

jábega

revista de la diputación provincial de Málaga



MONOGRÁFICO

Arte flamenco en la provincia de Málaga

Plaza de Toros de Málaga

El Sábado 6 de Agosto de 1932 - A las 10 y media de la noche



NIÑA DE LOS PEINES
La soberana del canto



PEPE PINTO
El mejor recitador del fandango



NIÑO DE UTRERA
Ganador de la Copa en Barcelona



**JOSE DIAZ
EL CORRUCO**
Gran estilista



NIÑO RICARDO
Formidable tocador

EL MAYOR ACONTECIMIENTO DE
OPERA FLAMENCA
VISTO EN MALAGA

EXTRAORDINARIA
COMBINACION DE **¡ASES!**

Sólo por este día presenta VEDRINES
magnífico espectáculo compuesto de
DIVOS SELECCIONADOS

En esta grandiosa función
)- escucharán ustedes -(
todo cuanto existe en la
Opera Flamenca

A pesar del elevadísimo
presupuesto de gastos,

LOS PRECIOS SERAN POPULARISIMOS

¡Ases! ¡Figuras! ¡Divos!

NO FALTE USTED
a presenciar esta grandiosa velada



JOSE CEPERO
El poeta del canto



GUERRITA
Formidable divo del canto flamenco



PACO MAZACO
Rey de las Seguidillas y Soleares



EL COJO DE MALAGA
El veterano del Cante Flamenco



SABICAS
El brujo de la guitarra



EUSEBIO DE MADRID
Voz de platino



MANUEL MARTELL
Extraordinario tocador

¡EL MEJOR CONJUNTO!

¡EXITO ASEGURADO!

Silla de Pista, 3 ptas. - Entrada General, 1'50 - Especial, 1'00

EDITA

Diputación Provincial de Málaga
Centro de Ediciones (CEDMA)

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN

Servicio de Publicaciones
(CEDMA)
Avda. de los Guindos, 48
Tlf.: 952 06 92 08-18
www.cedma.es
correo: cedma@malaga.es

CONSEJO ASESOR

Javier Becerra Seco
María Pepa Lara García
Elías de Mateo Avilés
Marion Reder Gadow
Francisco Ruiz Noguera
Carlos San Millán y Gallarín

VICEPRESIDENTA DE ATENCIÓN AL MUNICIPIO

María Francisca Caracuel García

ILUSTRACIONES

Las imágenes de esta revista han sido proporcionadas por los autores de cada artículo y su procedencia está bajo su responsabilidad

COMPOSICIÓN Y MAQUETACIÓN

Nieves Mendoza Ortega, CEDMA

CORRECCIÓN

Adela Briseño Escobar, CEDMA
Alejandra García López, CEDMA

FOTOGRAFÍA DE CUBIERTA

Archivo fotográfico Temboury.
Diputación de Málaga

IMPRESIÓN: Talleres del CEDMA

DEPÓSITO LEGAL: MA-488/72

ISSN: 0210-8496

Los trabajos publicados en este número por nuestros colaboradores son de su única y estricta responsabilidad. Se prohíbe la reproducción total o parcial de los artículos contenidos en la revista sin previa autorización.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

1. Los artículos serán originales y su temática versará sobre la historia, la geografía, antropología, arte, economía, sociología, etc., circunscritos a la provincia de Málaga o a parte de ella, o a Andalucía en general. El consejo asesor y la dirección de la revista podrán rechazar artículos no solicitados.
2. Los originales se presentarán impresos en DIN A4, por una sola cara, a doble espacio, letra Times New Roman, cuerpo 12 para el texto y 10 para las notas. Se deberá enviar una copia en papel y en soporte digital (en entorno Mac o PC) a la Jefatura de Servicio del Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), Avda. de los Guindos, 48, 29004 Málaga, indicando que es para su publicación en la revista *Jábega*. Para cualquier duda, pueden ponerse en contacto por e-mail: publicacionescedma@malaga.es.
3. La extensión de los artículos será entre 10 y 15 folios de las características antes indicadas, salvo acuerdo previo. Se adjuntará también un resumen del trabajo con una extensión de 70 a 80 palabras.
4. En la primera página del artículo figurará el nombre y apellidos del autor o autores y, si es el caso, de las instituciones u organismos a que pertenezcan. Deberá remitir, junto a su contribución, su dirección oficial o personal completa, junto con su teléfono y correo electrónico.
5. A ser posible, el autor proporcionará ilustraciones relativas al artículo, que podrán ser de dos tipos: orientativas, es decir, que puedan acompañar o no al texto, o imprescindibles, en cuyo caso el autor considera que son consustanciales para la comprensión del trabajo. Esto deberá hacerse constar en una relación numerada que acompañará a las ilustraciones, en la que también figurarán los correspondientes pies. En cualquier caso, deberán ir numeradas correlativamente utilizando la palabra «Figura», que han de coincidir con la numeración de la relación de imágenes.
6. Las imágenes no deben ir insertas en el texto, sino en archivo aparte. Sin embargo, se deberá indicar con claridad a lo largo del texto la colocación aproximada de las ilustraciones dentro del mismo. Se entregarán digitalizadas y debidamente identificadas con sus correspondientes pies. Las imágenes deberán entregarse a una resolución mínima de 300 ppp y a un tamaño de 18 x 24 cm o equivalente, en extensión tiff o jpg. La revista se reserva el derecho a rechazar gráficos o ilustraciones que no se puedan reproducir con nitidez. La revista entiende que los autores tienen los derechos o permisos para la publicación de las imágenes que aportan.
7. Para el envío de imágenes a través de repositorios, deberá consultarse previamente a la dirección de la revista.
8. La bibliografía citada a lo largo del trabajo siempre lo será en notas al final del artículo (utilizando el procesador de textos para ello), y siguiendo el modelo extenso de las normas UNE 690-2013. En la bibliografía y en las notas los apellidos de los autores deberán teclearse en mayúsculas, y las llamadas de las notas en el texto se harán en números volados (superíndices), colocándose antes del signo de puntuación.
9. Se entiende que, una vez aceptada la publicación, los autores ceden a la revista los derechos de explotación y copia de sus trabajos. La revista no está obligada a devolver los originales admitidos o rechazados, salvo acuerdo previo o explícito con la redacción.
10. Pueden consultarse más detalles y ejemplos sobre las pautas para la elaboración de las referencias bibliográficas en la web del centro: www.cedma.es.

TEMA MONOGRÁFICO

Arte flamenco en la provincia de Málaga

- La Bienal de Arte Flamenco de Málaga
marca el compás en la provincia
Antonio Roche González 6
- Leer e interpretar a Juan Ramón Jiménez
en clave didáctico-musical y con
rúbrica de mujer
Francisco Javier Escobar Borrego 18
- Festival de cante de Ronda.
Los orígenes. Una década
de Arte Grande
Salvador Pendón Muñoz 34
- Encarnación Hurtado, la Malagueña,
bailaora universal
Ángeles Cruzado Rodríguez 44
- Trasvase hacia lo popular: del verso
al palo flamenco
**Lucía Benítez Luque
y Azucena López Cobo** 58
- Breve paseo por el flamenco
en Málaga
Paco Roji 73
- El baile flamenco en la obra de Picasso.
La danza picassiana de Pastora
Dolores Vargas Jiménez 80
- Tres historias rondeñas de flamenco
y toros
José Morente 89
- Peñas flamencas de Málaga y provincia
Juan Recio Polo 95
- El flamenco, un estilo de vida
con mucho futuro
**Antonio Roche González
y Julio César Jiménez** 104



TRASVASE HACIA LO POPULAR: DEL VERSO, AL PALO FLAMENCO¹

Lucía Benítez Luque*
Azucena López Cobo**

La capacidad del flamenco para vehicular la expresión lírica está en el origen de este artículo que es una aproximación al proceso de adaptación del verso escrito al cante flamenco. Cantaores y cantaoras han llevado a cabo tales tareas de acomodación en un procedimiento que implica tanto el conocimiento profundo de la estructura y el ritmo versales como las posibilidades que estos elementos ofrecen para encarnar con naturalidad las limitaciones formales de un determinado palo flamenco.

