

EL LEGADO EN EL FLAMENCO DE LOS CANCIONEROS
DE TIPO TRADICIONAL DESDE 1761 A 1808

COLECCIÓN FLAMENCO

DIRECTORES DE LA COLECCIÓN

Francisco Javier Escobar Borrego

Rocío Plaza Orellana

CONSEJO DE REDACCIÓN

Miguel Ángel Berlanga Fernández. Universidad de Granada

José Manuel Castillo López. Universidad de Sevilla

José Cenizo Jiménez. Consejería de Educación Junta de Andalucía

Cristina Cruces Roldán. Universidad de Sevilla

José Miguel Díaz Báñez. Universidad de Sevilla

Francisco Javier Escobar Borrego. Universidad de Sevilla

David Florido del Corral. Universidad de Sevilla

Ángel Justo Estebaranz. Universidad de Sevilla

Rocío Plaza Orellana. Universidad de Sevilla

Assumpta Sabuco i Cantó. Universidad de Sevilla

COMITÉ CIENTÍFICO

Guillermo Castro Buendía. Escola Superior de Música de Catalunya

Marie Franco. Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Corinne Frayssinet-Savy. Université Montpellier 3 - Paul Valéry

Génesis García Gómez. Universidad de Murcia/Universidad Politécnica
de Cartagena

Mercedes Gómez-García Plata. Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Joaquina Labajo Valdés. Universidad Autónoma de Madrid

Alfonso Macías Vargas. Centro de Investigación Flamenco Telethusa

Faustino Núñez Núñez. Conservatorio Superior de Música de Córdoba

Javier Osuna García. Flamencólogo

Antonio Parra Pujante. Universidad de Murcia

Antonio Zoido Naranjo. Bienal de Flamenco

ANTONIO PLAZA ORELLANA

El legado en el flamenco de los
cancioneros de tipo tradicional
desde 1761 a 1808

 EDITORIAL
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Sevilla 2026

Colección: Flamenco
Núm.: 14

Comité editorial de
la Editorial Universidad de Sevilla:

Elena Leal Abad
(Directora)

Concepción Barrero Rodríguez
Rafael Fernández Chacón
María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado
Manuel Padilla Cruz
Marta Palenque
María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda
Marina Ramos Serrano
José-Leonardo Ruiz Sánchez
Antonio Tejedor Cabrera

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede re-
producirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico,
incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de
información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial
Universidad de Sevilla.

Motivos de cubierta y contracubierta desarrollados a partir de imágenes
procedentes de la Biblioteca Nacional de España:

Campanelas de las seguidillas boleras. Marcos Téllez Villar, ca. 1790

*Breue tratado de los passos del danzar a la española, que oy se estilan en las
seguidillas, fandangos, y otros tañidos.* Pablo Minguet e Yrol, 1764.

© Editorial Universidad de Sevilla 2026
c/ Porvenir, 27 - 41013 Sevilla.
Tfnos.: 954 487 447; 954 487 451
Correo electrónico: info-eus@us.es
Web: <https://editorial.us.es>

© Antonio Plaza Orellana 2026

Impreso en papel ecológico
Impreso en España-Printed in Spain

ISBN: 978-84-472-2691-7
Depósito Legal: SE 284-2026

Diseño de cubierta: Elena Rivero Jara (elenarjbbaa@gmail.com)
Maquetación y realización de cubierta: Cuadratín Estudio
Impresión: Podiprint

ÍNDICE

Introducción	11
Precisiones conceptuales.....	16
Criterios metodológicos para el análisis de las coplas.....	19
Estructura y organización del material de cada colección	25
Estudios previos.....	28
Capítulo 1.	
Manuscrito Mss/22090. <i>Cancionero de Abraham Israel</i>.....	31
1. Análisis general. Datos biográficos.....	31
2. Antecedentes.....	34
2.1. Referencias en colecciones, manuscritos y partituras de los siglos XVI y XVII.....	34
2.2. Referencias en obras escénicas.....	45
2.3. Referencias en recopilaciones contemporáneas.....	49
3. Las coplas del <i>Cancionero de Abraham Israel</i> en los cancioneros flamencos.....	72
3.1. Bulerías.....	91
3.2. Soleares.....	101
3.3. Tangos, tientos, garrotines.....	107
3.4. Seguiriyas, serranas.....	114
3.5. Fandangos, tarantas.....	125
3.6. Alegrías, cantiñas, jotas.....	134
3.7. Sevillanas.....	139
Capítulo 2.	
Manuscrito Mss/3929 de la Biblioteca Nacional de España.	
<i>Papeles poéticos</i>	145
1. Análisis general.....	145
2. Antecedentes.....	148
2.1. Referencias escénicas y literarias del siglo XVII.....	148
2.2. Referencias contemporáneas destacables.....	154
3. Las coplas del manuscrito Mss/3929 en el repertorio flamenco.....	158
3.1. Soleares, bamberas.....	167

3.2. Fandangos, verdiales.....	174
3.3. Bulerías.....	179
3.4. Tangos, rumbas.....	183
3.5. Alegrías, cantiñas, romeras.....	187
3.6. Sevillanas, seguidillas.....	188
3.7. Granadinas, tarantas.....	190

Capítulo 3.

Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra. Juan Antonio Iza

de Zamacola: <i>Don Preciso</i>	195
1. Datos de edición de la colección. Datos biográficos relevantes.....	195
2. Antecedentes y menciones de algunas de las coplas de la colección.....	207
2.1. Referencias en colecciones, manuscritos y partituras de los siglos XVI y XVII.....	207
2.2. Referencias en obras escénicas del siglo XVII.....	236
2.3. Referencias en obras líricas y narrativas del siglo XVIII.....	245
2.4. Referencias en obras escénicas del siglo XVIII.....	272
2.5. Referencias en almanaques y pliegos de cordel.....	306
2.6. Referencias en partituras manuscritas de la segunda mitad del siglo XVIII.....	318
2.7. Referencias en la prensa del siglo XVIII.....	323
2.8. Otras recopilaciones contemporáneas.....	325
3. Las coplas de Don Preciso en el repertorio flamenco.....	336
3.1. Libro I. Clase primera. Colección de coplas de seguidillas serias, patéticas y amorosas, con estrivillo.....	339
3.1.1. Seguidillas, sevillanas.....	345
3.1.2. Tientos, tanguillos.....	354
3.1.3. Verdial.....	356
3.1.4. Soleá.....	357
3.2. Libro I. Clase segunda. Coplas jocosas de seguidillas con estrivillo.....	360
3.2.1. Bulerías.....	364
3.2.2. Sevillanas.....	367
3.3. Libro I. Clase tercera. Coplas de seguidillas serias y amorosas sin estrivillo.....	374
3.3.1. Milongas.....	379
3.4. Libro I. Clase cuarta. Coplas jocosas de seguidillas sin estrivillo.....	381
3.4.1. Canción con aires de bulerías.....	384
3.5. Libro I. Clase quinta. Colección de algunas coplas de equívocos y juegos de palabras.....	386
3.5.1. Soleares.....	387

3.6. Libro I. Clase primera. Colección de algunas coplas serias, tristes y amorosas de tiranas y polos.....	389
3.6.1. Soleares.....	396
3.6.2. Fandangos, verdiales, rondeñas.....	401
3.6.3. Alegrías de Córdoba, cantiñas.....	405
3.6.4. Bulerías.....	409
3.6.5. Tientos, tangos, tanguillos.....	410
3.6.6. Peteneras.....	412
3.7. Libro I. Clase segunda. Coplas jocosas de tiranas y polos.....	417
3.7.1. Soleares.....	423
3.7.2. Fandangos, rondeñas.....	428
3.7.3. Tientos, tangos, tanguillos.....	431
3.7.4. Sevillanas.....	432
3.7.5. Milongas.....	435
3.8. Libro I. Clase tercera. Coplas que concluyen en juegos de palabras y refranes castellanos.....	439
3.9. Libro II. Clase primera. Coplas de seguidillas serias con estrivillo.....	441
3.9.1. Sevillanas, seguidillas.....	446
3.9.2. Alegrías.....	450
3.9.3. Tientos.....	451
3.9.4. Seguiriyas.....	451
3.10. Libro II. Clase segunda. Coplas de seguidillas jocosas con estrivillo.....	452
3.10.1. Sevillanas, seguidillas.....	455
3.11. Libro II. Clase tercera. Coplas de seguidillas serias sin estrivillo.....	457
3.11.1. Fandangos.....	461
3.12. Libro II. Clase cuarta. Coplas de seguidillas jocosas sin estrivillo.....	464
3.13. Libro II. Clase primera. Coplas serias de tiranas y polos.....	468
3.13.1. Bambas y soleares.....	472
3.13.2. Fandangos.....	473
3.13.3. Polos.....	474
3.14. Libro II. Clase segunda. Coplas jocosas de tiranas y polos.....	476
3.15. Libro II. Parte segunda de las canciones españolas.....	479

Capítulo 4.

<i>Letras nuevas para seguidillas, y dos colecciones de las más discretas, hasta el número de 423. Por Don Fulano de Tal.....</i>	483
1. Datos de edición de la colección.....	483
2. Antecedentes.....	486
2.1. Referencias en colecciones, manuscritos y partituras de los siglos XVI y XVII.....	486

2.2. Referencias en las obras escénicas del siglo XVII.....	490
2.3. Referencias en obras líricas y narrativas del siglo XVIII	494
2.4. Referencias en las obras escénicas del siglo XVIII.....	510
2.5. Referencias en partituras de la segunda mitad del siglo XVIII y siglo XIX.....	511
2.6. Referencias en pliegos de cordel	511
3. Las coplas de las <i>Letras nuevas</i> en el repertorio flamenco.....	513
3.1. Sevillanas.....	521
3.2. Livianas, tonás y livianas.....	527
3.3. Aires por bulerías, coplas.....	532
Capítulo 5.	
<i>Almacén de chanzas y veras, obra original escrita en metros diferentes para instrucción y recreo. Enrique Ataide y Portugal</i>	537
1. Datos de edición de la colección.....	537
1.1. Seguidillas. Parte primera	539
1.2. Parte segunda	545
1.3. Quejas amorosas.....	550
Capítulo 6.	
Manuscrito Mss. add. 10257 de la British Library	553
1. Análisis general.....	553
2. Antecedentes.....	557
2.1. Primeras referencias. Pervivencias del siglo XVII.....	557
2.2. Referencias en obras escénicas dieciochescas.....	563
2.3. Referencias en recopilaciones contemporáneas	564
3. Las coplas del manuscrito Mss. add. 10257 en el repertorio flamenco	574
3.1. Tientos, tangos, marianas.....	585
Capítulo 7.	
<i>Colección de coplas de seguidillas, boleras y tiranas.</i>	
Imprenta de Agustín Roca	589
1. Datos de edición de la colección.....	589
2. Las coplas de la colección de la imprenta de Agustín Roca en el flamenco.....	589
Conclusiones	593
Fuentes	601

INTRODUCCIÓN

En este volumen estudiamos las recopilaciones de coplas populares más destacadas durante el siglo XVIII y el inicio del siglo XIX, hasta la guerra de la Independencia. Un marco cronológico fundamental por su carácter histórico, ya que transcurre en paralelo al devenir de la nación en un proyecto de transformación y modernización planteado por los reformadores ilustrados desde el gobierno, que se desequilibraría con el conflicto bélico contra los franceses por la invasión del país en 1808.

No gozará de favor entre las élites ilustradas la música de tipo tradicional durante este Siglo de las Luces, cuyo afán de progreso y modernización en el campo cultural parte de una renovación estética alejada de la atávica práctica musical basada en coplas. Al escaso interés por parte de unas élites ilustradas que consideran estas manifestaciones culturales un lastre para el progreso, habrá que sumarle la fuerte reprobación de la institución inquisitorial, que promueve numerosas prohibiciones, censuras y regulaciones de festividades y eventos de esparcimiento escénico y musical a lo largo del siglo XVIII.

Nos encontramos en un periodo temporal en el que las estructuras económicas y políticas del Estado se articularon para facilitar un proceso de transformación desde el Antiguo Régimen hacia un nuevo sistema, el conocido como Nuevo Régimen, que en el periodo que estudiamos se manifestó en un importante corpus legislativo nuevo que se propuso modificar las instituciones de gobierno tanto municipales como estatales. Este control no afectó únicamente al ámbito económico o financiero, sino también a las actividades lúdicas y domésticas, como fue la implementación de los teatros a la italiana, prohibiendo los corrales de comedias, o la promulgación de la extinción de hermandades y cofradías que no cumplieran unas estrictas condiciones destinadas a controlar sus manifestaciones populares externas y sus recursos financieros. Ejemplos, entre otros, que nos indican el calado de los proyectos que se plantearon y que llegaron a ejecutarse con más o menos fortuna a lo largo del territorio

nacional, y que, con la irrupción de la guerra de la Independencia, manifestaron transformaciones que en algunos casos supusieron un retroceso hacia posiciones anteriores.

La música, la danza o el teatro como espectáculos sufrieron una férrea supervisión; como también lo harían las celebraciones populares que los contenían, aunque carezcamos de los documentos necesarios que nos permitan establecer teorías sólidas sobre su funcionamiento dentro de estos espacios domésticos. Territorios como Sevilla o Jerez se vieron especialmente afectados por la labor desarrollada por religiosos como fray Diego José de Cádiz, que, gracias a sus influencias municipales, consiguió tener cerrados los teatros de estas localidades y sus territorios colindantes desde el último cuarto del siglo XVIII hasta 1795, censurando por su carácter pecaminoso unos bailes y músicas populares que consideraba de una sensualidad peligrosa, con una eficacia que se mantuvo más allá de su propia biografía, alcanzando como un residuo cultural a las sociedades sevillanas y jerezanas hasta bien entrada la década de 1840.

El desinterés, el descrédito y el reglamentado contexto pueden ser algunas de las causas que permitan explicar el páramo productivo a lo largo del siglo XVIII en este campo literario basado en la copla de tipo popular o popularizada. Esta escasa actividad contrasta con la impresión editorial de un siglo XVII rico en publicaciones de glosas, canciones o tonos, así como en puntuales colecciones manuscritas de seguidillas. Aún más dispar resulta si observamos la inusitada aceptación que tuvieron distintas publicaciones, como las numerosas reimpressiones de las *Aventuras en verso y prosa del insigne poeta y su discreto compañero*, de Antonio Muñoz, o la actividad literaria de cordel; y que se tuviese que esperar hasta el ocaso del siglo para ver desarrollada la primera gran recopilación en este género, la *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, de Juan Antonio Iza de Zamacola, *Don Preciso*. La repercusión de esta obra impondrá un nuevo estatus a la lírica de tipo popular a lo largo del siglo XIX, inspirando la producción camerística romántica y la investigación costumbrista y folklorista de la segunda mitad del siglo.

Desde este estudio y dentro de este marco cronológico se analizan estas escasas producciones que se escribieron como manifestación de la compleja realidad que conformó el país en este periodo, que describen parte de su legado musical y que insinúan la fragilidad de las manifestaciones culturales de las clases populares.

Nos adentramos, pues, en el ámbito de investigación de los cancioneros, que son colecciones de canciones y poesías, por lo común, de diversos autores, aunque en el ámbito de estudio de la lírica popular aquellos suelen recoger un material en su mayoría anónimo o de irrelevante autoría, que está ligado a un contexto musical y que, supuestamente, tiende a difundirse por vía oral.

Este objeto de estudio define un campo de límites difusos respecto a otras manifestaciones líricas que también discurren bajo la oralidad, como son las colecciones de romances y las de décimas, que presentan diversos espacios de investigación común.

Asumimos que existe un amplio debate en el campo de la lírica en torno al adjetivo *tradicional*. Con él intentamos describir la transmisión de conocimientos de la memoria colectiva, que, aplicada a los cancioneros, manifiesta la intención de captar un material que discurre principalmente de forma oral. Aunque en la práctica acatamos dicha definición, a lo largo de la obra exponemos la ambigüedad de este concepto. Para ello, en este nuevo enfoque, queremos analizar la presencia del contenido de estas recopilaciones en el flamenco, género musical cuyo corpus lírico permite observar la relación de los diversos planos de asimilación del contenido poético de los cancioneros, que oscilan desde la inmediatez recolectora de la oralidad hasta la eterna fuente de inspiración del formato escrito.

Estas publicaciones reflejan un contenido literario que suele adscribirse a unas formas métricas determinadas y a unos moldes o esquemas sonoros estables cuya impresión adquiere la compleja connotación de “música popular”. El adjetivo *popular* aplicado a un contexto social, a un evento musical o a una estimación literaria se afianza en el ámbito de los cancioneros durante el siglo XIX, de manera que no lo detectamos en las colecciones analizadas. Los autores de las compilaciones tratadas estiman su contenido como “nacional” o, en otros casos, con el calificativo de *vulgar*, por ser practicado por el vulgo. La ausencia de pauta musical en la mayoría de ellos determina un conjunto poético sin una adscripción musical determinada, pudiendo adaptarse a distintos esquemas melódicos, armónicos o rítmicos –esquemas que asimilarán esta subjetiva calificación futura de “música popular”–, que en nuestros cancioneros se aplica principalmente a seguidillas, folías, caballos, jotas, tiranas, polos o malagueñas. En ellos, la relación semántica entre el contenido literario y el musical se renueva constantemente, de manera que esta laxa adecuación permite una mayor libertad y creatividad literaria. Desde el punto de vista musical, estos moldes estables mantienen la eterna independencia del mensaje literario que ya se podía apreciar en el desarrollo de las danzas renacentistas o barrocas.

Para la elaboración de esta obra se han analizado las principales colecciones de coplas del periodo, ya sean manuscritas, como el *Cancionero de Abraham Israel*, o impresas, en el caso de la *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, de Juan Antonio Iza de Zamacola, conocido como *Don Preciso*. Además, como una de las principales aportaciones, hemos localizado nuevas colecciones de coplas impresas y manuscritas inéditas en bibliotecas nacionales e internacionales, y se han identificado otras cuyo contenido se consideraba

anónimo o bien disponían de otras atribuciones. Hemos seleccionado para la clasificación aquellas cuyo contenido supera el centenar de muestras y, en la medida de lo posible, citamos otras colecciones más breves o menos relevantes que facilitan el análisis comparativo de un trabajo que sigue en desarrollo, ya que somos conscientes de la posible existencia de un importante fondo de colecciones manuscritas en manos privadas. Debido a ello, consideramos importante valorar esta obra como un modelo pionero que permite asentar este campo de estudio.

Los cancioneros impresos aportan una información valiosa sobre el repertorio lírico y musical de cada periodo, constituyendo una fuente de inspiración para la posteridad. Los cancioneros manuscritos, en cambio, aunque no presentan dicha capacidad de dispersión, sí reflejan una información también valiosa y única, al tratarse de compilaciones ajenas al mercado editorial. En este sentido, desde el punto de vista del decoro, estas colecciones incluyen muestras transgresoras que no están sometidas a los valores morales de una intensa censura fuertemente condicionada por la institución religiosa inquisitorial. Pese a que este tipo de lírica no tuvo la valoración necesaria por parte de determinados sectores del colectivo ilustrado, su acogida en el mercado fue significativa, dadas las numerosas ediciones de la primera publicación sobre esta temática, la citada obra de Don Preciso. La ausencia de obras impresas tampoco describe un desinterés sobre la recopilación de coplas, ya que no decae la labor de amanuenses particulares que durante la segunda mitad del siglo XVIII dejan un legado de compilaciones manuscritas casi equiparable a las recopilaciones de seguidillas del siglo XVII. Sí evidencian, en cambio, un periodo yermo durante la primera mitad del siglo XVIII. En este sentido, la inusitada actividad de imprentas especializadas en el formato de pliegos de cordel también contradice los valores del libro impreso. Otra particularidad que aporta a esta investigación el hecho de incorporar cancioneros manuscritos en nuestro análisis radica en la observación de nuevos criterios sistémicos, que, aunque siguen basados en la métrica y el estilo musical, aportan mayor diversidad.

El marco cronológico seleccionado en este volumen se desarrolla entre 1761, fecha de inicio de la primera colección analizada, y la primera década del siglo XIX, datación que hemos estimado para el conjunto de malagueñas que se incluye entre la miscelánea manuscrita *Poesías varias*. Nuestro planteamiento en el análisis del contenido de cada una de ellas parte de la identificación de un legado troncal sólido, extenso, de gran permeabilidad histórica, procedente de ámbitos diversos musicales, literarios y escénicos, y que, en ocasiones, ha llegado a constituirse en acervo de cantes flamencos contemporáneos. El concepto “flamenco”, vinculado a un estilo musical, no lo encontraremos como tal hasta la década de 1840 –según unos últimos hallazgos que no dudamos que se irán actualizando–, aunque su aceptación general referido a un conjunto de

estilos musicales diversos tardaría varias décadas en asentarse. La aparición del concepto en esa década parece describir unos intérpretes, una estética o un repertorio heterogéneo de estilos, y algunos de estos podemos identificarlos en décadas anteriores que sí entran en nuestro rango cronológico de investigación, aunque aparezcan con una atribución, una consideración estética y, probablemente, un desarrollo musical distinto.

El indispensable trabajo de investigación en el campo musical del flamenco trata de reconocer, pese a la dificultad, ciertas cualidades globales en este género musical. Teniendo en cuenta las particularidades de los esquemas estilísticos interpretativos del flamenco, los analistas observan unas melodías y progresiones armónico-rítmicas determinadas, un particular empleo de hemiolias y síncopas, frecuentes acentos en pulsos débiles, distintas polirritmias o recurrentes comienzos acéfalos. Para trazar equidistancias respecto a otras manifestaciones cercanas es preciso recurrir a interpretaciones más subjetivas. De esta manera, tiende a plantearse una determinada “libertad” respecto a la “rigidez” de las normas de la música “académica” o, en otros casos, se alude a una “musicalidad” o “intención artística” diferente por parte del intérprete, para delimitar una frontera respecto a otras manifestaciones, principalmente folklóricas, que participan de similares particularidades musicales. En el ámbito lírico también necesitamos asumir interpretaciones relativas, ya que, aunque es posible delimitar un campo con unas características fonético-fonológicas y morfosintácticas particulares, unas construcciones lexicalizadas con valor semántico propio o unas temáticas recurrentes que delimitan un código retórico y lingüístico especial, no podemos acotar una categoría exclusiva dentro de la lírica popular. La versificación, la métrica y el ritmo poético de determinados estilos del género flamenco permiten una caracterización particular, pero su desarrollo también se puede extrapolar a géneros afines.

A lo largo de este trabajo esbozaremos las posibles motivaciones de creación y las particularidades de edición de cada obra, además de destacar mediante un estudio comparativo las posibles fluctuaciones de material entre ellas. Para ello, nos adentraremos en el conjunto de coplas seleccionadas por sus autores, destacando aquellas muestras significativas que se han ido adaptando a diferentes contextos históricos, y que, en algunos casos, han adquirido relevancia entre los estilos actuales del cante flamenco. Aprovecharemos esta particularidad para observar los mecanismos de adaptación adquiridos para amoldarse a este nuevo contexto, desde el punto de vista métrico, estético o simbólico; y, de manera recíproca, destacaremos aquellas características que presentan algunas coplas, y que perfilarán el futuro universo lírico que particulariza este género musical en continua transformación que constituye el flamenco.

Precisiones conceptuales

La unidad constitutiva de los cancioneros es la copla, concepto de significado variable a lo largo de la historia, dadas las distintas interpretaciones sujetas a cambios y modas. Derivada del latín *copula*, ‘unión’, ‘enlace’, se identifica inicialmente con el sentido de “estrofa” entre la poesía culta de la Edad Media y de los Siglos de Oro, y a partir del siglo XVI irá derivando hacia la descripción de las creaciones ligadas a la poesía anónima, oral y popular. En la actualidad suele aplicarse a una composición poética desarrollada para un contexto musical, de naturaleza oral y anónima, que suele estructurarse en metros de cuarteta, seguidilla, quintilla o décima¹. Estos esquemas métricos van codificando las distintas manifestaciones musicales que entran en auge y declive con el paso del tiempo. De hecho, comprobaremos en este trabajo cómo un contenido similar irá adaptándose a distintas formas métricas fruto de esa deriva o evolución. En este sentido, es importante tener en cuenta que distintos esquemas métricos frecuentes en la lírica flamenca, caso del terceto de soledad, la seguidilla gitana o la tercerilla pentasilábica o “juguete”, no los encontraremos en los cancioneros analizados en el presente volumen, pero sí podemos observar un contenido literario similar en algunas de estas antiguas cuartetos y seguidillas que se amoldará a esos futuros metros identificables en el género. No queremos decir con ello que desde el punto de vista musical los estilos flamencos sujetos a dicha métrica tengan por antecedentes los descritos en los cancioneros, ámbito de estudio destinado a la investigación musicológica, sino que, una vez asentado el estilo –que por su exclusión de los cancioneros no tiene por qué ser posterior–, su contenido literario puede trasvasar a esos esquemas.

No podemos olvidar el carácter performativo de esta lírica sometida al *mé-los*. Como afirma López Estrada, la copla es la reunión de la letra y la música, y esta unión es tan intrincada que la modificación de una conforma a la otra, en un movimiento que puede ser de doble dirección². En esa tesis insiste Antonio Mandly, considerando el carácter performativo de una copla que se *hace* y se *dice*; en un contexto social en el que se encuentran recitadores/cantaores(as) y público, conformando una tradición que, en su condición oral, permite transformarse al tiempo que se transmite. Lo mismo podemos decir de la continua adaptación de la letra, el contenido, que, cuando en su “vuelo” performativo

1. Pedrosa Bartolomé, José Manuel (2006a): “Sobre el origen y la evolución de las *Coplas*: de la estrofa al poema, y de lo escrito a lo oral”, en Pedro Manuel Cátedra García (dir.), *La literatura impresa en España y en la América colonial: formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*. Salamanca: Semir, pp. 77-93.

2. López Estrada, Francisco (1983): *Introducción a la literatura medieval española*. Madrid: Gredos, p. 277.

se hace mediante su ejecución musical, se transforma, engendrando variantes que hemos podido ir identificando en las distintas colecciones³. Por ello, su propagación es fiel reflejo del desarrollo y aceptación de un tipo de música estructurada en coplas, estrofas y estribillos breves, que suelen sucederse con el único orden que establece la memoria del intérprete. Estas formas constituyen lo que se denomina “poesía popular no narrativa” que, como define la profesora Margit Frenk Alatorre, conforma la lírica popular hispánica. Esta es lírica, no en el sentido de desarrollo de vivencias personales, sino como contraposición a épico y dramático, y popular, porque ha sido cantada por el pueblo o porque ha sido imitada por algún autor que no pertenecía a la cultura popular⁴. El cante flamenco, considerándolo una especialización de la copla popular, es una manifestación evidente de este desarrollo literario y musical, ya que la mayoría de sus estilos favorecen la lógica coherente de la pieza breve frente a la idea narrativa de la obra completa. Es cierto que hay estilos que no siguen este principio, ya que romances, tanguillos, milongas, zambras o canciones por bulerías pueden escapar a esta norma siguiendo un desarrollo épico-lírico. El flamenco genera recuerdos fragmentarios, como afirma la profesora Cruces, el cante tiene que ver con los esquemas periódicos irregulares de su fraseo: no hay principio ni fin, sino una frase musical que empieza y termina de forma variable según los matices y graduaciones personales⁵.

La consulta de los principales cancioneros y recopilaciones de coplas y cantares es una labor cotidiana en diversas facetas investigadoras. Muchas disciplinas recurren a estas colecciones para verificar y contrastar ideas, ya que constituyen valiosos registros culturales representativos de la sociedad del momento. En este trabajo de investigación se analizan las principales recopilaciones de coplas dentro de un conjunto de cancioneros que responden a un marco cronológico específico. Su contenido lo cotejamos con los futuros grandes cancioneros decimonónicos desarrollados a partir de una nueva visión costumbrista, folklorista y científica. La sistemática empleada por cada uno de ellos aporta nueva información a su selección de coplas. En este sentido, priorizamos por su influencia y relevancia las obras de Fernán Caballero, Tomás Segarra, Emilio Lafuente Alcántara, Francisco Rodríguez Marín y Melchor de Palau, así como distintas colecciones que acotan su campo de investigación a un ámbito regional. Esto describe un material de amplia dispersión que en ocasiones

3. Mandy Robles, Antonio (2010): *Los caminos del flamenco*. Sevilla: Signatura Demos, p. III.

4. Frenk Alatorre, Margit (2003): “Prólogo”, en *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, vol. I. México D. F.: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, p. 2.

5. Cruces Roldán, Cristina (2002): *Más allá de la música. Antropología y flamenco (I)*. Sevilla: Signatura Ediciones, p. 103.

deslegítima atribuciones particulares, pero que, a su vez, constata la gran riqueza y diversidad de adaptación a los distintos contextos musicales.

La conexión entre el atributo flamenco y las colecciones de coplas aquí analizadas no es sencilla. Ello se debe a que la aparición del término *flamenco* como referencia a un género musical específico es tardía; de mediados del siglo XIX, y fue asimilándose de manera progresiva⁶. Las denominaciones genéricas de “cantos del país”, “aires nacionales” o “cantos andaluces” delimitan una frontera difusa que hace difícil denominar un cancionero tradicional específicamente andaluz o flamenco. La investigación actual tiene constancia del término, aplicado a un género musical, desde la década de 1840, y parece convivir minoritariamente con las denominaciones anteriores hasta su asentamiento a partir de 1860. Serán los condicionantes sociales los que favorezcan indistintamente uno u otro término. Además, la transmisión oral y la anonimidad que caracterizan a gran parte de la música popular implican que cualquier definición de un conjunto de coplas sea siempre relativa. Los cancioneros “nacionales”, “andaluces” o “flamencos” son una expresión particular del cancionero panhispánico y nunca han dejado de recibir influencias del repertorio musical de otras regiones y culturas. Como afirma el profesor Pedrosa Bartolomé, el concepto de “cancionero tradicional andaluz” constituye una categoría diferenciada mucho más en lo geográfico que en lo cultural del resto del cancionero hispánico y mundial. No existe un cancionero andaluz morfológica, poética, sociológica o culturalmente diferenciado del panhispánico:

Por *cancionero andaluz* debe entenderse, pues, no el conjunto de las canciones creadas y existentes de manera específica o exclusiva en Andalucía, sino el conjunto de las canciones recogidas y documentadas, en alguna de sus variantes sincrónicas y en cualquier fase de su evolución diacrónica, en Andalucía, independientemente de sus orígenes y de las demás variantes que pueda tener en otras áreas y épocas. No constituye, en definitiva, una tipología morfológica ni temática especial, ni un repertorio autóctono, originario y característico de Andalucía. Ni mucho menos una tipología “regional” (ni “nacional” ni “étnica”) de las que ha habido y hay cierta tendencia a construir bajo el dictado de intereses que van desde los económico-turísticos hasta los político-nacionalistas, pasando por los ingenuamente sentimentales⁷.

6. Steingress, Gerhard (1993): *Sociología del cante flamenco*. Jerez de la Frontera: Centro Andaluz de Flamenco, p. 338.

7. Pedrosa Bartolomé, José Manuel (1998): “El cancionero tradicional andaluz: historia, poética y dimensión panhispánica”, *Demófilo. Revista de Cultura Tradicional de Andalucía*, 28, p. 185.

En cuanto a las recopilaciones de coplas propiamente flamencas, identificamos como principales referencias las colecciones pioneras en revistas y monografías publicadas a partir de 1870 por Antonio Machado y Álvarez, que empleó como refuerzo en su intención investigadora el seudónimo *Demófilo*. Es necesario destacar la importancia del género en breves selecciones previas, como las coplas traducidas en caló por el viajero británico George Borrow en *The Zincoli*, la selección de coplas populares que Augusto Ferrán emplea en su poemario *La Soledad* o algunas secciones de colecciones de coplas, como los cantares y carceleras que Gutiérrez de Alba recoge en la publicación de 1870 *El Pueblo Andaluz*. También es interesante destacar las obras de investigadores folkloristas de la órbita de Machado y Álvarez, como son Luis Montoto, Manuel Díaz Martín, Benito Más y Prat o Fernando Belmonte. Ya en el siglo xx aparecen colecciones breves, de rigor variable, sujetas a las novedades estilísticas o a la difusión publicitaria de determinados intérpretes. En la segunda mitad del siglo xx encontramos selecciones con una nueva intención estética, entre ellas las de Ricardo Molina, Manuel Ríos Ruiz o Félix Grande y, sobre todo, las amplias compilaciones de Juan Alberto Fernández Bañuls y José María Pérez Orozco, en la década de los ochenta del pasado siglo. También entre estos cancioneros volvemos a citar colecciones manuscritas interesantes de finales del siglo xix, principalmente de malagueñas y peteneras de naturaleza popular, así como la selección manuscrita de cantes flamencos de Ruperto Chávarri y Batres, de las primeras décadas del siglo xx. Pese a que muchas recopilaciones se encuentran en manos privadas, creemos que podemos ofrecer una amplia bibliografía que permita crear una antología básica para el análisis de las coplas vinculadas al género, campo de estudio tratado con relativo rigor, en el que encontramos numerosas publicaciones que han ido aprovechando el auge comercial del flamenco en determinados momentos. Asimismo, debemos tener en cuenta que estas también están sometidas a los arbitrarios criterios que hemos descrito para el género, siendo enjuiciadas con subjetivas interpretaciones desde sus orígenes, como podemos comprobar en las enmiendas sugeridas por Hugo Schuchardt a Demófilo por la inclusión de las peteneras en la *Colección de cantes flamencos* o en la aleatoria presencia de estilos como sevillanas, fandangos, pregones, canciones, rumbas y un largo etcétera, que están sometidos a la subjetividad de los compiladores del siglo xx.

Criterios metodológicos para el análisis de las coplas

El estudio comparativo parte de un enfoque directo al material que incluye cada uno de los cancioneros, cuya selección está sometida a las motivaciones subjetivas de sus creadores, que puede ir desde la defensa de una tradición,

la identificación y conservación de un acervo o la descripción de una escena musical, hasta el simple ejercicio memorístico. La sistemática empleada también particulariza cada uno de ellos, que la establecerán atendiendo a las formas musicales que las cobijan, a la estructura métrica o al carácter. Estas claves sistémicas desgraciadamente limitan el estudio a determinados esquemas métricos y musicales, descartando un amplio conjunto de manifestaciones coexistentes no sometidas a estos moldes, y minimizando, con ello, una diversidad musical que, por referencias literarias, podemos constatar que es más rica de la que representan.

Una vez establecidas las motivaciones de sus creadores en su contexto histórico, así como las particularidades de edición de aquellas colecciones impresas, ahondaremos en las coplas que conforman la colección, destacando sus primeras referencias. Acometemos el estudio de los cancioneros rastreando la presencia de su contenido en otros documentos literarios, históricos y musicales. El objetivo es localizar su presencia en otros ámbitos de difusión en los que convivieron, se desarrollaron, evolucionaron y se transformaron, para comprender el fenómeno de creación y evolución desde el marco histórico social en el que se fue gestando. La actual política de digitalización de documentos por parte de las instituciones ha permitido acceder a nuevos fondos antes inhóspitos para la investigación de esta disciplina. Basándonos en los precisos estudios sobre pervivencias de la lírica antigua por parte de Rodríguez Marín, Martínez Torner, Alín o Frenk Alatorre, aportaremos algunas novedades en este campo y ampliaremos este análisis hacia el siglo XVIII, del que actualmente poseemos más sombras que luces.

Para acometer esta investigación partimos de la gruesa línea evolutiva de la actual lírica popular, que Frenk Alatorre considera que se asienta con las características con las que la reconocemos hoy día, a partir del siglo XVII, influida por elementos estilísticos diversos como el conceptismo de la poesía cortesana de los siglos XV y XVI, y la poesía semipopular del Siglo de Oro. Pese a que algunas de sus principales formas poéticas, como las cuartetas octosilábicas o las seguidillas, ya aparecen en las primitivas jarchas, su desarrollo parece enraizarse en el siglo XVII, desplazando a la lírica tradicional medieval⁸. Durante el siglo XVIII se expanden ambas formas, principalmente las seguidillas, a la vez que van adquiriendo un carácter nacional que se acentúa durante el XIX. A lo largo de este siglo, la forma de seguidilla irá perdiendo esplendor respecto a la cuarteta octosilábica. La irrupción de la poesía de cantares a partir de 1860 aumentará la diversidad y su especialización hacia los distintos estilos musicales.

8. Frenk Alatorre, Margit (1978): *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia, p. 259.

El arabista archidonés Emilio Lafuente Alcántara, en el discurso preliminar a su *Cancionero popular*, establece que la mayoría de los cantares que por entonces corrían en boca del vulgo –hablamos de 1865– no iban más allá del siglo XVIII⁹. Con esta investigación pretendemos considerar la afirmación cronológica de Lafuente. Para ello, intentaremos analizar las referencias de las coplas que comprenden cada uno de los cancioneros estudiados. Pese a que a lo largo de los siglos es palpable en estas composiciones un estilo homogéneo, fruto de una continua existencia en variantes en la que abundan versos tópicos y modismos recurrentes, creemos que es posible determinar los periodos y contextos de esplendor de algunas de ellas. En el estudio del contenido que conforman cada uno de los cancioneros observamos un porcentaje variable de coplas de los siglos XVI y XVII que destacamos entre las referencias de la lírica antigua. A este estudio sumamos manuscritos, compendios musicales, libretos escénicos y la irrupción de la prensa, que adquiere notoriedad en el último cuarto del siglo XVIII. También es interesante sumar en el análisis a las denominadas “literaturas marginadas”, en las que María Cruz García de Enterría incluye almanaques, panfletos y pliegos de cordel¹⁰.

