niño de Levante, Cojo de Málaga, Marchena, Guerrita... son especialistas en cantes flamencos mineros y cantes de Málaga y de Granada. Retengamos estos nombres y estos cantes flamencos para más adelante porque, sin duda alguna, Miguel Hernández, acompañado de su amigo y gran aficionado al flamenco, Carlos Fenoll, asistiría a estos eventos artísticos del Teatro Circo, acompañados de dos cantaores aficionados de Orihuela, el Niño de Fernán Núñez (Antonio García Espadero) y el Mamaíllo.

**AMISTAD FLAMENCA CARLOS FENOLL-MIGUEL HERNÁNDEZ:
preeminencia de la tradición oral-popular**

Hacia 1926-1927 M. H. conoce a Carlos Fenoll. Como quiera que la afición de M. H. por el flamenco es consecuencia de la relación de este con aquél, conviene detenerse en la personalidad del poeta Carlos Fenoll, el más flamenco de la tertulia de la tahona. Al respecto anotemos lo que nos transmite Jesús Poveda⁴, también amigo entrañable de ambos:

Yo conocí a Carlos cuando a éste sólo le apasionaban tres cosas: la poesía, el cante jondo y el vino de taberna... Cantaba el flamenco clásico con verdadero gusto, como un profesional, aunque no le ayudaba mucho su voz, un poco ronca. Eran sus cantos preferidos los de las minas de La Unión, las cartageneras, cante profundo, de arriero, hondo de verdad. Su cantaor preferido fue Cepero, llamado el Maestro, o sea, la flor y nata de este viejo arte español.

Respecto a este magnífico texto conviene insistir en las preferencias por los estilos y palos del flamenco: los cantes mineros. También conviene subrayar que estamos en pleno apogeo de la etapa conocida como Ópera Flamenca (1920-1939); por ello insiste (cuestión de estética) en su no preferencia por la voz *un poco ronca*, pues, en esta época, el gusto de buena parte del público se orientaba por las voces *laínas*, delgadas y/o algo atenoradas. Las voces roncadas, redondas y naturales conforman otros matices dentro de la estética del flamenco (el Fillo, Enrique Morente, Caracol).

Es conocida la existencia de la tahona de Carlos Fenoll como centro de reunión, tertulia y diversión de los jóvenes poetas y escritores oriolanos; sin embargo, las *excursiones* flamencas –amén de las toreras- tuvieron otras direcciones y otros centros de sociabilidad. Quizás también el ambiente y la amistad Carlos-Miguel dieron lugar a otra afición, el toreo. Para retratar estos pormenores seguiremos muy de cerca los textos de Francisco Martínez Marín⁵. Para darle más agilidad al relato procuraremos evitar las citas textuales.

Conviene resaltar la afición a los toros de ambos. En cuanto a M. H., hemos de tener en cuenta que su padre y los hermanos de este se dedicaron al negocio del ganado

⁴ POVEDA, Jesús, *Vida, pasión y muerte de un poeta: Miguel Hernández. Memoria-Testimonio*, México, Ediciones Oasis, 1975, pp.71-72.

⁵ MARTÍNEZ MARÍN, Francisco, *Yo, Miguel. Biografía y testimonios del poeta Miguel Hernández por...*, Orihuela, Editorial Félix, 1972. También y de este mismo autor, hemos consultado algunos *manuscritos* que se encuentran en la Fundación Cultural Miguel Hernández de Orihuela (amabilidad de Aitor L. Larrabide y Juan José Sánchez Balaguer, director de la Fundación).

y, desde 1907, cuando Orihuela se dotó de Plaza de Toros, se encargaban de suministrar los caballos para las corridas. De casta le viene al galgo, pues, “Francisco Salinas fue testigo ocular de unas fotos hechas a Miguel en las que le veía **toreando y matando un novillo**. Es por tanto lógico su impulso hacia los toros, antes de ir a ocupar el puesto de secretario de Cossío en Madrid, en 1935”⁶. Carlos y Miguel asistían gratis, cuando no se *colaban*, a las novilladas y corridas, pudiendo admirar las faenas de importantes diestros (Minuto, Lagartijo Chico, Bienvenida...). “Carlicos –cuenta Francisco Martínez- quería ser torero”. Relata “una intervención de Carlos como espontáneo o maletilla que le costó a su padre una multa gubernativa y el consiguiente sermón al hijo. Este detalle ocurrió en 1927, cuando tenía 15 años”. Años más tarde repetiría *faena* torera. Fue con motivo del advenimiento de la República (1931) y durante la Feria de Agosto. Saltó de nuevo al ruedo con su chaquetilla, dando unos cuantos pases y, de nuevo, fue conducido al retén municipal por la fuerza pública. Acto seguido, un detalle de creación flamenca, pues, allí mismo en la cárcel, escribió esta cuarteta de *carcelera* flamenca:

*¿Por qué será que me paso
tanto tiempo en la prisión?
Cada cual piensa en su suerte
y yo en mi liberación.*

De la misma manera que Jesús Poveda, Martínez Marín insiste en su gran afición flamenca: “Carlos cantaba muy bien el flamenco –y cantaba tangos como Carlos Gardel-, y lo hacía como un profesional (...) cantaba las cartageneras como nadie”. Otros pormenores de nuestro muy flamenco Carlos Fenoll terminan conformando su recta y extraña personalidad (siempre se ha dicho de los flamencos que son *raros*): “No toleraba el chisme ni el enredo en ausencia de alguien, y menos ante nadie. No echaba blasfemias, aunque era mal hablado (...) También sabía repentizar y cantar flamenco, emulando al cantaor El Mاماño”.