Sobre un análisis comparativo entre el contenido de determinados poemas y sus versiones musicalizadas, el artículo no busca solo señalar las diferencias textuales derivadas de este proceso creativo sino, sobre todo, determinar cuáles son los métodos y los procedimientos empleados para ese trasvase y su finalidad. Es en este punto donde pueden señalarse algunos hallazgos relevantes.

VERSOS COMO FUENTE TEXTUAL DEL CANTE

El flamenco como objeto de análisis textual es una temática que cada vez cobra mayor interés en los estudios crítico-literarios (Naranjo Loreto, 2000; Osa Domínguez, 2012; Gallardo-Saborido y Escobar Borrego, 2020; Escobar Borrego, Ventura Molina y Díaz Báñez, 2021; Escobar Borrego y Gallardo-Saborido, 2021; Salinas Ayllón y Escobar Borrego, 2023). Algunas de las razones por las que la filología presta atención a la transposición de la poesía culta al cante flamenco, está, si bien en sentido opuesto, en el origen mismo de la literatura escrita y el proceso de traslación de la poética de tradición oral al soporte textual. Del mismo modo que esa larga costumbre en su paso al fragmento escrito supuso un aligerar los recursos mnemotécnicos —ya no era precisa la memorización cuando se podía recurrir

al texto—, en el trasvase del poema al cante se percibe cómo tales recursos se recuperan en un procedimiento inverso de reacomodación a las prácticas orales.

Para señalar cuáles son esos recursos, en primer lugar, se ha seleccionado un *corpus* de cuatro textos a partir de las piezas poéticas de origen textual musicadas por Calixto Sánchez. Posteriormente se han descrito los principales mecanismos de adaptación del poema a su versión cantada. Por último, procedemos a validar el método de análisis propuesto a partir de una conversación con el cantaor mantenida en julio de 2023.

Las piezas de Sánchez seleccionadas para este estudio han sido «Rondeñas»³, incluida en el álbum *Homenaje a la poesía de Fernando Villalón. El Barbuquejo en la barba* (2017) compuesto con Pepe Marín

* Grado en Hispánicas y Máster en Gestión del Patrimonio Literario y Lingüístico Español por la Universidad de Málaga

** Profesora de Literatura Española en la Universidad de Málaga



Carátula del CD *Homenaje a la poesía de Villalón: el Barbuquejo en la barba* (2017). Fotografía: Benítez y López



Carátula del CD *De la lírica al cante* (1996). Fotografía: Benítez y López

y las tres procedentes de su compacto *De la lírica al cante* (1996) «Alegrijás⁴», «Tangos⁵» y «Soleá⁶». La primera traslada el poema del mismo autor sevillano, Fernando Villalón, «850» de su libro *Romances del 800* (1927:28)⁷. La segunda musicaliza *Branquias quisiera tener* (Alberti, 2003: 147)⁸ procedentes de *Marinero en tierra* (1924) y algunas estrofas del poema «La Lola» de Manuel Machado⁹. La tercera versiona cuatro poemas de Rafael Alberti: el perteneciente a la sección «Hacia el litoral del norte» de *La amante* (1925) que abre el verso *Castilla tiene castillos* (Alberti, 2003: 222)¹⁰; «Canción 8» (Alberti, 2006:495)¹¹ de *Baladas y canciones del Panamá* (1954); *Yo te hablaba con banderas*¹² y «Prólogo¹³» (Alberti, 2003: 163 y 143), ambos poemas de *Marinero en tierra* (1924). La cuarta y última pieza toma la letra del «Romance de la pena negra» (1962: 364-365)¹⁴ de *Romancero gitano* (1928) de Federico García Lorca.

Antes de presentar los procedimientos de trasposición de los versos a su nuevo armazón musicado, cabe preguntarse acerca de la importancia que para la filología tiene conocer este tipo de métodos y cuánto puede enriquecerse con ellos la tarea compositiva del cante flamenco. Partimos como procedimiento compositivo en ambas disciplinas de la práctica común de la intertextualidad que entendemos como «la relación que un texto literario mantiene desde su interior con otros textos, sean estos literarios o no» (Martínez Fernández,

2001: 45). La variedad en la naturaleza de estos textos (fórmulas, citas, alusiones, nombres de personajes, peripicias, etc.) pretende un juego de procedencias preexistentes y nuevas que aspira a que no podamos considerar el producto final desgajado de aquellos otros a los que interpela y con los que nace vinculado explícita o implícitamente.

A este juego intertextual recurre Calixto Sánchez en algunas de las versiones que prepara para *De la lírica al cante*. Así, en «Alegrijás» mezcla estrofas de «La Lola» de Machado con «Branquias quisiera tener» de Alberti, a cuyo conjunto agrega texto de propio cuño. En «Tangos» construye una «nueva obra» a través de la unión temática de varios poemas de Alberti. No se trata esta de una técnica de montaje exclusiva de este cantaor ni de este álbum, localizamos otros autores y otros proyectos musicales donde se exhibe cómo este proceso de traslado a canción implica que el trasvasador se reapropie del texto original, lo dote de una nueva dimensión adaptada a la finalidad de su intención comunicativa para, finalmente, alumbrar un producto artístico completamente diferente.

En esta misma línea, el prematuramente fallecido Enrique Morente versionó «Si mi voz muriera en tierra», para su disco *Negra, si tú supieras* (1992), a partir del poema homónimo de Alberti (2003: 193).

Morente consigue como Sánchez que quien escucha la tonada se cuestione hasta qué punto el resultado es una creación de nueva factura; duda que se deriva del método intertextual que le aplica. Se trata, no obstante, de una pregunta nada sencilla de responder, ya que «establecer dónde una adaptación deja de ser tal y se convierte en obra en sí misma es un asunto peliagudo» (Larroque Aranguren, 2021: 274).

Lejos de intentar establecer frontera alguna en cuestiones tan imbricadas, lo que parece irrefutable es que cantadores como Enrique Morente o Calixto Sánchez derrochan una creatividad en sus trasposiciones al cante, cuya función primordial parece ser la de proporcionar una dimensión perceptiva que pone el acento en lo auditivo. Entre los amantes del cante flamenco hay tanto personas de amplios conocimientos literarios y musicales, como otras cuya pretensión no va más allá de la de encontrar en esas letras vehiculadas por músicas que conocen de memoria algo que les hable de sí mismas.

Es en este punto donde la filología hispánica tiene un campo de actuación en tanto que está dotada de herramientas para analizar las claves compositivas que consiguen que textos de poetas cultos sean incorporados a la tradición lírica popular, en una dirección que invierte la comprensión positivista de la evolución lírica de la oralidad a la textualidad. Este procedimiento se da en numerosas ocasiones sin que sus depositarios naturales, las gentes que las incorporan en sus quehaceres domésticos, en sus vidas y en las de sus familiares, lleguen a tomar consciencia de que en el origen de esa composición hay autores tan canonizados como los citados hasta ahora. Por otro lado, la creación de *corpus* poemáticos y sus correspondientes adaptaciones a piezas flamencas que reúnen de este modo lo «popular» y «lo culto», se encuentra en constante desarrollo y no sería una sorpresa que siguiera creciendo en adelante. Se trata, por tanto, de una práctica de actualidad que requiere un análisis en profundidad de las modificaciones que se producen en la composición de tales *corpus*, algo para lo que los estudios hispánicos disponen de metodologías bien ensayadas.

Otra clave que podría servir como reclamo para estudios en esta línea sería la de sondear al público que consume habitualmente flamenco con el objetivo de determinar hasta qué punto el mensaje que subyace en

el texto de origen (el poema escrito) alcanza en su recepción a aquel amante de flamenco sin específica formación literaria. Si la respuesta fuera afirmativa, ¿podríamos considerar el flamenco como vehículo para la transmisión literaria entre las clases más populares o al tratarse de un producto cultural diferente habría que considerarlas vinculadas en origen pero independientes en su exégesis? A esta pregunta hay que añadir aún dos más: ¿toda la poesía es susceptible de ser aflamencada?, y ¿qué tipo de textos literarios tienen mayor capacidad para pasar a formar parte de estos *corpus* y ser cantados?