Emplearemos las teorías románticas, individualistas o tradicionalistas, que tratan de dar explicación a la anonimidad inherente a la lírica popular cuando consideremos pertinente. Con ello, trataremos de explicar la conformación de algunas de las coplas y sus variantes, y también aportaremos algunos nombres propios dentro de la creación lírica popular, aunque la apropiación y usurpación entre estas coplas de irrelevante autoría es práctica constante a lo largo de la historia. Ya las glosas sobre motes propios o tomados en préstamo de los siglos XV, XVI o XVII no suelen aclarar hasta dónde llega la creación o la recreación. También las firmas que suscriben la literatura de cordel hay que ponerlas siempre en entredicho, como nos hace ver Julio Caro Baroja en el comentario de Cervantes en *La gitanilla*: “También hay poetas que se acomodan con gitanos y les venden sus obras, como los hay para ciegos, que les fingen milagros y van a la parte de la ganancia”¹¹. Aun así, es interesante destacar la presencia en algunas recopilaciones de poemas íntegros, no solo romances, de determinados autores, principalmente del Siglo de Oro; lo que nos anima a pensar en una prioritaria creación musical, circunstancia que habitualmente se elude en el enfoque de investigación filológico.

El análisis de estas piezas poéticas permite adentrarnos en las paremias y modismos que las componen. La estrecha relación lírica entre refranes y cantares

9. Lafuente Alcántara, Emilio (1865): *Cancionero popular. Colección escogida de seguidillas y coplas*, tomo I. Madrid: Carlos Bailly-Bailliere, p. X.

10. García de Enterría, María Cruz (1983): *Literaturas marginadas*. Madrid: Editorial Playor.

11. Caro Baroja, Julio (1990): *Ensayo sobre la Literatura de Cordel*. Madrid: Istmo, pp. 60-62.

llevó a Juan de Mal Lara a afirmar que “no pierde el refrán por ser cantar, porque se puede hazer el vno del otro”¹². La profesora Frenk Alatorre resume ejemplarmente este trasvase en *Refranes cantados y cantares proverbializados*¹³. Para ello, hemos querido rastrear en algunas fuentes que ya arrojan luz desde el siglo xiv, como el *Libro de buen amor*, el *Romancea proverbiorum* o el *Libro de Adverbios*; también en colecciones del siglo xv, como el *Seniloquium* y los *Refranes que dizen las viejas*. Del xvi, los *Refranes glosados nueuamente impressos y emedados*, los *Adagios, proverbios o sentencias varias* y las amplias colecciones de Vallés, Núñez, Horozco y Mal Lara. Del xvii cotejamos las colecciones de Gonzalo Correas, Galindo o César Oudin. Aunque es difusa, no hemos dejado de abordar la paremiología del siglo xviii, con tratados como el de Francisco Guijarro. El estudio de los modismos nos adentra en la tradición popular y nos permite distinguir aquellos giros que hoy consideramos genuinos dentro de la lírica empleada en el flamenco. También hemos rastreado colecciones de sentencias y apotegmas como los de Juan Rufo, del siglo xvi, o los de Melchor de Santa Cruz, del xviii.

Con este enfoque basado en el cotejo histórico aportamos argumentos a la configuración del campo literario y simbólico que caracteriza al flamenco. Machado y Álvarez fue el primero en tratar de describir en la lírica flamenca rasgos diferentes entre los cantes gitanos y los cantes andaluces o flamencos; estos últimos podríamos identificarlos con nuestra lírica popular de cancionero. El lingüista austriaco Hugo Schuchardt, colaborador del folclorista, acercará y supeditará la lírica gitana a la andaluza¹⁴. Un siglo más tarde, el investigador Gutiérrez Carbajo planteará si las coplas flamencas siguen un código retórico y lingüístico distinto al que conforma la poesía de tipo popular en general. Rasgos tan característicos como la especial intensidad, el patetismo, el tono predominantemente lírico, el escenario urbano, la brevedad estrófica, la pervivencia, vitalidad, o el compás musical imbricado en la estrofa no resultan exclusivos y no llegan a acotar con precisión un campo propio y específico¹⁵. El filólogo madrileño recurre a las modalidades del dialecto andaluz en cuanto a sus características fonético-fonológicas y morfosintácticas, y a las construcciones lexicizadas con un valor semántico propio y característico para determinar que la copla flamenca se atiene a un código retórico y lingüístico especial y, por lo tanto, puede ser considerada como un tipo peculiar de canto dentro de la

12. Mal Lara, Juan de (1621): *La filosofía vulgar*. Lérida: A costa de Luys Manescal, p. 234.

13. Frenk Alatorre, Margit (1978): *Estudios sobre lírica antigua*, op. cit., p. 154.

14. Steingress, Gherard; Feenstra, Eva; Wolf, Michaela (eds.) (1990 [1881]): *Hugo Schuchardt. Los cantes flamencos [Die Cantes Flamencos]*. Sevilla: Fundación Machado, p. 70.

15. Gutiérrez Carbajo, Francisco (1990): *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*. Madrid: Editorial Cinterco, pp. 388-392.

canción popular en general¹⁶. Esta particularidad se ve reforzada con motivos temáticos específicos, que no exclusivos, como la referencia especial al mundo gitano, la modalidad flamenca de la pena, la muerte, la madre o la maldición gitana, entre otros¹⁷. El profesor Piñero minimiza la importancia en la lírica de las coplas flamencas de las particularidades fonéticas dialectales andaluzas, así como la presencia de gitanismos en las mismas, elementos que considera secundarios y circunstanciales y que no confieren una autonomía especial a la lírica flamenca dentro de la lírica panhispánica. Incide, en cambio, en elementos singulares por su reiteración más que por su uso exclusivo, como los diminutivos forzados, y otras características inherentes al repertorio hispánico, caso de la función apostrofal o la reiteración de sintagmas y locuciones gramaticalizadas particulares¹⁸. Pese a que el debate sigue abierto, el hecho de basar nuestra investigación en un repertorio sin una adhesión específica a los cantos flamencos nos va a permitir analizar aquellos recursos retóricos que adquirirán en su nueva andanza dentro del género. Gracias a este enfoque, también podemos participar de este debate que aborda el momento –si es que lo hubo– de la escisión o especialización de la lírica de las coplas flamencas respecto a la lírica popular tradicional. Si Mercedes Pradal de Martín únicamente estimaba una continuidad lírica entre ambas¹⁹, José Gelardo y Francine Belade considerarán una ruptura en torno a los inicios del siglo XVIII, tanto de contenido, con temáticas que ahondan en la cárcel, el trabajo o la muerte violenta, como de aspectos estilísticos métricos y formales²⁰.

Teniendo en cuenta que la práctica totalidad de las coplas recogidas están orientadas a la temática amorosa, hemos tratado de describir en ellas aquellos motivos identificables en manifestaciones literarias renacentistas y medievales, e incluso tratamos como referencia las continuas revisiones de la antigua lírica grecolatina y semítica, muy activa en la era moderna, ya que muchos de estos motivos han sido valorados para la descripción de futuros tópicos literarios. En este sentido, nuestra intención ha sido categorizar las muestras, sin pretender con ello posicionarnos en ningún planteamiento monogenético o poligenético,

16. *Ibid.*, pp. 394-397.

17. *Ibid.*, p. 782.

18. Piñero Ramírez, Pedro M. (2018): “Poesía flamenca: *A los olivaritos / voy esta tarde*”, en G. Chicote, M. Maserá y Stediles Luna (coords.), *Lyra mínima de la voz al papel: difusión oral y escrita de los géneros poéticos populares*. México D. F.: Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia / Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 238-239.

19. Pradal de Martín, Mercedes (1976): *La copla popular andaluza* [tesis doctoral]. Toulouse: Universidad de Toulouse, Institut d’Etudes Hispanique et Hispano-Américaines Chemin du Mirail, p. 119.

20. Gelardo, José; Belade, Francine (1978): *La copla popular flamenca (Un estudio sobre la problemática social del cante)*. Fernán Núñez (Córdoba): Ediciones Demófilo, pp. 24-25.

ya que somos conscientes de la dependencia interpretativa de la traducción de los textos y del plausible error de este enfoque hermenéutico.

Este análisis permite el acercamiento a una selección de coplas importantes para el estudio del flamenco, por su repercusión y como fuente de investigación. Además de la transmisión oral, los cancioneros han servido de documentación para muchos intérpretes y letristas a lo largo de los siglos, renovando la incidencia de algunas coplas en un determinado género o en un periodo histórico. La profesionalización del flamenco conlleva una contextualización de los distintos repertorios a los gustos del momento, que alternan la innovación con la tradición, de manera que los profesionales, ya sean intérpretes, poetas o letristas, actualizan constantemente con naturalidad este contenido. Cotejando las muestras presentes en los cancioneros con numerosas grabaciones y formatos sonoros diversos de nuestra colección particular, distinguimos los matices que varían en las continuas reinterpretaciones de las mismas. La digitalización audiovisual, en continua renovación, nos ha permitido acceder a registros sonoros que van desde finales del siglo XIX hasta el presente más inmediato, con grabaciones comerciales o bien inéditas que se hacen públicas en determinadas plataformas digitales. Con esta fuente documental tratamos de ampliar el contexto de aparición de las distintas coplas, incidiendo en el valor performativo antes citado, ya que en el género flamenco la selección lírica orientada a una producción comercial puede diferir del repertorio “de primera mano” que los intérpretes desarrollan en un contexto musical improvisado.

En lo concerniente también a la metodología de trabajo al servicio de unos objetivos, nos hemos adentrado en el análisis de los aspectos estilísticos que caracterizan algunas de estas coplas, destacando aquellos recursos retóricos más relevantes. Muchos de ellos acaban constituyendo mecanismos recurrentes para la adecuación de la copla a determinados contextos. Y es que, pese a la aparente uniformidad de la lírica empleada en el cante flamenco, característica que también favorece la migración de coplas entre sus estilos, consideramos que son perceptibles algunas particularidades entre los distintos esquemas musicales que la comprenden. Es cierto que nos encontramos ante un género eminentemente lírico, pero el empleo de recursos, motivos, temáticas y figuras retóricas matizan el perfil singular de algunos de ellos. Por poner algunos ejemplos, es apreciable un desarrollo épico-lírico en muchas saetas, quizá vinculado a una interpretación original de corte romancístico; la mayor incidencia de la consonancia en la familia de los fandangos, posiblemente derivada de su empleo en la práctica repentizadora; o la frecuente y expresiva rima aguda que caracteriza la contenida lírica de las seguiriyas. También podemos profundizar en las temáticas recurrentes de sus estilos, como es el caso de la soleá, asociada frecuentemente a la soledad, ausencia o el desafecto; la alegoría pastoril o agrícola que emanan muchas serranas y livianas; las temáticas carcelarias y del arte

de la forja tan frecuentes en martinetes y carceleras o las asociadas a la minería y marinería en tarantas y cartageneras. Además, creemos necesario considerar la evolución temática sincrónica de diversos estilos en su asimilación flamenca, palpable, por ejemplo, en las peteneras o en los fandangos, que, partiendo de una amplia diversidad lírica, encuentran un futuro acomodo hacia el tono elegíaco y el desarrollo de un pequeño drama. En este sentido, extendemos el estudio a las identificaciones simbólicas que perfilan el universo lírico asociado al flamenco. Gracias a este enfoque podemos apreciar la continuidad simbólica aplicada a diferentes imágenes metafóricas y, a su vez, discernir las distintas matizaciones o nuevas identificaciones que adquirirán en la estética flamenca.

La subjetiva consideración del flamenco como arte popular, tradicional o patrimonial pone en cuestión distintos campos de poder, debido a su polifacético desarrollo entre la evocación y la innovación²¹. Y en este sentido planteamos, desde el punto de vista del análisis literario, argumentos que permiten conjeturar suposiciones asumidas en este particular género que despierta reacciones polarizadas entre la pasión y el rechazo. Con la intención de enriquecer su legado, elaboramos este estudio sobre las raíces de la lírica presente en los cantes flamencos, un género musical que consideramos indispensable abordar desde un enfoque antropológico, al ser una particular manifestación artística que, debido a su desarrollo profesional, expande su avance hacia distintos campos estéticos. No debemos descuidar en los estudios sobre el flamenco su singular relación con la sociedad, que, por poner algún ejemplo de su peculiaridad histórica, discurre desde las prohibiciones a su representación en determinados establecimientos escénicos durante los siglos XIX y XX hasta los actuales vetos a géneros “no flamencos” que observamos en determinadas festividades y romerías del siglo XXI.

Estructura y organización del material de cada colección

El volumen lo hemos estructurado en siete capítulos, cada uno de los cuales está dedicado a un cancionero, ordenados cronológicamente. Los capítulos analizan en su conjunto sus posibles dataciones si se trata de un manuscrito, o sus primeras ediciones en el caso de los cancioneros impresos. De este modo cada uno de los cancioneros comienza con un primer subapartado que denominamos “datos de edición” o “análisis general”, en el que realizamos un estudio sistemático del documento desde su procedencia, origen e interpretaciones tanto de la obra como de su autor, o posible autoría, en caso de anonimato. En este

21. Aix Gracia, Francisco (2014): *Flamenco y poder. Un estudio desde la sociología del arte*. Madrid: Fundación SGAE, p. 122.

subcapítulo se han constatado, comparado y ampliado los datos que poseemos en la actualidad, relativos a su origen, su difusión contemporánea y futura, y su estudio dentro de la historiografía contemporánea.

Cada uno de los textos editados y los manuscritos se analiza en las diferentes partes que lo componen atendiendo a la denominación que los autores le han conferido, la que los investigadores posteriores le han designado o la identificación técnica que los archivos que lo custodian le han otorgado. Así procederemos con el manuscrito identificado con la signatura Mss/3929 de *Papeles poéticos*, de la Biblioteca Nacional de España, o el Mss. add. 10257 de *Poesías varias* de la British Library, catalogado por Pascual de Gayangos, y que en este trabajo de investigación incorporamos por primera vez dentro del legado de construcción del cante flamenco.

En un segundo apartado se ha procedido al análisis de los antecedentes desde el siglo XVI y las menciones anteriores de las coplas de la colección. Para ello, hemos rastreado entre cancioneros cultos y populares, métodos musicales, obras escénicas, obras líricas y narrativas, almanaques, pliegos de cordel, prensa y otras referencias particulares de cada cancionero. Con ello tratamos de visualizar la repercusión temporal y la diversidad contextual que acoge a estos poemas a lo largo de la historia. Incorporamos a esta faceta de la investigación histórica al género flamenco, un tanto olvidado por la etnomusicología tradicional, pero que ha contribuido al desarrollo y perpetuación de determinados repertorios.

El tercer apartado con el que concluimos el estudio de cada cancionero se ha dedicado a la identificación, análisis, comparación y estudio de las coplas, con su progresiva traslación al repertorio flamenco histórico y contemporáneo. Este apartado contiene dos tipos de tablas que se han creado como una herramienta de identificación para el análisis evolutivo y comparativo, que es una base de trabajo y un resultado en sí mismo del proceso de estudio. Las tablas responden a un carácter cuantitativo inicialmente para proceder a su conversión en herramienta posterior para análisis futuros. En ambas se identifica el número de coincidencias en las recopilaciones atendiendo a la sistemática empleada por su creador. El objeto es determinar la pervivencia de las coplas dentro de todos los cancioneros editados y manuscritos posteriores, así como, a medida que se avanza en el estudio de los cancioneros, identificar sus antecedentes inmediatos. De este modo, se puede apreciar un rastreo evolutivo con la subjetiva información aportada por cada nuevo compilador, cada uno inspirado en una sistemática particular. La configuración de los parámetros de las tablas se ha planteado atendiendo al interés de realizar un análisis comparativo desde dos enfoques diferentes, lo que lleva, a su vez, a la elaboración de dos tablas independientes. La primera de ellas contabiliza las coincidencias con otras colecciones de cantares extendidos por las tradiciones nacionales, sin adscripción a

algún estilo flamenco. En la segunda tabla se incluyen aquellas colecciones que tratan de especificar distintos estilos considerados dentro del género flamenco.

Es difícil discriminar entre ambos cauces debido a la complejidad que entraña delimitar la lírica flamenca dentro de la popular. En la primera tabla incluimos recopilaciones de cantos reconocidamente andaluces, como los describen Fernán Caballero o Gerónimo Forteza, pero mantienen un tratamiento temático inespecífico desde el punto de vista estilístico. Rodríguez Marín, en sus *Cantos populares españoles*, presenta un acopio importantísimo de coplas flamencas cedidas por Machado y Álvarez, pero su criterio de clasificación tampoco se ciñe a este criterio musical. También es difícil establecer un criterio riguroso respecto a la segunda tabla que representa las colecciones estructuradas sobre estilos flamencos, ya que muchas de ellas únicamente emplean el matiz en alguna de sus secciones o incurrir en una difusa definición del género. También tenemos que tener en cuenta que algunas colecciones incluyen estilos hoy considerados flamencos que tuvieron y tienen una interpretación popular, coral o no profesional, alejada de la elaborada ejecución individual y virtuosística que caracteriza este género, que creemos que es interesante destacar para delimitar o difuminar fronteras. De este modo, incluimos colecciones de coplas populares andaluzas intencionadamente alejadas del flamenco, como el *Cancionero popular andaluz* de Álvarez Curiel, al ser fuente de otras manifestaciones populares que discurren paralelas al género. En el mismo sentido incorporamos colecciones específicas de estilos como sevillanas, fandangos o verdiales, que caminan en un sentido musical y literario paralelo, pero que hibridan en muchas ocasiones con el flamenco.

Para ofrecer una visión más detallada hemos elaborado estas tablas siguiendo un orden cronológico entre los cancioneros. Hemos organizado los cancioneros atendiendo a su desarrollo o edición, creando periodos delimitados entre las fechas de 1850, 1900, 1930, 1950 y décadas posteriores. En ellos ordenamos las secciones atendiendo al mayor número de coplas coincidentes con nuestro cancionero. La segunda tabla la hemos configurado atendiendo a esa especificación estilística que consideramos que comienza con las colecciones de Machado y Álvarez. Hemos seguido el mismo criterio cronológico de clasificación. La tabla la cierran los registros sonoros en color blanco, organizados en familias estilísticas atendiendo al número de registros.

Este último apartado se organiza atendiendo a la división de las coplas establecidas por el autor de cada obra, sobre la que añadimos una clasificación que aportamos en relación a su conversión en materia musical flamenca. Los cantos se han ordenado articulándose como proyección de la estructura del autor, pero respondiendo a las necesidades de identificación contemporánea. Debido a la importancia que concedemos a los registros sonoros, cuyo estudio realizamos más allá de la cronología de los cancioneros que hemos determinado

como caudal original y principal, las referencias se extienden hasta la actualidad en estas tablas. Este registro, ubicado cuantitativamente al cierre, disfruta de un análisis independiente que se abre en subcapítulos propios atendiendo a los diferentes estilos definidos en la actualidad. Solo de esta forma podemos apreciar tanto la vitalidad con la que ha llegado hasta el flamenco contemporáneo como sus particularidades dentro del proceso evolutivo. Empleamos este criterio pese al carácter migratorio que caracteriza la copla popular, que permite encontrar un mismo cantar en estilos musicales diferentes, pero a menudo sustentados sobre las mismas formas poéticas. Si bien es cierto que algunas aparecen en distintos estilos, y así lo valoramos en el análisis cuantitativo, hay que tener en cuenta que este discurrir suele ir en paralelo a los periodos de florecimiento de los mismos. También hay que considerar que la mayoría suele migrar a estilos de características musicales cercanas, siendo en este caso la evolución musical más variable que la literaria. Teniendo en cuenta todas estas variables hemos decidido simplificar aquellas referencias de audio a los registros sonoros más antiguos o aquellos de mayor repercusión dentro del género.

En este sentido, una de las aportaciones más destacadas ha sido la localización de los registros sonoros de los cantes flamencos que identificamos en el proceso de estudio. Una localización que ha supuesto un trabajo sistemático de audiciones conservadas entre 1898 y la actualidad. Grabaciones que se han estudiado en archivos y centros de investigación como la Biblioteca Nacional de España o el Centro Andaluz de Flamenco, a los que se añaden colecciones privadas, así como las de acceso público que se encuentran disponibles en la red, cuya localización determinamos en las referencias realizadas en cada registro.

Estudios previos

Las primeras antologías de colecciones de cantares suelen ceñirse a las publicaciones desarrolladas en el siglo XIX, y comienzan casi todas por citar la colección de Don Preciso. De esta manera, encontramos en el *Cancionero popular* de Emilio Lafuente Alcántara una breve reseña que cierra su discurso preliminar²². Las publicaciones que reconoce que son coincidentes con nuestro periodo de análisis son la *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, de Don Preciso, en dos volúmenes, distinguiendo la edición de 1805 y reconociendo dos ediciones anteriores en un solo volumen. Lafuente considera que está constituida en su mayor parte por seguidillas del gusto del recopilador. También cita el *Almacén de chanzas y veras*, del que distingue únicamente las

22. Lafuente Alcántara, Emilio (1865): *Cancionero popular. Colección escogida de seguidillas y coplas*, tomo I, *op. cit.*, pp. LXII-LXVI.

siglas del autor, y reconoce que muchas de sus seguidillas y coplas han llegado a ser muy populares y corren por Andalucía y Aragón, aunque las considera artificiosas, frías y con pretensiones moralizadoras. Sobre la *Colección de coplas de seguidillas, boleras y tiranas*, de la imprenta de Agustín Roca, del que posee la edición de 1825, observa que la mayor parte de su contenido está extraído de la colección de Don Preciso. El resto de colecciones revisadas no entran en nuestra acotación temporal.

Luis Montoto incluye al final de la edición de 1892 de su poemario *Melancolía*²³ una sucesión de colecciones de cantares publicados en España, que pueden servir de punto de partida para un trabajo bibliográfico de mayor importancia. En ellas encontramos muchas creaciones de poetas de cantares, y también incorpora nuevas colecciones de coplas populares. Entre ellas destacamos la *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, de Don Preciso, el *Almacén de chanzas* de Ataide y la *Colección de coplas de seguidillas, boleras y tiranas*, de la Imprenta de Agustín Roca.

Respecto a estudios contemporáneos que nos han servido como fundamento para este trabajo destacamos la principal obra que ha abordado el conjunto de cancioneros del siglo XIX, tanto las recopilaciones de coplas populares –anónimas y de autor– como las recopilaciones de coplas flamencas, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular* (Editorial Cinterco, 1990), del profesor Francisco Gutiérrez Carbajo. La obra, dividida en dos tomos, presenta, en el primero de ellos, los principales estudios realizados hasta el momento sobre la poesía popular y su relación con la poesía flamenca. En esta primera parte, la más importante para nuestro estudio, analiza y describe las principales recopilaciones anónimas recogidas en el siglo XIX. El segundo tomo comprende un análisis temático, léxico y formal de las coplas flamencas.

Con respecto a este último campo de estudio es interesante destacar el trabajo previo realizado por la profesora María Isabel de Castro García en su tesis titulada *La poesía de cantares en la segunda mitad del siglo XIX* (Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1988), trabajo que aborda también un breve análisis de las diferentes recopilaciones anónimas del XIX, describiendo entre ellas la selección de Don Preciso. El estudio central, como su nombre indica, es el cantar, la poesía de autor, sobre el que realiza un detallado estudio y clasificación cronológica de los distintos periodos ocurridos en esta corriente literaria hasta 1900.

Los estudios sobre el flamenco y su vinculación a la sociedad a lo largo de la historia, realizados por el sociólogo Gerhard Steingress, constituyen una de las investigaciones más nítidas desde el punto de vista estético y antropológico

23. Montoto Rautenstrauch, Luis (1893): *La musa popular. Cantares glosados*. Sevilla: Imprenta de E. Rasco.

de la etnomusicología española. Entre ellos: *Sociología del cante flamenco* (Centro Andaluz de Flamenco, 1991), *Flamenco y nacionalismo* (1998) o *Sobre flamenco y flamencología* (1998). En estas obras reconoce como elementos representativos para fundamentar las distintas hipótesis algunos de los cancioneros más destacados de la música popular y flamenca; como la *Colección de seguidillas* de Don Preciso, el *Cancionero popular* de Lafuente Alcántara, la *Colección de cantes flamencos* de Machado y Álvarez y otros estudios más globales, como *Die Cantes flamencos* de Schuchardt o *Mundo y formas del cante flamenco* de Molina y Cruz, que también aporta un importante corpus de coplas populares.

CAPÍTULO 1.

MANUSCRITO MSS/22090.

CANCIONERO DE ABRAHAM ISRAEL

1. Análisis general. Datos biográficos

El manuscrito Mss/22090 de la Biblioteca Nacional, conocido como *Cancionero de Abraham Israel*, constituye una de las escasas recopilaciones de coplas populares del siglo XVIII de las que tenemos constancia. No poseemos información en este siglo de ninguna recopilación anterior tan copiosa y rica en coplas populares, y su estudio aporta algo de luz a una oscuridad que comenzó en la última década del siglo anterior. Desde las colecciones manuscritas de seguidillas populares de finales del siglo XVII, analizadas por Foulché-Delbosc o Kenneth Brown, se extiende un vacío recopilatorio durante la instauración borbónica que dista de la generosa producción creativa que, con el mismo material, manifiestan almanaques y pliegos de cordel. Si bien se trata de una fuente manuscrita, lo que limita su capacidad difusora, no la merma como recopiladora, y por ello tampoco su capacidad de fuente pionera; así como su relevancia como documento aglutinador de posibles tradiciones orales. Su estudio contrastado con el futuro género flamenco ha sido abordado con sumo detalle por el profesor Ramón Soler Díaz en “Los inicios de la lírica flamenca: el *Cancionero de Abraham Israel*”²⁴, texto que nos ha servido de gran ayuda. Aportamos a este trabajo de investigación el estudio de este cancionero al presentar coplas que alcanzarán los futuros cantes flamencos del siglo XXI, y porque se trata de un eslabón fundamental que precede el proceso de construcción y consolidación del flamenco.

24. Soler, Ramón (2020): “Los inicios de la lírica flamenca: el *Cancionero de Abraham Israel*”, en Miguel A. Berlanga (ed.), Norberto Torres, Ramón Soler, Guillermo Castro y Eugenio Cobo, *El flamenco. Baile, música y lírica. Precedentes histórico-culturales y primer desarrollo (1780-1890)*. Granada / Sevilla: Editorial Universidad de Granada / Editorial Universidad de Sevilla.

Su creación se produce a lo largo del siglo XVIII. El siglo ilustrado aún presenta demasiadas sombras desde el punto de vista de la lírica popular, a diferencia del siglo XIX, mejor documentado con la investigación costumbrista romántica y el folklorismo positivista decimonónico. Para el desarrollo de su análisis partimos de la reproducción incluida en *Los sefardíes y la poesía tradicional hispánica del siglo XVIII. El "Cancionero de Abraham Israel" (Gibraltar, 1761-1770)*²⁵, realizado por la académica Paloma Díaz-Mas y la profesora María Sánchez Pérez, quienes desarrollan un minucioso análisis comparativo de la obra.

Son escasos los datos que podemos destacar del autor del cancionero. Su nombre confirma su vínculo judío y las firmas del manuscrito lo ubican en Gibraltar. Probablemente pertenecería a la congregación judía gibraltareña Sha'ar Hashamayim, asentada desde 1749 y constituida en su mayoría por judíos procedentes del norte de Marruecos. Las autoras destacan la importante relación con la congregación homónima ubicada en Londres de la que participó Abraham. Es interesante destacar la juventud de nuestro compilador cuando elaboró la colección. Díaz-Mas y Sánchez Pérez estiman que debió de comenzarla entre los 13 y los 20 años, y concluirla entre los 22 y los 29, de manera que su desarrollo parece fruto de una afición juvenil abandonada en la madurez. Un viaje a Londres junto a un familiar, en 1769 o 1770, parece poner fin a su actividad recolectora. Otra particularidad atañe a las relaciones entre las distintas congregaciones con las logias londinenses, que, junto a la incorporación en el manuscrito de un canto masón, hacen también probable un contacto familiar con la masonería.

La colección consta de más de 600 coplas populares de la lírica nacional, principalmente cuartetas octosilábicas y seguidillas. También incluye el romance satírico *Boda de negros*, de Francisco de Quevedo, y cantos religiosos y romances sefardíes, canciones en inglés, una canción en lengua franca y un amplio listado de comedias áureas reeditadas en el siglo XVIII. Las investigadoras opinan que algunas de las coplas pudieron ser compuestas por el mismo Abraham, como es el caso de la sección [15], "Sy te gustan señora / coplillas nuevas", sucesión de seguidillas firmadas: "Fines. Compuesta en 17 de mayo de 1762", de las que no hemos encontrado reflejo en la tradición futura. También apuntan la sección [43], las cuartetas "Las penas que yo padesco / no las quisiera dezir", y el acróstico de la sección [44], todas sin eco posterior.

Para la detallada elaboración de correspondencias y paralelos, Díaz-Mas y Sánchez Pérez han tomado como referencia importantes colecciones de coplas populares como las de Lafuente Alcántara, Rodríguez Marín o Díaz Martín;

25. Díaz-Mas, Paloma; Sánchez Pérez, María (2013): *Los sefardíes y la poesía tradicional hispánica del siglo XVIII. El "Cancionero de Abraham Israel" (Gibraltar, 1761-1770)*. Madrid: CSIC.

así como otras compilaciones del siglo XX como las de Alonso Cortés o Córdova y Oña. En nuestro análisis trataremos de acercarnos a las correspondencias con aquellas coplas que se conservan en el corpus flamenco, que son numerosas, ya que hemos recogido algo más de cuarenta registros sonoros y numerosas referencias bibliográficas específicas del género. Esta tarea ha sido sumamente detallada por Ramón Soler, que además de las pervivencias ha ampliado el minucioso estudio a parentescos y correspondencias. En esta labor aportaremos alguna nueva muestra destacable.

Teniendo en cuenta que el flamenco, según las últimas investigaciones, parece constituirse a lo largo del siglo XIX, debemos hablar de coplas del repertorio popular que se adecuarán a nuevos estilos y géneros, y el cante andaluz será uno de ellos. El análisis de aquellas en este momento del siglo XVIII nos permite estudiar la aportación simbólica al nuevo género y las adaptaciones y especificidades que adquieren en este nuevo molde en el que se verán inmersas.

La investigación sobre la lírica popular durante el siglo ilustrado aún permanece entre sombras, y disponemos de escasas fuentes para el análisis de la lírica musical tradicional dieciochesca. Suele emplearse como fuente la posttrera *Colección de seguidillas, tiranas y polos* de Juan Antonio Iza de Zamacola, *Don Preciso*, que en 1799 vio la luz, y que resume una particular visión del ambiente ocioso musical en el ocaso del siglo; ya que fue creada, en una de sus aspiraciones, para dinamizar las veladas burguesas; además de establecer unos criterios comunes sobre la “música nacional”. El estudio de este manuscrito, datado entre 1761 y 1770, demuestra unas particularidades distintas en su conjunto, con coplas recogidas posiblemente en un ambiente menos cosmopolita que el de Zamacola.

Una de las características que inicialmente llama la atención del manuscrito es su inestable grafía, en la que se alternan coplas populares escritas en la lengua vernácula de Abraham, una variedad del español meridional, que contrasta con otras secciones en grafía castellana, fruto de la copia directa de algunos pliegos de cordel. Son frecuentes las imprecisiones en las grafías de /s/, /c/, /ss/ y /z/, particularidad reconocible en muchas comunidades herederas de la diáspora sefardí, así como la caída de las consonantes /r/ y /s/ en posición final, o la caída de la /d/ intervocálica, que manifiestan una característica dialectal aún viva en la región campogibraltareña. Díaz-Mas y Sánchez Pérez también destacan la escasa presencia de la *haketía*, variante del judeoespañol desarrollada en Marruecos, que nuestro recolector, perteneciente a una segunda generación ya asentada en Gibraltar, tendría en desuso.

2. Antecedentes

2.1. Referencias en colecciones, manuscritos y partituras de los siglos XVI y XVII

Entre el conjunto hemos localizado algunas muestras que perviven desde el Siglo de Oro. Díaz-Mas y Sánchez Pérez encuentran tres coplas presentes en el compendio *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, la colección más exhaustiva de la lírica popular de los siglos XV al XVII elaborada por la investigadora Margit Frenk. Las autoras ponen en evidencia el escaso número de coplas de estos siglos pretéritos y lo asocian a la paulatina expansión del nuevo gusto poético que irrumpió en 1580 y que triunfó en el siglo XVIII, desplazando a la antigua poesía medieval. En nuestro análisis corroboramos la tesis planteada, y aunque hemos distinguido algunas más, no dejan de ser muestras escasas.

Entre los hallazgos de Díaz-Mas y Sánchez Pérez destaca la copla emparentada con el mote: “Sin Dios, sin vos y sin mí”, glosado por Pedro de Cartagena, Jorge Manrique o Garci Sánchez de Badajoz. La variante que presentan Lope de Vega en el diálogo entre Federico y Casandra de *El castigo sin venganza*²⁶, o Calderón, en *Las cadenas del demonio*²⁷, guarda mayor parentesco con nuestra quintilla. Queda recogida en algunas colecciones andaluzas decimonónicas, como la que publica Gerónimo Forteza en el *Museo Balear*²⁸, que la trata como copla amorosa; o una compilación póstuma de Fernán Caballero, que la incluye entre las amarguras. Es interesante la referencia de la *Colección Belmonte*²⁹, del folklorista triguereño Fernando Belmonte Clemente, rica en quintillas de fandangos populares onubenses. En nuestro acercamiento a la glosa original también destacaríamos por su cruzado juego en oposición (sin mí/sin vos) la proximidad con la canción del Comendador Escrivá: “Yo con vos y vos sin mí, / yo con vos parto partiendo”, y con la glosa de Cristóbal de Castillejo: “Ved qué milagro de Dios / que pretendo yo de aquí, / voy sin vos y vos sin mí, / contento de mí y de vos”. Es sin duda el segundo verso el de mayor trascendencia de la copla anafórica. La iteración copulativa de sintagmas aporta una singular celeridad, y siguiendo la pervivencia registrada por Belmonte podemos resaltar la repercusión del mismo en la lírica de fandangos, un campo musical muy amplio que conserva diseños armónico-melódicos aún vivos en la

26. Lope de Vega, Félix (1634a): *El castigo sin venganza*. Barcelona: Pedro Lacavallería, p. 19.

27. Calderón de la Barca, Pedro (1684): *Octava parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Francisco Sanz, p. 215.

28. Forteza, Gerónimo (15 de octubre de 1877): “Poesías populares recogidas en Andalucía”, *Museo Balear de Historia y Literatura, Ciencias y Arte*, p. 275.

29. Calvo González, José (1998): *Colección Belmonte de cantes populares y flamencos*. Huelva: Diputación Provincial de Huelva, p. 197.

técnica de la glosa, el trovo y la repentización. En cadencias de fandangos aún distinguimos los cercanos: “sin mí, sin ti y sin consuelo”, “sin Dios, sin gloria y sin ti” o “sin Dios, sin tigo y sin mí”. Estos últimos también deslizan el recurso retórico de la gradación, que en este caso es de singular importancia por la licencia del a-theos en la sublimación amorosa.

En fin, señora, me veo	Sin bos, sin D., y sin my,	¡Adiós, sin ti y sin mí;
Sin mí, sin vos, y sin Dios:	Señora, por ty me veo	Sin mí, sin ti, y sin consuelo
Sin Dios por lo que os deseo;	Sin D., porque le ofendy	Mi bien, porque te ofendi!
Sin mí, porque estoy sin vos;	Sin my, porque estoy sin my,	¡Adiós, porque no procedo,
Sin vos, porque no os posseo	Sin bos, por que no bos tengo.	Niña, por quererte a ti!
(El castigo sin venganza, p. 19)	(C. A. Israel, [24], f. 56v)	(Belmonte, p. 93)

En el *Thesoro de varias poesías*³⁰, del poeta linarense Pedro de Padilla, encontramos una copla que el autor reconoce como ajena, con la que recrea cuatro coplas propias. Como figura nuclear destacamos la imagen de la centella, del latín *scintilla*, que describe un rayo o partícula encendida y que suele emplearse en un contexto de inmediatez. Es recurrente en la lírica popular y culta del siglo xvii, y en la obra de Pedro de Padilla la volvemos a encontrar glosada en su villancico en redondilla: “De vuestros ojos centellas / que encienden pechos de hielo, / suben por el aire al cielo / y en llegando son estrellas”³¹. En nuestro ejemplo es necesario destacar otro significado de *centella*, que en dialecto de germanía es una de las denominaciones de *espada*³², polisemia de la que puede participar la cuarteta deslizando un posible amor ilícito en el contexto inminente. Es prácticamente ajena al universo simbólico del flamenco, en el que únicamente podemos constatar la copla original de Augusto Ferrán: “Hay víboras en la tierra, / manchas negras en el sol; / centellas hay en el cielo, / y envidia en el corazón”³³, que aparece entre las paralelas imágenes naturales que describen el eterno infortunio amoroso. La musicalidad de la estructura cruzada basada en la aparente paronomasia “calla-ella”, relacionada por los conceptos en sinonimia contextual “vergüenza-temor”, desarrolla un esquema inamovible cuya popularidad no decae, ya que la recogemos idéntica en recopilaciones dieciochescas como las “coplas glossadas a el Caballo” –estilo muy recurrente del manuscrito de Israel– incluidas en el pliego *Carta que escribió un*

30. Padilla, Pedro de (1587): *Thesoro de varias poesías*. Madrid: Querino Gerardo, p. 293.

31. *Ibid.*, p. 283.

32. Hidalgo, Juan (1779): *Romances de Germanía de varios autores, con el Vocabulario por la orden del a. b. c. para declaración de sus términos y lengua*. Madrid: Antonio de Sancha, p. 163.

33. Fernández Bañuls, Juan Alberto; Pérez Orozco, José María (1983): *Poesía flamenca. Lírica en andaluz*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, p. 364.

*amante ausente de su dueño*³⁴, o entre las malagueñas del manuscrito del British Museum, Mss. Add 10257. Este efecto facilita una intensa aliteración de los fonemas laterales, aportando cohesión al conjunto; pero no podemos precisar, ya que era un fenómeno vivo en la lírica oral del momento la palatización de la /l/ como recurso arcaizante, o su empleo en juegos retóricos intrínsecos: “La kaka, kallarla; o kallalla”. Las colecciones de Lafuente y Palau la citan en el XIX entre las definiciones, máximas y consejos amorosos. Gabriel María Vergara deja constancia de su empleo en el siglo XX.