En cuanto a Miguel Hernández, hemos de anotar, desde esta etapa de juventud en Orihuela, su afición y pasión por el trovo, manera de versificar o *repentizar* sobre la

⁶ ÍDEM, *Ibidem*, p.127. En uno de los manuscritos, el autor amplía y matiza estos hechos: “Este detalle ocurrió en 1927 (...) Francisco Salinas, poeta de Callosa, nos dijo que MIGUEL toreó un novillo y que Juan Fenoll, fotógrafo, le retrató dando unos pases”. Por nuestra parte, deducimos que, en esta ocasión, Miguel y Carlos saltaron juntos a la plaza, quizás para quitarse el miedo.

marcha que gozaba de enorme popularidad en todo el Sureste. A este propósito, son imprescindibles los datos de Martínez Marín en uno de sus manuscritos:

Por entonces privaba la competencia lírica y festiva entre “troveros” – versadores populares de la huerta y el campo- que repentizaban versos improvisados. Así las tenían en la misma taberna del El Chusquel, en su calle Arriba: El tío ANTONIO FENOLL, panadero y padre de numerosa prole (con Carlos y Efrén); el tío JOSÉ HERNÁNDEZ, tío de Miguel, y el tío DAVID CASTEJÓN, de Santomera, el rey del trovo (...) Sus versos no se escribían, sino que los aprendía “por memoria” y “repentización”. Algunos no sabían ni escribir. (...) Al asistir a estos “enfrentamientos”, Miguel se entusiasmó y quiso emularlos.

La cita anterior nos alerta acerca de la tradición trovera de Orihuela, amén de implantación de la misma en la propia familia del poeta. Poco a poco llegamos, casi por evolución desde el trovo hasta el flamenco, a una primera constatación de la inclinación de Miguel por este último género⁷. La cita, también de Martínez Marín, surge a propósito de la(s) *letra(s) flamenca(s)* que daremos a conocer más adelante:

(...) UNA LETRA DE CANTE FLAMENCO que le pidieron que improvisara Miguel en una taberna de Orihuela, Café Sevilla, c. Barca [quiere decir calle Calderón de la Barca] (...) El cantaor que le pidió las letras fue Antonio García Espadero, “Niño de Fernán Núñez”, y las coplas las conserva don Francisco Martínez Moscardó.

Todavía es más explícito en el capítulo que titula “Miguel Hernández y el Flamenco: las coplas” (*Manuscrito*):

En el Bar España, de calle Calderón de la Barca, junto al Cine Novedades, tenían los taurófilos y los cantaores del género grande y chico sus reuniones, cerca del salón del cine, inaugurado en torno a 1917. El dueño, Luis Pérez,

⁷ ÍDEM, *Ibidem*, pp.43-44.

“Españita”, era tan aficionado que, cuando escuchaba una copla flamenca, se emocionaba y se ponía a llorar como un chiquillo (...)

En ese café-bar solía cantar Antonio García Espadero, “Niño de Fernán Núñez”⁸, y el Mamaíllo en sus ratos perdidos. Otras veces lo hacían a petición del dueño. Como allí Miguel y sus amigos jugaban la partida, un día de 1927, ante D. Francisco Martínez Arenas, gran aficionado y gerente del Novedades de verano, se quedó el cantaor falto de letrillas y D. Paco (...), sabiendo a Miguel capaz de improvisar, le hizo escribir unas coplas en una servilleta de papel que trasladaron al mármol de la mesa del “Niño”. Las guardó el hijo mayor (Paco, casado con Julia Moscardó) de D. Fco. M. Arenas (...) Y gracias a él, las reproducimos aquí (...) Así pudo el Niño de Fernán Núñez seguir deleitando al público durante unas horas.

LAS LETRAS FLAMENCAS

Estas *letras flamencas* que compuso el poeta, antes de *Perito en lunas*, fueron publicadas por primera vez –que sepamos- en 1959 por Luis Muñoz G. en *La poesía de Miguel Hernández*⁹. Lugar, Universidad de Concepción (Chile) ¡Miguel Hernández y el flamenco, lejos, muy lejos de *mi España querida!* Veamos, pues, este manojillo de poemas flamencos¹⁰:

1.- Que yo no sé qué me pasa:

*si te quiero o no te quiero,
si tu casa no es tu casa,
si hiela un querer o abrasa,
si me matas o me muero.*

2.- Las olas del mar salino,

*las penas de mis pesares,
una se fue y otra vino.*

⁸ Nota del autor: “Fernán Núñez, pueblo cordobés donde Ramón Sijé veraneaba con sus tíos paternos”.

⁹ MUÑOZ G., Luis, *La poesía de Miguel Hernández*, Universidad de Concepción-Facultad de Filosofía y Educación, Publicaciones del Departamento de Castellano (Impreso en la República de Chile), 1959.

¹⁰ Para consultar estas coplas flamencas, véase, como ya hemos indicado más arriba, HERNÁNDEZ, Miguel, *Obras Completas*, Barcelona, RBA-Instituto Cervantes, 2005, Introducción y notas: Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira, Carmen Alemany, Tomo I, nota, pp.784-785.