Por último, la línea que mayores posibilidades abre a la investigación filológica es la relativa a la metodología aplicada al análisis del traslado de un texto escrito a la oralidad del flamenco. De este modo, el cuestionamiento recae sobre si pueden emplearse herramientas paralelas a las empleadas por la filología románica para el estudio de la producción poética oral en su evolución histórica hacia la escrita en los siglos iniciales de formación de nuestra lengua. Es más, si se sigue la teoría de Menéndez Pidal según la cual los procesos de conversión de las obras orales en producción escrita son producto de la colectividad y no de un autor único, así como la pervivencia de estructuras líricas del pasado adaptadas a nuevos formatos (teoría de los frutos tardíos), ¿podrían encontrarse procedimientos metodológicos conectados aun invertidos entre la composición de los textos primigenios que postula dicha teoría y la que se lleva a cabo hoy día en trasvases como de los que hablamos en este trabajo? Lo que parece incuestionable es el actual y progresivo acercamiento entre la flamencología y la filología, un espacio de colaboración en vías de ampliación no solo común a los investigadores especialistas de ambos campos de estudio, sino también entre aquellos cuyos intereses se mueven en la interdisciplinariedad.

TÉCNICAS DE TRASVASE DEL POEMA AL CANTE

La muestra del estudio de partida que sirvió de base para este artículo fueron nueve piezas de Pepe Marín, Enrique Morente y Calixto Sánchez, a partir de textos originales principalmente de tres poetas del 27: Rafael Alberti, Federico García Lorca y Fernando Villalón. Aquí nos detendremos exclusivamente en las versiones del sevillano Calixto Sánchez de quien se han tomado los textos de las grabaciones de estudio de los álbumes referidos en el siguiente cuadro.

AUTOR	POEMA	LIBRO / AÑO	TEMA MUSICAL	ÁLBUM / AÑO
FERNANDO VILLALÓN	«850»	ROMANCES DEL 800	RONDEÑAS	HOMENAJE A LA POESÍA DE FERNANDO VILLALÓN. EL BARBUQUEJO EN LA BARBA (2017)
RAFAEL ALBERTI	BRANQUIAS QUISIERA TENER	MARINERO EN TIERRA (1924)	ALEGRÍAS	DE LA LÍRICA AL CANTE (1996)
MANUEL MACHADO	«CANTE HONDO»	CANTE HONDO. SEVILLA (1923)		
CALIXTO SÁNCHEZ	TEXTO PROPIO			
RAFAEL ALBERTI	CASTILLA TIENE CASTILLOS	LA AMANTE (1925)	TANGOS	
	«CANCIÓN 8»	BALADAS Y CANCIONES DEL PANAMÁ (1954)		
	YO TE HABLABA CON BANDERAS	MARINERO EN TIERRA (1924)		
	«PRÓLOGO»			
FEDERICO GARCÍA LORCA	«ROMANCE DE LA PENA NEGRA»	ROMANCERO GITANO (1924-1928)	SOLEÁ	



Fotografía de Calixto Sánchez (años 90), colgada en el bar Antonio Mairena, sito en la plaza Antonio Mairena, de Mairena de Alcor (Sevilla). Fotografía: Benítez & López

Tras la selección de las versiones musicales y el texto de procedencia, se comparó la letra de una y otra para señalar las modificaciones que sufrieron los versos al ser trasladados a la canción. Se ha empleado la marcación de variantes textuales para hacer evidentes las más comunes. En este sentido se encierran en corchetes adiciones y alteraciones del original llevadas a cabo por el cantaor; el diferente uso de la letra redonda, la cursiva, la negrita y el subrayado indican autorías diversas: la redonda para el texto original del texto base, la cursiva para fragmentos de poetas diferentes (en este caso, el fragmento de Machado respecto del texto base de Alberti), la negrita para indicar la mano del cantaor y el subrayado en cursiva señala la introducción de comentarios por nuestra parte. Finalmente, el tachado de palabras o versos apunta las supresiones de texto en su trasvase del original a la versión cantada.

De este modo, no solo se hacen visibles los cambios a los que es sometido el texto de partida, sino que también se perciben las dos naturalezas de tales permutas. Por un lado, el cantaor lleva a cabo canjes de términos respecto del original con el objetivo de proporcionar una mayor oralidad a la canción, acomodándolo a la vía de transmisión del mensaje. Por otro, busca adaptar la pieza a través del empleo de recursos musicales propios del flamenco, como melismas (adornos musicales), la modificación de las pausas estróficas o la decisión respecto de qué palo

flamenco es el más adecuado dependiendo del contenido temático o de la forma del poema que se pretende versionar. Veamos a continuación en qué consiste cada una de estas técnicas. Pero antes, se hace importante destacar que estos métodos señalados en el versionado de Calixto Sánchez están asimismo presentes en las adaptaciones analizadas de las piezas versionadas de Enrique Morente y de Pepe Marín.

En «Rondeñas», Sánchez mantiene el texto original casi al completo, añadiendo solo algunas repeticiones y suprimiendo la última estrofa con el fin de variar tanto el número de versos como de estrofas. El conjunto pasa de tener diez versos repartidos desigualmente en dos estrofas de ocho y dos, respectivamente, a una composición equilibrada de dos estrofas de seis versos cada una. Añade además, una separación muy marcada entre ambas estrofas que se expresa con acordes de guitarra. En

Plaza de piedra de Ronda
la de los toreros machos:
[Plaza de piedra de Ronda]
pide tu balconería
5 [y] una Carmen cada palco;
[Plaza de piedra de Ronda.]
Pausa del cantaor y solo de guitarra
[Y] un Romero cada toro,

línea con el recurso aditivo que refuerza la segura recepción del mensaje, añade reiteraciones que, siendo «innecesarias en la lectura del poema, son imprescindibles en la oralidad de [la] canción» (Pérez González, 2013: 596). La elisión de los versos finales del poema de Villalón parece deberse a la necesidad de condensar el contenido, omitiendo una estrofa que no aporta novedad al mensaje pero cuya permanencia podría distorsionar la estructura musical de la pieza cantada.

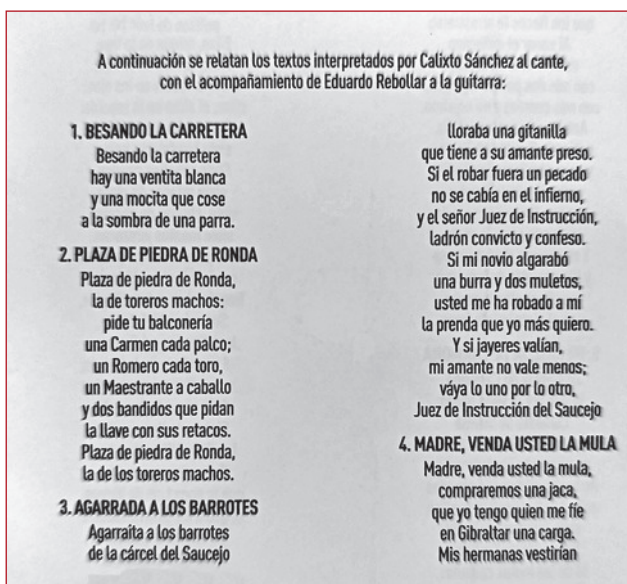
En cuanto a la musicalización, Calixto Sánchez elige para este poema el cante malagueño ‘abandolao’ conocido como rondeña. Vincula de este modo el contenido taurino del poema con un tipo rítmico asociado a dos temáticas, la originaria amorosa (Gértrudix Lara et al., 2009: 132) y una variante campestre que Vargas (2023) atribuye a modalidad introducida por Rafael Romero «El Gallina».

un Maestrante a caballo
[un romero cada toro]
10 y dos bandidos que pidan
la llave con sus retacos:
[la llave con sus retacos.]

Plaza de piedra de Ronda,
la de los toreros machos.

La versión de estudio grabada por Sánchez añade al texto base una serie de voces que emulan las de una plaza de toros tales como la sorpresa del graderío, los «oles» —con significativo acento prosódico en la primera sílaba—, así como el diestro llamando al toro por medio de interjecciones. Estas voces, que corean antes de iniciarse la letra de la canción, recobran e incrementan su presencia cuando tras el séptimo verso gritan un «olé» que en un primer plano interpretativo parece dirigido al torero y que tras acabar la actuación se completa con un aplauso y vitoreo a la voz de «¡torero, torero!», intervención esta que, en un segundo nivel interpretativo, provoca la equiparación entre diestro y cantaor. Por otro lado, la participación del coro antes y después de que el cante describa lo sucedido en la plaza aumenta la dimensión plástica de esa pragmatografía que se aproxima a una performance simuladora de la presencia de espectadores.