Que harán dos que Amor halla	¿Que harán dos que amando se allan,	¿Qué harán dos que amando se halla
Heridos de una centella,	Heridos de una sentella?	Heridos de una centella?
Que ella de vergüença calla,	Ella, de beruensa, calla	Ella de vergüenza calla,
Y él calla de temor della.	Y él calla de temor de ella.	Y él calla de temor de ella.
(Pedro de Padilla, Thesoro, p. 293)	(C. A. Israel, [23], f. 55v)	(D. Preciso, II, p. 197)

Citamos las tres referencias de la antigua lírica que detectan Díaz-Mas y Sánchez Pérez. Algunas se mantienen en la actualidad como supervivencia, perdurando en numerosas tradiciones nacionales, incluido el flamenco. El musicólogo asturiano Eduardo Martínez Torner fue quien reconoció el parentesco de unas “seguidillas nuevas y mui fáciles” del *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*³⁵, del guitarrista Luis de Briceño, con coplas tradicionales actuales. La metáfora de la calle como manifestación de la vida pública presente en el *incipit* “por la calle abajo” deriva en infinidad de coplas y variantes, muchas de escasa implicación con el contexto urbano, pero que no dejan de sugerir una vida comunitaria ligada al cortejo. Estas fórmulas que enuncian calles y elementos urbanos como “por esta calle que voy”, “esta calle tan oscura”, “al revolver de una esquina”, por poner algunos ejemplos, suelen participar del motivo de la ronda de amor, cantos a la puerta de la amada, proyección de los motivos clásicos *παρακλαυσιθυρον*, *paraklausithyron*, o *exclusus amator*. Un aspecto interesante que destacamos de nuestra seguidilla es su dinamicidad, rasgo que la vincula a la antigua lírica popular. Esta sensación de movimiento se debe a que la copla participa de los verbos que Antonio Sánchez Romeralo denomina “activos”, responsables de la viveza, brevedad y dinamicidad del villancico renacentista –que extendemos a la lírica de tipo popular–, y que contrasta

34. Anónimo (ca. 1780): *Carta que escribió un amante ausente de su dueño*. Sevilla: Imprenta de Manuel Nicolás Vázquez. Contexto: “Coplas glossadas a el Caballo”, p. 3.

35. Briceño, Luis de (1626): *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*. Paris: Pedro Ballard, f. 16.

con la intimidad de la lírica culta de los Siglos de Oro. El investigador apunta a “ir” y “venir” como los verbos de movimiento más empleados en la lírica del villancico³⁶. Esta viveza también se ve facilitada por el recurso de yuxtaposición; el asíndeton que adhiere la estructura de desarrollo básica binaria del antiguo villancico, y que pervive con intensidad en la lírica flamenca. La profesora Frenk Alatorre extiende las referencias de la seguidilla al entremés de Antonio de Zamora *Baile del río i del barquillero*, de 1703³⁷. En el flamenco la encontramos por bulerías en la voz de Manolo Caracol, en una *Fiesta jerezana*³⁸ que incluye una porción de autoría a A. Pérez, quizá el poeta y letrista jerezano Antonio Pérez Ortiz. No podemos asegurar si esta atribución es como asesor literario, ya que en la tradición se conservan muchas variantes y parodias. La copla se perpetúa en el repertorio flamenco entre la amplia nómina de seguidores del artista sevillano, como es el caso de los gaditanos Gitanillos de Cádiz o Chano Lobato. José María Alín amplía la relación con la “seguidilla vieja” de Gonzalo Correas: “Mal aia la falda / de mi sombrero, / que me quita la vista / de quien bien quiero”, cuya temática se conserva en tradiciones como la castellana o, como distingue Alberto Sevilla, en la murciana: “Yo no quiero el sombrero / de ala muy grande, / por si el ala me quita / ver tu semblante”. Frenk Alatorre observa cierta distancia, pero también relaciona esta última con las seguidillas de *incipit* “Mal aia la torre”, del *Cancionero de Jacinto López*. La “seguidilla nueva muy fácil” que describe Briceño refleja la mixtura característica de la lírica popular, que enlaza un conjunto de seguidillas sin una coherencia narrativa más allá del motivo amoroso, que en este caso parece estar basado en la fuga por amor, tema no tan recurrente en la lírica hispana antigua, pero que son un buen ejemplo para los enamorados que siguen los pasos de Paris y Helena, o Tristán e Isolda: “Vida de mi vida, / si bien me quieres, / desta tierra me saques / y a otra me llebes”, y “Vida de mi vida, / bámonos de aquí; / quitaremos que digan / de vos y de mí”. También incluye otras seguidillas basadas en prendas y vestimentas de invitación al cortejo, como es el caso de la media, la liga o el calzón; y quizá en este contexto podríamos incluir la presencia del sombrero, una indumentaria que tampoco es frecuente en la lírica popular amorosa. Chevalier y Gheerbrant lo

36. Sánchez Romeralo, Antonio (1969): *El Villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos xv y xvi)*. Madrid: Gredos, p. 228.

37. Frenk Alatorre, Margit (2003): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, op. cit., II. Apéndice II. Antología de seguidillas y coplas tardías. Primera parte, 2285. Fuentes: Briceño, Luis de (1626): *Metodo muy facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo espagnol*, op. cit., f. 16; Otras fuentes: Zamora, Antonio de (1703): *Baile de El barquillero*, tomo 1, Martín (ed.), p. 286, vv. 249-252; Imitaciones: *Mojigana de Roxillas*, ms. 16306, f. 3rv (cf. Cotarelo, tomo 2, p. 496b): “-Aquí tienes mi afecto, / ¿qué le reparas? / -No lo veo la cara / con las polainas”, p. 1620.

38. Ortega Juárez, Manuel [*Manolo Caracol*]; Serrapí Sánchez, Manuel [*Niño Ricardo*] (guitarra) (1944a): *Bulerías. Fiesta jerezana*. R-14115. C-54__. Columbia, cante 2.

reconocen como símbolo de poder y soberanía³⁹, lo que podría orientar la copla a la insinuación de una condición social diferente que el amante debe sortear; un ejemplo de *furtivus amor*, submotivo recurrente de la ronda de amor.

Por la calle abaxo	Por la calle alo largo	Por la calle abajito
Ba el que más quiero;	Ba el que yo quiero;	Va quien yo quiero,
No le beo la cara	No le veo la cara	No le veo la cara
Con el sombrero.	Con el sombrero.	Con el sombrero.
(Luis de Briceño, Metodo, f. 16)	(C. A. Israel, Seg. Prus., f. 68v)	(Manolo Caracol, Bulerías)

Las otras dos coplas forman parte de las fuentes de las *Séguedilles* que Raymond Foulché-Delbosc extraería de manuscritos como el ms. 3890⁴⁰ de la Biblioteca Nacional, de inicios del siglo XVII. Fue Rodríguez Marín quien la reconocerá y la recogerá viva entre los consejos amatorios de *Alma de Andalucía*. La disposición que presenta la seguidilla prusiana de Abraham Israel es semejante a la del Bachiller de Osuna. Siguiendo esa idea incluye en la misma página la variante: “A Cupido lo pintan / por las espaldas / por que se estila a’ora / tener dos caras”. Es interesante destacar la distinción entre “Amor”, presente en la seguidilla del XVII, y “Cupido”, en las variantes del siglo neoclásico. El profesor Bellido Díaz describe la práctica latina que emplea “Amor” como una creación poética tardía que designa al dios como figura literaria, mientras que “Cupido” alude al dios del amor como objeto de culto religioso⁴¹. Su presencia en nuestro contexto histórico moderno estaría determinado por la subjetiva aceptación barroca de una estética clásica en constante renovación. El forzado abuso del diminutivo en las palabras rimantes, recurso de baja estima técnica, participa con ese propósito en el carácter burlesco y en el descrédito. También consideramos interesante destacar la fórmula “se estila ahora”, que al igual que “se usa”, “de moda” o “de hoy en día”, son frecuentes en las coplas populares, y tratan de denunciar una contextualización temporal en un curioso “eterno presente” que no deja de estar sometido a los cambiantes vaivenes y gustos. Un ejemplo de esta variación diacrónica podría ser la incorporación neoclásica de un Cupido

39. Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (1986): *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, p. 956.

40. Frenk Alatorre, Margit (2003): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, op. cit., II. Apéndice III. Antología de seguidillas y coplas tardías. Segunda parte, El niño ciego, 2391: “Al Amor le pintan / tan pequeñito, / porque en todas partes / tura poquito”. Fuentes: BNM, ms. 3890, f. 103v (cf. *Séguedilles*, n.º 168); Supervivencias: Fernán Caballero, Rodríguez Marín, Alonso Cortés, p. 1675.

41. Bellido Díaz, J. A. (2011): “Cupido”, en *Diccionario de motivos amatorios, en la literatura latina (siglos III a. C.-II d. C.)*. Edición de Rosario Moreno Soldevila. Huelva: Universidad de Huelva, p. 120.

que se irá difuminando durante el siglo romántico, subsistiendo en algunas muestras deudoras de la tradición seguidillesca como las que se proyectarán en las danzas boleras. De esta manera, podríamos sumar a la denuncia la ridiculización por descontextualizada altivez al amor superfluo o efímero, a partir de la burla con simples e histriónicas rimas de esta sofisticada “pintura” barroca.

Al Amor le pintan	A Cupido lo pintan	A Cupido lo pintan
Tan pequeño	Chiqueritito	Chiquirritito,
Porque en todas partes	Por que se estila ao'ra	Porque se estila ahora
Tura poquito.	Querer poquito.	Querer poquito.
(Ms. 3890, f. 103v)	(C. A. Israel, Seg. prus., f. 63r)	(F. Caballero, Chuscas y burl., p. 228)

Otra fuente de las *Séguedilles* de Foulché-Delbosc es el manuscrito M/152, actualmente ms. 3985⁴², en el que aparece una supuesta versión paródica de la muestra de Israel. La copla vulgar es anterior y posiblemente sea la creación original, incluyendo el verbo *hurgar*, ‘revolver o menear cosas en el interior de algo’⁴³, que quizá juega con una doble semántica entre el acicalamiento y la práctica onanista. Curiosamente, Israel, que como ya comentamos, no censura las coplas soeces, emplea el verbo *arrebolar*, que la Real Academia describe como ‘poner de color del arrebol’, posible metátesis de *arruborar*, derivada de *rubor*⁴⁴, y que en nuestro contexto podría aludir a la práctica cosmética de colorear los rostros pálidos: “Ni sábado sin sol, ni moza sin amor, ni viexo sin dolor, ni puta sin arrevol”⁴⁵, “La biuda ke se arrevola, por mi fe ke no duerme sola”, que no dejan de denunciar la artificialidad. En el manuscrito del XVII están incluidas en un contexto burlesco entre las seguidillas que se cantan como “Agame una balona”, *incipit* recurrente de muchas de ellas.. También consideramos interesante analizar la presencia del nexos sintáctico *que*, el más empleado en la lírica tradicional para expresar la relación paratáctica o hipotáctica. Antonio Sánchez Romeralo destaca la monopolizadora presencia del pronombre relativo entre los villancicos de la antigua lírica oral por su condición neutra y escasamente matizadora. Además, señala su innata recurrencia en el lenguaje infantil y la

42. Frenk Alatorre, Margit (2003): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xviii)*, op. cit., II. Juegos de amor, “No sé qué me pica / en el carcañal”, 1652 bis. Fuentes: BNM, ms. 3985, f. 227 (cf. *Séguedilles*, n.º 78), p. 1176.

43. Real Academia Española (2014): *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed. [versión 23.5 en línea]. <<https://dle.rae.es/hurgar?m>> [consulta: 25/11/2024].

44. Real Academia Española (2014): *Diccionario de la lengua española*, op. cit. <https://dle.rae.es/arrebolar?m> [consulta: 25/11/2024].

45. Correas, Gonzalo (1967): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*. Texte établi, annoté et présenté par Louis Combet. Burdeos: Institut d’Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l’Université de Bordeaux, p. 231.

intacta pervivencia del antecedente latino. En nuestro caso aparece como conjunción anunciativa y final, y aporta velocidad, viveza y soltura por esa implícita matización neutra, facilitando la yuxtaposición oracional frente a un estilo poético culto más trabado en las relaciones que cohesionan sus grupos fónicos⁴⁶. También es interesante la presencia de la madre como guarda, que, junto al papel de confidente, serán los roles más frecuentes en la lírica antigua y en la actual lírica popular. Estos cometidos en la relación con la hija ya se perciben en las antiguas jarchas andaluzas y en la poesía trovadoresca, pero adquirirá nuevos matices en la futura estética flamenca.

Veinte y dos años tengo,	25 años tengo,
Madre, casarme,	Madre, cazarme,
Que me duelen los dedos	Que me duelen los dedos
De tanto urgarme.	De arrebolarme.
(Ms. 3985, f. 227)	(C. A. Israel, Seg. prus., f. 95r)

No citan las investigadoras la cercanía entre una seguidilla erótica de nuestro cancionero y otra muestra de las *Séguédilles anciennes*⁴⁷ de Foulché-Delbosc, en este caso procedente del manuscrito M/125 de la Biblioteca Universitaria de Barcelona. El imperativo en segunda persona *quitate* encabeza innumerables versos tópicos de la lírica popular, práctica frecuente en la antigua lírica de villancico: “Quita allá que no quiero, / falso enemigo”, como corresponde al carácter dramático de la lírica tradicional. Sánchez Romeralo describe en seguidillas y cancioncillas tardías el trato en tercera persona del singular, “vuesa merced”, “su merced”, “vuestra señoría”, etc.⁴⁸. El cancionero popular *Gorjeos del alma*, del periodista y poeta Ramón Caballero, en plena efervescencia creadora de la poesía de cantares decimonónica, recogerá un pensamiento sutil que juega con elementos similares: “Cuando yo esté a tu lado, / bien de mi vida, / no llores de ese modo / que me lastimas”.

Quitase debaxo,	Quitateme del lado
Que me lastima,	Que me lastimas;
Acaba esta vez	Pues que tienes lisenia,
Y pongase ensima.	Échate en sima.
(Séguédilles anciennes, p. 327)	(C. A. Israel, Seg. burlescas, f. 95r)

46. Sánchez Romeralo, Antonio (1969): *El Villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos xv y xvi)*, op. cit., p. 188.

47. Foulché-Delbosc, Raymond (1901b): “Séguédilles anciennes”, *Revue Hispanique*, 8, 25-28, p. 327.

48. *Ibid.*, p. 277.

También podría encontrarse cierta similitud entre otra *Séguedille* extraída del antiguo manuscrito M/4, actual *Cancionero de Jacinto López*⁴⁹, y una seguidilla prusiana de Abraham. El debate poético entre la tez morena y la blanca con el elemento metafórico del pan es recurrente en la lírica antigua, siendo variado y extendido. Martínez Torner encuentra un antecedente en el *Romancero espiritual del Santísimo Sacramento*⁵⁰, de José de Valdivielso, en el cierre a un romance a la Natividad basado en seguidillas variadas a lo divino. Desde el punto de vista adjetival es la fisionomía morena la más alabada y cantada en la antigua lírica de tipo tradicional; y en la edificación afectiva del diminutivo, es la morenica-morenita la más frecuente, aunque en este caso la apreciemos únicamente en la variante dieciochesca. Respecto al posible ideal femenino, Henríquez Ureña distingue entre el patrón de la lírica culta del xvi, deudora de una poesía italiana que canta a las damas rubias y de ojos azules, que contrasta en la poesía popular con el elogio de la morenez adquirida por el sol, siguiendo el modelo del *Cantar de los Cantares*. Daniel Devoto sugiere un posible refuerzo o autoelogio de la mujer morena para explicar este contraste. Sánchez Romeralo matiza la distinción entre el color de los ojos, el pelo y la piel. Respecto a los ojos, dominan los negros, aunque también se canta a los verdes, garzos y azules. Creemos que la copla que nos ocupa alude a la piel, en un ideal de piel blanca curtida en morena por el sol y el viento, matiz que distingue del color natural, siendo este un motivo temático muy empleado en la lírica de villancico: “Con el aire de la sierra / híceme morena”, “Aunque soy morena, / blanca nací”, “si morena so / andando en el campo / me ha tostado el sol”, “Por el río del amor, madre, / que yo blanca me era, blanca, / y quemóme el aire”, “me hicieron negra, / que yo blanca era”⁵¹. En estos casos, la blancura original pretendería sugerir un atributo natural de pureza. Aunque es improbable, también añadimos otra posible interpretación picaresca atendiendo al lenguaje de germanía, que en determinados contextos emplea la voz *pan* en el sentido del ‘cuerpo’ como herramienta de trabajo sexual⁵².

49. Frenk Alatorre, Margit (2003): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, op. cit., I. Amor gozoso, Que si soy morena. 140. Fuentes: Cancionero de Jacinto López, f. 320v (cf. *Séguedilles*, n.º 340). P. 133.

50. Sancha, Justo de (1872): *Romancero y cancionero sagrados*. Madrid: M. Rivadeneyra, p. 193.

51. Sánchez Romeralo, Antonio (1969): *El Villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos xv y xvi)*, op. cit., p. 58.

52. Hernández Alonso, César; Sanz Alonso, Beatriz (2002): *Diccionario de Germanía*. Madrid: Gredos. p. 367.

Tierra sois, María, Morena, Mas de pan llevar, Zon, zon, Que la tierra morena, María, Lleva el mejor pan, Zon, zon. (Valdivielso, A la Natividad, p. 193)	Aunque soi morena No soi de olvidar, Que la tierra negra Pan blanco suele dar. (Canc. Jacinto López, f. 320v)	Morenita es my dama Y assy la quiero, Que la tierra morena Hase el pan bueno. (C. A. Israel, Seg. prus., f. 68v)
---	---	--

Para contribuir al análisis anotamos una posible correspondencia temática entre un estribillo de Abraham y una copla inserta de forma intertextual en la ensalada *Un lencero portugués*, también conocida como *El amante apaleado*, atribuida a Góngora. Como villancico, quizá anterior, lo encontramos en los pliegos de Milán, *Quinto quaderno de varios romances*. En el bestiario poético no es el toro el animal exclusivo que identifica al marido engañado en la infidelidad amorosa. En la lírica popular del siglo xvii destacamos en este sentido el ciclo de seguidillas que Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo inserta en la comedia *La Escuela de Celestina y El Hidalgo presumido*⁵³, o la seguidilla popular: “Que no me tiréis / garrochitas de oro, / la de Pedro Bamba, / que no soy toro”⁵⁴. Quizá con esta identificación encontramos con mayor asiduidad la figura del carnero. La metáfora animal en este estribillo parece tener una identificación simbólica distinta, en la que el toro se concibe como animal fecundador, en contraposición al buey, que suele representar la abnegación y la castidad⁵⁵.

Zagaleja del ojo rasgado Vente a mí que no soy toro bravo. (Quinto quaderno, p. 129)	Vente para my Que no soy toro bravo Que te he de embestir. (Estrivillos, f. 18v)
--	---

Intuimos un parentesco entre una seguidilla prusiana y una muestra –posiblemente mal redactada– que aparece en el *Jardí de Ramelleres*⁵⁶, recopilación

53. Arnaud, Émile (1981): “Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: Epitafios y Seguidillas”, *Criticón*, 14, pp. 26-27.

54. Frenk Alatorre, Margit (2003): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, op. cit., II. Apéndice III. Antología de seguidillas y coplas tardías. Segunda parte, “Vi tus bellos ojos: inunca los viera!”, 2531: “Que no me tiréys”. Fuentes: “Quarto Quaderno de varios Romances...”, Valencia, 1597 (*Pliegos Pisa*, p. 127, y *Cancionerillos de Múnich*, n.º 151), p. 1728.

55. Cirlot, Juan Eduardo (1992): *Diccionario de símbolos*. 9.ª ed. Barcelona: Editorial Labor, p. 445.

56. Brown, Kenneth (1995): “Doscientas cuarenta seguidillas antiguas”, *Criticón*, 63, p. 15.

de seguidillas catalanas y castellanas elaborada por un autor que firma bajo el posible seudónimo de Gavino Branca. Kenneth Brown lo analiza y data en torno a 1635. Este manuscrito está muy emparentado con *L'Apollon ou l'oracle de la poesie italienne et espagnole*⁵⁷, de Pierre Bense-Dupuis, que atribuye algunas de sus seguidillas en eco a Juan Pamiers. La seguidilla que nos compete está registrada en numerosas tradiciones hasta la actualidad. Rodríguez Marín establece una relación temática con el fragmento del romance morisco: “Si para satisfacerte / es menester que se abra / el pecho, donde te tengo / al natural retratada”⁵⁸. Martínez Torner, a su vez, plantea una relación similar con el diálogo de la comedia áurea *El desdén con el desdén*, de Agustín Moreto: “aunque con mis propias manos / sacara a Carlos del pecho / donde, a mi pesar, ha entrado, / y para morir con él / matara en mí su retrato”⁵⁹. El profesor Pedrosa Bartolomé intuye el origen de este recurrente motivo metafórico del retrato en el corazón, en la hagiografía religiosa medieval⁶⁰. También es interesante destacar la temprana presencia del afectivo diminutivo en el primer verso, una característica que define por su abuso a la variante dialectal andaluza y que salpica su lírica popular.

Ábreme el pecho,	Toma este puñalito	Toma este puñalito
Morena mía,	Y ábreme el pecho	Y abre mi pecho
Y verás tu retrato	Y verás tu retrato	Y verás tu retrato
Pintado al vivo.	Que tengo dentro.	Si está bien hecho.
(Brown, 106, p. 15)	(C. A. Israel, Seg. prus., f. 82r)	(Lafuente, I, Ternezas, p. 122)

Creemos que puede venir de un error interpretativo de Israel una seguidilla prusiana que participa del mismo juego fonológico y sensorial de aliteración sobre el sonido inicial de cada verso de la extendida seguidilla: “Cuatro eses componen / amor perfecto”. Los antecedentes de esta ya fueron estudiados por Rodríguez Marín, quien estableció la relación entre las antiguas máximas de las eses del amor⁶¹ y las del pliego atribuido a Cristóbal de Castillejo *Sermón de amores, nueuame[n]te co[m]puesto por el menor Aunes, a los galanes [et] damis*

57. Bense-Dupuis, Pierre (1644): *L'Apollon ou l'oracle de la poesie italienne et espagnole*. París: Toussainc Quinet, p. 484.

58. Rodríguez Marín, Francisco (1882-1883): *Cantos populares españoles*, tomo II. Sevilla: Francisco Álvarez y C.^a, p. 365.

59. Martínez Torner, Eduardo (1966): *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*. Madrid: Castalia, p. 380.

60. Pedrosa Bartolomé, José Manuel (2005b): “Miguel de Cervantes, John Donne y una canción popular: el retrato de la dama en el corazón del amante”, *Acta Poética*, 26, 1-2, p. 72.

61. Rodríguez Marín, Francisco (1882-1883): *Cantos populares españoles, op. cit.*, tomo IV, p. 105.

[sic] de la corte⁶², donde: “en cinco SSSS contadas / las hallarán / los que oyr-las querrán, / vende aquí. / Las cuales dizen así / sin agravio. / Solícito solo y sabio / y secreto / Spléndido muy perfecto / al amador [...]”; o los versos de *Las lágrimas de Angélica*, de Luis Barahona de Soto: “De cuatro eses dicen que está armado: / Sabio, solo, solícito y secreto”⁶³. La disposición final de la cuarteta la hemos detectado en el manuscrito MSS/13622, Gayangos Barbieri, en una pieza musical de finales del xvii para el auto *Psiquis y Cupido*⁶⁴. En el siglo xviii también la encontramos trobada entre las *Poesías latinas y castellanas de autores diferentes y, especialmente, de fray Lorenzo del Santísimo Sacramento, y Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Metropolitana de México en la festividad de San Pedro en 1715*⁶⁵. Rodríguez Marín toma como referencia la variante dieciochesca que aporta Fulano de Tal, en las *Letras nuevas*, una de las fuentes literarias de los *Cantos populares españoles*: “Quatro eses componen / amor perfecto; / ser solícito, sabio, / solo y secreto: / quien zelos tiene / de fiero, fácil, flaco / tiene las efes”⁶⁶. La seguidilla goza de popularidad durante los siglos xix y xx.

Cuatro eses a de tener amor para ser perfecto, Sabio, solo, solícito y secreto. (<i>Psiquis y Cupido</i> , p. 57)	Tres cozas nessesita El amor firme: Solisitar callando, Secreto y amor. (C. A. Israel, <i>Seg. prus.</i> , f. 63r)	De cuatro eses se compone Amor para ser perfecto, Ser solícito, ser solo, Ser sabio y también secreto. (<i>Poesías lat y cast.</i> , p. 109)	Cuatro “eses” componen Amor perfecto, Ser solícito y sabio, Solo, y secreto. (F. Caballero, <i>Am.</i> , p. 173)
--	---	--	---

Las investigadoras también establecen una relación de parentesco entre las coplas de perogrulladas y boberías que recoge Frenk Alatorre: “Una vieja se meó / en la canal de un tejado”, o “Una vieja se murió / y dejó en su testamento” con dos coplas cuyo *incipit* sigue el mismo juego jocoso, “Una biexa se peyó”, pero creemos que están distantes en el contenido.

62. Castillejo, Cristóbal de (1535): *Sermón de amores, nueuame[n]te co[m]puesto por el menor Aunes, a los galanes [et] damis [sic] de la corte*, p. 13.

63. Rodríguez Marín, Francisco (1882-1883): *Cantos populares españoles*, *op. cit.*, tomo IV, pp. 103-105.

64. Anónimo (ca. 1695-1705): *Colección de piezas de canto del siglo xviii* [Manuscrito Gayangos Barbieri]. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/13622, p. 57.

65. Anónimo (1715): *Poesías latinas y castellanas de autores diferentes y, especialmente, de fray Lorenzo del Santísimo Sacramento, y Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Metropolitana de México en la festividad de San Pedro en 1715* [Manuscrito]. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/9275, p. 109.

66. Fulano de Tal (1799): *Letras nuevas para seguidillas, y dos colecciones de las más discretas, hasta el número de 423. Por Don Fulano de Tal*. Valencia: Imprenta de Tomás de Orga, p. 51.

Otras muestras de las que estimamos un parentesco exclusivamente temático, pero que consideramos dignas de mención son las coplas al caballo: “Anda, vete en ora mala / que no te estimo ny quiero, / que no me parió my madre / para cazarme contigo”, aún viva entre las coplas de desdenes, que guarda cierta relación con “No me sirváys, cavallero, / Ýos con Dios, / que no me parió mi madre / para vos”, que José María Alín detectó entre los *Cancionerillos góticos*⁶⁷. Una posible parodia la encontramos en las seguidillas que se cantan como Hágame una valona, del manuscrito 3985: “Y responde la moza / desde la cama: / –No me parió mi madre / para alquilada”.

Aparte de la *Boda de negros* atribuida a Francisco de Quevedo, posiblemente extraída de algún pliego de cordel, encontramos una selección del *Retrato a una dama en estas seguidillas*, y *Escrive a una Dama la significación de los colores*, incluidas en la *Cythara de Apolo*⁶⁸, del poeta soriano de Almazán, Agustín de Salazar y Torres. Estas seguidillas también pudieron circular en formato de pliego y aparecen intercaladas en el capítulo [28] de seguidillas prusianas, entre los folios 80v y 82r. Esta estructura de mosaico en los conjuntos de seguidillas prusianas y coplas por el caballo apunta a una copia directa de fuentes variadas.

2.2. Referencias en obras escénicas

La afición del compilador por las comedias le lleva a incluir un listado de obras escénicas del Siglo de Oro. La distribución de sus diálogos en cuartillas y pliegos, de la que Abraham Israel da muestras en su colección, corrobora que el manuscrito pudo confeccionarse a partir de estos formatos de divulgación escrita. Hemos detectado en la colección algunas coplas que ya se difundieron durante el siglo anterior en los cantables de comedias áureas. Entre ellas destacamos la supervivencia que el profesor José María Fernández Álvarez, Alín, detecta en el manuscrito 1262 de la Biblioteca Nacional⁶⁹, en un *Libro de tonos humanos* llevada a música por P. Murillo⁷⁰. Mariano Lambea y Lola Josa observan

67. Frenk Alatorre, Margit (2003): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, op. cit., l. Desamor, ¡Tira allá, que no quiero!, 71l. Fuentes: “Aquí comienza dos maneras de glosas...”, pl. s. (Pliegos BNM, tomo 1, p. 128); ensalada “Çe, señora, çe, deçi”, Cancionero toledano, f. 11v, p. 482.

68. Salazar y Torres, Agustín de (1694): *Cythara de Apolo. Varias poesías divinas y humanas*. Madrid: Antonio González de Reyes, p. 130.

69. Alín, José María (1992): “Nuevas supervivencias de la poesía tradicional” (Ms. 1262, f. 105), en B. Garza Cuarón (ed.), Y. Jiménez de Báez (ed.) y J. M. Alín (comp.), *Estudios de Folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*. México D. F.: El colegio de México, p. 445.

70. Pizarro, Diego (ca. 1655-1656): *Libro de tonos humanos* [Música Manuscrita]. Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/1262, vol. 2, p. 16.

en ella el tópic literario renacentista de la *donna angelicata* que, al igual que la Beatriz Portinari de Dante, mejora al amado tan solo con su existencia⁷¹. Nuestra labor investigadora nos ha permitido reconocerla en la comedia *A su tiempo el desengaño*⁷², de Juan de Matos Frago. La popularidad de la copla no es ocasional, ya que también la encontramos en recopilaciones de coplas anónimas contemporáneas, como el manuscrito Mss/3929, *Papeles poéticos*⁷³. Su repercusión sigue viva en diversas tradiciones, como demuestra el profesor ovetense o como recoge García Matos en Extremadura. En la tradición meridional destacamos su presencia entre los cantares amorosos que cita Fernán Caballero en una de sus recopilaciones publicadas póstumamente. La estructura será numerosas veces imitada o parodiada, y en este sentido destacamos la seguidilla dieciochesca de Valladares de Sotomayor: “Que eras mío soñaba / anoche, Jorge: / ¡Cuándo tendré yo sueño / como el de anoche! / Desperté alegre, / y el ver mi bien soñado / loca me vuelve”⁷⁴. También creemos que puede existir una correspondencia con la seguidilla seria que recoge Zamacola: “Ayer tarde fue el premio / de mis pesares. / ¡Cuándo tendré otro día / como ayer tarde!”⁷⁵, que Frenk Alatorre analiza desde el *Cancionero popular* de Emilio Lafuente Alcántara⁷⁶. El cambio formal de seguidilla a cuarteta asonantada es un mecanismo reversible muy frecuente en la lírica popular.

Ayer tarde fui dichoso	Ayer tarde fuy dichoso	Ayer tarde fui feliz
Con los favores de un Ángel.	Con los favores de un ángel.	Por las palabras de un ángel;
¿Cuándo será mi fortuna	¿Cuándo bolvere yo aser	¿Cuándo será tan dichosa
Otra vez como ayer tarde?	Dichoso como ayer tarde?	Como lo fui yo ayer tarde?
(A su tiempo el desengaño, p. 54)	(C. A. Israel, [24], f. 56v)	(F. Caballero, Amores, p. 113)

71. Lambea, Mariano; Josa, Lola (2003): *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo xvii*, II. *Libro de tonos humanos (1655-1656)*, vol. II. Madrid-Barcelona: CSIC.

72. Matos Frago, Juan de (1654): *A su tiempo el desengaño. Comedia famosa*, en *Teatro poético en doce comedias nuevas de los mejores ingenios de España. Séptima parte*. Madrid: Domingo García y Morrás, p. 54.

73. Anónimo [¿López de Oliver, José Antonio?] (ca. 1760-1790): *Papeles poéticos* [Manuscrito]. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Mss/3929, p. 49.

74. Valladares de Sotomayor, Antonio (1875): “Colección de seguidillas o cantares”, en J. M. Sbarbi, *Refranero General Español, parte recopilado, y parte compuesto por José María Sbarbi*. Madrid: Imprenta de A. Gómez Fuentenebro, p. 178.

75. Zamacola, Juan Antonio Iza de [*Don Preciso*] (1805): *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra, por Don Preciso*, tomo II. 3.ª ed. Madrid: Hija de Joaquín Ibarra, p. 129.

76. Frenk Alatorre, Margit (2003): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, op. cit., II. Apéndice III. Antología de seguidillas y coplas tardías. Segunda parte. Cuando miro la mi morena, 2512. Fuentes: BNM, M/1262, ff. 104v-105 (mús. P. Murillo); Correspondencias: Folclor actual: Lafuente: Ayer tarde fue el premio; Supervivencias: Alín 1992, n.º 61, Extremadura (García Matos), Santander (Córdoba y Oña), Colombia (Restrepo) y Argentina (Furt), p. 1721.

En *Verse y tenerse por muertos*⁷⁷, del accitano Antonio Mira de Amescua –aunque también está atribuida a Manuel Freyle de Andrade–, encontramos una copla romanceada cuya primera cuarteta presenta una estructura muy similar a una de las coplas al caballo de Israel. La imbricación de ambas la encontramos inicialmente en un modelo de amarguras o penas incluido en el *Cancionero popular* de Emilio Lafuente Alcántara⁷⁸, pero se perpetuará en todos los grandes cancioneros decimonónicos. También llega al flamenco, como atestiguan Fernández Bañuls y Pérez Orozco en *La poesía flamenca. Lírica en andaluz*. La metáfora del ave portadora del mensaje de amor, entendiendo este como un sentido espiritual superior, es un atavismo que se puede rastrear en culturas dispares. En la lírica hispana lo distinguimos entre las cantigas de amor de Fernandés Torneol: “Todalas aves do mundo d’amor dizian; / do meu amor e do voss’en ment’avyan”. El bello canto del ruiseñor lo determina como confidente natural del amor, cuyo mensaje se transmite a través de la música, siendo un símbolo recurrente en la lírica áurea. Así encontramos en el *Pleito del diablo con el cura de Madrilejos*⁷⁹, de Francisco de Rojas Zorrilla: “estaban dos ruiseñores, / el uno lloraba de celos / y el otro cantaba amores”. Respecto al verbo *suspender*, que en este contexto podríamos tender a interpretar en el sentido de ‘detener o diferir por algún tiempo una acción u obra’, conviene destacar en su polisemia el matiz de ingravidez que describe el acto de ‘levantar, colgar o detener algo en alto o en el aire’⁸⁰. Siguiendo esta definición nos acercamos al acto de *suspender* en el contexto técnico musical, que equiparamos al ‘retardo’ o permanencia de una disonancia hasta su resolución. En este contexto, suspender el canto podría tener una relación textual y musical armónicamente equiparables.

Llora, ruiseñor, no cantes,	Llora, ruy señor, y no cantes	Calla, canario, y no cantes
Acompaña mi dolor,	Y acompaña my dolor,	Y respeta mi dolor
Que quien de amante se precia	Que aquien de amante se presia,	Que no es razón que tú cantes
Debe tener compasión.	Se ha de tener compasión.	Teniendo penitas yo.
.....	(C. al caballo, f. 44v)	(Bañuls; Orozco, p. 273)

77. Mira de Amescua (1670): *Verse y tenerse por muertos. Comedia famosa*, en *Parte treinta y cuatro de Comedias nuevas, escritas por los mejores ingenios de España*. Madrid: José Fernández de Buendía, p. 181.

78. Lafuente Alcántara, Emilio (1865): *Cancionero popular*, op. cit., tomo II, p. 311.

79. Rojas Zorrilla, Francisco de (ca. 1650): *Pleito del Diablo con el cura de Madrilejos. Comedia famosa*, p. 21.

80. Real Academia Española (2014): *Diccionario de la lengua española*, op. cit. <https://dle.rae.es/suspender?m=form> [consulta: 25/11/2024].

Lo sonoro de tu canto
 Suspende, que no es razón
 Que tú cantes alegrías
 Vertiendo lágrimas yo.
 (Verse y tenerse por muertos, p. 181)

En la comedia de Antonio de Solís y Rivadeneira *El alcázar del secreto*⁸¹ distinguimos entre los cantables de la hechicera Alcina –personaje que Ariosto crea en *Orlando Furioso* a imagen de la Circe homérica– una seguidilla de gran trascendencia en la lírica popular. La comedia incluye coplas imperecederas, como: “Es el engaño leal / y el desengaño traidor”, “Dos corazones heridos / de una misma enfermedad” o “Corazón no tiene medio / este tu ciego anhelar”. Bances Candamo recrea una peculiar versión en la zarzuela *Cómo se curan los celos y Orlando furioso*, con cantables sobre la misma materia: “Quien engañarse en celos / pueda a sí propio, / finge sin duda mucho / o entiende poco”. Al manuscrito nos llega con estribillo, y también la recogerá el cercano manuscrito dieciochesco Mss/3711 de la Biblioteca Nacional, elaborado por el rondeño Cristóbal Avilés-Casco y Castro, o la *Colección de poesías* Sig I 27 de la Biblioteca Histórica Municipal, así como las *Letras nuevas* de Fulano de Tal. Rodríguez Marín la incluirá sin variaciones entre sus coplas de teoría y consejos amorosos.

Zelos siempre ignorantes, Quién os entiende, Pues andáis codiciosos De lo que os duele. (El Alcázar del secreto, p. 161)	Selo siempre ignorante, ¿Quién nos entiende? Siempre andáis codicioso Por lo que os duele. Cruel diliryo Es ingirir los males De los alibios. (C. A. Israel, [34], f. 93v)	Celos siempre ignorantes, ¿Quién os entiende, Pues andáis codiciosos De lo que os duele? (R. Marín, Teoría y cons., 6010, II, p. 52)
--	---	--

Siguiendo la jerarquía comparativa establecida por Frenk Alatorre en el *Corpus*, consideramos una relación de imitación entre unas seguidillas prusianas y la paradoja final empleada en un cantable de *El cielo por los cabellos, Santa Inés*⁸². Esta comedia áurea está firmada por tres ingenios, entre los que

81. Solís y Rivadeneira, Antonio de (1681): *Comedias de Don Antonio de Solís*. Madrid: Melchor Álvarez, p. 161.

82. Anónimo (1678): *El cielo por los cabellos, Santa Inés. Comedia famosa, en Parte cuarenta y tres de comedias nuevas de los mejores ingenios de España*. Madrid: Antonio González de Reyes, p. 181.

creemos que puede encontrarse Antonio de Mesa. Distinguimos una variante entre los tonos barrocos⁸³. La copla participa de la musicalidad del retruécano y suele aparecer en coplas concatenadas a modo de eco, como el juego de palabras de Don Preciso: “De tu desdén desespero, / espero y tú te retiras, / tiras al corazón flechas [...]”. Israel recoge el recurso por duplicado entre las seguidillas prusianas, pero con un primer verso: “Tengo un clavel en el alma”, en una duda lógica en la que puede caer cualquier compilador de lírica popular, donde los tópicos pueden ser más asequibles que el sentido mismo de la copla.