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

4.- *Pena que pena serena,
pena, penilla la mía
de retama y hierbabuena,
que en cuanto te veo, morena,
que en cuanto te veo, morena,
mi pena se hace alegría.*

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

6.- *Soledad, ¡qué sólo estoy!
conmigo y en tu compañía
ayer, mañana y hoy,
de ti vengo y a ti voy
en una jaca castaña.*

7.- *Las fatigas de la muerte¹¹
me dan a mí, que no a otro,
cuando salgo al campo a verte
con mi negra, negra suerte
en mi negro, negro potro.*

¹¹ Esta letra flamenca de M. H. y la anterior –nº 6, “Soledad, ¡qué sólo estoy!...”- aparecen, bajo el epígrafe de “Dos cantares”, en HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra poética completa*, Madrid, Zero, 1976. Introducción, estudios y notas de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, p.70.

Desde luego la relación de M. H. con Carlos Fenoll –no cabe duda que también con los otros cantaores de Orihuela, así como con las sesiones de flamenco en el Teatro Circo o en otros espacios públicos y privados- fue provechosa. El sujeto creador del flamenco, en este caso el cantaor-cantaores, aunque para nuestra cultura escrita sea difícil de concebir, es una verdadera enciclopedia de coplas-letras-cantes, pues las sabe *orales* a centenares. Quizás nosotros podamos retener unas cuantas, pero, para él, esa memoria de tradición oral-tradicional-popular constituye su cultura de raíz.

Vena popular, sencilla, personal, lírica, en estas coplas *sentías*, con estructuras tradicionales (paralelismos, metáforas, reduplicaciones, símbolos, léxico sencillo) y, como en la copla flamenca, sin adornos apenas y con una ausencia casi total del adjetivo calificativo.

Como sucede en el cante flamenco, las letras de M. H. están habitadas por el querer (repetido tres veces y con la intención flamenco-popular de eludir el culto vocablo amor, tan poco flamenco), el morir, las penas-pesares (en número de siete, utilizando el diminutivo penillas), la soledad, la compañía (en vez de compañía), las fatigas-fatigas de la muerte (la pena y el dolor acentuados). El vocablo alegría aparece una sola vez.

El octosílabo como verso casi universal en el flamenco: el mismo de estas composiciones de M. H.

En los cantes flamencos de minería (cartagenera, tarantas, mineras...) predomina la quintilla y casi siempre con la rima *ababa*, como rima universal. También M. H. utiliza esta estrofa, aunque se permite la libertad de cambiar la rima (*abaab*). Al respecto, conviene recordar que el mentor flamenco de M. H., Carlos Fenoll, era especialista en los cantes arriba mencionados de la cuenca minera. Utiliza además, en dos ocasiones, otra estrofa muy característica del flamenco, el terceto o solear, con rima *aba*. Repasemos, aunque brevemente, estas letras relacionándolas con el flamenco:

1.- A señalar un primer *que* ilativo que vuelve a repetirse en la tercera estrofa y que es muy frecuente en la copla flamenca: “Que lloraba la ví un día...”. Las fórmulas del habla popular “yo no sé lo que me pasa”, “yo no sé lo que tengo” y otras semejantes abundan asimismo en el flamenco:

Yo no sé lo que me pasa
Cuando me acuesto contigo

Y me pides pa la plasa”¹²

más cercana a la de M. H. es la copla que cita Martínez Tornel,

Soy yo mismo y no me entiendo...
que me has de entender tú a mí,
te digo que no te quiero,
y estoy muriendo por tí¹³;

la copla de soleá:

Yo no sé que le ha dao
Esta serrana a mi cuerpo
Que jago por escharla
Y más presente la tengo¹⁴.

Por otra parte, en M. H., la inquietud, el desasosiego amoroso le llevan a menudo a jugar con el oxímoron barroco. Este mismo juego entre contrarios se da en una de las más populares coplas del flamenco:

Sombra le pido a una fuente
agua le pido a un olivo
yo no sé lo que me pasa
que ya no sé ni lo que digo.

2.- Miguel Hernández tuvo un final trágico, espantoso, sucio. En muchos de sus poemas parece como si lo presintiera; también en algunas de estas letras. El sino, el fatum, el mal fario es una constante en la copla flamenca y, como en M. H., con la presencia machacona de la primera persona, del “yo” lírico, “mis”, “míos”, “me”:

¹² MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio, *Cantes flamencos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe. Col. Austral, 1947, p.35 (primera edición Madrid, Biblioteca del Motí, 1886). Se trata de una edición *escogida* que por motivos económicos tuvo que realizar el autor en 1886.

¹³ MARTÍNEZ TORNEL, José, *Cantares populares murcianos coleccionados y clasificados por...*, Murcia, Imprenta de “El Diario”, 1892, p.37.

¹⁴ MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio, *Cantes flamencos, recogidos y anotados por Demófilo*, Introducción por Félix Grande, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1975, p.153. En adelante, Dem. y página, inmediatamente después de la cita.

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

también, ante el mar, con las olas y por siguiriyas gaditanas:

Oleaítas de la mar,
to me viene en contra
los golpecitos de este mar furioso
se me salen por la popa (Dem., p.147).

La mala dirección, el destino adverso, presidiendo algunas otras letras del poeta, lo encontramos en una de las más bellas coplas flamencas¹⁵:

Cerco tiene la luna;
mi amor es muerto;
yo no puedo mirarla
de sentimiento (R. M., III, p.437).

3.- El alcohol, el vino, unas veces ahogando las penas, otras, engañando el hambre (así sucedía en la Sierra Minera con la láguena, el reparo y el asiático). Taberna, morir, alcohol-borrachera aparecen asociados con uno de los padres del cante flamenco de minería:

¡Ay! Es un grande trovador
dicen que Pedro El Morato
es un grande trovador
pero dicen los muchachos
que Pedro El Morato murió
y en un bodeguín borracho.

¹⁵ RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Cantos populares españoles recogidos, ordenados e ilustrados por...*, Madrid, Atlas, 1951, III, p.437. En adelante, R. M.