Se aprecia así la complejidad creativa del cantaor que conforma a partir de un texto escrito una obra con



CD Homenaje a la poesía de Villalón: *El Barbuquejo en la barba* (2017). Fotografía: Benítez & López

carácter dramático: el oyente puede llegar a imaginar que se encuentra en la plaza de toros donde, escuchando al cantaor y al coro, parece «estar viendo» al torero. La creatividad desempeña una labor fundamental en este trasvase a canción donde no solo son esenciales los cambios textuales o la musicalización para adaptar la pieza leída a corte musicado, sino que también cumple un papel protagónico la dramatización, generándose un producto estético y artísticamente novedoso, además de plurisenso-rial. Este proceso compositivo se hace extensible al resto de los poemas musicados analizados para esta ocasión.

La dificultad textual aumenta en «Alegrías» al conformarlo fragmentos de autores y épocas literarias diferentes: por un lado el neopopularismo de corte culto de *Branquias quisiera tener* del poema sin título de Rafael Alberti, y por otro la inmersión en los versos populares de Manuel Machado¹⁵.

Algas verdes de la mar
y lisas de los esteros,
granitos de la sal marina
y el viento de compañero.

- 5 Para ser marinero
solo me queda
conocer el camino de las estrellas,
[de las estrellas, mare,
10 de las estrellas ¡ay!
Para ser marinero
solo me queda...]

Pausa del cantaor

[Porque me quiero casar
branquias quisiera tener,
porque me quiero casar.]

- 15 Mi novia vive en el mar
y nunca la puedo ver.
[Mi novia vive en el mar
y nunca la puedo ver.]
Madruguera, plantadora,
20 [y] allá en los valles salinos
¡Novia mía, labradora
de los huertos submarinos!
¡Yo nunca te podré ver
jardinera en tus jardines
25 [y] albos del amanecer!

Pausa del cantaor

~~La Lola,~~

[L]a Lola se va a los puertos[.]

[L]a [I]sla se queda sola.

La Lola se va a los puertos.

¿Y esa Lola [¿]quién será,

- 30 *que así [porque] se ausenta, dejando
la [I]sla de San Fernando [tan sola,]
tan sola cuando se va?...**

[Que] la Serneta [ni] la Coquinera,

[ni] Antonio Chacón [ni] El Fillo

- 35 y Juan Breva, Silverio,
El Planeta.

Ni vivos ni muertos

cantó mejor que la Lola,

[Y] esa que se va a los puertos dejando...

- 40 a la Isla sola...

Pausa cantaor

Seguiriyas y soleares,

Polos, Cañas y Alegrías,

Seguiriyas y Soleares,

Fandangos y Verdiales,

- 45 **Rondeñas y Bulerías**

Fandangos y Verdiales,

Rondeñas y Bulerías.

[Ni una ni uno

=cantaora o cantaor=

llenando toda la lista,]

[Ay que ni vivos ni muertos]

pasando toda la vida]

dsde Diego el Picaor

a Tomás el Papelista

[(ni los vivos ni los muertos)]

cantó una coplá [mejo']

[cantó mejor que la Lola]

[que la] que se va a los puertos

[dejando la Isla sola].

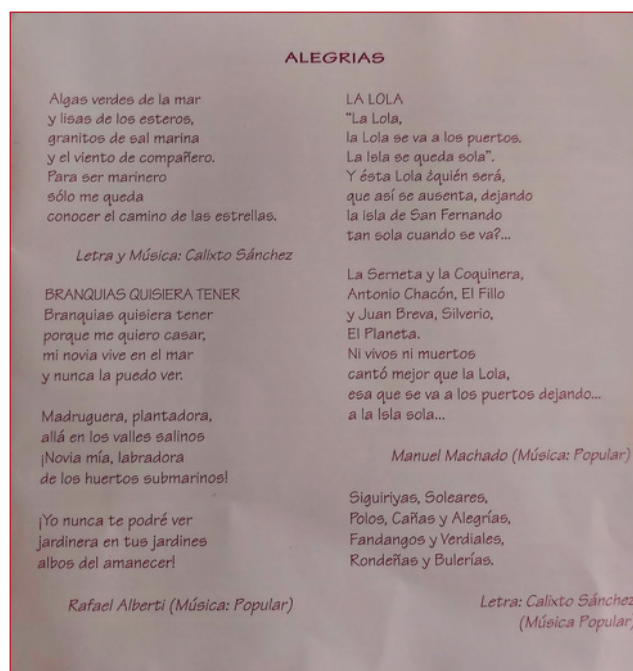
*[Sin pausa]

En su adaptación, Sánchez emplea procedimientos similares a los descritos anteriormente. Destacan una vez más las repeticiones para configurar la oralidad necesaria para el tema cantado. Un ejemplo lo constituye el «porque me quiero casar» (v. 12) que vuelve a aparecer en el decimocuarto verso y los dos «Mi novia vive en el mar / y nunca la puedo ver» (vv. 15-16) se repiten inmediatamente después. Otro ejemplo es la reiteración tres veces en la canción del sintagma «de las estrellas» (vv. 7, 8 y 9).

Por otro lado, cabe mencionar la técnica de la inversión en el orden de los versos. Compárense el texto original (izquierda) y la letra de «Alegrías» (derecha, vv. 12-13):

Branquias quisiera tener, [Porque me quiero casar
 Porque me quiero casar Branquias quisiera tener]

Esta reorganización versal busca desde la primera frase centrar la atención del oyente en la razón que justifica el resto de la canción. «Porque me quiero casar» (razón), «Branquias quisiera tener» (deseo). «Porque me



Texto de «Alegrías» del CD *De la lírica al cante* (1996).
 Fotografía: Benítez & López

quiero casar» (insistencia), «Mi novia vive en el mar» (imposibilidad de que el deseo se cumpla). Al sujeto poético no le está permitido como ser humano casarse por la diferente naturaleza de su amada, una habitante del mar. Esta idea se ve reforzada al insistir en las diferentes condiciones naturales de los amantes con la reiteración inmediatamente después de los versos «Mi novia vive en el mar / y nunca la puedo ver» (vv. 15-16 y 17-18). Otro tipo de adición se da con la conjunción copulativa 'y' que, de nuevo, busca aportar expresividad oral a la letra (vv. 20, 25, 37).

En el terreno de la musicalización, el cantaor elige para este tema la alegría como palo flamenco, algo que al igual que en el caso anterior queda advertido desde

el título. La pieza comienza *ad libitum*, es decir, sin el compás del palo hasta el cuarto verso, a partir del cual se une el toque de las palmas por alegrías. Tal y como sucede en el ejemplo antes comentado, el cantaor utiliza adornos vocálicos aspirando al aflamencado de la letra, cosa que, unido a la guitarra y a las palmas, consigue con facilidad.

La canción, como queda dicho, la conforman tres fragmentos textuales de autoría diferente pero cuyo conector tiene un carácter temático. En *Branquias quisiera tener*, de Alberti, hay una «amante» que habita en el mar; en los versos escritos por el cantaor se habla de cómo «ser marinero» y el texto de Machado tiene la ciudad de San Fernando como protagonista, una ciudad de la Bahía de Cádiz volcada al mar.

Además, entre los vv. 36 y 39, se introducen cambios en los nombres de los personajes famosos que Machado incorporó en «La Lola» y que Sánchez dispone en orden cronológico ascendente casi perfecto, de modo que traza una genealogía del flamenco actualizado para un oyente de finales del siglo xx. Antonia Gallardo Rueda, *La Coquinera* (1874-1942) fue una bailaora de El Puerto de Santa María que alcanzaría fama nacional y que también se cita en «La Lola». Los dos cantaores mencionados a continuación –Antonio Chacón (1869-1929), de Jerez de la Frontera y Francisco Ortega Vargas, *El Fillo* (1820-1878), de Puerto Real–, también son mencionados en el original. El siguiente en orden es introducido por Sánchez, se trata del malagueño Antonio Ortega Escalona, alias *Juan Breva* (1844-1918). El sevillano Silveiro Falconetti Aguilar (1823-1889), alias *El rey de los cantaores* es incorporación de Machado y el último, *El Planeta* (ca. 1789-1856), nacido en Cádiz, se incorpora a «Alegría» por tratarse del cantaor del que se tienen más tempranas noticias y, por tanto, el origen de la historia del cante.