Yo entiendo este afecto, Inés bella, pues Si con él desespero, Espero con él. (El cielo por los cabellos. Santa Inés, p. 181)	Yo no entiendo este afecto Amarilis, pues Ni con él desespero Ni espero con él. (Tabla de los Tonos, p. 232)	Tengo un clavo en el alma Tan fuerte y cruel Que conél desespero Y espero conél. (C. A. Israel, [18], f. 38r)
---	--	---

2.3. Referencias en recopilaciones contemporáneas

El manuscrito incluye algunas secciones extraídas de pliegos contemporáneos que debieron de circular y que coleccionó nuestro autor. La reedición y reelaboración del material incluido en los pliegos por parte de las imprentas es una práctica muy usual, reimprimiéndose durante siglos y adaptándose a un público de gusto, a menudo, invariable. Algunos de los pliegos incluidos nos han llegado en reimpressiones contemporáneas o posteriores, con títulos aproximados, pero con similar contenido. Esta colección ratifica que debieron de existir impresiones anteriores que aún no han sido identificadas.

Las seguidillas nuevas al caballo o por las fullas, copiadas por Israel en 1763, las encontramos como *Folías para cantar a las damas, dándoles noticia de los amores sus enamorados, con todo lo demás que verá el gustoso lector*, de la imprenta barcelonesa de los herederos de Juan de Jolis, con actividad entre 1760 y 1778. A finales del XVIII e inicios del XIX aparecerá como *Coplas por las Folías para que los enamorados canten a las puertas de sus damas*, como vemos en la edición de la imprenta cordobesa de Luis de Ramos y Coria. José María Marés lo reeditará varias veces a lo largo del siglo como *Coplas de la jota*, y siguiendo este formato lo incluirá Tomás Segarra en su colección de *Poesías*

83. Anónimo (ca. 1700-1750): *Tabla de los tonos que contiene este libro puestos en zifra de Arpa* [Manuscrito]. Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/2475 y M/2478, p. 232.

populares, una de las grandes colecciones decimonónicas que, al igual que la de Israel, está muy influida por el formato de cordel.

Seleccionamos del conjunto algunas muestras con interés para el repertorio flamenco. Entre ellas destacamos esta cuarteta muy extendida en diversas tradiciones que está incluida entre las penas y amarguras de las grandes colecciones decimonónicas. La repetición en los extremos de los versos finales en aparente quiasmo aporta una cohesión al fragmento de cierre que encontraremos en coplas diferentes, algunas de ellas incorporadas a nuestro género. Destacamos la soleá para canto y piano de Isidoro Hernández *Ojitos de terciopelo*⁸⁴, y algunas grabaciones sonoras interesantes como los *Peteneros*⁸⁵, de Francisco Amate, una reliquia de la posible petenera anterior a 1870. La mayor difusión sonora la encontramos en forma de bulería, soleá o soleá por bulerías, desde *Yo te he querido y no lo niego*⁸⁶, de Luisa Requejo, hasta registros de Pepe de la Matrona, Fernanda de Utrera o Enrique Morente. La versión de Requejo es en forma de soledad de tres versos. En el flamenco, como lírica popular sometida al discurrir oral, es práctica usual la pérdida o ganancia de elementos prescindibles dentro de la copla; actuando los dichos, sentencias, refranes, juegos de palabras, modismos y otros giros poéticos como ejes vertebradores firmes que irán generando variantes. El comienzo más extendido, la expresiva súplica arcaizante “válgame Dios” encabeza numerosos versos tópicos desde la lírica antigua, y participa en esquemas muy frecuentes en toda la lírica popular, y con especial intensidad en el flamenco. No todas las soledades surgen por pérdida de un verso de la cuarteta, Hugo Schuchardt también sugiere que muchas coplas pueden provenir de anteriores soledades de tres versos por la adición de estos versos comodines⁸⁷.

Tu amor me tiene rendido	Válgame Dios, compañera,	
Y no puedo sosegar;	Qué penosillo es mi mal,	Yo no lo puedo aguantar más,
Al suspirar me da alivio,	Suspirando tengo alivio	Suspirando siento alivio
Mas no puedo suspirar.	Y no puedo suspirar	Y no puedo suspirar.
(C. A. Israel, Seg. nuebas, f. 45r / Follás, p. 2)	(Ojitos de terciopelo, p. 2)	(Luisa Requejo, Soleá)

84. Hernández, Isidoro (s. f.): *Soleá. Ojitos de terciopelo*. http://www.bibliotecavirtual-deandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=1000746&posicion=8 [consulta: 25/11/2024].

85. Amate, Francisco (20 de septiembre de 1904): *El peteneros*. <https://archive.org/details/WC.A.24> [consulta: 25/11/2024].

86. Requejo, Luisa; Montoya Salazar, Ramón [*Ramón Montoya*] (guitarra) (1928): *Bulerías por soleá. Yo te he querido y no lo niego*. AE-2426. 2-263965. Gramófono, cante 2.

87. Steingress, Gherard; Feenstra, Eva; Wolf, Michaela (eds.) (1990 [1881]): *Hugo Schuchardt. Los cantos flamencos [Die Cantes Flamencos]*, op. cit., p. 76.

Podemos rescatar del mismo pliego esta cuarteta bien representada en numerosas colecciones, principalmente entre los requiebros. La muestra ya había sido estudiada por Antonio Machado y Álvarez en el artículo “Coplas amorosas”⁸⁸, uno de sus primeros acercamientos al género. También se incluye entre los fandanguillos de una colección de escaso rigor, las *200 Coplas de cante flamenco*. El simil floral es un atávico motivo amoroso que exhibe un mensaje tácito de juventud y fugacidad. Está presente en versos eternos como los bíblicos del *Cantar de los Cantares*: “yo soy la rosa de Sarón y el lirio de los valles / como el lirio entre los espinos, así es mi amiga entre las doncellas”, o los mélicos de Safo: “¿A quién, novio, compararte con justeza? A un sarmiento lozano de vid te comparo”. Entre los versos peninsulares destacamos los del andaluz Ibn Jafāya, “El jardinero”: “Mi *naql* eran las margaritas de su boca o la azucena de su cuello, el narciso de sus ojos o la rosa de sus mejillas”. Es interesante destacar el progresivo desarrollo paralelístico de la copla hacia una mayor incidencia de la anáfora, quizá debido a la práctica repentizadora. Entre los símiles destacamos por su frecuencia la “palma gallarda”, donosura derivada del francés *gaillard*, que también es una danza renacentista. Este motivo es usual entre fandangos y malagueñas, y entre ellos distinguimos: “eres la palma gallarda / y la rosa de tu calle”, “eres la palma gallarda / que al cielo te has de subir”, “eres la palma gallarda / que al cielo te remontaste”, “siendo la palma gallarda / del jardín de mi recreo”, o “eres la palma gallarda / la madre de los palmitos”⁸⁹:

Eres la palma gallarda	Eres la palma gallarda	Eres la palma gallarda;
Y hermosísimo laurel:	Y hermosísimo laurel:	Eres el verde laurel;
Eres assucena blanca	Eres azucena blanca	Eres la azucena blanca
Y hermosísimo clavel.	Y bellissimo clavel.	Y el encarnado clavel.
(C. A. Israel, Seg. nuevas, f. 47r / Folias, p. 3)	(Segarra, C. de la jota, p. 194)	(Demófilo, C. amorosas, p. 87)

Federico García Lorca en la célebre conferencia titulada *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado “Cante jondo”*⁹⁰, que sirvió de preludeo al concurso de cante jondo de Granada de 1922, establece una

88. Machado y Álvarez, Antonio [*Demófilo*] (1884): *Biblioteca de las tradiciones populares españolas*, vol. V. Sevilla: Francisco Álvarez y C.ª Editores, p. 87.

89. Alas, Norma (ca. 1940-1950): *200 coplas de cante flamenco*. Barcelona: Editorial Alas, p. 15.

90. García Lorca, Federico (1922): *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado “Cante jondo”*. Conferencia de Federico García Lorca leída en el Centro Artístico de Granada el 19 de febrero de 1922. https://archive.org/details/FEDERICO_GARCIA_LORCA-EL_CANTE_JONDO-1922/mode/2up [consulta: 25/11/2024].

similitud entre el elogio del vino en los cantaores flamencos, en este caso Curro Puya, y en poetas orientales como Omar Jayyam, cuyos rubayatin fueron un importante estímulo en la juventud del creador de Fuentevaqueros, que pone en labios del cantaor la siguiente copla anafórica también registrada en el pliego. El tópico literario *tempus fugit* aparece aplicado como desdichado remedio ante el sufrimiento amoroso. Al igual que la cuarteta anteriormente analizada, es digno de resaltar el estilo anafórico y paralelístico de esta muestra, ideal para la glosa; pero en este caso el diálogo se infiere hacia su interior y, quizá debido a esta dirección, se puede apreciar el arcaizante e intencionado rasgo de la escasez de adjetivo. También debemos hacer referencia al poético concepto del “tormento”, que además de expresar una angustia o aflicción, delata un dolor que en su esencia inmanente alude tanto al inmaterial estado anímico como al orgánico plano físico. Ya sea la causa una desazón existencial o amorosa, el tormento describe la plenitud de ese dolor que abarca el ámbito emocional y el corpóreo. En nuestra breve aproximación a la lírica medieval castellana creemos intuir las primeras referencias poéticas en el campo de la hagiografía religiosa, entre los versos de Berceo en boca de Santo Domingo de Silos: “Por ganar la tu gracia fizi obediencia, / por bevir en tormento, morir en penitencia”; sin descartar el ámbito popular, como observamos en la *Cantiga contra fortuna* del Arcipreste de Hita: “Non sé escrevir / nin puedo dezir / la coita estraña / que me fazes sofrir: / con deseo bevir / en tormenta tamaña”. En el contexto amoroso constatamos su presencia dominante ya en el *Cancionero de Baena*, y como muestra podemos citar los versos de Villasandino: “Coraçon, poys vos queredes / que eu biva en tormento / eu morrey e vos morredes / syn ningunt acorrymiento”. Con estos ejemplos comprobamos la arcaica vinculación del concepto al expresivo lamento, y teniendo en cuenta que la estética flamenca concentra en el lamento buena parte de su temática, no es de extrañar su abundante presencia en el género.

Se acabará my querer,

Se acabará my llorar,

Se acabará my tormento,

Y todo se acabará.

(C. A. Israel, Seg. nuevas, f. 46v /
Folías, p. 2)

Se acabará mi querer,

Se acabará mi llorar,

Se acabarán mis tormentos,

Y todo se acabará.

(Segarra, Coplas de la jota, p. 194)

Se acabará mi querer,

Se acabará mi llorar,

Se acabará mi tormento,

Y todo se acabará.

(Lorca, Importancia histórica)

Otras coplas del pliego que tienen trascendencia en sucesivos cancioneros son: “Suspiros, ¿por qué queréis / salir del corazón triste”, entre las quejas y penas de las colecciones decimonónicas; “Eres mosqueta olorosa / eres el fresco jazmín”, entre los requiebros, flores y pipos; “No me despido, señora, / de tu

hermosura y belleza”, entre las coplas de declaración. También entre las declaraciones destacamos: “Desde aquella vez primera / que en tu presencia me vi”, que llegará a *Las nuevas peteneras, arregladas para piano y canto*⁹¹, de Baldomero Martín Arias. Entre las coplas de serenata y despedida: “Adiós, dueño de my vida, / adiós hechizo del alma”, que llega a las peteneras de la colección de Rafael Guerrero.

Otro pliego incluido son las *Seguidillas de estrivillos de un enamorado caballero en que trata a su dama de ingrata*. Parte del conjunto lo encontraremos en futuros pliegos como *Nuevas seguidillas con que un enamorado explica sus amores, quejándose de Cupido, y a un mismo tiempo pinta la hermosura de su dama*⁹². De él destacamos una seguidilla con estribillo que aparecerá posteriormente en la *Tonadilla del pintor*⁹³, para el lucimiento de la cantante María Ladvenant, de Luis Misón, contemporánea a nuestra colección manuscrita. En pliegos posteriores seguirá editándose entre las alabanzas a las facciones de *Los mandamientos de flores, para cantar los enamorados con el mayo chico y el mayo grande*. La seguidilla sigue las pautas de las “pinturas de una dama” que florecieron durante el anterior siglo áureo. Constatamos la intensidad del motivo con otras seguidillas contemporáneas como las que encontramos en el manuscrito de la Biblioteca Nacional 3939: “Es tu frente espaciosa / campo de lides / donde el cristal y el amor / sus armas miden; / pero se advierte / que a los dos, por ossados / venció la frente”⁹⁴, o la anónima del pliego *Seguidillas y folias muy curiosas*: “Es tu frente espaciosa / campo de nieve, / donde siempre se encuentran / ricos claveles”⁹⁵. Las recopilaciones decimonónicas de Gutiérrez de Alba o la posterior del folklorista triguereño Belmonte Clemente ratifican su validez en el siglo. La seguidilla aún goza de vitalidad en numerosas tradiciones musicales, como las seguidillas sevillanas de las colás alosneras, fielmente descritas por Manuel Garrido Palacios en *Alosno, palabra cantada*⁹⁶. Una estilización siguiendo esta estructura descriptiva paralelística,

91. Martín Arias, Baldomero (1885): *Las nuevas peteneras, arregladas para piano y canto por B. Martín Arias*. 4.ª ed. Sevilla: Enrique Bergali, p. 5.

92. Anónimo (ca. 1764-1792a): *Nuevas seguidillas con que un enamorado explica sus amores, quejándose de Cupido, y a un mismo tiempo pinta la hermosura de su dama*. Madrid: Casa de Andrés de Sotos.

93. Biblioteca Digital memoriademadrid (s. f. [a]): *Tonadilla del pintor, para el sainete* (Misón, Luis). http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=333317&num_id=1&num_total=1 [consulta: 25/11/2024].

94. Anónimo [¿López de Oliver, José Antonio?] (ca. 1760-1790): *Papeles poéticos, op. cit.*, p. 21.

95. Anónimo (ca. 1760-1778d): *Seguidillas y folias muy curiosas, compuestas en este presente año*. Barcelona: Imprenta de los herederos de Juan Jolis, p. 1.

96. Garrido Palacios, Manuel (1992): *Alosno, palabra cantada*. Huelva: Diputación Provincial de Huelva, p. 155.

pero en este caso en quintillas octosilábicas, la encontramos en los *Fandangos de María Manuela*⁹⁷ que recogió el etnomusicólogo placentino Manuel García Matos en la misma localidad.

Es tu frente espasiosa, Campo de guerra, Donde tu amor y el mío Fuertes pelean. Y al arma, al arma, Servitor, caballeros, Agur, madamas. (C. A. Israel, Seg. estriv., f. 78r)	Es tu frente graciosa Campo de guerra, Donde el dios Cupido Puso bandera. Tu boca es panal; Yo, la triste abeja Que va a libar. (Garrido Palacios, junio, p. 155)	Son tus ojos dos cañones, Tu frente campo de guerra, Y tus dientes batallones, Y tus labios dos banderas Del regimiento de amores. (Mujer anónima, Fandango)
--	--	---

Del mismo pliego distinguimos esta seguidilla de probada popularidad, ya que también la encontramos en el manuscrito contemporáneo *Papeles poéticos*, Mss/3929, de la Biblioteca Nacional, que posteriormente analizaremos. La seguidilla describe el consejo amoroso de la constancia y la paciencia frente al desdén o el rechazo. La alusión a la victoria nos remite al motivo clásico de la milicia de amor, *militia amoris*, que plantea el triunfo, *triumphus amoris*, o la también militar “conquista”, como un asedio o hazaña bélica.

Corazón, aunque triste Te ves ahora, Puede ser que algún tiempo Cantes victoria. Que mi constancia, Como jamás se muda, Tiene esperanza. (C. A. Israel, Seg. estriv., f. 76r)	Corazón aunque triste Te ves aora, Sé firme que algún día Tendrás victoria. (Mss/3929, Seguidillas, p. 41)
--	--

De la misma sección, pero inédita en futuras reediciones del pliego, destacamos otra copla también viva entre las seguidillas alosneras, que aún reconocemos en la festividad de las Cruces⁹⁸, y entre las bulerías flamencas, como

97. Anónimo (mujer) (1979 [registros entre 1956 y 1959]): “Fandangos de María Manuela, de Alosno”, en *Antología del Folklore Musical de España, interpretada por el pueblo español*. Realizado por el profesor Manuel García Matos. Hispavox, cante 2.

98. Andalucía Actual-MAS TV Huelva (14 de mayo de 2015a): *Cruces de Mayo en Alosno parte 1-MAS TV HUELVA*, cante 7 [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=KL9iuwfyQlc> [consulta: 25/11/2024].

*Con la varita y el palio*⁹⁹, interpretada por la cantaora jienense Rosario López. El bordón o estribillo que se conserva sigue la pauta del registro que incluirá Juan Antonio Iza de Zamacola, *Don Preciso*, entre sus coplas jocosas de seguidillas con estribillo. Lafuente también incluye entre las amarguras: “Tengo yo un cofre lleno / de penas y ansias, / de ocasiones perdidas, / tiempo y palabras”, con un juego simbólico similar. Volvemos a destacar la presencia del diminutivo, rasgo que perfilará por su abuso la futura estética flamenca, que consigue acentuar la consideración de inocencia en los primeros amores. Estos amores irán asimilando las experiencias amargas, que irán acumulándose en una recreada caja de Pandora.

Tengo yo un cofresito	Tengo yo un cofrecito	Tengo yo un cofrecito	Tengo yo un cofrecillo
Que boy echando	Donde ir echando	Pa ir echando	Para ir echando
Penas y pesadumbres	Todas las pesadumbres	Penititas hecha lumbre	Penas y pesadumbres
Que me bas dando.	Que me vas dando.	Que me vas dando.	Que me vas dando.
Que sy le abiera,	Pero algún día	(Rosario López, Bulerías)	Hasta que un día
Penas y pesadumbres	Se abrirá el cofrecito.		Rompa yo el cofrecillo,
En él se bieran.	Y será la mía.		Salgan las mías.
(C. A. Israel, Seg. estriv., f. 74v)	(D. Preciso, I, p. 89)		(Coro popular alosnero, Sevillanas)

La sección 29 incluye el pliego *Delas gustosas y graciosas siguidillas nuevas en que se manifi[es]tan alegremente las partidas cláusulas y sircumstias con que se deven escojer sus nobios las señoras donzellitas*, que en nuestro rastreo localizamos en el pliego de inicios del XIX como *Festivas, graciosas seguidillas nuevas, en que se manifiestan alegremente las partidas, clausulas, y circunstan-cias con que deben escojer a sus Novios de las Señoras Doncellas...*, y que se reeditará numerosas veces como *Cartilla de casamientos. Curiosas seguidillas nuevas, y calidades que deben tener las Señoras Mugerres con quienes se quieren casar los Mocitos Solteros*. No hemos localizado de este conjunto coplas que funcionen de manera autónoma en otros cancioneros.

En las últimas hojas del capítulo 28, una de las secciones agrupadas bajo la denominación de “seguidillas prusianas”, se incluyen hasta 18 coplas que distinguiremos en el futuro pliego de *Seguidillas nuevas, para cantar los mancebos pretendientes a las puertas de sus Damas*¹⁰⁰, también de la imprenta barcelonesa

99. López Carrascosa, Rosario [*Rosario López*]; Cala, José [*El Poeta*] (guitarra) (1975a): Bulerías. “Con la varita y el palio”, en *Rosario López*. Zafiro, cante 6.

100. Anónimo (ca. 1760-1778c): *Seguidillas nuevas, para cantar los mancebos pretendientes a las puertas de sus Damas*. Barcelona: Imprenta de los herederos de Juan Jolis, p. 5.

de los herederos de Juan Jolis. Destacamos entre todas esta seguidilla basada en el juego de palabras conocido como equívoco o antanacласis. El guitarrista y compositor Fernando Sor, desde su exilio parisino, la empleará para la composición de un *Bolero de Société*¹⁰¹, una seguidilla bolera con acompañamiento de guitarra o piano. Estas piezas tendrán gran éxito en los salones burgueses europeos en estas primeras décadas del siglo XIX, favoreciendo una hispanofilia creciente. La interpretación historicista de este repertorio la salvaguarda en el canto lírico actual, como podemos apreciar en *Mis descuidados ojos*¹⁰². La seguidilla bolera sigue vigente entre los cantes populares del siglo XIX, pero no hemos localizado referencias en el XX, salvo una seguidilla basada en el estribillo de la variante que recoge Fernán Caballero, que se conserva como seguidilla independiente en la colección manchega de Eusebio Vasco.

Mis descuidados ojos Vieron tu cara. O' qué cara me estubo La tal mirada. (C. A. Israel, Seg. prus., f. 84r)	Mis descuidados ojos Vieron tu cara. Ó que cara me estubo Esta mirada; Me cautivaste, Y encontrar no he podido Quien me rescate. (Seg. Nuevas, p. 5)	Descuidados mis ojos Vieron tu cara, Cara les ha costado Esa mirada. Pues dijo el alma, ¡Qué cara tan divina! Pero ¡Qué cara! (F. Caballero, De bolero, p. 178)
--	---	--

En el mismo pliego también coinciden: “Imposible es que haya / pecho ninguno”, “Tengo en el pecho escritas / tus falsedades”, “Es mi pecho constante / Troya abrasada”, “Muertas mis esperanzas / no me lamento”, “Desiste de tus necias / cavilaciones”, “Ya he sabido una cosa / que deseaba”, “Me miras y te pones / con rostro serio”, “Déjame, pensamiento, / que no he de olvidar”, “Aunque te pones seria / cuando me hablas”, “Ya encontraron el logro / tantos desvelos”, “Venenoso serraste / es tu çeçeo”, “Dame lo que te pido, / que bien lo sabes”, “Más no quiero cansarme / que sé de cierto”, “Mi corazón se asoma / a la ventana”, “Mis ojos enojados / siembran centellas”, “Una cara morena / con mil flores” y “Es tu barba sepulcro / de oro esmaltado”. Muchas de ellas se perpetuarán en colecciones como las de Don Preciso, Lafuente, Forteza o Rodríguez Marín.

101. Sor, Fernando (1814): *Bolero de Société avec accompagnement de guitare ey piano composé et dédié à S. E. Madame la Duchesse de Rovigo par M. Ferdinand Sor*. París: Benoist.

102. Nicolajappelli (16 de julio de 2009): *Fernando Sor “Mis descuidados ojos” P. Moral soprano, N. Japelli guitar* [vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ahjG31MByFM> [consulta: 25/11/2024].

De las *Glosas curiosas de un amante que manifiesta sus sentimientos*¹⁰³ hemos localizado varias ediciones sin referencias de imprenta, y de difícil datación, pero podría alguna de ellas haber tenido actividad durante el siglo XVIII. La glosa íntegra, con algunas variantes cierra las coplas al caballo de la sección [22]. Su inclusión es otra prueba más del gusto por el género dramático del compilador, ya que en ella persiste el cantable glosado, de amplia acogida en las comedias barrocas. En su contenido también destacamos el empleo del recurso retórico apostrófico sobre el vocativo “corazón”, que para acentuar el lirismo actúa como tropo externo de personificación, metáfora o metonimia; y que manifiesta el desamparo y el lamento por el olvido en su sumisión a un forzado consuelo. Siguiendo esta fórmula destacamos el cantable de *La fingida Arcadia* de Moreto: “*Calla, no te quejes más, / afligido corazón, / porque si das tu razón, / sin ella te quedarás. / Muere y calla tu tormento, / corazón, pues ya supiste / que los suspiros de un triste / aún no merecen el viento. / No adventures ese aliento / de que formas un gemido, / que se quedará perdido / y cobrarle no podrás; / Calla, no te quejes más*”¹⁰⁴. Incluimos de la selección de Israel la cuarta y la glosa al primer verso:

<i>Corasón; ¿de qué estás triste?,</i>	<i>¡Corazón, de qué estás triste!</i>
<i>¿De qué te sirve llorar</i>	<i>¡Qué tienes que suspirar!</i>
<i>Sy aun que llores y suspires,</i>	<i>Aunque llores y suspires</i>
<i>De ty no sean de acordar?</i>	<i>De ti no se han de acordar.</i>
<i>Sy fue tu gusto el que hisiste,</i>	<i>Si fue tu gusto, y quisiste,</i>
<i>¿Cómo aora no reparas?</i>	<i>Cómo ciego no reparas?</i>
<i>Pues te quisiste meter</i>	<i>Si tú propio te metiste</i>
<i>En camisa de onse varas,</i>	<i>En camisa de once varas</i>
<i>Corasón; ¿de qué estás triste?...</i>	<i>Corazón, de qué estás triste?...</i>
<i>(C. A. Israel, [22], ff. 53v-54r)</i>	<i>(Glosas curiosas, VII, p. 3)</i>

El citado pliego *Nuevas siguidillas con que un enamorado explica sus amores, quejándose de Cupido, y a un mismo tiempo pinta la hermosura de su dama*, que comparte contenido con algunos de la colección de Abraham, pertenece a la extendida tradición temática conocida popularmente como la “pintura” o el “retrato de una dama”, que renueva el tópico de *descriptio puellae*. Conocemos otra impresión dieciochesca, las *Nuevas seguidillas, en que*

103. Anónimo (ca. 1775-1859a): *Glosas curiosas de un amante que manifiesta sus sentimientos*, p. 3.

104. Moreto y Cabaña, Agustín (1676): *La fingida Arcadia*, en *Segunda parte de las comedias de don Agustín Moreto*. Valencia: Imprenta de Benito Macé, p. 334).

*un fino enamorado explica sus amores, quejándose de Cupido; y pintando al mismo tiempo la hermosura y perfecciones de su querida Dama*¹⁰⁵, con algunas variantes. Observamos en ellos el fragmento de una seguidilla prusiana que ha acabado en el estribillo de la amorosa descripción de las cejas. La antítesis de las palabras rimantes confiere cohesión a estos versos finales, siendo el primer verso prescindible. Díaz-Mas y Sánchez Pérez aclaran por el contexto el concepto de *amartelar*, en el antiguo sentido de ‘dar celos’, no en el actual, que suele aludir a los gestos cariñosos entre enamorados.

	Tus pestañas dos flechas De amor, tiradas, Son, con que hieres Mi cuerpo, y alma: Déxame vivir, No sé qué gusto tienes En verme morir.
Para qué me amartelas, Déxame vivir, No sé qué gusto tienes En verme morir.	
(C. A. Israel, Seg. prus., f. 61r)	(Nuevas seguidillas, p. 3)

Otra de las coplas que localizamos en pliegos dieciochescos posteriores es esta seguidilla de la sección [24], un conjunto del que ya hemos citado coplas incluidas en comedias áureas. Su interpretación fuera de contexto no aporta mucho sentido, y el estilo descriptivo está más cercano a la épica romancística, pudiendo tener una aparente procedencia fragmentaria. Aún así no hay que descartar su sentido de coherencia plena, dada la renovación de la poesía bucólica durante este siglo XVIII, con la vigencia barroca del mito clásico de la Edad de oro y su revitalización en el mito del Buen salvaje. No es ocasional la recreación de paisajes idílicos en coplas populares, y así encontramos en la lírica de cordel basada en trovos y glosas el desarrollo sobre cuartetos con aire bucólico, como: “A orillas de un campo verde / un pastor estaba triste / contemplando la cabaña / donde su pastora asiste”, o “Las ovejas son blancas / y el campo es verde, / y el pastor que las guarda / de celos muere”; incluyéndose esta última seguidilla a su vez en la selección de Israel. La copla también aparece glosada de forma independiente entre los trovos de *Lamentos y quejas de un amante en unas glosas muy curiosas*¹⁰⁶, de la imprenta de la viuda e hija de

105. Anónimo (ca. 1764-1792a): *Nuevas seguidillas con que un enamorado explica sus amores, quejándose de Cupido, y a un mismo tiempo pinta la hermosura de su dama*, op. cit., p. 3.

106. Anónimo (ca. 1793-1805b): *Lamentos y quejas de un amante en unas glosas muy curiosas*. Lérida: Imprenta de la viuda e hija de Escuder, p. 2.

Escuder. En el siglo posterior aparecerá como *Canción de la nueva pastorcilla*¹⁰⁷ de la imprenta de Vallés. Entre las colecciones decimonónicas la recoge el folklorista triguereño Belmonte Clemente¹⁰⁸. El primer registro que poseemos es entre los tangos *Quién ha visto una pastora*¹⁰⁹, del Niño de Triana, en un estilo floreciente en la segunda mitad del XIX y primeras décadas del XX. La paulatina aceptación que irán adquiriendo las bulerías a lo largo del siglo XX compondrá un nuevo formato en el que se acomodará esta copla, siendo el estilo en el que poseemos más registros sonoros; con interpretaciones relevantes como las bulerías *Mi caballo*¹¹⁰, de Manolo Caracol, con atribución de la letra a Ramón Pirelló y José Palma; o el cierre de las bulerías navideñas *Por los balcones del cielo*¹¹¹, de Niña de los Peines.

Vy baxar una pastora	Vi vaxar una pastora	Quién ha visto una pastora
Toda bestida de pieles,	Toda vestida de pieles,	Cubierta de ricas pieles
Y por descansar la siesta	Y por descansar se sienta	Por corona le ponen
Me recosté en los laureles.	Debaxo de unos laureles.	Una matita de laureles.
(C. A. Israel, [24], f. 57r)	(Lamentos y quejas, Trobo 4, p. 2)	(Niño de Triana, Tangos)

Dos coplas distinguimos del pliego *Glosas curiosas y discretas en que un amante se despide de la ingratitud de su Dama, motejándola por la aplicación de los adagios antiguos*, de la imprenta de Laborda, que funcionó entre 1740 y 1775. Si la estrofa anterior es una muestra puntual, en este caso ambas aparecen en secciones distantes de coplas al caballo, descartando el pliego como fuente. La glosa del refrán o dicho no decae en la lírica dieciochesca, y en este caso: “A dó irá el buey que no are: a la carnicería”, sirve de recurso intertextual. El profesor Pedrosa Bartolomé ya documenta la paremia entre los *Refranes que dicen las viejas tras el fuego*, atribuido al Marqués de Santillana, el *Seniloquium*, de Castro, o el *Cancionero de Juan Fernández de Ixar*. También nos informa de que durante el siglo XVI parece adquirir el apéndice a modo de respuesta: “a la carnicería”, como se observa en la tragicomedia de Fernando de Rojas *La Celestina*, y

107. Anónimo (1846a): *Canción. Nueva pastorcilla*. Barcelona: Imprenta de F. Vallés. Contexto: “Trobos nuevos”, p. 3.

108. Calvo González, José (1998): *Colección Belmonte de cantes populares y flamencos*, op. cit., p. 568.

109. Fontanilla, Rafael [*Niño de Triana*]; Román García, Salvador [*El Tuerto Salvaorillo*] (guitarra) (1912): *Tangos. Quién ha visto una pastora*. Odeón, cante 1.

110. Ortega Juárez, Manuel [*Manolo Caracol*]; Serrapí Sánchez, Manuel [*Niño Ricardo*] (guitarra) (1944b): *Bulerías. Mi caballo*. R-14134. C-5477. Columbia (Etiqueta roja), cante 6.

111. Pavón Cruz, Pastora [*Niña de los Peines*]; Jiménez Torres, Melchor [*Melchor de Marchena*] (guitarra) (1947b): *Fiesta de Navidad. Por los balcones del cielo*. La Voz de su Amo, cante 5.

en la colección de refranes de Francisco de Espinosa”¹¹². José Moraleja, entre sus seguidillas en adagios de la miscelánea *El entretenido*¹¹³, la recrea en un juego parecido: “No me dejes por otra, / pues te tengo ley, / porque dice un adagio, / que *donde irá el Buey*”. La cuarteta presenta la parquedad adjetival característica de dichos y refranes, en los que abundan verbos y sustantivos. Don Preciso aún recoge la variante entre la sección de coplas que concluyen en juegos de palabras y refranes castellanos, pero en el siglo XIX, aunque sigue presente en los conjuntos de celos, quejas y coplas refranescas de futuras colecciones decimonónicas, acaba perdiendo el origen intertextual. Desde el punto de vista simbólico destacamos la docilidad atribuida al buey en numerosas culturas, a diferencia de la sexualidad del toro¹¹⁴. Este carácter de mansedumbre podría estar implícito en la glosa en sentido irónico.

Entiendes que son ganancias	Sy piensas que son ganancias	Si piensas que son ganancias
El tener a muchos ley,	El tenele amuchas ley,	El tener a muchos ley,
Mira que son ignorancias;	Mira que son ignorancias	Es tan solo una ignorancia
Pues dime, ¿dónde irá el buey?	Pues dime aónde irá el buey.	Que las mujeres tenéis.
(Glosas curiosas y discretas, p. 1)	(C. A. Israel, [46], f. 111v)	(Lafuente, II, Celos, quejas y des., p. 225)

La otra muestra del pliego de adagios la encontramos en otra sección de coplas al caballo. La glosa en seguidillas sucesivas sobre dichos, refranes o títulos de comedias es práctica habitual desde el siglo XVII. La copla al caballo de Israel varía el sentido hacia la tradicional batalla de géneros. La colección afín de coplas que encontramos entre los *Papeles poéticos*, Mss/3929, la recoge con temática anticlerical y métrica de seguidillas. El adagio referido, ya en desuso, lo encontramos en el manuscrito Mss/4502, de *Adagios, proverbios o sentencias varias*: “De estopa junto al fuego derreniego”¹¹⁵; en el *Vocabulario* de Correas: “la

112. Pedrosa Bartolomé, José Manuel (2001): “¿Dónde irá el buey que no are? De Santillana y la Celestina a la tradición oral de España, Portugal e Hispanoamérica (intertextualidad, intergenerismo y multiculturalismo de un refrán)”, *Paremia*, 10, p. 41.

113. Moraleja, José (1741): *El entretenido, segunda parte, Miscelánea de varias flores de diversión, y recreo, en prosa y verso, adornada de diversas relaciones serias, burlescas, y Seri-jocosas, Entremeses, Novelas, Seguidillas, y otras muchas noticias curiosas, para el gusto de los Aficionados. Compuesto por Don Joseph Moraleja, Escrivano de su majestad*. Madrid: Gabriel Ramírez, p. 179.

114. Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (1986): *Diccionario de los símbolos*, op. cit., p. 202.

115. Anónimo (ca. 1501-1600a): *Adagios, proverbios o sentencias varias* [Manuscrito]. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Mss/4502, p. 26.

estopa, de junto al fuego, quítala luego”, o su versión paródica que es a la que se refiere la copla: “La estopa junto al mancebo, dígola fuego”¹¹⁶.

No te fíes de los mozos,	No te fíes en muxeres,	No te arrimes a frailes,
Señora, mira tu punto,	Amigo, mira tu punto,	Mira tu punto,
Porque si te ven con ellos,	Porque suelen dezir luego:	Que ai un adagio que dice
Dirán que la <i>estopa junto</i> ...	–Mira que la estopa junto.	La estopa junto.

(Glosas curiosas y discretas, p. 3) (C. A. Israel, C. al caballo, f. 43r) (Mss/3929, Seguidillas, p. 43)

Citamos entre las coincidencias la copla elíptica de redundantes y sucesivos incisos que aparece en las *Glosas curiosas para cantar los aficionados*¹¹⁷, de la imprenta de los herederos de Juan Jolis y de la de Juan Serra y Centené. La cuarteta tendrá una longeva existencia entre “Glosas curiosas”, “Trobos para cantar”, “Nuevas rondeñas” y otras reimpressiones de cordel, además de la pervivencia en los conjuntos de celos, quejas y desavenencias de los cancioneros de los siglos XIX y XX. El profesor Gutiérrez Carbajo defiende la complejidad de la sintaxis de las coplas de cancioneros populares, alejándolas de la simplicidad y sencillez que se les suele atribuir. En ellas es muy frecuente la relación subordinada o hipotáctica, en una búsqueda por la agudeza o el ingenio¹¹⁸. Esta forma acumulativa de aparentes excusas que apuntan al desinterés se aleja de la norma.

Que sy, que no, que verías,	Que sí, que no, que sería,
Que oy, que mañana, que ayer,	Que hoy, que mañana, que ayer,
Que ao'ra, que luego, que quando,	Que ahora, que luego, que cuándo,
¿Quién diablos te ha de entender?	¿Quién diablos te ha de entender?

(C. A. Israel, [22], f. 53r) (Glosas curiosas, XIV, p. 6)

Poca información poseemos del poeta Francisco Lecha, pero parece una figura literaria indispensable en la literatura de cordel del siglo XVIII. En nuestra aproximación al género hemos abarcado tres pliegos atribuidos a este autor, que serán numerosas veces editados. En uno de ellos recoge como propias algunas coplas que encontramos entre los romances de la novelista áurea María de Zayas, dejando –como en la mayoría de las ocasiones en la lírica

116. Correas, Gonzalo (1967): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales...*, op. cit., p. 167.

117. Anónimo (ca. 1760-1778b): *Glosas curiosas para cantar los aficionados*. Barcelona: Imprenta de los herederos de Juan Jolis, p. 6.