Con alguna variante la recoge Martínez Tornel, p.55:

Dicen que Pedro Morato
 es un hombre trovador,
 pero dicen los muchachos:
 Pedro Morato murió
 en la taberna borracho.

4.- La pena, constante en la poesía de M.H. y en el flamenco. Juego: Retama/amargo/pena. Hierbabuena/dulce-olorosa/alegría. La cotidianidad de la retama y la hierbabuena siempre presente en la copla flamenca.

Apenas había nasío
 La yerbita-güena
 Como se iban alimentandito
 Las raíces de eya (Dem., p.161).

¡Yo no sé que tiene
 La yerba buena e tu güertesito
 Que tan bien me güele (Dem., p.193).

6.- Repite el esquema de “Las olas del mar salino”. Nos permite recordar a Lope de Vega, tan querido y leído por M. H.: “A mis soledades voy / de mis soledades vengo”. Sigue jugando con términos antitéticos. Reaparece el pesimismo barroco de M. H. con “ayer, mañana y hoy”. Recordemos también algunas coplas por soleá:

Soleá del arma mía,
 Tanto te quiero yo e noche
 Como te quiero e día (Dem., p.275).

Quizás las más parecidas con M. H. son recogidas por Rodríguez Marín (IV, p.127):

¡Ay, soleá, soleá!
 ¡soleá, triste de mí!
 Pare ni mare no tengo
 ni quien se acuerde de mí;
 jasta las piedras que piso
 tienen lástima de mí

y

Sola soy, sola nací;
 Sola me parió mi madre;
 Sola tengo de morir;
 ¡La Soledad me acompañe! (R. M., III, p.399).

7.- Algunas coplas flamencas:

Ya nadie tiene fatigas
 Que toas las tengo yo,
 Que tengo una losa negra
 Dentro de mi corazón (Dem., p.220).

Chiquiyo, no me la mientes;
 Que, como la quiero tanto,
 Fatigas me dan e muerte (Dem., p.67).

FLAMENCO/MIGUEL HERNÁNDEZ: ITINERARIO CRONOLÓGICO

Veamos otros escritos del poeta de Orihuela en donde percibimos la influencia y/o la ascendencia popular y, principalmente, flamenca. Así en sus *Poemas sueltos, I (Piedras milagrosas)*, antes de la composición *Perito en lunas*:

*Tiro piedras a un cordero,
 y cada piedra que tiro
 deja en la brisa un suspiro*

*y en el azul un lucero*¹⁶

En el cante flamenco es muy común la utilización de *tirar pieras*, así como *tirar pieras por la calle*, como síntoma inequívoco de locura o desvarío:

Tiro piedras por la calle
y al que le dé que perdone:
tengo la cabeza loca
de tantas cavilaciones¹⁷.

Así, también, en esta otra copla recogida por Demófilo y cantada por el estilo o palo de debla:

Esbarío der sentío
como esbarían los locos;
sinó he tirao yo pieras
pero m'ha fartao mu poco.
Deblica barea¹⁸ (Dem., p.223).

Quizás M. H. también está jugando de manera figurada en su poema con los síntomas del desvarío o locura.

En otro de sus *Poemas sueltos I (Flor del arroyo, 1930)*, se hace eco de las correrías y andanzas de los gitanos y gitanas que vagabundean y dicen la buenaventura:

*Esto la gente decía
que era una niña gitana
que vieron llegar un día
por los caminos de Hungría*

¹⁶ HERNÁNDEZ, Miguel, *Obras Completas*, Barcelona, RBA-Instituto Cervantes, 2005, Introducción y notas: Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira, Carmen Alemany, tomo I, p.123. En adelante, M. H., tomo y página, inmediatamente después de la cita.

¹⁷ En adelante, los poemas y/o escritos de M. H. en cursiva; las letras del flamenco, entrecomilladas.

¹⁸ MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio, (DEMÓFILO), *Cantes flamencos, recogidos y anotados...*, Introducción por Félix Grande, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1975, p.223. En adelante, Dem. y página, inmediatamente después de la cita.

tras errante caravana. (M. H., t.I, p.169)

Se trata de una especie de cuento en verso en el que una gitanilla es enamorada – y más tarde abandonada- por un desalmado. Si en un principio parece claro que utiliza como trasfondo *La Gitanilla* de Cervantes, vemos que pronto, muy pronto, deriva la temática haciéndose eco de una conocida copla que se canta por un estilo o palo flamenco llamado *marianas* (en realidad, una especie de tientos):

Yo vengo de Hungría
yo vengo de Hungría
con mi Mariana
me busco la vía.

La tal Mariana era una cabrita que servía de diversión-espectáculo-comercio-dinero. Gitanos y espectáculo siempre asociados. Al parecer, dicho entretenimiento era corriente por parte de los gitanos procedentes de Hungría en sus frecuentes migraciones –*errante caravana*- durante los siglos XIX y XX.

Como nota curiosa y síntoma del acercamiento de M. H. al folklore, en sus prosas (tomo III) y en uno de los *Cuentos* introduce unas coplas de seguidillas, picantonas y chocarreras, que proceden de la tradición popular de la huerta de Orihuela. Algunas de estas coplas se conservan todavía entre las gentes hortelanas de la Vega Baja del Segura. Ahí van:

*A tu padre le he visto
la tomatera,
a tu madre el tomate
y a ti la pera,
a tu madre le meto
a ti te saco
dinero del bolsillo
para el tabaco.*

*Cada vez que te veo
se me endereza*

la punta del pañuelo
de la cabeza. (M. H., t.III, p.2098)

Engarzan perfectamente estas seguidillas con algunos juguetillos gaditanos flamencos que se enmarcan dentro del grupo flamenco de las cantiñas:

Anda, salero
 no cagará en España
 José Primero.

también con

Mi marío en los toros
 bien se divierte
 cá uno s'alegra
 de ver su gente.

o esta otra copla:

Arrecogiendo tomate
 te he visto el culo
 y lo que no he visto
 me lo figuro.