No obstante, el ejercicio de fusión de tres composiciones autorales diferentes aporta gran complejidad a la estructura de la canción desde una perspectiva musical (duración del corte) y temática. Se construye así un tema novedoso a partir de fusionar tres piezas autónomas que dan una nueva dimensión a estos textos, por lo que no puede afirmarse que el de Alberti actúe como eje central del producto final, por más que en este estudio le hayamos dado el protagonismo

de texto base para tenerlo como primer referente. Si «Rondeñas» destaca performativamente por la inclusión del griterío del público de una corrida de toros, «Alegrías» lo hace por la incorporación coherente de versos propios y de los poemas de los autores andaluces que dotan a la estructura de gran complejidad.

El siguiente ejemplo, «Tangos», musicaliza cuatro poemas de Rafael Alberti –*Castilla tiene castillos*, «Canción 8», *Yo te hablaba con banderas* y las estrofas centrales de «Prólogo»–, que Calixto Sánchez ordena temáticamente desde lo más genérico y común, España, a lo más concreto y personal, la infancia y la nostalgia por la tierra natal.

Encontramos de nuevo variados procedimientos para su adaptación musical que repiten prácticas conocidas como los cambios textuales, las adiciones, las reiteraciones, las omisiones de pausas, el uso de expresiones que refuerzan el coloquialismo y la oralidad del texto.

Castilla tiene [un castillo],
pero no tiene una mar.
pero sí una estepa [muy grande]
mi amor, [para] guerrear.*

5 Mi [tierra] tiene [un castillo],
[y también tiene] una mar
[y una] mar de añil y grande,
mi amor, [para guerrear.]

Pausa del cantaor y cambio de poema

10 Hoy las nubes me trajeron,
volando, el mapa de España.
¡Qué pequeño sobre el río,
y qué grande sobre el pasto
la sombra que proyectaba!

Pausa del cantaor

15 Se [te] llenó de caballos
la sombra que proyectaba.
Yo, a caballo, por su sombra
busqué mi pueblo y mi casa.

20 Entré en el patio que un día
fuera una fuente con agua.
[Y] aunque no estaba la fuente,
la fuente siempre sonaba.

Y el agua que no corría
volvió para darme agua.

Pausa del cantaor y cambio de poema

25 Yo te hablaba con banderas,
hija de la panadera,
la que siempre [eres] de pan
entre la grey marinera.

Me perdí en la tierra,
fuera de la mar.

30 Yo [le] hablaba [¿] a los luceros,
con la luna del espejo
de una estrella volandera.*

Fuera de la mar,
me perdí en la tierra.**

[*Entraña de estos cantares:*
¡Sangre de mi corazón,
tarumba por ver los mares!]

35 [Y] el mar. La mar.
El mar. ¡Sólo la mar!*

[Y el mar. La mar.

40 El mar. ¡Sólo la mar!
¿Por qué me desenterraste,
desenterraste del mar?]*

[Y] en sueños, la marejada
me tira del corazón;

45 se lo quisiera llevar.*

{Padre, ¿por qué me trajiste
acá?

Gimiendo por ver el mar,
un marinerito en tierra
iza al aire este lamento:
¡Ay mi blusa marinera;
siempre me la inflaba el viento
al divisar la escollera!]

[Y el mar. La mar.

El mar. ¡Sólo la mar!

El mar. La mar.

El mar. ¡Solo la mar!

50 El mar. ¡Solo la mar!
¡Solo la mar!
¡Solo la mar!]

* Se omite pausa entre estrofas

** *Sin pausa entre poemas*

TANGOS

Castilla tiene un castillo
pero no tiene una mar
y sí una estepa muy grande,
mi amor, para guerrear.

Mi tierra tiene un castillo
y también tiene una mar
una mar de añil y grande,
mi amor, para guerrear.

Rafael Alberti
(Música: Calixto Sánchez)

Texto de «Tangos» del CD *De la lírica al cante* (1996). Fotografía: Benítez & López

La adaptación mantiene tanto el número de estrofas como de versos, si bien el cantaor omite o asimila al habla popular algunas expresiones del original. Un ejemplo se aprecia cuando en lugar de «una estepa grande, / mi amor, donde guerrear» (vv. 3-4), la versión cantada anota «una estepa muy grande, / mi amor, para guerrear» (vv. 3-4). A la incorporación del adverbio de cantidad ‘muy’ se añade la sustitución del adverbio relativo de lugar ‘donde’ por la preposición de finalidad ‘para’ por el uso más frecuente de esta última en la lengua hablada. Pero este cambio supone una más sutil modificación que afecta al sentido del texto. La ‘estepa’ no será el espacio en el que se da la lucha, sino que la finalidad de este espacio es precisamente el batallar.

Veamos otro ejemplo. El verso 6 «y también tiene una mar» es la variación del original «pero además una mar» (v. 6). Resulta interesante porque mientras Alberti recurre a la elipsis del verbo para asimilarlo al verso anterior: «Mi pueblo tiene castillos / pero además una mar» (vv. 5-6), Calixto Sánchez elige repetirlo para llamar la atención del oyente sobre el sentido de pertenencia y riqueza de la tierra sobre la que se canta. Es más, para reforzar esta idea de arraigo introduce justamente el término ‘tierra’ que viene a sustituir el de ‘pueblo’ del original: «Mi tierra tiene un castillo / y también tiene una mar» (vv. 5-6). El cantaor parece construir la canción a partir de la imagen de un lugar concreto (podría ser el Puerto de Santa María donde nació Alberti) para hacerla extensible a toda Andalucía (mayor inclusividad para sus oyentes) con un sentido patriótico (‘tierra’) que, además, desbanca el compromiso político que pudiera

contener el vocablo ‘pueblo’ en el verso original (Rodríguez, 2003). El resto de las alteraciones textuales tienen como objetivo conferir oralidad, como es el caso de la adición del modificador ‘muy’ (v. 3) ya citado y de la conjunción copulativa ‘y’ (vv. 6-7).

El poema monoestrófico «Canción 8» (*Hoy las nubes me trajeron*) lo divide Sánchez en dos cuerpos de cinco y diez versos respectivamente (vv. 9-13 y vv. 14-23), si bien mantiene los quince del original. Los cambios textuales empleados son dos adiciones de la conjunción copulativa ‘y’ (v. 20) y la elisión del pronombre átono de dativo ‘le’ (v. 14). A diferencia del caso anterior, estas alteraciones no varían el significado del poema, aunque refuerzan la dimensión oral de la adaptación.

Tampoco hay variación versal (11 vv.) o estrófica (4 ec.) en el poema anónimo que arranca con *Yo te hablaba con banderas*. Sí, en cambio, alteraciones textuales de las que se aprecian dos tipos. Consiste el primero en un cambio de forma verbal en modo indicativo que pasa del pretérito imperfecto (‘eras’, v. 3) al presente (‘eres’). Así, la canción revive lo que es recuerdo en el poema y trae al momento del cante la imagen de «la hija de la panadera» (v. 2) que para el oyente sigue siendo «de pan». La otra modificación es la supresión del pronombre átono de segunda persona singular ‘te’ y su sustitución por el de tercera persona de dativo ‘le’ (v. 30), así como la elisión de la coma tras el verbo: si Alberti escribe «Yo te hablaba, a los luceros», Sánchez canta «Yo le hablaba a los luceros». Mientras que en la segunda estrofa del poema el sujeto poético habla a la hija de la panadera en

un espacio y tiempo en que brillan las estrellas, ya sea al amanecer o al anochecer («Yo te hablaba, a los luceros»); en la canción se trastoca el destinatario que ya no es la joven sino los astros («Yo le hablaba a los luceros») y, por tanto, «los luceros» cambian su primera función como identificadores de espacio y tiempo por una de identificación de sujeto interpelado en un ejercicio de personificación astral. Ambas modificaciones relajan la proyección metafórica del verso escrito cambiando la perspectiva del discurso en virtud de un mensaje más franco.