118. Gutiérrez Carbajo, Francisco (1990): *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*. Madrid: Editorial Cinterco, p. 880.

popular– numerosas dudas en la atribución de autorías. Si analizamos algunas coincidencias, observamos una relación de correspondencia entre una seguidilla que recoge Israel, aunque la métrica es distante, con una posible contrahechura que incluye Lecha en las *Coplas de la jota, con estrivillos y quartillas, Coplas para Casadas, Viudas, Doncellas*¹¹⁹. La versión de Abraham la encontraremos entre las *Poesías populares recogidas en Andalucía*, que Gerónimo Forteza irá publicando en el diario *Museo Balear de Historia y Literatura, Ciencias y Arte*. Son los granos de arena y las estrellas las imágenes más empleadas en la lírica amorosa popular para describir lo incontable o infinito. Estos elementos naturales –naturaleza que también refuerza el concepto de pureza– los encontramos con claridad en la antigua lírica latina, siendo los versos de “la cuenta de los besos” de Catulo, que hoy incluimos en los *Poemas a Lesbia*, un ejemplo paradigmático: “Me preguntas con cuántos besos tuyos, / Lesbia, / me saciaría y me satisfaría: / con tantos como granos de arena se amontonan / en la Libia de Cirene que nos da sus perfumes / [...] / O tantos como estrellas que observan, cuando calla / la noche, los furtivos amores de los hombres”¹²⁰. En la lírica grecolatina es más empleado el fulgor de las estrellas en la comparativa hiperbólica amorosa o en el motivo de *impossibilia*, pero también habría que destacar otras cualidades accesibles desde la antigua cosmología, ya que el universo estrellado es el cobijo de las almas en la casi totalidad de las culturas, y esto nos permitiría explicar otros atributos inherentes como pueden ser la eternidad, el destino o el sino¹²¹.

Las estrellas del sielo	Todas las armas de España	Las estrellas del cielo
No son bastantes	Juntas no serán bastantes,	No son bastantes
Para impedir el gusto	Para hacer que no se estimen	Para quitar el gusto
De dos amantes.	Los que son finos amantes.	A dos amantes.
(C. A. Israel, [18], f. 35v)	Y si los guían por otro camino,	(Forteza, <i>Amorosas</i> , p. 435)
	No hay en el mundo mayor enemigo.	
	(Lecha, <i>Coplas de la jota</i> , p. 2)	

119. Lecha, Francisco (ca. 1760-1778b): *Coplas de la jota, con estrivillos y quartillas, Coplas para Casadas, Viudas, Doncellas. Compuestas nuevamente por el mismo Francisco Lecha, que compuso las de Águila soy del Amor, y la Guirnalda de las Coplas de los nombres de Mugeris, ahora nuevamente en este presente año*. Barcelona: Imprenta de los herederos de Juan Jolis, p. 2.

120. Catulo (2010). *Poemas a Lesbia. Taeter morbus*. Selección, traducción y prólogo de Aurora Luque. Universidad Autónoma de Nuevo León, p. 25.

121. Forteza, Gerónimo (15 de diciembre de 1877): “Poesías populares recogidas en Andalucía”, *Museo Balear de Historia y Literatura, Ciencias y Arte*, p. 435.

En el mismo pliego encontramos “otras seguidillas a otro intento”, en las que se suceden alabanzas descriptivas similares a las de pinturas de una dama. Salvo la última, que también recogerá Israel, no hemos detectado repercusión de ninguna en futuros cancioneros, pudiendo ser Lecha el autor del conjunto. La falta de precisión en los datos cronológicos no nos permite cotejar la datación del pliego ni de la obra de Israel. Para captar el sentido de la seguidilla, Díaz-Mas y Sánchez apuntan que la *pena* también es una cinta adornada con una joya en cada punta que usaban las mujeres anudándolas al cuello, y dejando los cabos pendientes sobre el pecho. En nuestro caso debería referirse a algún tipo de sortija. Las características figuras retóricas de la iteración en antanacsis o el calambur, tan extendidos durante el barroco, suelen perderse en el discurrir de la oralidad. En el flamenco, en el que la técnica interpretativa de muchos de sus estilos tiende a hacer aún más redundante su contenido, existen pervivencias vestigiales que sugieren como antecedentes posibles coplas en equívoco.

Essa pena que llevas	Esa pena que llevas
En esse dedo,	En ese dedo,
Es pena que ami pena	Es pena que a mi pena
Le da consuelo.	Le da consuelo.
(C. A. Israel, [10], f. 20v)	(Lecha, otras seguidillas, p. 7)

En el *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*¹²², Palomino de Castro incluye esta seguidilla para ampliar el significado del verbo pronominal *clarearse*. Fernán Caballero destaca una variante cercana¹²³. Ambas perduran en diferentes tradiciones. Creemos que con esta alusión a la claridad el poeta trata de otorgar una connotación de pureza que la distingue de la opacidad de otros amores ocultos o interesados. La claridad se proyecta a la garganta desde el agua, frecuente metáfora del estado amoroso.

122. Palomino de Castro y Velasco, Antonio (1726): *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*. Por Antonio, Palomino de Castro y Velasco. Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, p. 376.

123. Fernán Caballero (1914): *Obras completas*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, p. 219.

Tienes una garganta Tan blanca y tan bella, Que hasta el agua que bebes Se te clarea. (Palomino de Castro, p. 376)	Tienes una garganta Tan clara y bella, Que hasta el agua que bebes Se ve por ella. (C. A. Israel, [10], f. 19v)	Tienes una garganta Tan fina y lisa, Que hasta el agua que bebes Se te divisa. (F. Caballero, Seguidillas, p. 219)
--	---	--

Con presencia dieciochesca también destacamos la siguiente seguidilla que detectamos en el manuscrito M/2231 del fondo de Higinio Anglés y José Subirá que custodia la Biblioteca Nacional. Este conjunto está formado por numerosas piezas sueltas de compositores vinculados a los sainetes y tonadillas de fin de siglo. En él encontramos las *Tres boleras de las más nuevas*¹²⁴. Don Preciso recogerá una variante. En el nuevo siglo no dejará de tener repercusión, apareciendo en la anónima canción con guitarra *Enamorado un loco*¹²⁵, del manuscrito M/4426/11 de la Biblioteca Nacional. La construcción cruzada de la seguidilla podría desarrollarse sobre la polisemia lineal de “porfía”, pero creemos que en este caso pretende desarrollar un juego batológico en correspondencia con la molesta semántica insistente. Procedente del latín *perfidia*, “mala fe, perfidia”, es frecuente su empleo desde la lírica medieval en sus significados de “obstinación” y de “pendencia”. No es tan cotidiano en el ámbito coloquial actual, y, sin ser un arcaísmo, hoy tiene un empleo más literario o culto. En la lírica flamenca, en cambio, mantiene arraigo en todos sus significados, incluyendo la locución adverbial “a porfía”.

Porfían en quererte Las ansias mías, Pero tú en olvidarme También porfías. (C. A. Israel, f. 20v)	Porfían en quererte Las ansias mías, Y tú en aborrecerme También porfías. (Tres boleras de las más nuevas, n.º 10)	Porfían en quererte Las ansias mías, Pero tú en despreciarlas También porfías. (D. Preciso, I, p. 124)
---	--	--

Uno de los escasos autores que podemos encontrar tras la lírica popular es el poeta Antonio Muñoz, cuyo nombre, según Aguilar Piñal, parece ser seudónimo de quien firmaba con las iniciales J. D. T.¹²⁶. Su bibliografía localizada comprende dos obras de ficción, unos almanaques o pronósticos astronómicos

124. Anónimo (ca. 1765–1805): *Tres boleras de las más nuevas*, n.º 10, en *Tiranas y seguidillas* [Manuscrito], vol. I, n.º 222, Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/2231, p. 39.

125. Anónimo (ca. 1838): *Enamorado un loco, canción con guitarra* [Manuscrito]. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MC/4426/11, p. 4.

126. Aguilar Piñal, Francisco (1983): *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*. Madrid: CSIC, pp. 874–876.

y algunas cuartillas distribuidas en pliegos de cordel, todas de incuestionable repercusión en la lírica popular. Su obra más destacada son las *Aventuras en verso y prosa del insigne poeta y su discreto compañero*¹²⁷, cuya primera edición podría remontarse a 1739. La obra guarda puntos en común y un desarrollo similar al cervantino *Ingenioso hidalgo*. Desde el comienzo, “En una de las opulentas ciudades de España”, se narran las vicisitudes de un pobre y hambriento poeta, don Eusebio, que junto al licenciado don Jacinto, “tan desfilachado como él [...] pariente del muy celebrado Caballero, sin par, D. Quixote”, emprenderán un camino pleno de anécdotas y, sobre todo, trufado de poemas de corte popular en metros distintos como romances, décimas, sonetos, quintillas, endechas endecasílabas, octavas reales o seguidillas. No hemos localizado antecedentes entre las estrofas expuestas que puedan desmentir la paternidad de nuestro autor, de manera que consideramos su legado esencial para la lírica popular venidera, que reproducirá muchas de las coplas de la obra de forma anónima. Destacamos del conjunto la seguidilla interpretada en una “mala Aldea”, en la que descansan ambos amigos en su primer destino hacia Valladolid. La estancia de los poetas junto a un pícaro cura permite al autor exponer distintas coplas burlescas hacia la Iglesia, y posteriormente, al son de la vihuela, don Jacinto interpreta ocho seguidillas amorosas mientras bailan el ama del cura, una sobrina y unas vecinas. En los manuscritos de Abraham localizamos la primera de estas seguidillas. Mayor repercusión tendrán estas *Aventuras* en la colección de Zamacola, como posteriormente analizaremos. Don Preciso recoge una variante de la misma entre sus seguidillas serias que se perpetuará entre las definiciones, máximas y consejos amatorios de las grandes colecciones del XIX. La seguidilla se basa en un dicho del que ya distinguimos esbozos en la recopilación de Correas: “Más vale buena posesión ke larga esperanza (dicho de barvados)”¹²⁸.

No sirven esperanzas,

En los amores,

No sirven esperanzas

Sin posesiones.

(Muñoz, *Aventuras en verso y prosa*, p. 27)

No sirven esperansas

En los amores,

No sirven esperansas

Sin posesiones.

(C. A. Israel, [12], f. 26r)

No sirven esperanzas,

Dicen autores,

No sirven esperanzas

Sin posesiones.

(D. Preciso, II, p. 139)

127. Muñoz, Antonio (1805 [1739]): *Aventuras en verso y prosa del insigne poeta y su discreto compañero*. Madrid: Oficina de Aznar.

128. Correas, Gonzalo (1967): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales...*, op. cit., p. 540.

El conjunto 34 del manuscrito de Israel está compuesto por seguidillas con estribillo de corte neoclásico. El empleo de un lenguaje sofisticado, con versos como “ser sacrílego numen”, “hidrópico mi pecho”, o la personalización del amor en torno a Cupido, caracterizan el conjunto. Posiblemente, las muestras que lo componen estén extraídas de algún pliego de seguidillas que desconocemos, ya que suele aparecer con posterioridad en un conjunto estable de muestras unidas bajo el motivo de milicia de amor. La colección de 1799 *Letras nuevas para seguidillas*, firmadas bajo seudónimo por “Fulano de Tal”, la recoge en un conjunto de dieciocho. Esta batalla de amor se extenderá en pliegos como las *Nuevas seguidillas voleras*, que encontramos a inicios del siglo XIX varias veces editadas; una por la imprenta ilderdense de Viuda de Escuder, y otra en la madrileña Viuda de López. La primera referencia donde las identificamos es entre otras seguidillas también basadas en el tópico latino de la milicia de amor, *militia amoris*, que Muñoz pone en boca de sus dos poetas. En este caso, entre unas seguidillas que interpretan en la madrileña calle Mayor, en una repentización sugerida por unas doncellas sobre la temática de un “Amante, que vivía ausente de su Dama, y confiado”. En ella creemos vislumbrar una insinuación irónica al motivo de la inviable deserción de esta milicia por parte de los soldados enamorados.

Pide el señor Cupido	Manda el señor Cupido	Manda el señor Cupido
En sus milicias,	Que en sus milicias	Que en sus milicias
Que haya pocas ausencias,	Aygan pocas ausencias,	Haya pocas ausencias,
Muchas revistas.	Muchas revistas.	Muchas revistas:
(Muñoz, Aventuras en verso y prosa, p. 155)	Naydy se mueba,	Pues es constante
	Que se pierden sus tropas	Que la plaza que vaca
	Con las lisencias.	Se da al instante.
	(C. A. Israel, f. 93r)	(D. Preciso, I, p. 28)

Un planteamiento similar observamos en la miscelánea *El entretenido, segunda parte*¹²⁹, del escribano real José Patricio Moraleja y Navarro. La obra está estructurada en torno a un conjunto de piezas en verso y prosa intercaladas entre diálogos que se leyeron en las reuniones nocturnas de una academia madrileña celebradas entre el 3 y el 6 de enero de 1741. Está planteada como continuación de *El entretenido*, de 1673, de Antonio Sánchez Tórtolas, otra fuente importante para la lírica popular. La seguidilla que nos ocupa se plantea en una boda en la que hay poetas invitados, entre ellos don Lope y don Arias, que intercambian “seguidillas curiosas” en un litigio musical y

129. Moraleja, José (1741): *El entretenido, segunda parte...*, op. cit., p. 48.

literario. La popularidad de la muestra se corrobora por su presencia en la recopilación afín del manuscrito *Papeles poéticos*, Mss/3929¹³⁰, o en la tonadilla a tres, *Los ciegos*¹³¹, compuesta en 1758 por Luis Misón. La variante de Misón incluye un bordón distinto que también distinguimos entre los “Estri-villos burlescos” de Abraham. Como apuntan Díaz-Mas y Sánchez Pérez, Domingo, como nombre propio, se emplea para aludir a las partes sexuales del cuerpo, estando plenamente vigente en la actualidad el empleo vulgar de *domingas* para referirse a los pechos de las mujeres o *minga* (hiporístico de *Dominga*) al pene¹³². La variante que incluye Misón, siguiendo esta pauta, es de difícil interpretación.

Infeliz amor mío,	Infeliz amor mío,	Infelís amor mío,	
Poco duraste,	Poco duraste,	Poco duraste,	
Pues apenas naciste	Pues apenas naciste	Pues apenas nasiste	
Quando espiraste:	Quando espiraste.	Quando aspiraste:	
Que una tyrana	Vaya un respingo	(C. A. Israel, [12], f. 24v)	Baya un respingo,
Te dio muerte alevosa	Si es que no te acuerdes		Para que se te vea
Por ser ingrata	Desde el domingo.		El tío Domingo.
(El entretenido, p. 48)	(Los ciegos, ff. 3-4)		(C. A. Israel, Estriv. burl., f. 97r)

Destacamos la siguiente seguidilla basada en el juego retórico del calambur, por su incidencia en distintas recopilaciones contemporáneas. La encontraremos también en la colección manuscrita del rondeño Cristóbal de Avilés-Casco y Castro, Mss/3711, antes citada, y en la *Colección de poesías*, Mss/3787, perteneciente a Nicolasa María Josefa Marín, que recoge una veintena de seguidillas serias amorosas, así como romances, endechas, octavas y creaciones de Torres de Villarroel. También se hará eco de ella Don Preciso. Israel la recoge en el conjunto [34], en el que predominan seguidillas sofisticadas de corte neoclásico. La seguidilla juega con términos procedentes de una raíz similar, como es la “contención”, de *continēre*, en el sentido de “represión o moderación de emociones”, y “tener”, de *tenēre*, como “posesión”. La variante que recoge Israel nos permite acercarnos a la teoría musical barroca de los afectos, *Affektenlehre*, o la movilización por imitación de las pasiones según la categorización de distintos parámetros musicales; de manera que sería interesante conocer el sustento

130. Anónimo [¿López de Oliver, José Antonio?] (ca. 1760-1790): *Papeles poéticos*, op. cit., p. 43.

131. Misón, Luis (1758): *Los ciegos, tonadilla nueva a tres* [Manuscrito]. Madrid, pp. 3-4.

132. Díaz-Mas, Paloma; Sánchez Pérez, María (2013): *Los sefardíes y la poesía tradicional hispánica del siglo XVIII...*, op. cit., p. 114.

musical sobre el que se desarrolla la copiosa iteración de esta seguidilla. Además, incluye un nuevo elemento contrastante, a modo de similitud, entre el “contenido”, como símil de “comedido”, y la exteorización del no estar contento, es decir, de la tristeza.

Con tenerte en el alma Ançío por verte, Sin poder contenerme Ny aun contenererte. Que mis affectos, Aun con lo contenido, No están contentos. (Canc. Abraham Israel, p. 93r)	Cuando tengo en el alma Ansia de verte, No puedo contenerme Ni aun contenererte. (Cristóbal de Avilés, p. 18)	En el alma te tengo Gusto de verte, No puedo conterme Aun contenererte. (Mss/3787, p. 5)	Con tenerte en el alma Ansío por verte, No puedo contenerme, Ni aun <i>con tenerte</i> . (D. Preciso, I, p. 162)
---	---	--	--

La siguiente seguidilla la localizaremos con posterioridad entre las seguidillas boleras de la tonadilla a dúo de Blas de Laserna *La curiosa escarmentada*¹³³. Su presencia en el flamenco está constatada entre las serranas de la *Colección escogida*¹³⁴ de Machado y Álvarez, y de sus imitadoras *Coplas y cantes flamencos*¹³⁵. Posiblemente por inspiración en la colección de Demófilo nos llega un registro sonoro en los aires de tanguillo de Las Migas, *Soñé*¹³⁶. El símil está basado en la futilidad de la espuma que ya empleó Lope de Vega en *La Philomena*: “Pues peñas son espumas, / y Toledos aldeas”¹³⁷. La seguidilla guarda similitud con la que atribuimos al compilador Fulano de Tal: “Todas mis esperanzas / olas parecen / que montes aparentan / y espumas mueren”, también presente en el corpus flamenco.

Los selos y las olas Todas son unas, Que parecen montañas Y son espumas. (C. A Israel, [18], f. 35r)	Los zelos y las olas Del mar son unas Que parecen montañas Y son espumas.	Los celos y las olas Del mar son unas, Que producen montañas Y son espuma. (F. Caballero, Amorosas, p. 175)	Los celos y las olas Hacen a una, Que parecen montañas Y son espuma.
--	--	--	---

133. Laserna, Blas de (1796b): *La curiosa escarmentada, tonadilla a dúo* [Manuscrito]. Madrid, pp. 24-25.

134. Machado y Álvarez, Antonio [*Demófilo*] (1887): *Cantes flamencos. Colección escogida*. Madrid: Imprenta popular (Biblioteca de El Motín), p. 137.

135. Anónimo (1930): *Coplas y cantes flamencos*. Madrid: Imprenta de Redondilla, 7, p. 18.

136. Las Migas; Robles, M. (letra) (2014): Tanguillos. “Soñé”, en *Nosotras somos*. Chesapik.

137. Lope de Vega, Félix (1776): *Colección de las obras sueltas*. Madrid: Imprenta de don Antonio de Sancha, p. 446.

De esta vorrasca, El que el amor no a bisto Solo se escapa. (La curiosa escarmentada, pp. 24-25)	Olas y celos, Se calman al instante Que cambia el viento. (Las Migas, Tanguillos)
--	--

El manuscrito Mss. add. 10257 de la British Library, que posteriormente analizaremos, creemos que podría datarse entre el último cuarto del siglo XVIII y la primera década del XIX. Entre un conjunto de seguidillas amorosas distinguimos esta muestra necrófila de la sección [12] de seguidillas. No es usual el empleo del término *cadáver* en las coplas populares, salvo en el estilo romanceado de las saetas y en las coplas cultas de la poesía de cantares del último cuarto del siglo XIX. Aun así, encontramos algunas seguidillas dieciochescas de pintura de dama, como: “Es tu barba sepulcro / de oro esmaltado, / donde yace el cadáver / de un desdichado”, de un pliego de *Seguidillas nuevas*¹³⁸ que presenta varias coplas en común y que llega a la colección decimonónica de Forteza.

Imposible es que olvide Quien a amar llega, Hasta que su cadáver Coma la tierra. (C. A Israel, [18], f. 24r)	Imposible es que olvide Quien a amar llega, Hasta que su cadáver Cubre la tierra. (Mss. Add 10.257, f. 72)
--	--

Destacamos otra seguidilla también basada en el juego retórico del calambur, que, como comprobamos, fue uno de los recursos retóricos de mayor auge entre las seguidillas de juegos de palabras de los siglos XVII y XVIII. Esta muestra debió gozar de gran popularidad dado el gran número de registros que encontramos en cancioneros de final de siglo, como el de Fulano de Tal o el manuscrito Mss/3704, posiblemente datado ya en la transición de siglo. En este caso el juego de palabras se realiza con términos que poseen una raíz similar, *luce*re, confrontando la semántica de “iluminar, comunicar luz y claridad”, frente a *deslucir*, “quitar la gracia o el atractivo a algo” y “desacreditar”. Debemos acoger esa virtud iluminadora más allá del motivo de la llama de amor, y proyectarlo hacia una divinización que aporta claridad y

138. Anónimo (ca. 1760-1778c): *Seguidillas nuevas, para cantar los mancebos pretendientes a las puertas de sus Damas*, op. cit. Contexto: “Otras seguidillas nuevas y discretas, que explican una pintura Jacosa, que hace un fino Amante, agradecido a los favores de su Dama”, p. 7.

entendimiento además de belleza; no en vano estamos en el Siglo de las Luces, el siglo de la fe en el progreso. El rayo es un atávico símbolo que sintetiza la fuerza inmediata que emana desde un centro, sol, santo, héroe o genio, sobre otros seres. Chevalier y Gheerbrant lo intuyen en los escritos semíticos posiblemente herederos de antiguas tradiciones babilónicas; y también es palpable en la mitología griega, al ser Zeus dios del rayo. La vinculación amorosa es característica de la poesía grecolatina, y así lo distinguimos en diversos epigramas de Asclepiades: “De Nicáreta el rostro agradable que, herido de amores, una y otra vez asoma a la ventana, Cleofonte a la puerta derrite y los rayos brillantes, ¡oh, querida Cipris!, de su mirada dulce”. También es una metáfora frecuente, a lo largo de su desarrollo histórico, del motivo de la llama de amor. En la lírica medieval ya es apreciable en la poesía andalusí, como observamos en la jarcha: “Des cand mieo çidiello véned, / tan buona al-bixara, / como rayo de sol yéxed / en Wad-al-Hi jara”, que según algunos investigadores ya podría esbozar una embrionaria estructura seguidillesca.

El sol, al ver tus rayos, Corrido se huye. Que le desluses siente, Que les desluses. (C. A. Israel, f. 79v)	El Sol al ver tus rayos Se esconde y huye, Que le des luces dice, Que le <i>desluses</i> : Pues quando sales En lugar de tomarlo, Tú sueles darle. (Fulano de Tal, p. 125)	El sol al ver tu rostro, Corrido se huye, Que le des luces, siente Que le <i>desluses</i> . Del rubio coche Se corre la cortina, Porque se corre. (Mss/3704, p. 101)	El sol, al ver tus ojos, Corrido huye, Que le des luces pide, Que le <i>desluses</i> . Pues hay más fuego En tus ojos, María, Que en todo el cielo. (F. Caballero, De bolero, p. 182)
---	---	---	---

Las numerosas referencias nos animan a incluir la siguiente seguidilla que encontramos entre las “seguidillas” del manuscrito *Colección de poesías, obras de teatro, cartas y otros documentos principalmente del siglo XVIII*¹³⁹, que se custodia en la madrileña Biblioteca Histórica Municipal. La colección de seguidillas *Letras Nuevas*, firmada por Fulano de Tal, también recoge una variante con un estribillo atribuido al recopilador, variante que se recogerá en los pliegos *Letras para seguidillas letra E*. Ya en el siglo XIX, Lafuente y Rodríguez Marín dan cuenta de su pervivencia. En la lírica amorosa, las tres potencias suelen aludir a las intelectivas: memoria, entendimiento y voluntad, derivadas de las cinco potencias aristotélicas. La seguidilla participa del lenguaje técnico jurídico en el amor,

139. Anónimo, *Colección de poesías, obras de teatro, cartas y otros documentos principalmente del siglo XVIII* (ca. 1778). Manuscrito Signatura I 27. Madrid, Biblioteca Histórica Municipal, p. 227.

práctica recurrente en la antigua poesía latina y que tiene gran acogida en la lírica seguidillesca de corte neoclásico. En la secuencia cronológica de un juicio tras la reforma borbónica, “entrar en consulta” implicaba dirimir o elevar la sentencia al juez, legislador o jurado; y este decretaba una resolución bajo la jurisprudencia que emanaba del centralizado poder absolutista.

En consulta an entrado Mis tres potencias. Que es muy justo el quererte Todas decretan. (Canc. A. Israel, [37], p. 98v)	Puestas en Consistorio Mis tres potencias Que es justicia quererte Todas sentencian. (Colección, Sig. I 27, p. 227)	En consulta han entrado Mis tres potencias, Y en justicia quererte Todas decretan; *Porque tus gracias Leyes son que a injusticias No dan entrada. (Fulano de Tal, p. 107)	En consulta han entrado Las tres potencias; Que te deje y te olvide Dos me aconsejan. Mas la voluntad A sus espaldas dice Que ella te ha de amar. (Lafuente, I, Ternezas, p. 138)
---	--	--	---

Destacamos otra seguidilla coincidente entre ambos cancioneros. En este caso creemos interesante comentar la natural predilección del recopilador por los “imposibles”, presentes en muchas coplas; y, como en este caso, parecen servir de resolución particular ante muestras en las que Israel posiblemente tuviera un conocimiento dudoso o incompleto. Algunas de las coplas recopiladas por Israel no presentan claridad, y despiertan dudas sobre la comprensión real de la temática o de los juegos de palabras. Este desacierto quizá se deba a una comprensión parcial de la lengua nativa por parte de un recopilador posiblemente multilingüista. En nuestro caso, el “garabato” tiene el doble sentido de “gancho para colgar el candil”, y coloquialmente, “garbo, aire y gentileza que tienen algunas mujeres y les sirve de atractivo aunque no sean hermosas”. La variante de la “seguidilla” de la *Colección de poesías* resulta más clarificadora.

La muxer la comparo Con los candiles, Que tiene garavatos Para impossibles. (Canc. A. Israel, [18], p. 37r)	Las feas se parecen A los candiles, Que si no hay garabato De nada sirven; Que es ver las feas Lo mismo que el infierno Nos representa. (Colección, Sig. I 27, p. 228)
---	---

3. Las coplas del *Cancionero de Abraham Israel* en los cancioneros flamencos

Planteamos el análisis comparativo desde dos enfoques diferentes, tal y como explicamos en la justificación, por este motivo se han elaborado las dos tablas que presentamos a continuación. La primera de ellas contabiliza las coincidencias con otras colecciones de cantares extendidos por las tradiciones nacionales, sin adscripción a algún estilo flamenco. La segunda incorpora las colecciones que tratan de especificar distintos estilos que suelen ser considerados dentro del género flamenco.

Si bien es difícil discriminar entre ambos cauces debido a la complejidad que entraña delimitar la lírica flamenca dentro de la popular, para el análisis estilístico resulta imprescindible. Se impone la inclusión en el primer estudio-tabla de recopilaciones de cantes específicamente andaluces, como los define su autora Fernán Caballero, o los *Cantos populares españoles* de Rodríguez Marín, que presentan un acopio importantísimo de coplas flamencas cedidas por Machado y Álvarez. En el segundo estudio-tabla, a su vez, hemos incluido colecciones que incorporan estilos hoy considerados flamencos que tuvieron y tienen una interpretación popular, coral o no profesional, alejada de la elaborada ejecución individual que caracteriza este género. Incluimos colecciones de coplas populares andaluzas pretendidamente alejadas del flamenco, como el *Cancionero popular andaluz*, de Álvarez Curiel, al ser fuente de estrofas que encontraremos en sevillanas, peteneras, verdiales y fandangos populares.

Hemos elaborado la siguiente tabla siguiendo un orden cronológico entre los cancioneros. En ellos ordenamos las secciones atendiendo al mayor número de coplas coincidentes con nuestro cancionero.

Tabla n.º 1. Título: Coincidencias entre las coplas del *Cancionero de Abraham Israel* y otros cancioneros de coplas populares. Fuente: Elaboración propia

Recopilación	Categoría		N.º de coplas
Mss/3929 (15)	Seguidillas		14
	Estrivillos		1
SIG 127	Seguedillas		5
Avilés-Casco y Castro	S/C		5
Don Preciso (38)	Libro I (25)	Seguidillas serias sin estribillo	9
		Seguidillas jocosas sin estribillo	6
		Seguidillas serias con estribillo	4

Recopilación	Categoría		N.º de coplas
Don Preciso (38)	Libro I (25)	Coplas jocosas de tiranas y polos	2
		Seguidillas jocosas con estribillo	2
		Coplas serias de tiranas y polos	1
		Coplas que concluyen en juegos de palabras	1
Don Preciso (38)	Libro II (13)	Seguidillas serias sin estribillo	6
		Seguidillas jocosas sin estribillo	4
		Seguidillas serias con estribillo	2
		Seguidillas jocosas con estribillo	1
Fulano de Tal	Seguidillas	14	
Viuda de Hidalgo	Seguidillas y tiranas jocosas, malagueñas y polos	2	
Mss. add. 10257	Malagueñas	5	
Mss/3704	Versos amorosos. Seguidillas	3	
Maury	Coplas	1	
Manuscrito Eduardo Gil	S/C	9	
Fernán Caballero (29)	Amorosas	16	
	De bolero	5	
	Chuscas y burlescas	3	
	Amorosas tristes	2	
	Jocosas	1	
	Epigramáticas	1	
	Sentenciosas	1	
Segarra (35)	Coplas de la jota	17	
	Dos amantes	3	
	De los celos y el puñal	2	
	El gitano	1	
	Cap. 27	1	
	Cap. 2	1	
	Cap. 45	1	
	Lamentos de un pollito	1	
	La despedida	1	
	Cap. 6	1	
	Lamentos del amor	1	

Recopilación	Categoría		N.º de coplas
Segarra (35)	Del vino y demás		1
	Al hombre		1
	Cap. 57		1
	Del querer		1
Lafuente (91)	Libro I (45)	Ternezas y juramentos	14
		Quejas y reconvenções	8
		Flores y requiebros	7
		Definiciones y máximas	5
		Jocosas, picarescas y epigramáticas	3
		Ausencia	3
		Celos	3
		Desdenes y desprecios	1
		Amarguras y penas	1
	Libro II (46)	Celos, quejas y desavenencias	9
		Amarguras y penas	9
		Desdenes	5
		Ternezas	5
		Definiciones y máximas	5
		Requiebros y flores	3
		Declaración	3
		Serenata y despedida	3
		Morales y sentenciosas	2
		Ausencia	1
		Constancia	1
Flor de epigramas	Cantares epigramáticos del pueblo		3
Gutiérrez de Alba/Martín y Santiago (7)	Cantares		4
	Seguidillas		2
	Carceleras		1
Gerónimo Forteza (12)	Amorosas		7
	Amorosas tristes		4
	De amores		1

Recopilación	Categoría	N.º de coplas
La Sal de María Santísima	Cantares epigramáticos	3
Rodríguez Marín (Cantos) (129)	Celos, quejas y desavenencias	21
	Penas	21
	Ternezas	18
Rodríguez Marín (Cantos) (129)	Teoría y consejos amatorios	14
	Requiebros	13
	Declaración	9
	Desdenes	8
	Serenata y despedida	5
	Ausencia	4
	Jocosos y satíricos	4
	Constancia	3
	Sentenciosos y morales	3
	Reconciliación	2
	Odio	1
	Cariño y penas filiales	1
	Contrabandistas	1
	Matrimonio	1
Fouquier (10)	Jalousie: préventie, curieuse, impérative	2
	A la louange des femmes	2
	Sérénades	1
	Plaintes mordantes ou gracieuses contre les hommes et les femmes	1
	Reproches amers et piquants	1
	Discrétion et Indiscrétion	1
	Peines de coeur	1
	Diverses expressions de l'amour	1
Díaz Martín (16)	S/C	16
Ramón Caballero (20)	Ayes y flores	19
	Sonrisas populares	1
Belmonte	S/C	36

Recopilación	Categoría	N.º de coplas
Rouanet (9)	Coplas	7
	Seguidillas	2
Martínez Tornel (Cancionero murciano) (4)	Cantares varios	2
	Cantares amorosos	2
Palau (76)	Quejas	11
	Amarguras y penas	9
	Piropos y flores	9
	Celos	9
	Desdenes	8
	Máximas y consejos amatorios	6
	Declaración	4
	Despedida	4
	Finezas y juramentos	4
	Ausencia	4
	Constancia	2
	Refraneros	2
	Sentenciosos y morales	2
	Madres e hijos	1
	Pícaro-burlescos	1
Díaz Cassou (Cancionero murciano) (2)	Quereres y dejenes	1
	Cantar del labraor	1
Vergara	Castilla la Vieja	12
	Mil cantares populares amorosos	7
Rodao	Cantares del pueblo	9
García Calderón	S/C	13
Alberto Sevilla (Cancionero murciano) (15)	Desdenes, celos, penas y desengaños	4
	Piropos y ternezas	4
	Jocosos y satíricos	3
	Trovos, serenatas y valentías	2
	Religiosos	1
	Ausencia y constancia	1

Recopilación	Categoría	N.º de coplas
500 Cantares amorosos "El Cine"	S/C	9
Jiménez de Aragón (Cancionero aragonés) (39)	De ellas	7
	Despecho y quejas	5
	Duplicadas	5
Jiménez de Aragón (Cancionero aragonés) (39)	Insinuantes	4
	Relaciones amorosas	3
	Penas amorosas	3
	Despedidas	3
	Estribillos	2
	Agridulces: Ironías y agudezas	2
	Consejos y máximas	1
	Profesiones y oficios civiles	1
	Vestidos y modas	1
	Entre ellas	1
	Jocosas e inocentes	1
	Religiosas y morales	1
	De los ojos	1
Del corazón	1	
Eusebio Vasco	Pisto manchego	87
Pepito Mairena	Canciones españolas	10
R. Vilaríño	S/C	3
Sà del Rey	Cantares amorosos	3
Bruguera	Cantares amorosos	4

Estudiando las coincidencias con otras colecciones cronológicamente cercanas es interesante destacar la débil sincronía con el manuscrito Mss. add. 10257 de la British Library, descrito como "malagueñas" por Pascual de Gayangos. La datación de esta recopilación es compleja, aunque se supone que es del siglo XVIII o del periodo de transición al XIX. Esta desigualdad nos indicaría que podrían tratar repertorios diferentes que habría que analizar, bien sea por factores culturales, cronológicos, regionales o sociales. La conclusión relevante es que la colección de Israel es mucho más trascendente para el flamenco.

No poseemos mucha información del conjunto manuscrito que efectuó el rondeño Cristóbal Avilés-Casco y Castro, que Melchor de Palau cita como recopilación pionera antecesora de la de Don Preciso¹⁴⁰. Únicamente hemos localizado de este autor el manuscrito Mss/3711, que guarda la Biblioteca Nacional bajo el nombre de *Poesías y algunas piezas breves de teatro*, que incluye algo más de sesenta coplas, de las cuales coinciden cinco con el manuscrito de Israel. Tres de estas coincidencias están basadas en juegos de palabras, y salvo: “Celos, siempre ignorantes”, ninguna trasciende más allá de la colección de Don Preciso. En una línea similar se desenvolvería el centenar de “seguedillas” del manuscrito SIG 127 de la Biblioteca Histórica, colección con un contenido de escasa repercusión futura.

De la *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, de Juan Antonio Iza de Zamacola, *Don Preciso*, publicada en el ocaso del siglo y referencia fundamental en el desarrollo musical del posterior siglo romántico, hemos detectado 36 coincidencias. Los criterios clasificatorios que emplea atienden a la métrica y al carácter. El formato escénico de sainetes y tonadillas, que a menudo estructuran su narrativa siguiendo patrones métricos y musicales como seguidillas, tiranas o polos, pudo influir en este criterio de clasificación. De ellas son mayoritarias las coincidencias con seguidillas, ya sean prusianas, de estribillo o sin denominación, siendo prácticamente despreciable el valor de las cuartetas octosilábicas, que serían solo dos coplas al caballo. En cuanto al carácter de discriminación entre jocoso y serio que Zamacola emplea en su colección, observamos que existe una leve mayoría de seguidillas serias y amorosas respecto a las jocosas. Las dos únicas cuartetas que coinciden pertenecen a la sección de coplas jocosas de tiranas y polos, es decir, no hay representación de las cuartetas octosilábicas de carácter triste, y aquí radica el desvío entre ambos cancioneros. En futuras tradiciones como la flamenca, que gusta de la temática triste o sentimental, habrá una paulatina disminución de la forma métrica de seguidilla hacia otras como la cuarteta octosilábica –folías o coplas al caballo–, la soledad o la seguidilla gitana. Ramón Soler identifica 21 pervivencias del cancionero de Israel en registros sonoros, y cuantifica 731 letras, lo que supondría un 2,9 % del total, una proporción significativamente mayor al 1,3 % de la colección de Don Preciso¹⁴¹.

140. Palau, Melchor de (1900): *Cantares populares y literarios*. Barcelona: Montaner y Simón, p. 15.

141. Soler, Ramón (2020): “Los inicios de la lírica flamenca: el Cancionero de Abraham Israel”, en Miguel A. Berlanga (ed.), Norberto Torres, Ramón Soler, Guillermo Castro y Eugenio Cobo, *El flamenco. Baile, música y lírica. Precedentes histórico-culturales y primer desarrollo (1780-1890)*, op. cit., p. 340.

El manuscrito Mss/3704, posiblemente de inicios del siglo XIX y atribuido a los periodistas José María Carnenero, José Herrilla o Lorenzo Pineda, presenta una recopilación de unas cuarenta seguidillas de las que tres de ellas coinciden con nuestra colección. Las tres se caracterizan por el calambur y otros juegos de palabra.

Para destacar el sentido panhispánico de esta lírica popular cotejamos los valores de colecciones como los *Cuentos y poesías populares andaluces*, de Fernán Caballero, con las *Poesías populares*, de Tomás Segarra. Pese a orientar su recopilación en el ambiente musical andaluz, la colección de la escritora hispano-suiza no presenta mayores valores que la colección del exiliado carlista. Esto puede deberse a la elaboración a partir de pliegos de ambas colecciones, de hecho, la sección más numerosa son las coplas de la jota, coincidentes con el pliego *Seguidillas nuevas al caballo*.