1933. Pasamos al ciclo de *Perito en lunas*. En unos poemas de verso corto, M. H. nos sorprende con lo siguiente:

CULEBRA

AUNQUE

se horroricen
los gitanos,
lógica consecuencia
de la vid,

*malabarista
del silbo, angosta
como él mismo:
culebra, canta,
y dame la manzana. (M. H. t.I, p.292)*

Hemos dicho que se trata de una composición curiosa porque, aunque es conocida –también por parte de M. H., tan apegado al pueblo y sus tradiciones- la aversión popular y muy gitana hacia este *bicho*, es muy posible que, tras el conocimiento y una *cierta* amistad y trato con García Lorca, este último transmitiera a Miguel Hernández una anécdota muy corriente y socorrida en el mundo del flamenco. La anécdota en cuestión procede Demófilo (Antonio Machado y Álvarez), el padre de los poetas Antonio y Manuel. Veamos lo que nos cuenta el primer flamencólogo sobre la culebra y el horror que provocaba entre los gitanos. Se trata de un texto a propósito de los cantes flamencos de la caña y el polo; también acerca de la intransigencia de los cantaores:

*Una anécdota comprobará más esta verdad: **Silverio**, que es hoy, según la opinión general, uno de los mejores cantadores que hay en España (especialmente en su género que es el de **seguidillas gitanas** y **polos** y **cañas**), cantó una vez en Cádiz una copla que comenzaba:*

*Aunque te vuelvas culebra
Y te metas en el mar...*

*¡amigo!, nunca hubiera nombrado la palabra **culebra**; los gitanos se llamaron a enojo, diciendo que aquello no era gitano ni flamenco, y lo hubiera pasado mal el cantador a no ser un hombre, como andaluz, y de bastante viveza. ¡Que vaya hoy quien guste a preguntarle si son coplas gitanas o flamencas legítimas las que nombran ese pícaro animalito que tanta participación tuvo en la perdición del género humano!...*

1934. En un soneto de *El silbo vulnerado*, el que empieza *Sin poder como llevan las hormigas*¹⁹, introduce de nuevo el tema de las fatigas, la fatigas de la muerte:

*Las fatigas divinas, las fatigas
de la muerte me dan cuanto te veo
con esa leche audaz en apogeo
y ese aliento de campo con espigas.*

Con la utilización de un diminutivo muy flamenco, fatiguillas, estas aparecen de nuevo en el auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* (1934), en la primera parte, escena V, cuando “cantan todas las criaturas celestiales”²⁰:

*Fatiguillas de la muerte
a un corazón le entraban,
porque subía al cielo
sin ayuda de alas.*

Como podemos observar, en este caso las fatigas o penas están asociadas a cielo y alas. Pues, bien, parecida asociación (*las alas del corazón*) es frecuente en las letras del cante flamenco: las *ducas* gitanas, es decir, las penas o fatigas asociadas a corazón y alas:

Cuando te bie en la cama,
A mi corasón de ducas
Se le cayeron las alas (Dem., p.63).

Aquer día tan grande
Que Riego murió
Se le cayeron e ducas las alas
a mi corasón (Dem., p.160).

¹⁹ M. H., t.I, p.481.

²⁰ M. H., t.II, p.1949.

Manuel Torres, el que tenía “tronco de faraón” (García Lorca), cantaba por soleá:

Aquel que tenga la culpa
que fatigas pase yo
se le arranquen de fatiga
las alas del corazón.

y, por siguiரியas,

Queditos los golpes,
queditos por Dios,
porque arrancan esos golpes
las alas de mi corazón.

Otros ecos flamencos surgen en el auto sacramental. Ahora, en relación con el latiguillo literario y flamenco que empieza con “Anda...”. En Miguel Hernández²¹:

*¡Anda! Toma esa vereda
y que tome ella a ti;
verás como por ahí
el polvo en polvo se queda.*

Demófilo recoge varias coplas de soleares con la fórmula “Anda...” (sobre todo “Anda que te den un tiro”). Quizás la que más se parezca a la utilizada por M. H. sea la nº 26, que dice:

Anda bete a la lamea;
Que e noche pasa tóo;
Jasta la farsa monea (Dem., p.59).

asimismo, esta otra copla de soleá:

²¹ M. H., t.II, p.1386.

Anda bete de mi lao,
 Que tu tienes para mí
 Sombriya e bacalao (Dem., p.62).