El último poema incorporado a «Tangos» se corresponde con el «Prólogo» que abre la segunda parte de *Marinero en tierra*. Se trata de la adaptación que más cambios presenta respecto del original. En cuanto a los procedimientos utilizados, volvemos a encontrar la adición de la conjunción copulativa 'y' (vv. 35, 39, 43 y 46), la elisión de algunas estrofas y la repetición de versos. Calixto Sánchez omite la primera y la sexta estrofas de la composición de Alberti y, aunque mantiene las restantes, les aplica tal grado de reiteración versal que el producto final es una pieza rítmicamente nueva. Así, los versos «El mar. La mar. / El mar. ¡Solo la mar!» (vv. 4-5 en el original y vv. 35-36 en la versión musicalizada) pasan a constituir un estribillo que aparece en tres ocasiones (vv. 39-40, 46-47 y 48-49). Este estribillo sirve de antesala a las preguntas que con angustia la voz que canta dirige al padre: «¿Por qué me trajiste, pare', pare' mío, / a la ciudad?» (vv. 37-38), «¿Por qué me desenterraste, / desenterraste del mar?» (vv. 41-42). El estribillo y las preguntas al padre permiten a Sánchez dotar de unidad temática a la pieza entera y reforzar en el oyente el sentimiento de pérdida de la tierra de procedencia en una ligazón indisoluble por la nostalgia de la infancia, señalando el origen externo al sujeto doliente de la culpa. La reiteración de «El mar, la mar» como nana mecedora del niño que ya no es y la reiteración de las preguntas acusadoras otorgan al final de la composición una angustia por la pérdida del lugar donde se fue feliz, el paraíso ya nunca recobable: «¡Solo la mar!» (vv. 50-52).

El tango como palo flamenco ofrece un ritmo acelerado y festivo que contrasta fuertemente con la temática de la canción. Se inicia con el toque de la guitarra y las palmas al compás del tango, sonidos que perduran en soledad hasta la entrada de la voz de Calixto Sánchez que recurre a melismas, principalmente al final de los

versos. No obstante, lo más destacable de la composición musical y de la interpretación de «Tangos» es el final donde el poema alcanza su clímax y donde el intérprete ha sabido aunar condensación rítmica y temática: «El mar. La mar. ¡Solo la mar!» (vv. 46-47). Solo unos versos antes encontramos la clave que provoca este momento climático que supone la reiteración de hasta tres veces del verso final «¡Solo la mar!» —que, repetimos, se gesta exclusivamente para la versión cantada—, cuando canta: «Y en sueños, la marejada me tira del corazón; / se lo quisiera llevar» (vv. 43-45). Entre el final del verso 43 y a lo largo del 44 («la marejada / me tira del corazón»), Sánchez se obliga a disminuir progresivamente el tono de voz hasta convertirlo en un murmullo como si este —y con él el sujeto poético— hubiera sido «arrastrado» hacia «el interior del mar», cumpliendo así con los deseos de la «marejada» que parece que «se lo quisiera llevar» (v. 45).

En definitiva, con «Tangos» Calixto Sánchez conforma una canción seleccionando para ello una serie de poemas con temas comunes, como pueden ser la nostalgia por la tierra y el mar. Además, hace suya la letra de la última pieza para conseguir un final climático que traspasa el sentido de las palabras y proporciona al oyente una imagen plástica en la que el sujeto poético, y casi el cantaor con él, son arrastrados hacia el interior del mar. Por otro lado, igual que sucede con «Alegrías», en «Tangos» tampoco podemos hablar de un poema central en torno al que se construye la canción con fragmentos de otros poemas, aunque sin duda, «Prólogo» es que ofrece mayor complejidad compositiva tanto textual como musical.

Abordemos el último ejemplo que tiene al «Romance de la pena negra» de Federico García Lorca como punto de partida para la creación del tema musical «Soleá», también incluido —como «Alegrías» y «Tangos»— en el disco compacto *De la lírica al cante*.

Las piquetas de los gallos
cavan buscando la aurora,
cuando por el monte oscuro
baja Soledad Montoya.*

5 Cobre amarillo, su carne[.]*

[H]uele a caballo y a sombra.
[Y] Yunque [y] ahumados sus pechos,
gimen canciones redondas.*

10 Soledad, ¿por quién preguntas
sin compañía y a estas horas?*

[Sin compañía y a estas horas.]

Pregunte por quien pregunte,
dime: ¿a ti qué se te importa?

15 Vengo a buscar lo que busco,
mi alegría y mi persona.*

Soledad de mis pesares,*

caballo que se desboca,
[y] al fin encuentra la mar
y se lo tragan las olas.*

20 No me recuerdes el mar,
que la pena negra, brota*
[Que la pena negra, brota
[q]ue la pena negra, brota]
[Y] en las tierras de aceituna

25 bajo el rumor de las hojas.*

¡Soledad, qué pena tienes!
¡Qué pena [más] lastimosal!*

Lloras zumo de limón
agrio de espera y de boca.*

30 ¡Qué pena tan grande! Corro
[Y corro] mi casa como una loca,*
mis dos trenzas por el suelo,
de la cocina a la alcoba.*

35 ¡Qué pena! [¡Ay!] Me estoy poniendo
de azabache carne y ropa.*

¡Ay, mis camisas de hilo!*

¡Ay, mis muslos de amapola!*

Soledad: lava tu cuerpo
con agua de las alondras,*

40 y deja tu corazón
en paz, [Soledad Montoya.]
[Y en paz, Soledad Montoya.
Y en paz, Soledad Montoya.
¡Ay, en paz, Soledad Montoya!]

[Por abajo canta el río:
volante de cielo y hojas:
Con flores de calabaza,
la nueva luz se corona:
¡Oh pena de los gitanos!
Pena limpia y siempre sola:
¡Oh pena de cauce oculto
y madrugada remota!]

* [Pausa]

Del mismo modo que se ha dado hasta ahora, también aquí se reproducen los procedimientos aplicados en la adaptación de los poemas anteriores. El uso de diferentes cambios textuales como repeticiones, elisiones y adiciones de conjunciones o interjecciones buscan dotar al texto de mayor dimensión oral y popular. La musicalización se nutre de melismas y junto a los diferentes requerimientos se procede el aflamencado de la dicción del texto. Similar a ocasiones ya presentadas, la primera disparidad entre el original y la versión para su musicalización radica en el número de estrofas. Frente a las dos de Lorca («en paz Soledad Montoya. // Por abajo canta el río»), la adaptación a canción transforma en dieciocho fragmentos marcados por la pausa del cantaor y el toque en solitario de la guitarra.

Por otro lado, destacan una serie de repeticiones que concretan el mensaje al señalar elementos importantes para la comprensión de la pieza. Ese es el caso



Texto de «Soleá» del CD *De la lírica al cante* (1996).
Fotografía: Benítez & López

de «Soledad, ¿por quién preguntas / sin compañía y a estas horas?» (vv. 9-10), insistiéndose en el segundo verso que aparece duplicado (v. 11). Así, se remarca lo insólito del «paseo» de la mujer en un momento inapropiado. A través del mismo mecanismo, se señala «No me recuerdes el mar, / que la pena negra, brota» (vv. 20-21), siendo, de nuevo el segundo verso el que reaparece con posterioridad (vv. 22 y 23). Este procedimiento se reitera al final de la tonada con «y deja tu corazón / en paz» (vv. 40-41): «Y en paz, Soledad Montoya. / Y en paz, Soledad Montoya. / ¡Ay, en paz, Soledad Montoya!» (vv. 42-43).

Respecto a las elisiones, Calixto Sánchez suprime la segunda estrofa del poema original (vv. 39-46), quizás para centrar la atención del receptor en la figura, más concreta, de la protagonista femenina. Finalmente, se debe señalar la adición de la interjección «¡Ay!» (vv. 34 y 44) que se une a las existentes en el original (vv. 36, 37); así como la aparición de la conjunción copulativa «y» (vv. 7, 18, 24, 31, y 42-43).