Lafuente Alcántara divide el *Cancionero popular* en dos tomos siguiendo un criterio métrico, destinando el primer volumen a las seguidillas, ya sean con estribillo o sin estribillo, y el segundo a las cuartetos y trobos octosilábicos. Si nuestra colección está formada por 483 seguidillas y 248 coplas, es interesante comprobar la coincidencia de pervivencias en ambos tomos, es decir, las seguidillas –que ya Lafuente consideraba en desuso– van desapareciendo del repertorio popular en favor de las cuartetos octosilábicas. La expansión de jotas y fandangos irá desplazando a las seguidillas que, pese a la irrupción de las boleros y su difusión en la primera mitad del siglo XIX, irán paulatinamente disipándose. Respecto a la temática, vemos que aquellas basadas en ternezas, juramentos, quejas, reconvenciones, celos y penas amorosas perviven con más fuerza que las jocosas, picarescas y epigramáticas. Si analizamos la evolución de las coplas contenidas en el *Cancionero de Abraham Israel*, podemos observar un paulatino cambio de carácter, superando la temática sentimental a la jocosidad que prevalecía en la colección de Don Preciso.

Los *Cantos populares españoles* de Rodríguez Marín, es la colección que más muestras recoge, siendo también la más numerosa. Mantiene una clasificación dicotómica parecida a la de Lafuente, basada en modalidades del estado amoroso, en el caso de Rodríguez Marín, siguiendo las pautas vitales del individuo. Vuelven a repetirse las mismas líneas temáticas.

Los *Cantares populares y literarios* de Melchor de Palau toman como base la colección de Lafuente, y marcan la transición al nuevo siglo, donde abundarán los cancioneros regionales. Destacamos la importancia que seguirán manteniendo estas coplas en tradiciones como la aragonesa, la murciana o la castellano-manchega.

Si orientamos el análisis a las colecciones específicas de coplas flamencas obtenemos los siguientes datos:

Tabla n.º 2. Título: Coincidencias entre las coplas del *Cancionero de Abraham Israel* y otros cancioneros de coplas flamencas o estéticamente cercanas.

Fuente: Elaboración propia

Recopilación	Categoría	N.º de coplas
Cancionero manuscrito de malagueñas y peteneras (7)	Malagueñas	4
	Peteneras	3
Demófilo (Col. de Cantes flamencos) (6)	Seguiriyas gitanas	4
	Soleares de cuatro versos	1
	Soleares de tres versos	1
Colección de cantares, ed. Mazzantini	S/C	1
Demófilo (Col. escogida) (18)	Cantares	7
	Seguiriyas gitanas	4
	Serranas	4
	Coplas	2
	Soleares	1
Cantares populares recopilados por un aficionado (4)	Cantares de fandango, malagueñas y peteneras	3
	Soleares	1
Guerrero (3)	Peteneras	2
	Granadinas	1
Manuscrito Agustín Valera (2)	Seguidillas y seguiriyas	1
	Copletas	1
Mihura	Chicoleos	1
Chávarri (3)	Seguiriyas gitanas	1
	Soleares	1
	Malagueñas	1
José Carlos de Luna	Serranas	1
Cante Jondo. Vergara (6)	Seguiriyas gitanas o playeras	4
	Soleares	2
Cante flamenco (Adm. Redondilla) (6)	Serranas	2
	Seguiriyas gitanas	2
	Cantares	1
	Coplas	1

Recopilación	Categoría		N.º de coplas
Caba Landa	Malagueñas		1
Cantares flamencos (ed. El Gato Negro) (8)	Seguiriyas gitanas		2
	Ausencias, declaraciones, requiebros		6
Bauzá (3)	Seguiriyas gitanas		2
	Soleares		1
Cancioneros Figuras del Cante Jondo	Paco el Americano	Fandangos (Perinat)	1
Cancioneros (ed. Alas)	200 coplas de cante flamenco (4)	Fandanguillos	2
		Peteneras	1
		Sevillanas	1
Arévalo	Coplas		1
Mundo y formas (Molina/Cruz) (2)	Letras gitanas		1
	Panteísmo		1
Ricardo Molina (6)	Soleares, tangos, bulerías y cantiñas		4
	Seguiriyas		1
	Fandangos, malagueñas, cantes de Levante, cantes camperos		1
Hipólito Rossy (2)	Tientos		1
	Seguiriyas gitanas		1
Jiménez Quesada (3)	Malagueñas		2
	Sevillanas		1
Ríos Ruiz (3)	Tangos		1
	Soleares		1
	Peteneras		1
Félix Grande	Siguiriyas		1
Bañuls/Orozco	S/C		18
Mario Bois (10)	La cour d'amour		2
	Les choses de l'amour		2
	Le mal d'amour		1
	Le corps brûlant		1
	L'amour fou		1
	La vengeance et la haine		1

Recopilación	Categoría	N.º de coplas
Garrido Palacios	S/C	12
Álvarez Curiel (22)	Amorosas	8
	Desengaño y desprecio	8
	Piropos	3
	Nombres	2
Álvarez Curiel (22)	Reflexiones	1
	Requiebros al color	1
Molina/Gaitán	Verdiales	3
Borrero	Fandangos	6
Registros sonoros	Bulerías	12
	Soleares	10
	Tangos, tientos, garrotines	8
	Alegrías, cantiñas	7
	Seguiriyas	5
	Fandangos, tarantas, verdiales	5
	Sevillanas	4
	Serranas	2
	Livianas, peteneras, cantes de trilla	1

La trascendencia de las coplas en el flamenco es notoria. La exclusiva *Colección de cantes flamencos* de Machado y Álvarez, asesorada por Juanelo e influida por la repercusión del repertorio de Silverio Franconetti, recoge en su mayoría seguidillas, ya en forma de seguidilla gitana. La *Colección escogida*, confeccionada con una mirada más amplia, incluye entre los indeterminados “cantares” la mayoría de las muestras, en este caso cuartetos octosilábicos, revirtiendo la tendencia hacia la seguidilla de la colección de Don Preciso, que abrió el siglo. También entre las serranas parecen pervivir estas coplas, que comparten la forma de seguidilla, aunque esta sección creemos que no muestra un rastreo fiable, si tenemos en cuenta la apresurada elaboración de esta segunda colección llevada a cabo por Demófilo en su estancia madrileña. Seguiriyas, peteneras, malagueñas y soleares son los estilos sobre los que se suelen asentar estas coplas en el repertorio flamenco de finales del siglo XIX.

La entrada en el siglo xx no varía en gran medida, manteniendo vigencia las malagueñas, pero las escasas colecciones de este periodo y su dependencia de los trabajos de Demófilo tampoco permiten extraer una idea concluyente de estas coplas durante estas primeras décadas.

Sí detectamos un retroceso durante las décadas doradas del fandanguillo, de 1920 a 1950. Aunque tenemos que tener en cuenta que las recopilaciones de este periodo suelen ser breves cancioneros publicitarios con distribución similar al pliego de cordel. Además, durante estas décadas existe una importante labor por parte de poetas y letristas adscritos a profesionales que seguirán renovando el corpus literario flamenco, en notable expansión en estos momentos.

Los cancioneros del periodo que se conoce como “revalorización” del flamenco, décadas de 1950 a 1980 incluida, demuestran que, aunque escasas, aún perviven estas coplas en el repertorio. Las breves colecciones de este periodo, llevadas a cabo por investigadores que limitan a escasos estilos el concepto flamenco, irán recogiendo contadas muestras. La obra cumbre de este periodo, *Poesía flamenca. Lírica en andaluz*, la colección más extensa que aglutina la mayoría de coplas llevadas a formato sonoro, eleva a 18 las pervivencias en el repertorio, el valor mayor desde que se investiga el flamenco.

El *Cancionero popular andaluz*, que trata de seleccionar un repertorio popular ajeno al flamenco, muestra mayor pervivencia en las distintas tradiciones de la región andaluza que en las coplas flamencas. Respecto a los fandangos, detectamos mayores valores entre los fandangos onubenses que entre los verdiales en los que el cortejo amoroso tiene mayor protagonismo.

Si acotamos el análisis a los registros sonoros encontramos aproximadamente 38 coplas con registros flamencos o que giran en torno a dicha estética, un valor superior al que registra Ramón Soler, que posible y acertadamente emplea un criterio más restrictivo. Si consideramos en la colección un valor de 603 coplas totales con métrica cancioneril, es decir, excluyendo himnos litúrgicos y canciones inglesas y hebreas, obtenemos un valor en torno al 6,3 % del total de pervivencia en nuestro género de estudio. Dos tercios del total de coplas que nos llegan a los registros sonoros son seguidillas, principalmente seguidillas prusianas, a la prusiana y secciones de seguidillas [12] y [18]. El tercio restante sería en métrica de cuarteta octosilábica, entre las coplas al caballo, fulías y sección [25].

Consideramos que la peculiaridad de este cancionero radica en los estilos flamencos que acogerán la mayoría de estas coplas, auténticas pervivencias bien identificadas entre bulerías y soleares. Curiosamente, son estilos vinculados a compases de amalgama –o con pulsos alternos, o hemiolias–, al igual que alegrías y seguiriyas, que también están bien representadas. No dejan de demostrar una especial incidencia, aunque en menor medida, los tangos y los distintos estilos vinculados a la familia del fandango. La particular persistencia de

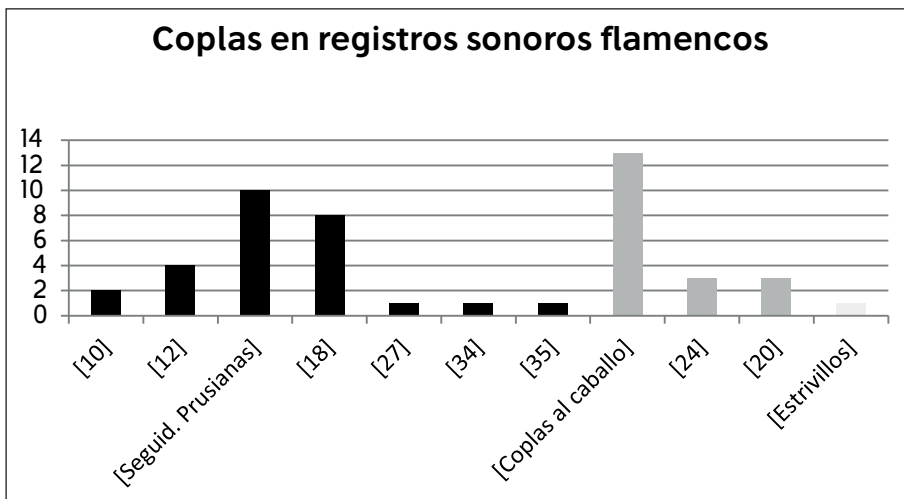


Gráfico n.º 1. Título: Registros sonoros flamencos en las distintas secciones. Fuente: Elaboración propia. Nota: La escala de grises trata de distinguir entre metros distintos. En negro son secciones con metro de seguidilla o seguidilla con estribillo. En gris las cuartetos octosilábicos. En blanco los estribillos de seguidilla

estas coplas, tanto seguidillas como cuartetos octosilábicos, en estilos tan representativos del flamenco como las actuales bulerías, soleares, tientos, alegrías o seguiriyas nos anima a suponer un antecedente directo entre este repertorio de seguidillas prusianas, seguidillas nuevas, seguidillas por el caballo, caballos, folías y el futuro flamenco.

Desconocemos el posible origen del calificativo *prusiano* que Israel otorga a muchas de las seguidillas. Únicamente podemos aventurarlo como un exotismo similar al que pudo suponer el concepto “húngaro” en el siglo áureo, hoy día explicado por las buenas relaciones entre ese reino y la casa de Habsburgo. No podemos discernir si pudo existir algún parentesco con la corte de Federico II o si es una excentricidad aislada, pero podríamos aventurar alguna relación con dichos como “andar a la prusiana”, referido al aire marcial y decidido, a imitación de algún paso de baile. En la tonadilla *Los tiros. 2.ª parte del Desafío de la Polonia*¹⁴² encontramos unas seguidillas prusianas de cierre, pero el calificativo parece estar relacionado con el contexto narrativo y el aire marcial del número final. Con este criterio jocoso y militar también lo distinguimos en unas *Seguidillas de una maja, temiendo que su maja ha perecido*¹⁴³. En los pliegos de

142. Anónimo (ca. 1780-1810): *Los tiros. 2.ª parte del Desafío de la Polonia, Tonadilla* [Manuscrito]. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/16198, f. 15.

143. Anónimo (ca. 1701-1800b): *Papeles varios Tomo I* [Manuscrito]. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/18310, p. 557.

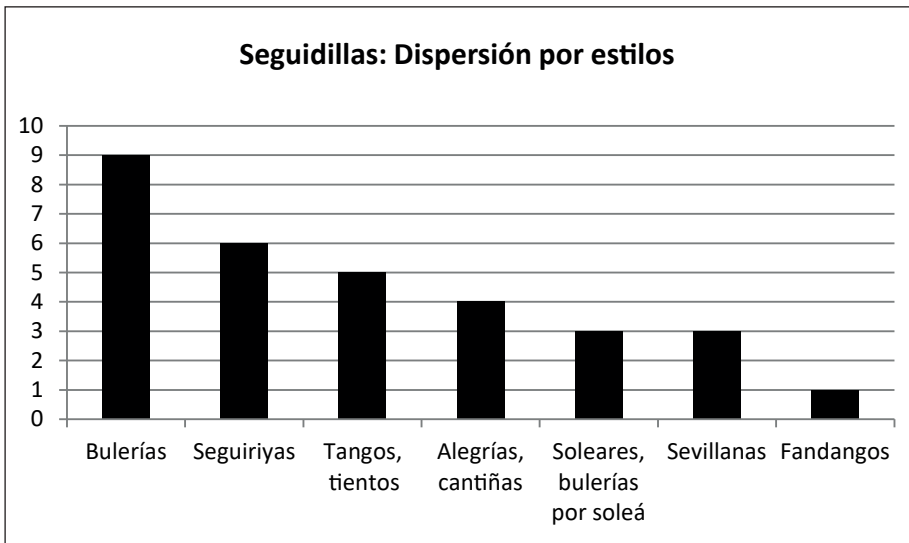


Gráfico n.º 2. Título: Dispersión de las seguidillas entre los registros sonoros de distintos estilos flamencos. Fuente: Elaboración propia

cordel suele aparecer el concepto en algunos romances dieciochescos recreados en Prusia, como el de *Segismundo y Ardenia*.

Las coplas al caballo o las seguidillas nuevas al caballo o por las folías presentan forma de cuarteta octosilábica con rima en los versos pares; lo que hoy conocemos como “copla” o “tirana”. Resulta curiosa la denominación de “seguidillas nuevas” sin presentar dicha forma métrica, creemos que tal criterio se debe a que en ellas impera la musicalidad, como ocurre hoy día en estilos como las alegrías, las sevillanas, las bulerías y otros que admiten ambas estrofas, o también puede referirse a su interpretación “seguida”, que parece ser el origen del término. Faustino Núñez comenta que el caballo es una forma musical muy empleada a finales del siglo XVIII, con compás ternario y con un estribillo en el que suele aparecer la expresión “caballito”¹⁴⁴. El estilo era frecuente en las tonadillas dieciochescas y parece tener vital importancia en el futuro desarrollo de algunos polos y jaleos decimonónicos. Los caballos: “El melón si lo miramos / es igual a la mujer”, que hemos analizado de *El viejo enamorado* de Esteve, o: “No quiero que me dé nadie / valida de un alfiler”, en *Aquí salgo, señores* de Laserna, presentan ese compás ternario sobre el que se desarrolla la cuarteta octosilábica, normalmente con rima aguda. No lo hemos localizado

¹⁴⁴ Núñez, Faustino (2008): *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*. Barcelona: Ediciones Carena, p. 264.

con el comentado estribillo, de ahí que creamos que la denominación puede abarcar alguna característica más musical que temática. Casares Rodicio lo cita como una coreografía con un particular salto dancístico. Faustino Núñez destaca la tirana de Laserna de *La resurrección de la tirana*, donde se citan diversos parentescos con el estilo de la tirana que la acerca al caballo: “Yo, el caballo tan nombrado / fui su padre natural, / yo, el fandango, su marido, / sin ella vine a quedar”¹⁴⁵.

El mismo título del pliego copiado por Abraham también relaciona con los caballos el aire de la folía. Castro Buendía la describe como una danza muy rápida y en compás ternario de posible origen portugués o español mencionada por primera vez a inicios del siglo xvi en el *Auto de Sibilla Cassandra*, de Gil Vicente¹⁴⁶. El esquema armónico en modo menor que la sustenta es perfectamente reconocible en distintas fuentes desde el siglo xv, empleando un esquema común a distintas manifestaciones musicales. Esto dificulta poder establecer un origen unívoco, pero a su vez nos permite emparentarla con otras danzas contemporáneas como la morisca o la romanisca. Castro se centra en dos temas musicales del estilo, a los que denomina “folía temprana”, de finales del xvi a 1674, y “folía tardía”, de 1672 a 1750. Esta última, que gozará de gran popularidad internacional en variaciones tan afamadas como las *Folias de España* de Jean Baptiste Lully, presenta el esquema armónico (i)-V-i-VII-III-VII-i-V-(i). La particular progresión VII-III, que equivaldría a los movimientos Do-Fa o Sol-Do –si simplificamos sobre el modo frigio en Mi, acompañamiento guitarrístico “por arriba”, o el eólico en La, acompañamiento guitarrístico “por abajo”–, aporta un color característico dentro de la armonización, siendo un rasgo que perfila numerosas manifestaciones musicales. No tratamos de establecer ninguna relación sobre el desarrollo del modo de Mi, que ya era apreciable en la folía Rodrigo Martines del *Cancionero de Palacio*, pero sí queremos resaltar el éxito de esta progresión modal que estará presente en muchos estilos del género flamenco, como fandangos, jaleos, peteneras, soleares, bulerías o tangos¹⁴⁷.

Si analizamos las distintas secciones siguiendo un criterio métrico, reconocemos la especial pervivencia en el género flamenco de las seguidillas, en la proporción ya comentada de dos tercios respecto a un tercio de cuartetas octosilábicas. Aunque es importante tener en cuenta la migración estilística, podemos vincular su preponderancia en el estilo de las bulerías, reconocido como un estilo de aparición tardía por la musicología tradicional. La amplia diversidad

145. Núñez, Faustino (16 de junio de 2022): *Tiranas. Flamencópolis* [video]. <https://flamencopolis.com/archives/3594> [consulta: 25/11/2024].

146. Castro Buendía, Guillermo (2014): *Génesis musical del cante flamenco*. Sevilla: Libros con Duende, p. 139.

147. *Ibid.*, p. 141.

de patrones armónico-melódicos que incluye esta familia se suelen supeditar al esquema rítmico basado en el compás de amalgama, que tiende a aglutinarlos. Los nuevos estudios musicológicos, pese a su tardía aparición en registros sonoros, reconocen una plausible existencia anterior, probablemente bajo la denominación de chufas y jaleos. Desde el punto de vista literario podemos aportar las supervivencias que encontramos en este estilo, que constituye un auténtico cajón de sastre en el que confluyen diferentes manifestaciones musicales anteriores incluso al siglo XVIII. Aunque no están presentes en la selección de Israel, en la diversa miscelánea de las bulerías apreciamos ecos de antiguas coplas burlescas, como la seguidilla del ms. 3700 y del *Jardí de Ramellers*: “Quatro merçe[d]jarios / y dos del Carmen: / ivibe Dios, Luisica, / que es mucho fraile!”¹⁴⁸, que aún pervive en el repertorio de bulerías jerezanas en la variante: “Cuatro padres Franciscos, / cuatro del Carmen, / cuatro de la Victoria, / son doce frailes”¹⁴⁹; motivos de coplas chuscas y eróticas: “Mozuela de la saya de grana, / sácame el caracol de la manga”¹⁵⁰, que creemos vislumbrar en una canción con aire de asincopada seguidilla popular de Francisco Amate: “Y el zurrito que toma que anda, / sácame el caracol de la manga”¹⁵¹; o reminiscencias de antiguos pregones: “Mozuelas hermosas, / comprad fruta nueva, / que la doy a prueba”¹⁵², que sigue un esquema cercano a algunos pregones incorporados al flamenco, como los que entona por bulerías el Niño de Barbate: “Estos barquillos / míos de canela, / la que los quiera / los doy a prueba”¹⁵³.

148. Frenk Alatorre, Margit (2003): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, op. cit., II, apéndice III. Antología de seguidillas y coplas tardías. Segunda parte, Sátiras y burlas. Acostándose un cura muerto de frío, 263l. Fuentes: Liñan, ensalada “Al soto de Mançanares”, BNM, ms. 3700, f. 13v (cf. Liñán, ed. Randolph, p. 322); *Jardí de Ramellers* (apud Brown, “Doscientas cuarenta”, n.º 61); Lope de Vega, *Mojiganga de Rojillas*, BNM, ms. 16303, f. 3 (cf. Cotarelo, tomo 2, p. 496); contextos: “Estas seguidas cantaban”; Correspondencias: Folclor actual. Alín 1992, n.º 42, R. Marín, Alonso Cortés, Garevar y Schindler, p. 176l.

149. Rodríguez de la Rosa, José María [*Niño de Medina*]; Montoya Salazar, Ramón [*Ramón Montoya*] (guitarra) (1910): *Bulerías. Cuando tienen un vestío*. 552195. Zonophone, cante 4.

150. Frenk Alatorre, Margit (2003): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, op. cit., II. Juegos de amor, ¡Dámelo, prima!, 1716. Fuentes: *Cancionero de Jhoan López*, f. 37 (n.º 135); *Cartapacio de Pedro de Penagos*, f. 117; *Cancionero de Florencia*, f. 175; *Cancionero de Jacinto López*, f. 68v; Menciones: Ensalada “En una pequeña aldea”, BNM, ms. 3985, f. 99v: “Salió vestida de grana / La niña que al caracol / De la manga, con el sol, / Le sacó el cuerno con gana”, p. 1225.

151. Amate, Francisco (30 de septiembre de 1904): *El zorrillo and la petenera*, cante 2. <https://archive.org/details/WC.A.26> [consulta: 25/11/2024].

152. Frenk Alatorre, Margit (2003): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, op. cit., I. Labradores, pastores, artesanos, comerciantes, De comerciantes y sus pregones, 1186. Fuentes: *Cancionero classense*, f. 163, p. 81l.

153. Castillo Melero, Antonio [*Niño de Barbate*]; González, Juan [*Juan González*] (guitarra) y Pedrito Sevilla (1955): *Bulerías*. 185.113. Odeón, cante 2.

También es destacable la pervivencia de muchas de estas seguidillas en el estilo de las seguriyas, que, dada su particularidad y especificidad, constituye uno de los pilares del futuro género flamenco. Sus orígenes parecen estar relacionados con el carácter melancólico de las antiguas endechas y los giros modales de un tipo de playeras. Aunque en su interpretación encontramos diversos formatos métricos, la forma poética más característica es la denominada seguidilla gitana o flamenca, que, a diferencia del metro de seguidilla simple que vemos en las muestras de Israel, incluye un tercer verso de arte mayor, normalmente endecasílabo. Esta seguidilla podría provenir de la endecha hexasílábica o de dicha seguidilla simple, que adquieren una estructura adicional de cinco sílabas sobre el tercer verso, constituyendo un singular verso de arte mayor endecasílabo. En distintos ejemplos comprobaremos que la evolución métrica también se puede vincular con las cuartetos octosilábicas. La frecuente rima aguda monosilábica las emparenta, según José Mercado, con las *Séguedilles anciennes* que recopila el hispanista Raymond Foulché-Delbosc entre endechas y seguidillas del siglo XVII, y de las que ya hemos citado tres muestras anteriores¹⁵⁴. Mercado intuye la creación del estilo en el siglo XVIII, apareciendo jaleada en el sainete de González del Castillo *El soldado fanfarrón*¹⁵⁵, pero el documento más temprano localizado del mismo es un manuscrito de 1813. Aunque desde el punto de vista musical son interesantes las “plañeras” incluidas en la adaptación de *La máscara afortunada* del maestro Neri, con una de las estrofas en molde de endecha, no encontramos registros cercanos en la métrica de seguidilla gitana hasta la playera que cita García de Villalta en *El golpe en vago, cuento de la 18.ª centuria*, donde se describe en el interior de una cárcel el canto: “No soy de esta tierra / ni en ella nací; / la fortunilla, rodando, rodando, / me ha traído aquí”¹⁵⁶, que recoge Machado y Álvarez entre sus seguriyas¹⁵⁷ y que aún perdura en el repertorio flamenco, como demuestra Pepe Pinto en *Me despierto y digo*¹⁵⁸. Aunque existen referencias previas, creemos que la disposición métrica más similar a la que actualmente pervive en el flamenco parece asimilarse en las décadas de 1830 y 1840. Las traducciones de George Borrow demuestran que este estilo estaba asentado y tendría una adscripción gitana, o gitanófila si atendemos a la visión del viajero inglés. Encontramos su difusión

154. Mercado Ureña, José (1982): *La seguidilla gitana*. Madrid: Taurus, p. 223.

155. Biblioteca Digital memoriademadrid (s. f. [b]): *El soldado fanfarrón, sainete, 2.ª parte* (González del Castillo, Juan Ignacio), p. 6. <http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=8573> [consulta: 25/11/2024].

156. García de Villalta (1835): *El golpe en vago, cuento de la 18.ª centuria*, tomo I. Madrid: Repullés, p. 156.

157. Machado y Álvarez, Antonio [*Demófilo*] (1881): *Colección de cantes flamencos*. Sevilla: El Porvenir, p. 126.

158. Torres Garzón, José [*Pepe Pinto*]; Jiménez Torres, Melchor [*Melchor de Marchena*] (guitarra) (1947b): *Siguriyas. Me despierto y digo*. AA-. La Voz de su Amo, cante 2.

escénica con intensidad en la década de 1840, entre ellas las seguidillas gitanas presentes en *De Cádiz al Puerto*, de Gómez de Bedoya: “Carcelerito nuevo, / te pido llorando, / de que me lleves al calabocito / donde está mi hermano”¹⁵⁹, de las que recogerá Demófilo una variante en el repertorio de Silverio: “Sepulture-rito, / te lo pío llorando / de que me enseñes la sepulturita / donde está mi hermano”. También las seguidillas gitanas del capricho trágico gitanesco *El parto de los montes*, comedia escénica de costumbres del roteño José Sanz Pérez. En esta obra las percibimos cerrando una copla doble, tras una cuarteta de apariencia octosilábica: “Cuando mi compañerita / canta ar lao del arroyo, / enmuesen los sirgueros / por oí su cantá grasioso. / Como la tortoliya / te anduve buscando, / cara morena, de olivo en olivo, / de ramita en ramo”¹⁶⁰, que pervive entre las seguriyas que recoge Demófilo: “Como la tortolita / te anduve buscando, / compañerita, de olivo en olivo, / de ramito en ramo”¹⁶¹. De la misma obra también encontramos cerrando otra copla doble: “Mañanita, mañanita, / mañana de primavera, / mañana de luz y flores, / onde está er só de mi tierra. / Voces doy al viento, / Ay, gitaniyo, ónde tas metío, / que nunca te veo”¹⁶², que también recogerá Demófilo: “Voces doy al viento: / compañera mía ¿Adónde te has metío / que yo no te veo?”¹⁶³.

Alegrías y cantiñas también comparten un desarrollo hemiólico, y algunas de las muestras que se incluyen en la colección tienen gran arraigo en el género flamenco. Al igual que los anteriores estilos parecen asentarse en la estética flamenca cuando adquieren la denominación decimonónica de “cantos alegres”. La familia incluye distintos estilos edificados sobre armonías tonales mayores, aunque existen algunos en menor, y otros que siguen progresiones modales. En el acompañamiento instrumental el profesor Castro Buendía identifica elementos dieciochescos procedentes de jotas, panaderos y ecos del *fandanguito de Cádiz*¹⁶⁴. En el siglo XIX también las encontramos entre el complejo conjunto de los jaleos. Las coplas del cancionero de Israel que distinguimos en los registros sonoros flamencos varían entre la métrica de la seguidilla, la cuarteta octosilábica y el juguete derivado del estribillo de seguidilla.

159. Gómez de Bedoya, Fernando (1847): *De Cádiz al Puerto. Juguete cómico andaluz en un acto y en verso*. Madrid: V. de Lalama, p. 7.

160. Sanz Pérez, José (1849): *El parto de los montes, Capricho trágico gitanesco, en un prólogo y un acto, en verso, original*. Cádiz: Imprenta, Librería y Litografía de la Revista Médica, p. 8.

161. Machado y Álvarez, Antonio [Demófilo] (1881): *Colección de cantes flamencos*, op. cit., p. 107.

162. Sanz Pérez, José (1849): *El parto de los montes, Capricho trágico gitanesco, en un prólogo y un acto, en verso, original*, op. cit., p. 7.

163. Machado y Álvarez, Antonio [Demófilo] (1881): *Colección de cantes flamencos*, op. cit., p. 166.

164. Castro Buendía, Guillermo (2014): *Génesis musical del cante flamenco*, op. cit., vol. II, p. 1230.

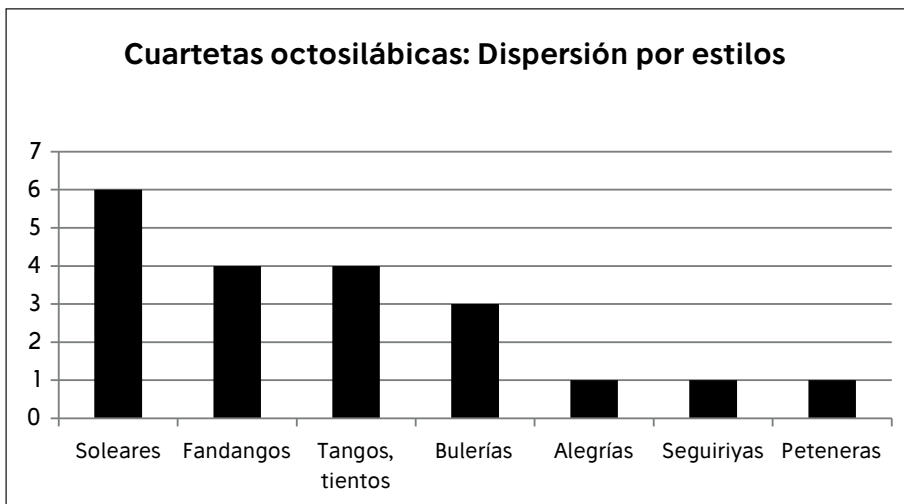


Gráfico n.º 3. Título: Dispersión de las cuartetas octosilábicas entre los registros sonoros de distintos estilos flamencos. Fuente: Elaboración propia

El estilo de los tangos que actualmente disfrutamos en el flamenco parece conformarse a finales del siglo XIX. Castro Buendía alude entre sus posibles orígenes a la hibridación de la música negra y la contradanza inglesa y francesa, en una evolución hacia el tango cubano o habanero¹⁶⁵. Los perfiles melódicos de estos y otros tangos académicos del siglo XIX están algo alejados de las modalidades frías que caracterizan los primeros audios de tangos flamencos que encontramos en los inicios del siglo XX. El paso de la subdivisión ternaria a la binaria, ya con registros sonoros, define un estilo joven, en formación, que irá asumiendo nuevas y viejas estrofas. Y es que también se localizan auténticas pervivencias de la lírica antigua. No la recoge Israel, pero sí podemos citar la fórmula lúdica presente en el *Cancionero de Jacinto López*: “Héchale la capa a la baca / el mosito enamorado, / échale la capa a la ba[ca]: / la baca la capa le á rasgado”¹⁶⁶, cuyo eco distinguimos entre los tangos de Garrido de Jerez: “He pasaíto por la calle Nueva / y una pícara vaca a mí me agarró, / capote le daba la vaca / la capa, la vaca, me la desgarró”¹⁶⁷. Aunque la identificación métrica generalizada atiende a la cuarteta octosilábica, en el análisis de las pervivencias de este cancionero comprobamos la maleabilidad de las distintas métricas a los nuevos contextos.

165. *Ibid.*, p. 1516.

166. Frenk Alatorre, Margit (2003): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, op. cit., II. Rimas de niños y para niños, Rimas para juegos, 2181. Fuentes: *Cancionero de Jacinto López*, f. 320, p. 1577.

167. Fernández Sánchez, Manuel [*Garrido de Jerez*]; Román García, Salvador [*El tuerto Salvaorillo*] (guitarra) (1910): *Tangos-chufas. Pasaíto por la calle Nueva*. X-5-52330. Zonophon, cante 1.

El estilo de la soleá también ha sido vinculado en su origen a los decimónicos jaleos, término que definió este estilo en gran parte del siglo XIX. Pese a que hay referencias previas, la soleá parece conformarse en torno a 1850, y en su acompañamiento, como en del jaleo, se perciben hemiolias, progresiones modales, ciclos de doce pulsos y comienzos acéfalos, elementos presentes ya en jácaras instrumentales del siglo XVII. Los moldes métricos de cuarteta octosilábica o la tercerilla de soledad son los esquemas más frecuentes en el estilo, que es similar a los que presentaban las coplas al caballo y las folías, y quizá debido a esto distinguimos un buen número de soleares y soleares por bulerías entre estas coplas; aunque también veremos algunas seguidillas que se adaptarán a estos nuevos patrones.

El fandango, más que un estilo, habría que considerarlo un auténtico género dada la enorme variedad de manifestaciones musicales que se cobijan bajo dicho término. Aunque existen referencias literarias muy anteriores, las fuentes musicales comienzan a inicios del siglo XVIII, en escritos para la guitarra barroca; y a lo largo del siglo irá conformando su característica progresión que discurre sobre los modos jónico y frigio, que no es exclusivo, pero sí mayoritario entre los distintos tipos de fandango. Dicha cadencia también es perceptible en jácaras y folías del siglo XVII. A lo largo del siglo también se identifican zonas de confluencia y puntos en común con el estilo de las jotas. Sus diversos esquemas armónicos estructuran diferentes manifestaciones de desarrollo popular o profesional, ligado a contextos musicales y también literarios, como las repentizadas glosas y trobos. Este amplio desarrollo hace del género un conjunto al que se han ido adaptando numerosas pervivencias literarias.

Analizamos a continuación algunas coplas interesantes detectadas en distintos registros sonoros.

3.1. Bulerías

El estilo de las bulerías ha sido considerado una de las evoluciones más recientes debido a su tardía denominación, pero su análisis musical, como demuestra Guillermo Castro, presenta parentesco con algunos jaleos y zapateados que dominaron el siglo XIX, tanto en el compás ternario, como en las numerosas hemiolias o en el comienzo melódico acéfalo¹⁶⁸. La denominación actual de bulerías parece generalizarse sobre un determinado compás más que por un diseño melódico específico, ya que sobre este esquema rítmico se han asentado melodías en modo mayor, menor o frigio, de variadas procedencias. El análisis

168. Castro Buendía, Guillermo (2014): *Génesis musical del cante flamenco*, op. cit., p. 1351.

literario de muchas de sus coplas refleja la maleabilidad de la lírica popular por su adaptación a las distintas fórmulas musicales. Las escasas fuentes o partituras históricas que poseemos no nos permiten corroborar la antigüedad de estos diseños melódicos, pero en este cajón de sastre aún se encuentran auténticas supervivencias de la lírica popular.

Algunas seguidillas anotadas en la colección aún perviven en el corpus flamenco. Destacamos las *Bulerías del cartero*¹⁶⁹, que interpreta Juan Peña *El Lebrijano*. La letra se la atribuyen el propio cantaor junto al poeta Félix Grande. El análisis del LP en su conjunto permite intuir un sabio asesoramiento del poeta emeritense, muy influido por la poesía de cancioneros, principalmente por las colecciones de Rodríguez Marín. La seguidilla estará presente en las principales recopilaciones decimonónicas y se clasificará de manera unánime entre las coplas de ausencia por su solicitud del amor físico frente al ideal literario. Recordemos que durante el siglo XVIII el género epistolar adquiere gran popularidad, gestándose la estructura narrativa característica de la novela epistolar a partir de obras como *Julia, o la nueva Eloísa*, de Rousseau, o *Las penas del joven Werther*, de Goethe. Este auge se aprecia en la recreación innovadora de la misiva, con modelos y esquemas establecidos que incluso se comercializaban en pliegos de cordel. La devaluación en nuestra seguidilla de la carta como letra escrita no es más que una depreciación de la literatura por su incapacidad de describir el sentimiento amoroso. Una valoración de la razón experiencial frente al conocimiento adquirido fuera de ella. Manuel Ruiz Fernández opina que en la lírica flamenca la razón histórica, como la científica, se encuentra arquetipada por lo visible, por lo que se lee, mientras que la razón ancestral se alinea con lo audible, con lo que se cuenta¹⁷⁰. En el mismo sentido encontramos las conocidas seguidillas sevillanas: “No me mandes papeles / que no sé leer” o “Papeles son papeles, / cartas son cartas”.

Aunque más cartas echas	Cartas van, cartas vienen	Cartas van, cartas vienen
En el correo,	Por el correo,	Por el correo,
Nada me satisfase	Nada me satisface,	Nada me satisface, gitana mía,
Sy no te veo.	Si no te veo.	Si no te veo.
(C. A. Israel, [12], f. 24r)	(Lafuente, I, Ausencia, p. 159)	(Lebrijano, Bulerías)

169. Peña Fernández, Juan [*El Lebrijano*]; Jiménez Ramírez, Enrique [*Enrique de Melchor*] (guitarra); Peña Fernández, Pedro (guitarra) (1976): *Bulerías*. “Bulerías del cartero”, en *Calí*, Fonogram, Peña, Juan; Grande, Félix (letra), cante 3.

170. Ruiz Fernández, Manuel (2019): *Filosofía del Flamenco. El Flamenco como objeto de la Filosofía; la Filosofía como sujeto del Flamenco* [tesis doctoral]. Sevilla: Universidad de Sevilla, p. 62.