En el *El torero más valiente* (1934), acerca de la muerte de Joselito en Talavera de la Reina, el poeta nos sitúa en plena juerga o fiesta flamenca con nombres de personajes tan propios de lo flamenco como Soledad, Gabriela, Pastora. Veamos esta escena en la que abundan seguidillas y romances de ciego²²:

*¿Quién baila? ¿Quién canta? Vamos.
 ¿Quién toca? ¿Quién hace el tono?
 Venga, cada uno a lo suyo
 (y yo a callar mis sollozos).*

(Cantan, bailan, tocan, hacen palmas; SOLEDAD Y GABRIELA van sacando dulces, sillas, flores, vino, y beben y comen mientras otros siguen el baile, entran en él, etc.):

*Me casé con un torero,
 madre, que adoro,
 y antes de que lo probara
 lo corrió el toro.*

Hemos insistido en la flamencura de algunos personajes, pero no podemos pasar por alto otros detalles señalizadores de que el poeta sabe de qué está hablando. A saber, que en el flamenco son imprescindibles las palmas para marcar el compás; asimismo, el tono de la guitarra debe estar ajustado, mediante la cejilla, a la tesitura tonal del cantaor (*¿Quién hace el tono?*). Por otra parte, algunos de estos pasajes, sobre todo en lo que concierne a los romances de ciego, nos recuerdan el quehacer poético de García Lorca:

*Bello, moro y español
 como la Torre del Oro,
 catedral de luz cristiana*

²² M. H., t.II, pp.1472-148.

*con el bulto transitorio
iba Joselito el Gallo
de punto en punto redondo*²³.

Más adelante y por si quedara alguna duda de los conocimientos flamencos de M. H., posiblemente como partícipe del *jondismo* de García Lorca, nos indica que
*(Pasa por la calle un hombre cantando por lo hondo)*²⁴

1935. Quizás algo antes de 1935, Miguel Hernández conoce en Madrid al escultor Víctor González Gil. En la revista que este dirigía, *Rumbos* (Talavera de la Reina, 15-6-1935), publica el soneto *Pastora de mis besos (Te me mueres de casta y de sencilla)*. Pues, bien, Manuel Muñoz Hidalgo en su libro *Cómo fue Miguel Hernández* describe una escena que tiene lugar en el Café Pombo entre el poeta y el escultor²⁵, circunstancia, de nuevo, esclarecedora del conocimiento flamenco del poeta así como de la ignorancia del escultor -¿o de Manuel Muñoz?:

- *Te conviene darte a conocer, relacionarte, no limitarte a que te den solamente las buenas tardes.*
- *Las pocas veces que lo he hecho tuve que permanecer un poco distante. No soy teórico como la mayoría de estos. Tampoco pretendo ser el centro de la conversación.*

Salieron del café y Miguel entonó alegremente una seguidilla:

*Y como relucen
los andaluces...*

Lo que cantó, entonó o canturreó Miguel Hernández no es una *seguidilla*. Tiene un nombre muy preciso en el cante flamenco y, como modalidad o palo, se llama caracoles, estilo que entra en el gran grupo de las cantiñas. En este caso –también la ignorancia es manifiesta en cuanto al texto de la letra- se trata de unos caracoles muy conocidos que empiezan así:

²³ M. H., t.II, p.1478.

²⁴ M. H., t.II, 1490.

²⁵ MUÑOZ HIDALGO, Manuel, *Cómo fue Miguel Hernández*, Barcelona, Editorial Planeta, 1975, pp.87-88.

*Cómo reluce
la gran calle de Alcalá
cuando suben y bajan
los andaluces.*

Miguel se traslada a Andalucía para recabar información –trabajo de campo- con vistas a la elaboración de una serie de biografías de toreros para la Enciclopedia de Cossío. Entre otros escritos, consecuencia de este viaje, tenemos *Los bandidos españoles*, prosa escrita en Puertollano en marzo de 1936. El poeta, encendido de fervor popular contra el caciquismo y los terratenientes, recoge la siguiente copla popular y hace algunos interesantes comentarios²⁶:

*Ya murió Diego Corriente,
nata de la serranía,
el que a los ricos robaba
y a los pobres socorría*

(...) La sencilla elegía al generoso Diego Corriente, como otras coplas a los demás bandidos generosos, la cantaba la gente humilde, que sentía por ellos amor y admiración y los protegía ocultándolos y defendiéndolos en sus viviendas.

La copla recogida por M. H. es una variante de otras a propósito de este *bandido generoso*:

Aquer q' en Andalucía,
por los caminos andaba
er que a los ricos robaba
y a los probes s socorría.

Otras coplas dan cuenta de la popularidad que alcanzó este famoso bandido:

²⁶ M. H., t.III, p.2161.

Por las cuestras arriba
 va como un gamo
 y detrás migueletes
 le van buscando (copla flamenca del palo de las serranas).

también,

Ayá va Diego Corrientes
 con su cabayo cuatrarvo,
 su hembra en el pensamiento
 y su trabuco en la mano (no sabemos si con alusión
 erótica).

Desde luego, parece, por la cita de la copla, que el poeta percibe la estrecha relación entre el caballista y el flamenco²⁷. Pero, seguramente, ignoraba que, amén de bandido, Diego Corrientes fue cantaor flamenco, pues se le atribuyen algunos cantes flamencos, entre ellos esta *quejumbrosa carcelera*:

Beintisinco calabosos
 tiene la carse de Utrera;
 Beinticuatro yebo andaos
 y er más oscuro me quea.

La colaboración de Miguel Hernández en *Los toros* de Cossío –biografías de los toreros Tragabuches, Espartero, Reverte- nos permite apuntar que el poeta tenía conciencia clara de la relación toros-bandolerismo-flamenco. Sobre Tragabuches²⁸ nos dice que “Este matador de toros, nacido en Ronda durante la segunda mitad del siglo XVIII, fue uno de los famosos bandidos que formaron la cuadrilla de Los siete niños de

²⁷ Véase, acerca de la relación bandoleros-flamenco, nuestros trabajos "Algunos datos sobre la gestación del cante flamenco: la minoría de los caballistas-bandoleros", *Revista de Flamenco Candil*, Jaén, año XII, nº65, sept-oct. de 1989, pp.229-232; "La culture arabe, les morisques et le cante flamenco" en *Actes du XXI Congrès d'Art Flamenco*, Paris, 20-26 septembre 1993; "Viaje a España de un embajador marroquí (Voyage en Espagne d'un ambassadeur marroccain), 1690-1691", *Posdata*, Murcia, nº12-13, 2ª época, primavera 94, pp.123-126.