En cuanto a la musicalización, el cantaor ha elegido la soleá como palo flamenco, en consonancia con la temática del poema de Lorca cuyo tono es apenado y melancólico. En la interpretación predominan los silencios estróficos, algunos de los cuales se prolongan más debido a la naturaleza rítmica de la estructura musical. Además, un punto clave de la pretación resulta el uso de melismas cuyo alargamiento en determinados versos es superior al habitual en un intento por insistir en el mensaje y su comprensión. El melisma con el que se inicia aparece en la última sílaba del verso «No me recuerdes el mar» (v. 20), debido a que ese «mar» es el causante de la pena negra de Soledad Montoya (v. 21). Los dos siguientes se localizan en versos consecutivos: «¡Ay, mis camisas de hilo» (v. 36) y «¡Ay, mis muslos de amapola» (v. 37) que pertenecen a la dicción de queja de la voz femenina. En ellos, el cantaor destaca la interjección («¡ay!») hasta casi convertirla en *quejío*. El siguiente los encontramos en el verso 39, «con agua de las alondras», que pertenece al consejo que el sujeto poético da a Soledad Montoya. Su acentuación responde a la recomendación que se hace a la protagonista y la reiteración sugiere la relevancia que ella debería otorgar a tal sugerencia. Finalmente, el melisma más prolongado tiene lugar en el verso 41, el de menor extensión («en paz»), lo que marca la imposibilidad de Soledad Montoya de acabar con su pena, aunque siga los consejos recibidos.

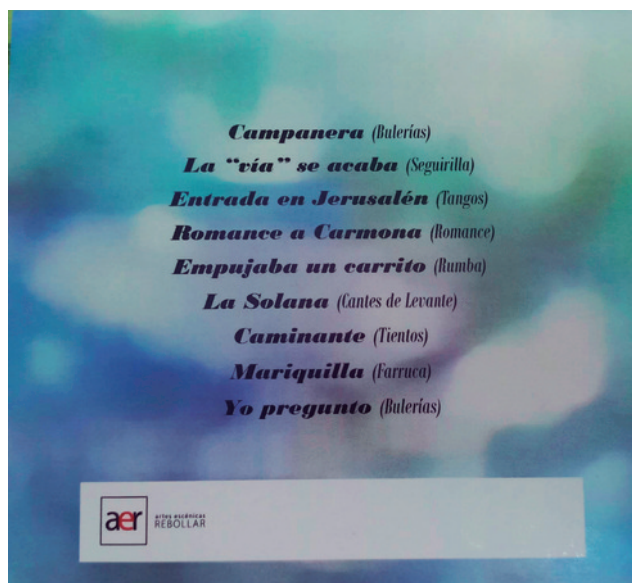


Fotografía de estudio de Calixto Sánchez (2024), cedida por el autor

De lo dicho hasta ahora podríamos concluir que aunque en un primer momento «Rondeñas» y «Soleá» pueden parecer piezas más simples que «Alegrías» y «Tangos», el análisis detallado que se ha expuesto evidencia por un lado que el proceso compositivo contiene elementos comunes, pero también que cada una de las canciones ofrece prácticas que le son específicas. Así, el uso de un menor número de cambios textuales en «Rondeñas» se singulariza por la inclusión de lo que podría parecer la intervención del público presente en la plaza de toros. En «Soleá», por otro lado, el cantaor hace hincapié en determinados momentos de la recitación que ralentizan el mensaje facilitando la mayor comprensión por parte del oyente. «Alegrías» y «Tangos» demuestran que el intérprete lleva a cabo un proceso de fusión de textos que son autónomos tanto temática como rítmicamente hasta el punto de convertirse en una unidad difícil de volver a ser separada. Esto último revela el papel clave que Calixto Sánchez tiene como creador de una nueva dimensión del texto literario que requiere de una mirada de análisis específico.



Carátula (anterior) del CD *Mi voz en el tiempo* (2023), álbum más reciente del cantaor. Fotografía: Benítez & López



Carátula (posterior) del CD *Mi voz en el tiempo* (2023), álbum más reciente del cantaor. Fotografía: Benítez & López

LA PALABRA DEL CANTAOR

En julio de 2023 las autoras de este artículo viajamos hasta Mairena de Alcor en la provincia de Sevilla, donde Calixto Sánchez nos regaló toda una mañana de grata conversación. Nuestro agradecimiento personal y privado se completa ahora con nuestra gratitud pública a su generosidad¹⁶. Durante ese encuentro, Calixto Sánchez confirmó algunas de las hipótesis que habíamos planteado en nuestro trabajo, expresamente aquellas relacionadas con las modificaciones efectuadas, así como con los objetivos que tales cambios buscaban en los oyentes. Aunque un solo caso no es muestra suficiente para extender dicha confirmación al grueso de intérpretes de esta modalidad, las respuestas de Calixto Sánchez nos ayudan a formarnos una idea de cuáles son los aspectos generales que el intérprete tiene en cuenta en el trasvase del poema al cante flamenco, así como cuáles son los objetivos que se propone en su proceso creativo.

En primer lugar, el cantaor confirmó una de las propuestas del trabajo académico como es que los palos flamencos seleccionados para la musicalización de los poemas están en estrecho vínculo con la temática del texto. De esta forma, Calixto explicó que la lectura y comprensión de los poemas es básica para decidir la estructura musical que mejor se ajusta en una suerte de traducción de la emoción que el texto produce a un nuevo lenguaje, el musical. Al mismo

tiempo confirmó que no es la única variable a tener en cuenta ya que la parte rítmica del poema debe «caber» dentro del compás del palo seleccionado.

Siguiendo con la letra y la repercusión emocional de la versión musical, preguntamos al sevillano acerca de la influencia de la interpretación en el significado y la temática originales. Al escuchar, por ejemplo, «Soleá» se puede pensar que el cantaor «siente» la letra, esto es, el sufrimiento, la pena y la nostalgia que se aprecia en «Romance de la pena negra». El cantaor respondió asegurando que el sentido del poema influye, al menos en él, a la hora del cante y que lo esperable es que eso se traduzca en su voz y sea asimismo percibido por los oyentes.

Finalmente, en cuanto a la creatividad desarrollada en el trasvase y a su papel como creador, Calixto Sánchez reconoció que él cree que al musicalizar un poema se está conformando una obra diferente de la que se parte y, por tanto, que el resultado es una nueva obra. Esto se aprecia aún más que en «Soleá», en piezas como es el caso de «Tangos» y «Alegrías» que dan como resultado la fusión de otras autónomas que, por más que expresen ideas similares, difieren del mensaje individual que estaba en el origen de cada poema. No estamos, por tanto, ante un cantaor que es mero transmisor del texto literario a través de música flamenca, sino ante el creador de una producción artística que, si bien tiene en su origen una producción textual, por

la serie de procedimientos descritos, dan lugar a una producción completamente diferente y, por tanto, una nueva obra creativa. Se evidencian así las conexiones intertextuales a las que al comienzo aludíamos y que por un lado vinculan ambas disciplinas y por otro permiten una aproximación filológica a las letras de las canciones flamencas, especialmente a aquellas que tienen como punto de partida textos poéticos.

CONCLUSIONES

El análisis de las versiones musicalizadas de Calixto Sánchez sobre fragmentos textuales de diversos poetas para la composición de «Rondeñas», «Alegrías», «Tangos» y «Soleá», permite observar una serie de procedimientos comunes que se llevan a cabo en la adaptación de esos textos de origen. Estos se pueden agrupar en dos de naturaleza distinta: por un lado tendríamos aquellos procedimientos que dan lugar a alteraciones textuales respecto a la composición original y, por otro, la aplicación de técnicas que buscan el aflamencado de la pieza a través de una serie de recursos musicales propios de este estilo musical.

En el primer caso, la práctica más común es el empleo de repeticiones y de omisiones, así como la adición de diferentes elementos como conjunciones, interjecciones u otras palabras. En muchos casos estas técnicas bien refuerzan la idea que se pretende comunicar, bien se busca concretarla. El fin de las alteraciones a las que se recurre es proporcionar una mayor oralidad y facilitar la transmisión del mensaje del texto.

Respecto a los mecanismos utilizados para el aflamencado de los textos poéticos destacan los melismas, en su mayoría presentados al final de los versos. A ellos hay que añadir las pausas estróficas originales que en la versión cantada suelen modificarse en favor de las necesidades de la estructura musical de destino.