También entre los estribillos que recoge Israel descubrimos los esbozos de una copla que podría aún conservarse en el repertorio de las bulerías, si consideramos la siguiente estrofa de la *Bulería gitana*¹⁷¹, del conjunto Gitanillos de Cádiz. La misma variante la encontramos en una *Soleá de Alcalá*¹⁷² de Antonio Mairena. La consonancia de estas palabras rimantes es frecuente en las coplas populares por su simpleza, como la conocida: “Ojos que te vieron ir / por aquel camino llano, / ¿cuándo te verán volver / con la licencia en la mano?”. En nuestro caso podría tratarse de la divinización de una copla popular, aunque nos falta contexto, ya que nos encontramos ante una seguidilla incompleta, muy frecuente en estribillos móviles. Díaz-Mas y Sánchez Pérez asumen que Israel, en su condición de judío, mantiene la tendencia de evitar escribir en forma plena el nombre de “Dios”, sustituyéndolo por “D.”, incluso en la fórmula de despedida *adiós*, que el copista escribe *A. D.*¹⁷³. De manera que en este estribillo podríamos estar ante una elipsis intencionada de nuestro compilador, con una continuidad basada en un forzado asíndeton y una secularización hacia la temática amorosa. En numerosas muestras desembocaremos en una interpretación abierta, ya que el amor mundano y el divino discurren por un mismo sendero. La metáfora del camino llano es muy empleada en el ámbito moral y religioso, normalmente como camino de la obediencia, el más seguro y alejado de la senda de la perdición.

Dame la mano,	Yo sé de un camino llano	Yo sé de un camino llano
Subiremos al sielo	Por donde se sube al cielo	Por donde se va hacia Dios
Camino llano.	Yendo con Dios de la mano.	Con él mismo de la mano.
(C. A. Israel, Estriv., f. 18v)	(Gitanillos de Cádiz, Bulerías)	(Antonio Mairena, Soleá)

Destacamos del conjunto dos coplas muy extendidas en numerosas tradiciones que suelen estar recogidas de forma independiente en la mayoría de los cancioneros. Normalmente, suelen encontrarse entre las coplas de ternezas o de ausencias. Israel tampoco las cita como sucesivas, pero en la discografía flamenca las encontramos de forma encadenada con una línea narrativa de continuidad. Nuestras fuentes sonoras comienzan en el género de la copla, en

171. Gitanillos de Cádiz (ca. 1965): “Bulería gitana”, 30CV-1276. MU-1276-A, en *Musique folklorique du monde “Andalousie”*. Musidisc, cante 1.

172. AyalaOyaJuan (17 de noviembre de 2017): *Recital de cante de Antonio Mairena en la plaza de Santa Marta de Sevilla I-Soleá de Alcalá* [vídeo]. Cruz García, Antonio [Antonio Mairena]; Jiménez Torres, Melchor [Melchor de Marchena] (guitarra), cante 9. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=1QeNEdLGxj8> [consulta: 25/11/2024].

173. Díaz-Mas, Paloma; Sánchez Pérez, María (2013): *Los sefardíes y la poesía tradicional hispánica del siglo XVIII...*, op. cit., p. 46.

concreto entre las *Quintillas gitanas* de Miguel de Molina. Ya en el género flamenco destacamos las bulerías *Le dije que la quería*¹⁷⁴, de Romerito de Jerez, con letra atribuida a Manuel Ríos Ruiz y al acervo popular. También está en el repertorio de Gaspar de Utrera y Juanito Villar en similar disposición, y de forma fragmentada en bulerías de Fernanda y Bernarda de Utrera. Teniendo en cuenta los errores de atribución de las discográficas o los derechos de autor que entran en juego, nos deja la duda de si la variante pertenece a la reconstrucción literaria o a la tradición oral. El *incipit* de la primera es un tópico muy extendido en la lírica popular, que ya lo distinguimos en el *Sarao de amor*, de Juan de Timoneda: “Águila que vas volando, / lleva en el pico estas flores, / dáselas a mis amores, / dile cómo estoy penando”¹⁷⁵, supervivencia identificada por Eduardo Martínez Torner. Las variantes son numerosas y están muy extendidas, como demuestra el profesor Pedrosa Bartolomé en “‘Gavilán que vas volando’: Una canción sefardí de Oriente y sus paralelos panhispánicos”¹⁷⁶. La copla subsiste igualmente en el repertorio tradicional de fandangos alosneros y de la Cruz del Hoyo de Almonaster. La cuarteta participa del motivo clásico de la herida de amor, *vulnus amoris*, que requiere de una sutil costura como remedio de amor sin aludir a la cruentas cirugías latinas de la lanceta, *ferrum*, o la cauterización, *ignes*, y que recurre a un “hilo” que en su segunda copla actúa sugiriendo el motivo de la cadena de amor, *vincula amoris*. La segunda cuarteta está muy extendida en la mayoría de las tradiciones nacionales regionales, incluidos los verdiales y fandangos onubenses. Los grandes cancioneros distinguen la variante en los primeros versos: “Tengo el corazón herido / y las heridas me duelen”, que desemboca en una insinuante perifrasis que nos permite realizar una aproximación temática con la glosa del poeta renacentista Pedro de Padilla: “Pastores, herido vengo / de un mal que no tiene cura, / que lo ha de sanar ventura / y no la tengo”¹⁷⁷. En el siglo xvii destacamos la mención de Gonzalo Correas, que las cita como seguidillas que repiten el primer y el tercer verso¹⁷⁸.

174. Romero Pantoja, Manuel [*Romerito de Jerez*]; Cala, José [*El Poeta*] (guitarra); Ríos Ruiz, Manuel (letra) (1976): Bulerías. “Le dije que la quería”, en *El cante de Romerito de Jerez*. Zafiro, cante 4.

175. Frenk Alatorre, Margit (2003): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, op. cit., I. Amor adolorido, Mi bien no viene, 571. Fuentes: Timoneda, *Sarao*, f. 13 (n.º 24), Supervivencias: Colombia, Alín II, 415, nota: “Águila que vas volando / Y en el pico llevas flores, / Llévale este papelito / Al amor de mis amores”, Torner, *Lírica*, n.º 183, pp. 401-402.

176. Pedrosa Bartolomé, José Manuel (2014a): “‘Gavilán que vas volando’: Una canción sefardí de Oriente y sus paralelos panhispánicos”, *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 28, pp. 134-153.

177. Padilla, Pedro de (1880): *Romancero*. Madrid: M. Ginesta, p. 426.

178. Correas, Gonzalo (1903): *Arte grande de la lengua castellana, compuesto en 1625 por el Maestro Gonzalo Correas*. Madrid: El Conde de la Viñaza. Contexto: “Seguidillas antiguas con acento moderno”, pp. 272-273.

Águila que bas bolando Y en el pico llevas hilo, Dámelo para cozer My coraçon, que es herido. (Canc. A. Israel, C. al caballo, f. 42r)	Águila que vas volando Si en el pico llevas un hilo, Dámelo para coserme Que el corazón tengo herío. Que el corazón tengo herío Y las herías me duelen Y está muy lejos de aquí La que curármelas puede (Romerito de Jerez, Bulerías)	Águila que va volando Y en el pico lleva un hilo, Dámelo para coser Su corazón con el mío. (Garrido Palacios, Fandango, p. 79) Tengo el corazón herido, Por todas partes me duele, No está muy lejos de aquí La que remediarlo puede. (Molina/Gaitán, Verdial, p. 19)
El corasón tengo triste Y no sé yo lo que tiene Y no esté lexos de my Quien alegrármelo puede. (C. A. Israel, C. al caballo, f. 4lv)		

La seguidilla prusiana que tratamos coincide en sus palabras rimantes con una soledad de tres versos octosilábicos bien asentada en el flamenco. A esta soledad se llega por pérdida del primer verso, si tomamos como referencia la muestra de los *Cantos populares españoles*¹⁷⁹ que aporta Rodríguez Marín, quizá proveniente del amplio fondo con el que contribuyó Machado y Álvarez para su elaboración. Esta variante presenta términos provenientes del caló, como *Un-debé*, que parece provenir de la voz sánscrita *deva*, que equivaldría a ‘Dios’, y *diñar*, que significaría ‘dar’ u ‘otorgar’. El término *Deuel*, equivalente a ‘caelum’ o ‘Deus’, ya lo encontramos en *De literis et lingua Getarum*, conocido como el *Léxico de Scaliger*, el primer diccionario que trata algunos términos “cingaros”, según la descripción¹⁸⁰. En el siglo XVIII lo observamos en los manuscritos *Lengua egipciaca*; y más propio: *Guirigay de jitanos*, recogido como *Jundayn*¹⁸¹, y en el *Vocabulario* del Marqués de Sentmenat, como *Dabél*¹⁸². Del lenguaje coloquial se emplea el verbo *bregar*, en el sentido de ‘batallar’ o ‘reñir con alguien’, que deriva etimológicamente del gótico *brikan*, de donde también provendría el término *brigada*. Este verbo germánico se vincula con la raíz indoeuropea *bhreg-*, que estaría presente en el verbo latino *frangere*. Las versiones interpretadas por los profesionales se presentan en estilo dialogado, a diferencia del narrativo de las fuentes escritas. El primer registro sonoro que poseemos es en el estilo de los tientos, en *Tengo momentos en la noche*¹⁸³, de Manuel Torre,

179. Rodríguez Marín, Francisco (1882-1883): *Cantos populares españoles*, op. cit., tomo III, p. 181.

180. Vulcanio Brugensi, Bonaventura (ed.) (1597): *De Literis & Lingua Getarum, Sive Gothorum*. Amberes: Officina Plantiniana, p. 103.

181. Anónimo [¿López de Oliver, José Antonio?] (ca. 1760-1790): *Papeles poéticos*, op. cit. Contexto: *Lengua egipciaca*; y más propio: *Guirigay de jitanos*, p. 116.

182. Adiego, Ignasi-Xavier (2002): *Un vocabulario español-gitano del Marqués de Sentmenat (1697-1762)*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, p. 27.

183. Soto Loreto, Manuel [*Manuel Torre*]; Gandulla, Juan [*Habichuela*] (guitarra) (1909c): *Tientos. Tengo momentos en la noche*. 68112. Odeón, cante 2.

pero es en el estilo de las bulerías donde es más usual. Las primeras bulerías las distinguimos en *Entré yo en ese castillito*¹⁸⁴, de la Niña de los Peines, pero también la llevan al formato sonoro Paco el Boina, Antonio Mairena o Fernando Terramoto. En la actualidad también pervive entre los tangos de la Repompa. Entre los cancioneros solo la encontramos en las colecciones del entorno folklorista andaluz y en los tratados del periodo de revalorización del flamenco, ya en el siglo xx. La intencionada elipsis del término *Dios* evidencia el credo hebraico de nuestro compilador.

Para todos los males	A Undebé le estoy pidiendo	
Da D. pasensia,	Que me diñe resistencia;	Dios mío, dame paciencia,
Pero para el de amores	Que para bregar contigo	Si para bregar contigo
No ay resistencia.	Ya me falta la paciencia.	Me falta la resistencia
(C. A. Israel, Seg. prus., f. 61r)	(R. Marín, Celos, quejas, 4409)	(Niña de los Peines, Bulerías)

El estilo de las bulerías por soleá, también llamadas soleá por bulerías, amoldará igualmente coplas que encontramos entre las seguidillas prusianas. Este estilo flamenco suele mantener un esquema melódico cercano a algunos estilos de soleá, pero con un compás más rápido y marcado, sin la pausa y agógica particular de la soleá. Desde el punto de vista métrico, sus coplas suelen estar basadas en cuartetas octosilábicas, y el tercer verso sufre una adición de métrica libre, que suele servir de refuerzo del mensaje, principalmente destinada al sujeto amado. Este mismo mecanismo ha sido propuesto frecuentemente para intentar explicar el endecasílabo que caracteriza al tercer verso de la seguidilla gitana. La denominación del estilo es tardía, apareciendo en los registros sonoros inicialmente como soleá o como bulería.

Las bulerías de la Niña de los Peines, *Yo me acuesto y sueño contigo*¹⁸⁵, serían un ejemplo de soleá por bulerías. La seguidilla prusiana presenta rima aguda en los pares que nos llevaría a una métrica 7-6-7-6, más cercana a la endecha, que Gonzalo Correas considera una evolución entre las “seguidillas antiguas i se hazen modernas”¹⁸⁶, frente a los antiguos pentasílabos de rima grave. Creemos interesante destacar la intencionada rima monosilábica de la variante que llega al flamenco. Esta técnica rimante, de escaso mérito entre la lírica culta, tiene gran arraigo en nuestro género; y creemos que, dada su

184. Pavón Cruz, Pastora [*Niña de los Peines*]; Montoya Salazar, Ramón [*Ramón Montoya*] (guitarra) (1912a): *Bulería n.º 1. Entré yo en ese castillito*. Gramophone, cante 7.

185. Pavón Cruz, Pastora [*Niña de los Peines*]; Serrapí Sánchez, Manuel [*Niño Ricardo*] (guitarra) (1927): *Bulerías. Yo me acuesto y sueño contigo*. Regal, cante 1.

186. Correas, Gonzalo (1903): *Arte grande de la lengua castellana, compuesto en 1625 por el Maestro Gonzalo Correas, op. cit.*, p. 279.

frecuencia en determinados periodos como las décadas de florecimiento del fandango, actuaría como un recurso de intención popularizante. La muestra es un buen ejemplo para observar la común evolución de seguidilla a cuarteta octosilábica. El último verso genera numerosas variantes, que pueden llegar a ser paródicas, como la que ofrece Lafuente, que acentúa el recurso popularizante con la inclusión en la rima de un vulgarismo.

Sy me duermo, te sueño;	Si me acuesto, pienso en ti;	Si duermo, sueño contigo;	Yo me acuesto y sueño contigo
Sy no, pienso en ty.	Si me levanto, en ti pienso;	Si despierto, pienso en ti;	Y de día pienso en ti,
Solo saber quisiera	Te quisiera preguntar	Dime tú, compañerita,	Yo preguntarte quisiera
Sy tú eres assy.	Si te pasa a ti lo <i>mesmo</i> .	Si te pasa lo que a mí.	Si te pasa igual que a mí.
(C. A. Israel, Seg. prus., f. 60v)	(Lafuente, II, Ternezas, p. 158)	(Gut. de Alba, Cantares, p. 194)	(N. de los Peines, Bulerías)

Otra seguidilla prusiana nos llega al flamenco en diversas formas métricas, lo que es un buen ejemplo de la maleabilidad que poseen estos versos. Desde la seguidilla que aporta Israel encontramos una variante en forma de seguidilla gitana. Los suspiros, *suspiria amoris*, son uno de los síntomas de amor, *signa amoris*, más evidentes. La profesora Moreno Soldevila distingue la recurrencia del motivo en la lírica latina, donde suele aparecer ligado al insomnio por amor¹⁸⁷, como observa en el diálogo de la comedia *Cistellaria* de Plauto: “Neque munda adaeque es, ut soles, Hoc, sis, vide, ut petivit. Suspirium alte! Et pallida es”, “Ni estás tan bien puesta como otras veces, fijate qué suspiro tan hondo ha dado, y estás descolorida”¹⁸⁸. Machado y Álvarez recoge una variante de la seguidilla en la *Colección de cantes flamencos*, que se caracteriza por un pragmático “dinero daba”, en lugar de los líricos suspiros¹⁸⁹, acentuando el desdén, e introduciendo el concepto de amor interesado, e incluso comprado, *venalis amor*. El tercer verso endecasílabo propio de esta fórmula métrica lo consigue con la simple adición de “compañerita”, recurrente fórmula postiza empleada en el flamenco. Es interesante la subjetiva interpretación de la copla, ya que Fernán Caballero la incluye en una versión cercana al manuscrito entre sus coplas

187. Moreno Soldevila, Rosario (2011): “Suspiros de amor”, en *Diccionario de motivos amatorios...*, op. cit., p. 411.

188. Plauto (1996): *Comedias*, II. Introducciones, traducción y notas de Mercedes González-Haba. Madrid: Gredos, p. 21.

189. Machado y Álvarez, Antonio [*Demófilo*] (1881): *Colección de cantes flamencos*, op. cit., p. 104.

chuscas y burlescas, y Lafuente o Rodríguez Marín, siguiendo la misma variante, la incluyen entre los desdenes y desprecios. Las referencias sonoras que localizamos son en la forma métrica de la soledad, con tres versos octosílabos, perdiendo un verso por la fusión de los dos primeros de la seguidilla, “Por verte, dineros daba”, en unas *Bulerías por soleá*¹⁹⁰ de Antonio Mairena, o en *Dios te va a mandar un castigo*¹⁹¹ de Enrique Morente. Siguiendo otra variante la encontramos en la seguriya de Juan Osuna *Dinerito yo daba*, perdiendo el verso inicial: “Dinerito yo daba / cuando escucho tu nombre, / yo vuelvo la cara”¹⁹².

Algún día por verte	Algún día por no verte	Argun dia por berte	
Suspiros daba	Suspiros daba,	Inero yo daba,	Por verte, dineros daba
Y aõra por no verte	Y ahora por no verte	Compañerita, ahora por no berte	Y ahora por no mirarte,
Buelbo la cara.	Vuelvo la cara.	Güerbo yo la cara	Primita, vuelvo la cara
(C. A. Israel, Seg. prus., f. 69v)	(F. Caballero, Chuscas, p. 221)	(Demófilo, Seguir., 9, p. 104)	(A. Mairena, Bul. por sol.)

Otra copla al caballo de inagotable éxito popular es la siguiente cuarteta, que emplea el alegórico doble de campanas como reflejo de la muerte, principalmente por causa amorosa. En la lírica antigua encontramos este tañido frecuentemente con sentido festivo, como en la canción infantil de Gonzalo Correas: “A ké tañen las campanas, / a kuladas, a kuladas”¹⁹³. El profesor Carrillo Alonso describe el motivo del redoble de campanas en la tradición romancística, apuntando los versos del romance *La muerte ocultada* que recoge Menéndez Pidal en *Flor nueva de romances viejos*: “–Por quién tocan las campanas / que suenan tan doloridas? / –No tocan sino por ti, / que con bien parido habías”¹⁹⁴. En nuestra investigación observamos, sin embargo, que la presencia del repique doble de difuntos en la lírica popular parece asentarse con mayor asiduidad a partir del siglo XVIII, y buenos ejemplos los encontramos en el

190. Cruz García, Antonio [*Antonio Mairena*]; Eduardo de la Malena (guitarra) (1962): “Bulerías por Soleá”, en *Reunión en Sevilla*, cante 1.

191. Morente Cotelo, Enrique [*Enrique Morente*]; Parrilla de Jerez (guitarra) (1971): *Bulerías por Soleá*. “Dios te va a mandar un castigo”, en *Homenaje flamenco a Miguel Hernández*. Hispavox, cante 2.

192. Rodríguez Montero, Juan [*Juan Osuna*]; Sánchez Gómez, Ramón [*Ramón de Algeciras*] (guitarra) (1979b): Seguriya. “Dinerito yo daba”, en *Juan Osuna y su cante*. Discos Mercurio, cante 2.

193. Frenk Alatorre, Margit (2003): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, op. cit., II. Rimas de niños y para niños, Rimas infantiles (o que podrían serlo), 2106. Fuentes: Correas, *Vocabulario*, p. 19-a, p. 1516.

194. Carrillo Alonso, Antonio (1988): *La huella del romancero y del refranero en la lírica del flamenco*. Granada: Editorial Don Quijote, p. 103.

cancionero de Abraham o en el de Zamacola: “Si me quitan el verte / que es mi alimento, / suban al campanario, / toquen a muerto”. La temática de la muerte está bien enraizada en el flamenco, que recreará con minuciosidad esta figura simbólica. La copla al caballo que tratamos no pierde vigor en el siglo XIX y la veremos en la *Tirana del Caramba* y *Como te quiero*¹⁹⁵, armonizada por Narciso Paz, incluida en una compilación de *lieder* de 1830. La cuarteta está muy extendida en las distintas tradiciones hispanohablantes. En el flamenco se interpreta en diversos estilos, principalmente entre las malagueñas. Una de las primeras referencias la encontramos en composiciones cultas como los *Cantares malagueños*¹⁹⁶, para canto y piano, de Antonio Llanos Berete. Al flamenco más reciente nos llega en las bulerías por soleá *Así lo siento*¹⁹⁷, adaptadas por el letrista José Carrasco Domínguez para el Turroneo. En ella se sustituye la perífrasis aparentemente culta “ausente de tu vista” por un visceral “mete la mano en tu pecho”, dicho que describe Gonzalo Correas: “Meter la mano en su seno se dize kon metáfora, por bolver sobre sí la konsidezió[n] [sic.] i konozer las propias faltas i flakezas”¹⁹⁸. El juego mordaz de esta cuarteta de ausencia radica en la respuesta en erotema a la sugerente pregunta con actitud de desdén y falsa indiferencia planteada en el segundo verso. La recreada variante flamenca sustituye este choque retórico de insinuaciones –que denota cierta atenuación en el reproche– por una actitud directa de confesión y acusación, acompañada del impropio “de mala madre”. Esta descalificación, equivalente a “de mal linaje”, aparecerá con frecuencia caracterizando el perfil apostrófico de la lírica flamenca decimonónica. Sin la función locutiva la apreciamos en la lírica antigua, en un villancico de Juan Vásquez: “Por amores lo maldijo / la mala madre al buen hijo”¹⁹⁹. Esta locución permite extender en el estilo de la soleá por bulerías el verso al arte mayor, normalmente en valores aleatorios que se pueden dilatar desde el dodecasílabo hasta el hexadecasílabo, e incluso superarlo, siguiendo una pauta similar a la generada en el tercer verso usualmente endecasílabo de la seguidilla gitana.

195. Wolff, O. L. B. (1830): *Braga. Sammlung Deutscher, Oesterreichischer, Schweizerischer, Französischer, Englischer, Schottischer, Spanischer, Portugiesischer, Brasilianischer, Italiänischer, Holländischer, Schwedischer, Dänischer, Rulsischer, Polnischer, Lithausischer, Finnischer, u. s. x. volkslieder, Spanische und Portugiesische Lieder*. Bonn: N. Simrock, pp. 6-7.

196. Llanos Berete, Antonio (1872): *Cantares malagueños o sea Malagueña variada: para canto y piano*. Madrid: José Campo y Castro, p. 10.

197. Mancheño Peña, Manuel [*El Turroneo*]; Paco Cepero (guitarra); El Tato (1977): *Bulerías por Soleá*. “Campanas”, en *El Turroneo. Así lo siento*. Olivo-Belter, cante I.

198. Correas, Gonzalo (1967): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales...*, op. cit., p. 550.

199. Frenk, Margit; Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII), 2003. I. Amor adolorido, Preso levam o namorado, 504. Fuentes: Juan Vásquez, *Villancicos*, núm. 23, *Tenor*; id. *Recopilación*, II, núm. 3, p. 361.

Sy doblare la campana	Si oyes que tocan a muerto,	Si oyes doblar las campanas,
No preguntes quién murió.	No preguntes quién murió;	No preguntes quién murió,
Por que ausente de tu vista	Porque ausente de tu vista,	Mete la mano en tu pecho,
		gitana de mala madre,
Quién puede ser sino yo.	¿Quién puede ser sino yo?	Y te dirá que he sido yo
(C. A. Israel, C. al cab., f. 4lv)	(Lafuente II, Serenata, p. 192)	(Turronero, Bulerías por Soleá)

Encontramos dos seguidillas prusianas que podrían ser antecesoras de la siguiente copla amorosa que hallamos entre las sevillanas de las *200 coplas de cante flamenco*, de la editorial barcelonesa Alas²⁰⁰. El empleo del alfiler como símil de inconsistencia amorosa lo reconocemos en el siglo XVIII, en coplas que recoge Zamacola como: “La misma resistencia / la mujer tiene, / que una gasa prendida / con alfileres”. En la lírica del XVI y XVII lo percibiremos a menudo como producto de escaso valor económico, y así lo identificamos en la comedia *Darlo todo y no dar nada*, de Pedro Francisco Lanini y Sagredo: “Baratillos sus ojos / son, pues se venden / vente y cinco al ochavo, / como alfileres”²⁰¹. No debemos olvidar el atávico valor simbólico del alfiler como saeta amorosa que traspasa el corazón: “Tu mirar, Marica, / debe de tener un alfiler / pues tanto me pica”, glosada en el *Cancionero de Jhoan López*²⁰². La locución de inconsistencia “Prendido está eso con alfileres” la identificamos en los *Adagios, proverbios o sentencias varias*²⁰³, manuscrito Mss/4502 de la Biblioteca Nacional. Poseemos un registro sonoro en *Condiciones de luna*²⁰⁴, una canción ligera con acompañamiento de palmas por bulerías de Soleá Morente, retomando la inspiración cancioneril de su padre.

Ante ayer me querías	Anda, ve a los demonios	Tienes el amor puesto	Tienes el amor puesto
Y oy no me quieres.	Con tus quererés,	Con alfileres,	Con alfileres
Tienes el amor puesto	Tan de priesa me olvidas	Y tan pronto me olvidas	Y unas veces me dejas
Con alfileres.	Como me quieres.	Como me quieres.	Y otras me quieres.
(C. A. Israel, Seg. prus., f. 64v)	(C. A. Israel, Seg. prus., f. 62v)	(F. Caballero, Amorosas, p. 164)	(Soleá Morente, Canción)

200. Alas, Norma (ca. 1940-1950): *200 coplas de cante flamenco*, p. 13.

201. Lanini Sagredo, Pedro Francisco (1671): *Darlo todo y no dar nada. Comedia famosa*, en *Parte treinta y seis de Comedias, escritas por los mejores ingenios de España*. Madrid: José Fernández de Buendía, p. 463.

202. Anónimo (ca. 1601-1700b): *Obras varias poéticas (Cancionero del Bachiller Jhoan López)* [Manuscrito]. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/3168, f. 89.

203. Anónimo (ca. 1501-1600a): *Adagios, proverbios o sentencias varias*, op. cit., p. 52.

204. Morente Carbonell, Soledad [Soleá Morente] (2020): “Condiciones de luna”, en *Lo que te falta*. Elephant Records, cante 5.

3.2. Soleares

Entre las coplas al caballo reconocemos una cuarteta muy vinculada a los cantos andaluces o flamencos. El primer gran cancionero decimonónico que la recoge son las *Poesías populares* de Tomás Segarra, en el capítulo 2, sección que dedica a las coplas de ronda con aire burlesco, en concreto, a las ironías por la pérdida de libertad tras el matrimonio. Lafuente, muy crítico con la colección del profesor de Múnich, no comparte esa lectura y la considera entre las coplas morales y sentenciosas. Es muy interesante su aparición entre las carceles que Gutiérrez de Alba incluye en *El pueblo andaluz*²⁰⁵. Sánchez Romero, en *La copla andaluza*, la citará como *seguiriya cabal*²⁰⁶, un estilo de *seguiriya* frecuentemente interpretado como cambio o remate, por su acompañamiento en modo jónico en contraste con el inicial modo frigio y que, en su fórmula métrica, admite cuartetos octosilábicos. Poseemos un registro sonoro en la “Soleá de Triana”²⁰⁷ que interpreta la Perla de Triana en la *Antología del cante flamenco y cante gitano*, colección asesorada por Antonio Mairena. La visceralidad de la interpretación flamenca favorece una identificación entre el intérprete y el mensaje, y esta reflexiva copla le permite al investigador Francisco Perujo trazar una relación entre el pesimismo trágico de la doctrina existencialista de la segunda mitad del siglo XIX y la ahogada voluntad individual del artista, que se enfrenta a unas condiciones de vida calamitosas y a unos valores morales impuestos²⁰⁸. Herrero Llorente identifica el mensaje con la antigua expresión latina *Libertas pecunia lui non potest*: “No hay dinero que pueda pagar la libertad”²⁰⁹.

La libertad y la salud	La libertad y la salud	La salud y la libertad
Son prendas de gran válida	Es prenda de gran válida,	Eran prendas de gran valía
Y nayde las reconoce	Que nadie la reconoce	Que nadie se daba cuenta
Hasta que ya están perdidas.	Hasta que la ve perdida.	Que hasta que no están perdías.
(C. A. Israel, C. al caballo, f. 41r)	(Segarra, cap. 2, p. 150)	(Perla de Triana, Soleá)

205. Gutiérrez de Alba, José María; Martín y Santiago, José (ca. 1870): *El pueblo andaluz, sus tipos, sus costumbres, sus cantares*. Madrid: Imprenta de Gaspar Editores, p. 239.

206. Sánchez Romero, José (1962): *La copla andaluza (Flor de cantares)*. Sevilla: Ecesa, p. 50.

207. Morales Jiménez, Antonia [*La Perla de Triana*]; Manuel Moreno (guitarra) (1960): “Soleá de Triana”, en *Antología del cante flamenco y cante gitano*. Columbia, cante 2.

208. Perujo, Francisco (2006): *El flamenco, un modelo de comunicación existencial*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga, p. 27.

209. Herrero Llorente, Víctor-José (1992): *Diccionario de expresiones y frases latinas*. 3.ª ed. Madrid: Gredos, p. 239.

Otra copla al caballo de interés estará presente también entre los polos y tiranas tristes y amorosos que recogerá Don Preciso. A la discografía flamenca nos llega como soledad de tres versos en la soleá *Los ojitos de mi cara*²¹⁰, de Encarnación Santisteban, *La Rubia de Valencia*, en un estilo que los investigadores atribuyen a la mítica cantaora rondeña la Andonda. Pepe Pinto también la lleva al disco de pizarra en las alegrías de Córdoba *Válgame Dios, compañera*²¹¹, y Pepe de Marchena la registrará entre las coplas del mirabrás. Esta personificación metafórica de llamada a la sangre la encontramos en romances como el *Lamento del Conde Don Sancho Díaz en su prisión*, perteneciente al ciclo de Bernardo el Carpio: “¿Qué descuido es este, hijo? / ¿Cómo a voces no te llama / la sangre que tienes mía, / a socorrer donde falta?”²¹². La cuarteta sucede dentro del romance al fragmento: “Cuando entré en este castillo / apenas entré con barba, / y agora por mis pecados / la veo crecida y blanca”, analizada por el investigador portuense Luis Suárez Ávila y aún viva en el repertorio flamenco. Machado y Álvarez presenta en su colección una soleá que guarda cierto parentesco: “De qué te sirve que jagas / conmigo malas partías, / si no te cabe en el cuerpo / la sangre que tienes mía”, grabada a su vez como soleá por la Rubia de Valencia.

Ingrata, desconosida,	Ingrata desconocida,	
¿Y cómo no reconoces	¿Cómo es que no reconoces	Válgame Dios, no conoces
La sangre que tienes mía	La sangre que tienes mía,	La sangre que tienes mía
Que te está llamando avozes?	Que te está llamando a voces?	Que te está llamando a voces.
(C. A. Israel, C. al caballo, f. 90v)	(D. Preciso, I, p. 186)	(La Rubia de Valencia, Soleá)

Sin dejar el estilo atribuido a la Andonda citamos la *Soleá*²¹³ que registran la rondeña Paca Aguilera, Juan Varea o Porrina de Badajoz. La cantaora rondeña la interpreta en forma de soledad, omitiendo el primer verso, que sí lo entonarán la mayoría de los registros sonoros restantes. Machado y Álvarez alaba su belleza entre los “Apuntes para un artículo literario”²¹⁴, que en la *Biblioteca de*

210. Santisteban, Encarnación [*La Rubia de Valencia*] [*La Rubia Santisteban*] (1911a): *Soleares. Los ojitos de mi cara*. 7204. Homophon, cante 2.

211. Torres Garzón, José [*Pepe Pinto*]; Jiménez Torres, Melchor [*Melchor de Marchena*] (guitarra) (1946): *Alegrías de Córdoba. Válgame Dios compañera*. AA-307. La Voz de su Amo, cante 1.

212. Durán, Agustín (1832): *Romancero de romances caballerescos e históricos anteriores al siglo XVIII*. Madrid: Eusebio Aguado, p. 144.

213. Aguilera Domínguez, Francisca [*Paca Aguilera*]; Sánchez, Ángel [*Baeza*] (guitarra) (1907): *Soleá*. X-53132. Zonophon, cante 2.

214. Machado y Álvarez, Antonio [*Demófilo*] (1869): “Apuntes para un artículo literario”, *Revista Mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias de Sevilla*, p. 395.

las tradiciones titulará *Antinomia entre un refrán y una copla*. El investigador folclorista encadena su discurso oponiéndose al dicho “El dinero lo vence todo”, con el que retoma el artículo. Estas sentencias suelen construirse a partir del proverbio de Virgilio: *Amor Omnia Vincit*. José María Alín rescata de los Avisos de Jerónimo de Barrionuevo, publicados en 1655, esta sentencia muy empleada en la lírica popular: “El dinero todo lo puede, el amor todo lo alcanza, la muerte todo lo acaba”²¹⁵. La Musa popular, al igual que Machado, conecta el mensaje de la intertextualidad y trata de no sucumbir al poder del dinero. La variante que encontramos en los audios flamencos prescinde del juego retórico de antítesis orográfica entre la montaña y el llano, y remite a una denuncia pragmática del amor interesado, quizá siguiendo la sentencia de Barrionuevo; pero no deja de ser una interpretación subjetiva que trata de aportar algo de coherencia a este aparente anacoluto. Existen muchas identificaciones simbólicas de la montaña, siendo frecuente la equivalencia con la grandeza y pretensión de los hombres, que no pueden escapar a la omnipotencia de Dios. Chevalier y Gheerbrant²¹⁶ ahondan en la nivelación o allanamiento de las montañas presente en el judaísmo y el cristianismo primitivo, en una lectura cercana a la torre de Babel: “Este es el doble aspecto del símbolo: Dios se comunica sobre las cumbres; pero las cumbres que el hombre escala solamente para adorar al hombre y a sus ídolos, y no al verdadero Dios, no son más que signos de orgullo y presagios de derrumbamiento”. Ese poder omnipotente en nuestra copla pertenece al amor. La montaña también participa de la idealización bucólica que se contrapone a la vida cortesana, y entre estas coplas del siglo XVIII percibimos una identificación como retiro íntimo; y así la apreciamos en la seguidilla que recoge Avilés y Castro²¹⁷: “Huyendo del engaño / fui a la montaña; / dichosa la que en tiempo / se desengaña”. Esta evasión exterior a la intimidad y soledad es muy recurrente en el flamenco, que se diversificará en otros *locus* similares como “de noche me salgo al campo”, “me voy a la serranía”, o “me salgo al patio”.

Dizen que me as de llevar	Dicen que me has de llevar	
Aun a de esas montañas.	A vivir a una montaña;	A vivir a una montaña.
Llévame donde quisieres,	Llévame donde tú quieras,	Llévame donde tú quisieras
Que el amor todo lo allana.	Que el querer toíto lo allana.	Que por dinerito no lo hagas.
(C. A. Israel, [24], f. 57r)	(R. Marín, Ternezas, 2845)	(Paca Aguilera, Soleá)

215. Alín, José María (1992): “Nuevas supervivencias de la poesía tradicional”, art. cit., p. 429.

216. Chevalier; Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, op. cit., p. 725

217. Avilés y Castro, Cristóbal, ca. (1798-1799). *Poesías y algunas piezas breves de teatro*. Manuscrito MSS/3711. Madrid, Biblioteca Nacional de España, p. 22.

Podríamos establecer una relación de correspondencia interesante entre la siguiente copla al caballo y el fragmento de un romance que Juan Pérez de Montalbán incluye en la novela ejemplar *Los primos amantes*²¹⁸. Entre los *Sucesos y prodigios de amor* leemos: “Recibid, hermosa Laura, / entre este triste color, / de mi esperanza la muerte, / de mi muerte la ocasión. / Negro el favor os ofrezco, / para que os diga el favor, / que el alma se viste luto / porque su dueño murió. / Si lo negro apenas dice, / de negro sale mi amor, / porque es la mejor librea / para un triste corazón”. La importancia en el flamenco es fundamental, pese a estar exenta de las colecciones de Machado y Álvarez. El primer registro sonoro que poseemos es en los tientos de Manuel Torre *A mi cuerpo lo voy a vestir*²¹⁹. Teresita España también la interpretará en este estilo bajo la variante: “esta es la propia librea / que me pertenece a mí”²²⁰, pero será la Niña de los Peines quien difunda la copla entre las soleares desde su primer registro en *Soleares n.º 1*²²¹, bajo la variante: “esta es la propia librea / pa tó el que sabe istingui”. La copla parece asentarse en este estilo donde a su vez se generan nuevas variantes que llegan a modificar la rima: “De bayeta de la negra / mi cuerpo voy a poner, / pa ver si con penitencia / me vuelves a querer otra vez”²²². Las distintas variantes flamencas incluyen la metáfora “de pura bayeta negra”, que muchos autores equiparan a la muerte al ser este material un recubrimiento interior de los féretros. Díaz-Mas y Sánchez Pérez sugieren, en cambio, que la librea era la vestimenta de los criados, jugando con la idea del enamorado como criado de la dama, orientando su desarrollo hacia el motivo literario de *servitium amoris*, δοῦλος. Desde el punto de vista estilístico consideramos interesante destacar la presencia de distintos recursos que ha ido adquiriendo la cuarteta para otorgarle una curiosa apariencia anacrónica. Desde el punto de vista adjetival, aquí sí nos apartamos de la escasa economía respecto a la lírica antigua, ya que en esta cuarteta consideramos que los adjetivos son imprescindibles, imponiendo lentitud y ralentizando el discurso. Sánchez Romeralo considera esta una práctica popularizante, frente al estilo de la lírica anónima popular²²³. Entre ellos destacamos el afectivo *triste-cuitado*, que, expresado en primera persona, es el

218. Pérez de Montalbán, Juan (1734): *Los primos amantes*, en *Sucesos, y prodigios de amor: Novelas exemplares compuestas por el Dr. D. Juan Pérez de Montalbán*. Barcelona: Pablo Campins, p. 174.

219. Soto Loreto, Manuel [*Manuel Torre*]; Gandulla, Juan [*Habichuela*] (guitarra) (1909b): *Tientos. A mi cuerpo lo voy a vestir*. 68117. Odeón, cante 1.

220. Teresita España (1910b): *Tientos. Mi cuerpo voy a vestir*. AE-94. 2-263160. Gramófono, cante 1.

221. Pavón Cruz, Pastora [*Niña de los Peines*]; Montoya Salazar, Ramón [*Ramón Montoya*] (guitarra) (1912b): *Soleares n.º 1. De bayetita de la negra*. Gramophone, cante 1.