²⁸ M. H., t.III, pp.2.266-2.269; COSSÍO, José María de, *Los toros, tratado técnico e histórico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1943, tomo III, pp.962-64.

Écija”. Añade que se casó con “la Nena, una bailaora bellísima y popular, de quien estaba profundamente enamorado”. Tras descubrir que La Nena mantiene relaciones con un sacristán, Pepe el Listillo, el torero mata a los dos amantes, huye y se echa al monte con la cuadrilla de Los Siete Niños bajo el apodo de “el Gitano”. Prosigue el relato: “Antonio Fuentes (Minos) [uno de los bandidos de la cuadrilla], que entró en la cárcel condenado a muerte, cantaba en su prisión la siguiente copla, que él ha llamado y ha quedado como la copla de Tragabuches, compendiadora de toda una tragedia brutal:

*Una mujer fue la causa
de mi perdición primera;
que no hay perdición de hombres
que por mujeres no venga*

1936. En plena guerra civil, en el frente, Miguel Hernández conoce a otro cantaor – recordemos que ya había intimado con el Niño de Fernán Núñez y el Mamaíllo en su Orihuela natal. El cantaor flamenco es el Algabeño, y representa para nuestro poeta más aprendizaje flamenco. Nos lo cuenta en un “Un acto en el Ateneo de Alicante”²⁹ (1936):

(...) Cinco meses estuve con el Campesino. He tenido grandes compañeros en su tropa: el Algabeño, Pablo de la Torriente, José Aliaga. El Algabeño era un madrileño de diecinueve años. Entró con miedo en las trincheras, se lo quitaba cantando por lo hondo y sus canciones daban tristeza y alegría. Cantaba de noche, de día, a todas horas. Aquel chiquillo era un ruseñor entre fusiles. El miedo de los demás fue haciendo de él un valiente y cayó, de sargento, en el frente de Majadahonda, con la cabeza atravesada. Recuerdo que me dijo una noche, envueltos los dos en la misma manta, calada por la lluvia: “Miguel, si caigo, ya no me importa cumplir los veinte años debajo de la tierra”. Y se puso a cantar...

1937. Durante la guerra civil, de nuevo en Andalucía, publica, el 4 de marzo de 1937, en la revista *Frente Sur* (Jaén) un artículo que lleva por título “La lucha y la vida del campesino andaluz”³⁰, de notables semejanzas con *El niño yuntero* y *Andaluces de*

²⁹ M. H., t.III, p.2228.

³⁰ M. H., t.III, pp.2.187-2.189.

Jaén (*Viento del pueblo*). Veamos, al menos, un párrafo en el que retrata al campesino andaluz y su fatalismo:

(...) No creo que el fatalismo andaluz de que tanto se habla tenga su origen en su naturaleza de reminiscencias árabes (...) Ha sido una existencia muy arrastrada la suya [la del campesino andaluz] hasta hoy. Apenas salía del vientre de su madre cuando empezaba a probar el dolor. En cuanto ha sabido andar, ha sido arrojado al trabajo, brutal para el niño, de la tierra. El hambre le ha mordido a diario. Los palos han abundado sobre sus espaldas.

Desde luego, la semejanza con la extracción social, con el tipo de vida, con la cultura de los sujetos creadores del flamenco (cantaos, bailaos, guitarristas) es absoluta.

En **1938** publica el drama en cuatro actos *Pastor de la muerte*. Prestemos atención, mucha atención, a tres poemas del acto tercero, cuadro primero³¹. Canta un dinamitero en las trincheras:

*1. Los mineros asturianos,
¡ay, qué jabatos son!
Manejan la dinamita
igual que el cura el copón.*

*2. ¡Cómo relucen!
¡Entre los olivares,
cómo relucen
cuando van a los frentes
los andaluces!*

*3. ¡Qué bien parecen!
¡Sobre Sierra Morena,
qué bien parecen
con el fusil al hombro*

³¹ M. H., t.II, p.1.878-1.1879.

los cordobeses!

El primer poema es una cuarteta asonantada y creemos ver en ella la directa influencia de los cantes mineros de Cartagena y La Unión que interpretaba su amigo Carlos Fenoll. No obstante, los antecedentes del poema de M. H. vienen de antiguo, pues, nada menos que en 1881, Demófilo recoge esta letra-cante (en este caso por ¿peteneras?):

Probesito e los mineros,
Lástima les tengo yo,
que se meten en las minas
y mueren sin confesión³².

Por su parte, en 1883, Rodríguez Marín ofrece esta otra versión:

¡Pobresitos los mineros,
Qué desgrasiaítos son!
Pasan su vida en las minas
Y mueren sin confesión³³.

Quizás, las versiones murcianas de Alberto Sevilla y de Martínez Tornel³⁴ son las más cercanas a Miguel Hernández:

Madre mía, los mineros
que buenos mozos que son,
pero tienen una falta,
que mueren sin confesión.

Podemos incluso perfilar los cambios ideológicos en esta evolución-transformación de la copla: desde una exposición descriptiva-afectiva hasta otra –la

³² MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio, (DEMÓFILO), *Cantes flamencos, recogidos y anotados por...*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1975, p.227.

³³ RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Cantos populares españoles recogidos, ordenados e ilustrados por...*, Madrid, Atlas, 1951, tomo IV, p.383.