Por otro lado, es importante reconocer al cantaor como un creador diferente del que escribió el poema, y a la vez su complementario. Como ha confirmado Calixto Sánchez, el trasvasador del poema desempeña un papel consciente y decisivo en la construcción de la nueva pieza que deviene diferente a la de partida. Esta afirmación abre las puertas a líneas de investigación que pueden ser de gran interés para la filología y que se adentran en el campo de la intertextualidad.

Como queda dicho, la conexión intertextual común en la filología y la flamencología da lugar a una futura concomitancia en el ámbito de análisis donde ambas se verán enriquecidas mutuamente. Una no menor sería aquella que partiendo de la teoría ya citada sobre la composición colectiva en la Península Ibérica de las obras de arte primigenias en lengua vernácula, plantearía la posibilidad de rastrear una metodología común, si bien a la inversa, entre este trasvase de la poesía escrita al cante flamenco y el proceso de fijación escrita de la literatura oral. Este tipo de análisis comparativo parece un campo de cultivo que puede dar frutos en el futuro por las múltiples líneas de investigación que abre y en las que ya se han ido adentrando investigadores de ambas disciplinas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALBERTI, R. (2003). *Poesía I*, J. Siles (ed.). Seix Barral / SECC, Barcelona / Madrid.
- ALBERTI, R. (2006). *Poesía III*, J. Siles (ed.). Seix Barral / SECC, Barcelona / Madrid.
- ESCOBAR BORREGO, F. J., y GALLARDO-SABORIDO, E. J. (2021). «Literatura, música flamenca y artes escénicas: Comparatismo interdisciplinar y traducción de códigos». *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 11: 9-16.
- ESCOBAR BORREGO, F. J., VENTURA MOLINA, I., y DÍAZ BÁÑEZ, J. M. (eds.). (2021). *Investigación y creatividad estética del flamenco: Nuevas perspectivas de estudio*. Universidad de Sevilla, Sevilla.
- GALLARDO-SABORIDO, E. J., y ESCOBAR BORREGO, F. J. (2020). «Por una divulgación científica del flamenco: Retos y propuestas de actuación (con paseillos de danza y lances de tauroflamencología)». *La investigación en danza*. Ediciones Mahali, Valencia, 307-314.
- GARCÍA LORCA, F. (1962). *Obras completas*. Aguilar, Madrid.
- GÉRTRUDIX LARA, F., GÉRTRUDIX BARRIO, F., y GÉRTRUDIX BARRIO, M. (2009). *Palos y estilos del flamenco*. Bubok, Madrid.
- LARROQUE ARANGUREN, J. (2021). «La intertextualidad a sus anchas: Del poema a la copla en Enrique Morente». *Música oral del Sur: revista internacional*, 18: 261-278.
- MACHADO, A., y MACHADO, M. (1929). *La Lola se va a los puertos*. La Farsa, Madrid.
- MACHADO, M., y MACHADO, A. (1967). *Obras completas*. Plenitud, Madrid.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria*. Cátedra, Madrid.
- NARANJO LORETO, M. (2000). «De la lírica tradicional al cante flamenco». *Revista de Flamencología*, VI(12): 51-65.

- OSA DOMÍNGUEZ, M. A. de la (2012). «Federico García Lorca y la música: El flamenco y la música tradicional». DÍAZ BÁÑEZ, J. M., ESCOBAR BORREGO, F. J., y VENTURA MOLINA, I, (eds.). *Las fronteras entre los géneros: Flamenco y otras músicas de tradición oral*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 85-95.
- PÉREZ GONZÁLEZ, R. (2013). «Poesía clásica viva en el flamenco: El “Romance del Amargo” de García Lorca y Camarón». *Revista de Lenguas Modernas*, 19: 591-600.
- RODRÍGUEZ, J. C. (2003). «La poesía política de Alberti». En MARISCAL CIFUENTES, J. M. y PARDO GARCÍA, C. (eds.), *Hace falta estar ciego: Poéticas del compromiso para el siglo XXI* Visor, Madrid, 99-127.
- SALINAS AYLLÓN, G., y ESCOBAR BORREGO, F. J. (2023). «Caracterización genérica e historia evolutiva de la nana flamenca (con tonos de zarzuela y huellas sonoras de Lorca y Falla)». *Textes et contextes*, 18(1).
- VARGAS, P. (2023). «El cante por rondeñas. Origen y estilos». *Revista cultural ÁticoIzquierda.es*. <https://aticoizquierdaflamenco.blogspot.com/2020/04/origen-evolucion-y-variantes-del-cante.html>
- VILLALÓN, F. (1927). *Romances del 800*. Imprenta Sur, Málaga.

DISCOGRAFÍA CITADA

- MORENTE, E. (1992). *Negra, si tú supieras*. Nuevos medios, Madrid.
- MORENTE, E. (1992). *Negra, si tú supieras*. Musigramas, Madrid.
- SÁNCHEZ, C. (1996). *De la lírica al cante*. Alta Frecuencia, Sevilla.
- SÁNCHEZ, C. (2017). *Homenaje a la poesía de Villalón. El Barbuquejo en la barba*, Flamenco y Universidad, Instituto Andaluz de Flamenco, Sevilla.

NOTAS

- 1 Este estudio se ha desarrollado en el seno del grupo de investigación «Andalucía Literaria y Crítica: Textos Inéditos y Relecciones» (HUM-233), vinculado a la Universidad de Málaga y dirigido por la Dra. Belén Molina Huete. Su adaptación para su difusión y generación de impacto social ha contado con el apoyo del proyecto «SILVAE: Textos inéditos y patrimoniales de la Literatura Española» del II Plan Propio de Investigación, Transferencia y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga, cuya investigadora principal es la Dra. Azucena López Cobo.
- 2 Tenemos deuda con Juan Pedro Benítez Rivera, Diego Morilla Morales, los responsables de la Biblioteca Municipal Teatro de Las Lagunas (Mijas), Santiago Clemente y Antonio Pino, así como con la Biblioteca de Morón de la Frontera (Sevilla) que han auxiliado a las autoras en la localización de los materiales discográficos originales para la elaboración de este trabajo. Queremos expresarles nuestro sincero agradecimiento.
- 3 Audio en https://archive.org/details/LA_POESIA_DE_FERNANDO_VILLALON.
- 4 Audio en <https://www.youtube.com/watch?v=08NsP72psqo>. [Consultado 5/7/2024].
- 5 Audio en <https://www.youtube.com/watch?v=hNzPvaff89o>. [Consultado 5/7/2024].
- 6 Audio en <https://www.youtube.com/watch?v=-eEfAD-qpVMM>. [Consultado 5/7/2024].
- 7 El poema comienza con el verso *Plaza de piedra de Ronda*.
- 8 Composición sin título dedicada al poeta malagueño José María Hinojosa.
- 9 El primer título de «La Lola» fue «Cante hondo» para la edición de *Cante hondo. Sevilla* publicada por Manuel Machado en la editorial Mundo Latino en 1923. En algún momento posterior, el poema pasó a llamarse «Cantaora» como aparece en Machado y Machado (1967: 161-162). Los primeros versos de este poema se incorporaron a la obra dramática *La Lola se va a los puertos* escrita junto a su hermano Antonio (Machado y Machado, 1929), y a partir del éxito cosechado, «Cantaora» se la conoció popularmente como «La Lola».
- 10 Fragmento 36 de la sección «Hacia el litoral del norte».
- 11 Título del poema cuyo primer verso es *Hoy las nubes me trajeron*.
- 12 Primer verso del poema «Elegía», título suprimido a partir de la segunda edición.
- 13 Calixto Sánchez toma el cuerpo central del poema (2-5 ee) y deja fuera la primera y la sexta. «Prólogo» abre la segunda parte de *Marinero en tierra* y está dedicado al escritor Juan Chabás.
- 14 Es el único de los poemas de esta selección que se incorpora íntegro.
- 15 Recordamos que se corresponde a letra redonda el poema de base, a letra negrita el texto compuesto por Calixto Sánchez, la cursiva se asigna a los fragmentos del poema de Machado y la cursiva subrayada a información de las editoras. Los fragmentos cuya versión original se modifica van entre corchetes y lo suprimido del poema original aparece tachado.
- 16 Asimismo, queremos agradecer a *David Pino*, director de la Cátedra de Flamencología de la Universidad de Córdoba, sus gestiones para que dicha entrevista tuviera lugar.