³⁴ MARTÍNEZ TORNEL, José, *Cantares populares murcianos coleccionados y clasificados por...*, Murcia, Imprenta de “El Diario”, 1892, p.39.

última-, menos afectiva y más acorde con un espíritu de cristiano viejo inquisitorial (falta o pecado y morir sin confesión). Diríase que M. H. conoce esta última *beatífica* versión –introduce *asturianos* y *dinamita*- y responde, como él acostumbraba, con dureza y talante anticlerical, pues, frente a *mueren sin confesión*, lanza un terno, un dardo envenenado: *igual que el cura el copón* (conviene recordar que estamos en plena guerra civil y en el frente). Para terminar y abundar más en el seguro conocimiento que M. H. tenía de esta primitiva letra flamenca, es preciso señalar que a lo largo del tiempo, incluido el mismo poeta, se mantiene la misma rima asonantada en los octosílabos pares (-on).

El segundo poema es también una transmutación de la letra de caracoles flamencos a la que ya hemos aludido más arriba:

Como reluce
la gran calle de Alcalá
cuando suben y bajan
los andaluces.

Lo mismo podemos decir respecto al tercer poema, pues, en este caso, M. H. se hace eco de las letras con que se interpretan los cantes flamencos de las serranas:

Por la Sierra Morena
va una partía
al capitán le llaman
José María
que no va preso
mientras su jaca torda
tenga pescueso.

1938-1941. En *Cancionero y romancero de ausencias* vuelve a utilizar, en varias ocasiones, fórmulas de poesía popular y flamenca³⁵:

*Ni te lavas ni te peinas,
ni sales de ese rincón.*

³⁵ M. H., t.1, p.739.

*Contigo queda la sombra,
conmigo el sol.*

Que no lavarse ni peinarse significa, en la mentalidad popular y flamenca, un signo exteriorizado de tristeza y pesadumbre está demostrado por la pervivencia de algunas coplas que se corresponden con el poema de Miguel Hernández. Pero digamos, antes de entrar en la relación de coplas de los cancioneros, que el poeta acentúa el carácter triste y melancólico de la expresión popular de *Ni te lavas ni te peinas* con los dos versos siguientes: *ni sales de ese rincón. / Contigo queda la sombra*. De nuevo, un cancionero murciano de 1892, muy cercano al poeta, el de Martínez Tornel³⁶, nos ilustra al respecto:

“Ni me lavo ni me peino
ni me pongo clavellinas,
mientras no vea venir
a mi amante de las minas”.

Diez años antes, en 1882, Rodríguez Marín³⁷ ofrecía esta versión:

No sé cómo tienes gusto
para lavarte la cara
y peinar los cabellos
sabiendo lo que me pasa.

A su vez, esta última versión –y aquí vuelve a intervenir, sin duda alguna, el alma cantaora del amigo Fenoll- se hace plenamente flamenca - *y haserte los caracoles*- con el cante de verdial minero de Antonio Grau Dauset³⁸ (el hijo del famoso Rojo el Alpargatero).

No sé como tú has tenío el gustito
para lavarte la cara,

³⁶ MARTÍNEZ TORNEL, José, *Ibidem*, p.27.

³⁷ RODRÍGUEZ MARÍN, *Ibidem*, tomo III, pp.161-162 y 234.

³⁸ GRAU DAUSET, Antonio, *Cantos Flamencos por Don Antonio Grand* [Grau] “Rojo el Alpargatero”, 2101, Tarantas. Cartagenas, París, Discos Pathé, 1907.

y haserte los caracoles

sabiendo lo que me pasa.

Par ir concluyendo, aportamos dos testimonios que prueban que Miguel Hernández canturreaba flamenco o, como decimos los flamencos, *se cantaba por lo bajini*. El primero corresponde a Buero Vallejo³⁹. Coincidió con el poeta en la cárcel de la plaza de Conde de Toreno, en Madrid, a finales de 1939. En “Mis recuerdos de Miguel Hernández” cuenta lo siguiente:

Recuerdo como le gustaba cantar y hasta como nos canturreaba cosas divertidas y un tanto chocarreras en ocasiones; solía contar también chistes. Y es que este hombre extraordinario era también un hombre como cualquiera de nosotros. Recuerdo especialmente que cantaba un canto de guerra cuya letra había compuesto él mismo:

*Las puertas son del cielo,
las puertas de Madrid;
cerradas por el pueblo
nadie las puede abrir.*

El segundo testimonio viene de la tradición oral familiar. El hecho tuvo lugar hacia 1962 –contaba yo entonces con dieciséis años. Mi padre, a la sazón con cincuenta y seis, me escuchó tararear –también por lo bajini- algún fandango de Manolo Caracol. Acto seguido –mi padre no era amante del flamenco- me espetó lo siguiente: “¡Cojones!, ya estás tú como el poeta, con el ¡Ay!, ¡Ay!, ¡Ay!”. “¿Qué poeta?”, pregunté yo. “Pues el de Orihuela, Miguel Hernández, cuando estábamos en el Seminario”. La verdad es que, viniendo de mi padre, me dejó un poco aturdido lo del Seminario (el seminario de San Miguel de Orihuela fue habilitado como cárcel), aunque, más tarde, comprendí. Ahí, quedó la conversación, pues mi padre, después de la guerra, la cárcel y las torturas, era hombre de pocas palabras.

³⁹ BUERO VALLEJO, Antonio, “Mis recuerdos de Miguel Hernández”, *Obra Completa*, II, Madrid, Espasa-Calpe, 1944, p.1235.