222. Quiñones, Fernando (1974): *De Cádiz y sus cantes*. Madrid: Ediciones del Centro, p. 254.

223. Sánchez Romeralo, Antonio (1969): *El Villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos xv y xvi)*, op. cit., p. 246.

más empleado en la lírica de villancico. En el sentido de ‘limpieza’, ‘naturalidad’, ‘virginidad’ o ‘exento de mezcla’ encontramos entre las variantes decimonónicas la locución adjetival *de pura*, que, como en este caso, es frecuente su abuso descontextualizado entre seguidillas del xvii: “a puros polvillos / su cuero adoban”, “que de puro arrugado / calzan los justo”, “que se me abrasó toda / de puro seca”; y que aparece con gran inspiración en cantables cultos como los que introduce Matos Frago: “De puro morir no muero, / lo que me mata me ayuda”, o María de Zayas: “A puro sentir desprecios / y a puro llorar agravios”. También es dominante en ambos casos la posición antepuesta al sustantivo. El abuso de la locución es característico del habla coloquial, y en el flamenco está bien arraigada en expresiones como “de puros celos” o “de puro pasar tormentos”, y adquiere tal identificación que podría inspirar el anhelado lema de “pureza” con el que se trataba de describir un arte presuntamente incontaminado. A su vez, creemos necesario destacar la importancia del determinativo *aquel*, que también aparece exclusivamente en las variantes decimonónicas, y es uno de los recursos más empleados en la lírica de villancico, potenciando la capacidad de sugerencia de la perífrasis. A lo largo de este trabajo encontramos numerosos ejemplos que demuestran la paulatina amplificación de este recurso en la lírica popular, y con especial intensidad en el ámbito flamenco.

Si lo negro apenas dice,	Amy triste corasón	De pura bayeta negra	De pura bayeta negra
De negro sale mi amor,	De negro le he de vestir,	Mi cuerpo se ha de vestir;	Mi cuerpo lo voy a vestir
Porque es la mejor librea	Que es la perfecta librea	Que este es el propio vestido	Y esta es la pura librea
Para un triste corazón.	Para quien sabe sentir.	De aquel que sabe sentir.	Pa aquel que sabe sentir.
(Los finos amantes, p. 174)	(C. A. Israel, C. al caballo, f. 42v)	(Lafuente, II, Amarguras, p.307)	(Manuel Torre, Tientos)

Creemos que podría existir cierta relación entre una seguidilla del manuscrito y una redondilla que encontraremos en pliegos como los *Trobos discretos, para amar, querer y despreciar*, o los *Trovos nuevos, alegres y divertidos para cantar los galanes a las damas*, reeditados numerosas veces desde los albores del siglo xix. Los grandes cancioneros la citarán como cuarteta octosilábica simple, entre las máximas, teorías y consejos amatorios, prescindiendo ya de la disposición en redondilla. El tópico cortés del “amor imposible” está firmemente asentado en la lírica amatoria de los siglos xvi, xvii y xviii. Deriva por omisión en la elipsis “un imposible”, que acabará convirtiéndose en un recurso estilístico tan arraigado y representativo de dicho periodo, que será subjetivamente devaluado en la lírica popular posterior por su apariencia alambicada. Su disposición sustantivada la encontraremos en la lírica flamenca como adjetivo,

como observamos en los registros sonoros de esta muestra. Detectamos un primer registro sonoro en la soleá de Manuel Torre *Primita de mi alma*²²⁴. La interpretación en el flamenco suele ser en forma de soledad, perdiendo el verso inicial. Antonio el Macareno también la recoge poco después como soleá²²⁵, pero será en el marco de las bulerías donde adquiera mayor difusión. La Niña de los Peines la registrará inicialmente en este estilo en *Yo sembré un tomillo*²²⁶, y décadas después, cantaoras jerezanas como la Paquera o Tía Anica la Piriñaca también la incluirán en su repertorio. Hemos trazado esta relación entre palabras rimantes con una seguidilla del conjunto [34], pero Ramón Soler asocia las mismas siguiendo un criterio temático con la seguidilla del [26]: “Todos los imposibles / vensen amor. / ¿Cuál será el imposible / que venseré yo?”.

¿Cuál de aquestas tres cozas	¿Cuál será el dolor más fuerte	
Es más terrible:	O la pena más sensible,	Qué cosita tan sensible
Un amor o unos zelos	El amar un imposible	El pelear con la muerte
O' un imposible?	O batallar con la muerte?	Y alcanzarlo un imposible.
Lo son los zelos,	(Trobos discretos, p. 1)	(Manuel Torre, Soleá)
Por que amor y imposible		
Contienen ellos.		
(C. A. Israel, [34], f. 53v)		

La siguiente de las seguidillas prusianas la encontraremos bien extendida en la mayoría de los cancioneros del siglo XIX. En el contexto de estas seguidillas parece abundar el tono burlesco y satírico, sin embargo, Rodríguez Marín interpretará esta muestra con total sobriedad, y la incluirá entre sus coplas de odio. La trascendencia que adquiere la muerte en el Romanticismo y pos-Romanticismo puede decantar dichos y coplas por su gravedad incluso en un sentido antagónico. El flamenco, conformado como tal a lo largo del romántico siglo XIX, acoge esta temática lúgubre en su universo sentimental. Sería necesario analizar el contexto interpretativo para dilucidar el sentido original de la misma, pero no es el estilo de la soleá un entorno en el que abunden las coplas burlescas. El registro sonoro que poseemos son las *Soleares n.º 2*²²⁷, de Juan Ríos *El Canario*.

224. Soto Loreto, Manuel [*Manuel Torre*]; Gandulla, Juan [*Habichuela*] (guitarra) (1909a): *Soleares. Primita de mi alma*. 68110. Odeón, cante 2.

225. Antonio el Macareno; Palma (guitarra) (1912): *Soleares. No me des tan mala vía*. A-135221. Odeón, cante 2.

226. Pavón Cruz, Pastora [*Niña de los Peines*]; Molina, Luis (guitarra) (1913): *Bulerías n.º 2, el tomillo. Yo sembré un tomillo*. Homokord, cante 4.

227. Ríos, Juan [*El Canario*] [*Niño Ríos*]; Domínguez (guitarra) (1914a): *Soleares n.º 2*. T-146. Columbia, cante 3.

Además de la adecuación al verso octosilábico por anadiplosis entre el segundo y tercer verso, es importante destacar el patetismo que adquiere la copla jocosa por la pérdida del verso inicial.

Dizen que estás malita.	Me han dicho que estás mala,	
Dios te lebante	Dios te levante...	Quiera Dios que te levantes
De la cama ala caxa	De la cama a la caja	De la cama a la caja,
Para enterrarte.	Para enterrarte.	De la caja pa enterrarte.
(Seg. prus., f. 63r)	(R. Marín, Odio, 4670)	(Juan Ríos el Canario, Soleá)

Otra copla interesante de la que poseemos referencias literarias, pero no sonoras es: “Válgame D. del sielo, / qué desgrasiado nasy, / que las piedras de la calle / se levantan contra my”. La personificación de los dos últimos versos perdurará en numerosas variantes. El popular novelista de folletines Enrique Pérez Escrich, aficionado a los cantos andaluces, la incluye en el libreto de la zarzuela *Quien siembra recoge*²²⁸, con los primeros versos: “¡Ay fortunilla, fortunilla / por qué me tratáis así!”. Muy interesante es también el aporte de Rodríguez Marín, cuya copla de cariño y penas filiales, “¡Ay, Soleá, soleá! / ¡Soleá, triste de mí! / Padre ni madre no tengo / ni quien se acuerde de mí; / jasta las piedras que piso / tienen lástima de mí”, incluye los versos tópicos que suelen intermediar las peteneras. En un *Manuscrito de malagueñas y peteneras* encontraremos un esbozo de ella entre las peteneras. Atendiendo a estos versos, Felipe Pedrell la armonizará como soleá²²⁹.

3.3. Tangos, tientos, garrotines

Poseemos numerosas referencias flamencas de la siguiente copla al caballo. La copla ya la cita Hugo Schuchardt entre las peteneras²³⁰. El primer registro sonoro lo hemos localizado en unos *Tangos*²³¹ del Cojo de Málaga, pero también la oímos en las bulerías de Pericón *Los españoles son todos*²³² o en las alegrías

228. Pérez Escrich, Enrique (1861): *Quien siembra recoge, zarzuela en un acto, original y en verso*. Madrid: José Rodríguez, p. 27.

229. Pedrell, Felipe (1922): *Cancionero Musical Popular Español*, tomo II. Barcelona: Eduardo Castells, pp. 151-154.

230. Steingress, Gherard; Feenstra, Eva; Wolf, Michaela (eds.) (1990 [1881]): *Hugo Schuchardt. Los cantos flamencos [Die Cantes Flamencos]*, op. cit., p. 59.

231. Vargas Soto, Joaquín José [*El Cojo de Málaga*]; Borrull Castelló, Miguel [*Miguel Borrull (padre)*] (guitarra) (1923): *Tango*. AE-986. 262322. Gramófono, cante 2.

232. Martínez Vilches, Juan [*Pericón de Cádiz*]; Heredia Santiago, Andrés [*Andrés Heredia*] (guitarra) (1965): *Bulerías. Los españoles son todos*, cante 2.

*Qué lástima le da de mí*²³³, de Joselero de Morón, además de ser frecuente en colecciones de fandangos populares. La diversidad del primer verso es muy amplia, desde tópicos como “No tengo padre ni madre” a símbolos naturales como: “Hasta la tierra que piso” o “Jasta las piedras que piso”, y elementos cotidianos que acentúan la sensación de soledad: “La silla donde me siento”, las febriles “sabanitas de mi cama” e incluso “Até a cama em que durmo”, en una variante portuguesa que cita Rodríguez Marín de la colección de Pirés. La personificación es la figura retórica que permanece inamovible pese a los distintos elementos que se toman como referencia. Estos elementos suelen ser objetos cotidianos que actúan como símbolos de sencillez, soledad y ausencia. Casas, paredes, camas, sillas y rincones adquieren gran connotación simbólica en muchas coplas populares, y con especial virulencia en el universo flamenco, identificándose con la soledad y el desamor, y actuando como expansión del motivo de ausencia vinculado a dormir solo, μονοκοιτεῖν, *vacuus*, motivo de tradición grecolatina. La identificación simbólica está bien arraigada en la selección de Israel, donde encontramos muestras como: “Cada ves que hago la cama / maldigo la suerte mía. / Cama ¿para qué te quiero, / sino tengo compañía?”²³⁴. El amplio número de variantes del primer, tercer y cuarto verso nos da una idea de la jerarquía de la copla, ya que gravitan en torno al segundo, núcleo de la estrofa e inalterable con su rima aguda monosilábica. El tercer verso también admite variantes dentro del pleonasma gradual “suspiro y lloro”, “gimo y lloro”, “sufro y lloro” o “suspiro y callo”.

Hasta la cama en que duermo	Hasta la cama que duermo	Las sabanitas de mi cama
Tiene lástima de mí,	Tiene lástima de mí	Tienen lástima de mí
De ver que suspiro y lloro	De ver que lágrimas lloro	En ver lo que sufro y lloro
Quando me acuerdo de ty.	¡Ay! Al acordarme de ti.	Cuando me acuerdo de ti.
(C. A. Israel, C. al caballo, f. 42r)	(Segarra, cap. 27, p. 36)	(Cojo de Málaga, Tientos)

Sospechamos que existe un parentesco entre la siguiente copla al caballo y una cuarteta que encontramos entre los desdenes de la colección de Emilio Lafuente, que llegará al flamenco en forma de soledad. Israel aporta cinco coplas consecutivas con *incipit* “si piensas que te quería” o “si piensas que yo te quiero”; bien sea por relación memorística al presentar el mismo verso tónico, o bien porque podrían tener una interpretación sucesiva como retahíla

233. Torres Cádiz, Luis [Joselero de Morón]; Torres Amaya, Diego [Dieguito de Morón] (guitarra) (1975): Alegrías. “Qué lástima le da de mí”, en *A Diego, Joselero*, vol. 1. Movieplay, cante 1.

234. Díaz-Mas, Paloma; Sánchez Pérez, María (2013): *Los sefardíes y la poesía tradicional hispánica del siglo XVIII...*, op. cit., p. 201.

musical. Aunque la divergencia con la copla de Lafuente es notoria, el sentido jocoso se mantiene, pese al cambio de rima oxítónica a paroxítona. Machado y Álvarez la recoge en forma de soledad con un primer verso: “Mia qué castigo has tenío; / yo he jecho burla e ti / y tú no lo has conosío”, que va difuminando el carácter jocoso de la posible copla de origen. El paso hacia esta soledad de tres versos podría derivar de dos muestras; tanto del citado desdén de Lafuente como de la variante que aporta Rodríguez Marín: “Tú te tienes porque sabes / y el saber no te ha valío; / yo he jecho burla de ti / y tú no lo has conocio”, que ahonda en la idea de la falsa sabiduría del sabio, planteado en el flamenco por los hermanos Caba Landa y que Ruiz Fernández resume en su “teorema jondo de insuficiencia”²³⁵. La desconexión de la temática amorosa deviene en un desdén más patético y carente de humor. Esta cuarteta también llega al flamenco a través de las cantiñas, y así la encontramos en el repertorio de Carmela Montes, con errónea atribución al poeta Nicolás Miguel Callejón, o en el de Antonio Mairena, en *Alegrías y cantiñas*²³⁶. Sin embargo, el primer registro sonoro que hemos detectado nos llega en metro de soledad en unos *Tientos*²³⁷ de Juan Ríos, *El Canario*. También existen referencias literarias entre los fandangos y las malagueñas.

Sy piensas que yo te quiero	Si piensas que yo te quiero		Tú te tienes porque sabes
Porque me hases reír,	Porque te miro y me río,	El saber no te ha valío	Y el saber no te ha valío,
Soy un poquito chusquillo	Soy un poquillo burlona,	Porque yo me he burlao de ti	Que han hecho burla de ti
Y hago burla de ty.	Y tú no lo has conocido.	Y tú no me has comprendío.	Y no lo has comprendío.
(C. A. Israel, C. al caballo, f. 43v)	(Lafuente II, Desdenes, p. 316)	(El Canario, Tientos)	(A. Mairena, Alegrías)

Basada en el dicho “los celos matan”, que ya planteó la pensadora renacentista Oliva Sabuco, en *Afecto de los celos. Avisa que los celos matan y hazen este daño como el miedo*²³⁸, se construye esta cuarteta. Segarra será el primero de

235. Ruiz Fernández, Manuel (2019): *Filosofía del Flamenco. El Flamenco como objeto de la Filosofía; la Filosofía como sujeto del Flamenco*, op. cit., p. 37.

236. Cruz García, Antonio [Antonio Mairena]; Manuel Morao (guitarra) (1954): “Alegrías y cantiñas”, en *Disco de Londres*. Modern Recording, cante 1.

237. Ríos, Juan [El Canario] [Niño Ríos]; Domínguez (guitarra) (1914b): *Tientos*. T-194. 55337. Columbia, cante 4.

238. Sabuco de Nantes Barrera, Luisa Oliva (1588): *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre, no conocida ni alcançada de los grandes filosofos antiguos la qual mejora la vida y salud humana*. Madrid: P. Madrigal, f. 37.

los grandes cancioneros que la incluye, citándola entre las coplas de su sección “de los celos y el puñal”. Las recopilaciones posteriores la catalogarán entre los celos, quejas o penas amorosas. La idea es de enorme éxito, registrando Rodríguez Marín hasta cinco variantes distintas que incluye entre la 5229 y la 5232, además de confirmar su proyección en el corpus tradicional mallorquín. La mayoría de ellas insisten en la rima oxítona: “Dicen que penas matan; / yo digo que no: / que si penas mataran, / me muriera yo”, aunque también incluyen una paroxítona: “Dicen que las penas matan / y yo digo que es mentira; / que si las penas mataran, / ya no tuviera yo vida”, aún viva entre los fandangos onubenses²³⁹. Tras los difusos cantares de la *Colección escogida* de Demófilo, la primera referencia explícita a un estilo nos la aporta el viajero británico Georges Whit White, que la describe entre las malagueñas de los arrieros de la serranía de Ronda²⁴⁰. Al flamenco nos llega en estilos diferentes, entre los que destacamos la forma de seguidilla que cita Sánchez Romero como macho de seguriya, aunque no hemos localizado ninguna fuente sonora que lo corrobore. Poseemos un registro sonoro de Gabriel Moreno en el garrotín “Que te llevará conmigo”²⁴¹, con la asesoría literaria de Antonio Sánchez Pecino.

Dizen que los zelos matan,	Dicen que celos matan,	Dicen que penas matan;	Dicen que las ducas matan
Yo digo que no es assy,	Yo digo que no es así,	Yo digo que no:	Yo digo que no es verdad
Que sy los zelos mataran	Que si los celos mataran	Que si penas mataran,	Si las duquelas mataran
Ya me hubieran muerto amy.	Ya me hubiesen muerto a mí.	Me muriera yo.	Dónde estaría yo ya.
(C. A. Israel, C. al caballo, f. 42r)	(Segarra, los celos el puñal, p. 157)	(S. Romero, Macho de seg., p. 43)	(G. Moreno, Garrotín)

Los tangos flamencos también admiten estrofas con métrica de seguidilla, aunque son menos frecuentes respecto a las cuartetas octosilábicas. Así lo observamos en esta copla que, a modo de patrón, deja libre el tercer verso al antojo del intérprete. Esta técnica abierta es muy empleada en los pliegos de cartas de amor, como en *Carta de amor que dirige un galán a su dama en la que*

239. Borrero García, Sebastián (2005): *1500 letras de fandangos*. Sevilla: Signatura Ediciones, p. 48.

240. Whit White, George (1894): *The Heart and songs of the Spanish Sierras*. Londres: T. Fisher Unwin, p. 55.

241. Moreno Carrillo, José Gabriel [*Gabriel Moreno*]; Sánchez Gómez, Ramón [*Ramón de Algeciras*] (guitarra) (1974): Garrotín. “Que te llevará conmigo”, en *Gabriel Moreno. Guitarra: Ramón de Algeciras*. Philips, cante 3.

se puede poner el nombre de cualquiera muger. El estilo dialogado no es muy frecuente en la lírica popular, y aún menos en el flamenco, pero aquí tenemos una muestra para desmentirlo, como son los tangos *En el muelle de Gijón*²⁴², del Peluso, cantaor flamenco que mantuvo en su repertorio el dominio de los denominados cantos del país que caracterizaba a los cantaores y cantaoras del periodo de los cafés cantantes. El acervo musical de la localidad de Lebrija conserva un rico patrimonio de sevillanas, entre las que destacan las corraleras. En sus tradicionales Cruces aún se pueden escuchar estas sevillanas que también registra el conjunto Aires de Lebrija en *De oro es tu pelo*²⁴³. La extensión hacia la forma de seguidilla con estribillo vemos que es otra sencilla mutación en la lírica popular.

Dime cómo te llamas	Dime cómo te llamas	Dime cómo te llamas,
Para escribirte,	Para escribirte.	Cara bonita.
Yo me llamo (N)	Llámame cara alegre,	Para servirte, guapo,
Para servirte.	Corazón triste.	Me llamo Anita.
(C. A. Israel, [18], f. 39v)	(El Peluso, Tangos)	Para servirte,
		Me llamo Cara alegre,
		Corazón triste.
		(Aires de Lebrija, Sevillanas)

En la misma sección de seguidillas encontramos la primera muestra de toda una familia de coplas de clara connotación sexual. La figura de la llave y el cerrojo permite una asociación fácil con el acto sexual; de hecho, la *llave* es voz que se identifica con el ‘pene’ en germanía²⁴⁴. Vergara y Martínez Torner la recogen en Castilla León y Asturias con la variante del carpintero; y Jiménez de Aragón con la figura del pastor y el bastón como símbolo fálico. Los *Gorjeos del alma*²⁴⁵, del poeta y periodista Ramón Caballero, será el primer cancionero decimonónico en el que localicemos una variante alejada de la connotación sexual explícita. Una soledad emparentada con esta última la distinguimos en el

242. Martínez Triano, José [*El Peluso*]; Álvarez Soruve, Manuel [*Manolo de Badajoz*] (guitarra) (1933): *Tangos. En el muelle de Gijón*. AE-4481, OKA-33. Gramófono, cante 1.

243. Aires de Lebrija (2010): Sevillanas. “De oro es tu pelo”, en *Sevillanas corraleras*. Discmendí, cante 2.

244. Hernández Alonso, César; Sanz Alonso, Beatriz (2002): *Diccionario de Germanía*, op. cit., p. 307.

245. Caballero, Ramón (1884): *Gorjeos del alma. Cantares populares recopilados por Ramón Caballero*, tomo XCVII. Madrid, Biblioteca Universal (Dirección y Administración Madera, 8), p. 59.

flamenco, en unos antiguos *Tangos*²⁴⁶ en formato de cilindro de Enriqueta la Macaca. En todas las variantes persiste la figura de la madre en su atávico rol de guarda. Como reconoce Fernando Quiñones en el artículo “Flamenco y sexo”, es difícil encontrar coplas soeces en el corpus flamenco, donde las letras del cante “hacen cuanto pueden por interferir o cortar toda esa subterránea corriente de relaciones y dependencias entre flamenco y sexo”²⁴⁷.

Bentanitas y puertas	Ventanas y ventanillos		Ventanitas y celosías
Sierra mi madre.	Todo lo cierra mi madre,	Mire usted, mi madre	Todo lo cierra mi madre,
My amante es herrero,	Y no me deja salir	Que no me deja salir	Mi majo es pastor
Todas las abre.	¡Ni a la puerta de la calle!	Ni a la puerta de la calle.	Y con su palo las abre.
(C. A. Israel, [18], f. 35v)	(R. Caballero, Ayes y flores, p. 59)	(Enriqueta la Macaca, Tangos)	(Jim. de Arag., De ellas, p. 258)

El esquema general para la consideración de idea original o variante atañe a parámetros como la identidad temática, la identidad de rima o la persistencia de la mayoría de sus elementos. La difusión oral está sometida a las fluctuaciones introducidas por los distintos intérpretes, de forma que las diferentes variantes pueden distar del original. Un ejemplo de ello lo observamos en la siguiente copla al caballo de la recopilación de Israel, que será recogida por Zamacola en diferente disposición, modificando la rima, pero manteniendo el mensaje. Rodríguez Marín destacará ambas versiones como coplas diferentes. Está incluida en los principales cancioneros de coplas flamencas, principalmente en el estilo de las malagueñas. Creemos que la copla aplica con desdén la visión particular del refrán “Cada vno dize dela heria como le va enella”, ya presente entre los *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*²⁴⁸, atribuido al Marqués de Santillana, o “Id a merkar a la feria y vereis komo os va en ella”²⁴⁹, que recoge Gonzalo Correas. La copla adopta con desdén la subjetividad que transmite el refrán. Es característica la escasez de adjetivo, como

246. Díaz, Enriqueta [*Enriqueta la Macaca*]; Niño del Carmen (guitarra); El Campanero (ca. 1898-1900): *Tangos*. Cilindro. Biblioteca de Catalunya. Fons Regordosa-Trull. CIL-35, cante 4.

247. Quiñones, Fernando (1970): “Flamenco y sexo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 246, p. 679.

248. Cantera Ortiz de Urbina, Jesús; Sevilla Muñoz, Julia (eds.) (2018): *Refranes que dizen las viejas tras el fuego. Los refranes recopilados por el Marqués de Santillana*. Centro Virtual Cervantes. Instituto Cervantes (Biblioteca fraseológica y paremiológica. Serie “Repertorios” n.º 3), p. 52.

249. Correas, Gonzalo (1967): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales...*, op. cit., p. 164.

suele ser frecuente en dichos, proverbios y antiguos villancicos, en los que predomina el lenguaje sustantival y verbal. Jean Paul Tarby, en su peculiar estudio del estado erótico en las coplas flamencas, considera estas muestras de carácter jocoso y desdramatizado minoritarias dentro del corpus flamenco, donde hay mayor apego por el amor infeliz²⁵⁰. Con una visión más amplia de la lírica flamenca podremos comprobar que estas coplas también tienen cabida, y así lo vemos en los aires populares *Vestido de flores*²⁵¹, que interpreta el ecléctico conjunto Radio Tarifa.

Sy piensas que yo te quiero	Porque te miro a la cara	Por decirme que no,
Por que te miro ala cara,	No por eso te he de amar,	No me pongas mala cara;
Pues muchos ban ala feria,	Que muchos van a la feria	Que muchos van a la feria
Miran y no compran nada.	Por ver y no por comprar.	Por ver y no compran nada.
(C. A. Israel, C. al caballo, f. 43v)	(D. Preciso, I, p. 194)	(Radio Tarifa, Aires populares)

Destacamos también la siguiente seguidilla prusiana que se conserva en la tradición castellano leonesa y asturiana, que en la estética flamenca la divisamos en metro de cuarteta octosilábica, como registran Las Paquiras en “Debes regresar”²⁵², canción en aire de tangos. La seguidilla banaliza en tono burlesco sobre el efecto que supone en la relación amorosa la separación o ausencia y su consecuente olvido, anhelado en ocasiones como remedio de amor o, en este caso, como acicate no deseado.

Dizen que larga ausencia	Me dices que larga ausencia
Causa el olvido,	Causa muy pronto el olvido,
En tu pecho tirano,	Será en tu pecho, villano,
Que no en el mío.	Que no es así en el mío.
(C. A. Israel, Seg. prus., f. 62r)	(Las Paquiras, Canción en aire de tangos)

250. Tarby, Jean Paul (1991): *Eros flamenco. El deseo y su discurso en la poesía flamenca*. Cádiz: Universidad de Cádiz, p. 49.

251. Radio Tarifa (1996): “Vestido de flores”, en *Radio Tarifa. Temporal*. BMG Entertainmet Spain, cante 3.

252. Las Paquiras (1981): Tangos. “Debes regresar”, en *Lo mejor de Las Paquiras*. Belter, cante 1.

3.4. Seguiriyas, serranas

En el análisis de las seguiriyas que proceden de algunas coplas dieciochescas comprobamos en este cancionero que la deriva métrica no tiene por qué provenir exclusivamente de seguidillas simples, siendo también la cuarteta octosilábica un posible antecesor de las mismas. Esta relación pervive en el flamenco actual, donde podemos encontrar una reciprocidad de coplas entre estilos como la soleá, normalmente basada en métrica octosilábica, pero que presenta un acompañamiento instrumental con una proporción rítmica similar, aunque con pulsos y acentos diferentes. Centrándonos en las muestras del cancionero comprobamos que algunas de las seguidillas simples denominadas “a la prusiana” en un futuro adquirirán la peculiaridad musical y la métrica que encontraremos en la seguidilla gitana o flamenca. Entre ellas citamos una muestra que actualmente suele ser interpretada como coplas de celos o de amor secreto, pese a que las primeras colecciones sistematizadas por carácter la citan como copla chusca o burlesca. Las principales referencias flamencas, como las recopilaciones de Ricardo Molina o Félix Grande, la identifican como seguiriya. Está documentada en muchos cancioneros, pero el primer registro sonoro que hemos localizado es en el género de la copla o cuplé, género musical ligado al flamenco con el que suele compartir estética y concepto. Es la canción-seguiriya *Dices que no la quieres*²⁵³, que con aire de zambra interpreta Amalia Molina. El poeta sevillano Rafael de León también la recreará en *Cinco farolas*, de Concha Piquer. A su vez, la distinguimos en la tradición de seguidillas sevillanas alosneras, llevadas a vinilo en *Flores a ella*²⁵⁴. Aunque en este contexto parece ceñirse al uso, constancia y desgaste, la acción de pisar hierba es recurrente entre los mitos y supersticiones populares. Daniel Devoto desgrana este motivo popular en *Pisó yerba enconada*, partiendo de la concepción sobrenatural que describe Gonzalo de Berceo en el Milagro XXI, donde una abadesa queda preñada por pisar una hierba: “Piso por su ventura yerua fuert enconada”²⁵⁵, aunque en nuestro caso no parece tener esta adscripción mágica, que sí podríamos aproximar con distinto carácter a la soleá: “Tienes mucha fantasía; / parece que tú has pisao / la flor de la tontería”. Sí creemos, en cambio, que está claramente orientada al uso y al abuso del sendero, símil ya empleado en la antigua lírica popular tradicional, como comprobamos en una copla jocosa recogida en el *Cancionero*

253. Molina Pérez, Amalia [*Amalia Molina*]; Orquesta (1930): *Canción-seguiriya. Dices que no la quieres*. AE-. Gramófono, cante 1.

254. Coro Alosnero; Juan Díaz (guitarra); Silvestre Morón; Ramón Díaz (1991): Sevillanas. “Flores a ella”, en *Coro Alosnero. Sevillanas antiguas y Fandangos de Alosno*. KIRIDIS, cante 2.

255. Devoto, Daniel (1974): *Textos y contextos. Estudios sobre la tradición*. Madrid: Gredos, pp. 11-46.

musical de Palacio: “Aquella buena muger / ico como lo rastrilla tan bien! / / Una muger muy ufana, / qu’ otros tiempos fue galana, / ni dexa lino ni lana / que no ‘npeña por beber. / / De su casa a la taberna / tiene fecha una tal senda / que ni deja naçer yerva, / y ella quiere naçer”²⁵⁶. Las referencias sonoras que destacamos de la tan citada *seguiriya* es en la serrana *Remedios era*²⁵⁷, de Piconero de Arcos, como *seguiriya* de cambio con la que suele concluir este estilo. Su aparición posiblemente se debe más bien a la asesoría literaria del poeta y letrista Antonio Murciano que a la tradición oral. Enrique Morente la recreará en el preludio a la *Soleá de Albéniz: Granada*²⁵⁸.

Dizes que no la quieres, Ny bas a berla; Pero en la veredita	Dices que no la quieres Ni vas a verla Pero la veredita	Dices que no la quieres Ni vas a verla, Pero la vereilla	Dice mi serranilla Que no voy a verla, Mentirosilla, porque la vereita
No crese yerba. (C. A. Israel, [18], f. 37r)	No cría yerba. (F. Caballero, Chuscas, p. 239)	No cría hierba Que si criara La vereilla hierba No la pisaras. (Coro Alosnero, Sevillanas)	No cría hierba. (Piconero de Arcos, Seguiriya)

Destacamos una conocida *seguiriya*, peculiar por su característico desarrollo descriptivo, rasgo que, como afirma el profesor Gutiérrez Carbajo, es algo atípico en la lírica flamenca. Machado y Álvarez la incluye entre sus primeras publicaciones de “Apuntes para un artículo literario”, analizando el uso del diminutivo en los cantares andaluces²⁵⁹, además de ser imprescindible en sus futuras colecciones. En una de las publicaciones póstumas –y algo contaminadas– de la obra de Fernán Caballero, también aparece entre las coplas de pastores²⁶⁰. Destacamos el análisis comparativo de Eduardo Martínez Tornel, que la incluye en

256. Frenk Alatorre, Margit (2003): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, op. cit., II. Otros regocijos, Bendito sea Noé, / que las viñas plantó, 1596-b. Fuentes: *Cancionero musical de Palacio*, 243 (426), p. 1127.

257. Pajuelo, Manuel [*Piconero de Arcos*]; Miguel Chamizo (guitarra) (2002): Serrana. “Remedios era”, en *Cantes de la Baja Andalucía*. Tres14Creativos, cante 2.

258. Morente Cotel, Enrique [*Enrique Morente*]; Lagos, Alfredo (guitarra) (2005): “Soleá de Albéniz: Granada”, en *Isaac Albéniz-Iberia*. Deutsche Grammophon, cante 2.

259. Machado y Álvarez, Antonio [*Demófilo*] (1869): “Apuntes para un artículo literario”, *Revista Mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias de Sevilla*, p. 330.

260. Fernán Caballero (1912): *El refranero del campo y poesías populares*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, p. 557.

una gran familia de coplas que emplean la bucólica metáfora pastoril de la pérdida de amor por descuido²⁶¹, entre ellas: “Pastorcillo descuidado / que se pierde el ganado”, del *Cancionero General*, u “Ovejita blanca, / requiere tu piara; / en hora mala hubiste / pastora enamorada”, que cita Gonzalo Correas. En el estudio de la simbología literaria, Montserrat Escartín resalta la figura del pastor como metáfora del enamorado en la novela pastoril del XVI, destacando su presencia en *La Arcadia*, *La Galatea* o *La Diana*. En ellas es constante la valoración del oficio por ser compatible con la poesía y la música, además de la simbología de las ovejas, que se aplicaría a la mansedumbre guiada²⁶². Aunque existe una estrecha vinculación al repertorio flamenco, detectamos variantes en otras tradiciones como la que recoge Antonio Salgado en la canción “El Coyotito”, del cancionero infantil mexicano: “Las palomas son blancas / y el campo es verde, / pero el que las cuida / siempre se duerme”²⁶³. Gutiérrez Carbajo destaca la peculiaridad de la muestra por el ambiente urbano que caracteriza las coplas flamencas. La seguriya sorprende tanto por el escenario como por lo insólita que resulta la aparición del sentimiento de la naturaleza, siendo el tono bucólico que emana y la naturaleza descriptiva extraños entre las coplas flamencas²⁶⁴. Carrillo Alonso destaca la temática del llanto desconsolado del pastor, pauta que remonta a las pastorelas y serranillas medievales, y que conforma una temática que se mantendría en numerosas tradiciones, además de las serranas flamencas²⁶⁵. Aprovechando esta remembranza observamos la universalidad del motivo del lamento de pastores o pastoras; representación que nos hace recordar a Atis, Coridón, Alfesibeo, Jolas o Amarilis; y esta circunstancia también obliga a considerar la continua renovación de la poesía bucólica y su simbología. Siguiendo esa línea, Fernández Bañuls y Pérez Orozco apuntan con tino que las ocasiones en las que aparece el bucolismo en las coplas del género es con carácter exclusivamente literario, en sentido dieciochesco, como escenario idílico²⁶⁶. Sí encontramos en la lírica de cordel decimonónica basada en trovos un gusto por la glosa sobre cuartetas con este aire bucólico, como: “A orillas de un campo verde / un pastor estaba triste / contemplando la cabaña / donde su pastora asiste”, o: “Vi bajar una pastora / toda vestida de pieles, / y por descansar se sienta / debajo de unos laureles” que, curiosamente, también queda recogida en la selección de Israel.

261. Martínez Torner, Eduardo (1966): *Lírica hispánica...*, op. cit., p. 223.

262. Escartín Gual, Montserrat (1996): *Diccionario de símbolos literarios*. Barcelona: PPU, p. 236.

263. Salgado, Antonio (1990): *Canciones infantiles*. México D. F.: Selector, p. 51.

264. Gutiérrez Carbajo, Francisco (1990): *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, op. cit., p. 385.

265. Carrillo Alonso, Antonio (1988): *La poesía tradicional en el cante andaluz. De las jar-chas al cantar*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas S. A., pp. 44-45.

266. Fernández Bañuls, Juan Alberto; Pérez Orozco, José María (1983): *Poesía flamenca. Lírica en andaluz*, op. cit., p. 49.

No poseemos referencias literarias de la seguidilla que indiquen un posible origen fragmentario más allá de este género de glosa, aunque es intuible por las incertidumbres que sugieren la candidez e ingenuidad de su apariencia individual, de ahí que hayamos establecido el paralelismo con la canción infantil mexicana; pero ante la ausencia de registros, únicamente podemos esbozar esta escena arcádica de manera similar a las láminas de pintores rococó como Boucher, Huet, Ricci o Paret; conformando una estampa que cobraría movimiento con el desarrollo de la glosa. La resolución de los versos finales, que la orientan hacia la insatisfacción amorosa, posibilita otras lecturas además de la delicadeza y gracia que emanan de su inocencia, a falta de conocer el posible contexto literario en el que estuviera incluida –si es que existiera–. Si planteamos un origen individual, autosuficiente, observamos que la seguidilla deja abierta una incertidumbre entre los versos iniciales y los finales que únicamente se nos ocurre hilar con la interpretación germanesca del color verde, que, sustantivado, en ocasiones es voz que describe la relación sexual o el trato carnal²⁶⁷. Entre los registros sonoros destacamos la actuación de Antonio Mairena en la “Seguiriya”²⁶⁸ del III Concurso de Córdoba que le supuso la Llave de Oro del Cante, o la seguiriya *A los montes de Armenia*²⁶⁹, de Pepe Marchena.

Las obejas son blancas	Ovejita' eran blancas,	Ovejitas blancas
Y el campo es verde,	Y el praito verde;	Y el prado era verde
Y el pastor que las guarda	Y el pastorcito, que la'stá guardando	Y el pastorcito que estaba aguardando
De selos muere.	De ducas se muere.	De pena se muere.
(C. A. Israel, [12], f. 24v)	(Demófilo, Apuntes, p. 330)	(Antonio Mairena, Seguiriya)

Creemos que existe una relación de correspondencia entre una copla de la sección [12] y una seguiriya interpretada por Juan Talega en *Seguiriyas del señor Manuel Cagancho y Tomás el Nitri*²⁷⁰, y por Antonio Mairena, quien también la registra en la liviana *Yo me voy solo*²⁷¹. Israel recoge, a su vez, entre las

267. Hernández Alonso, César; Sanz Alonso, Beatriz (2002): *Diccionario de Germanía*, op. cit., p. 491.

268. Cruz García, Antonio [Antonio Mairena]; Melchor de Marchena (guitarra) (1962): “Seguiriyas”, en *III Concurso de Córdoba. La Llave de Oro del Cante, 1962*, cante 1.

269. Tejada, José [Pepe Marchena]; Paquito Simón (guitarra) (1963): Seguiriyas. “A los montes de Armenia”, en *Memorias antológicas del cante flamenco, por Pepe Marchena*, vol. 1. Belter, cante 2.

270. Fernández Vargas, Agustín [Juan Talega]; Melchor de Marchena (guitarra) (1960): “Seguiriyas del señor Manuel Cagancho y Tomás el Nitri (Dolor te diera)”, en *Antología del cante flamenco y cante gitano*. Columbia, cante 2.

271. Cruz García, Antonio [Antonio Mairena]; Paco Aguilera (guitarra); Moraíto Chico (guitarra) (1959): Liviana. “Yo me voy solo”, en *Cantes de Antonio Mairena*. Columbia, cante 2.

seguidillas prusianas la variante: “Aun que fueras de bronce / te enternesieras”, lo que nos da una idea del éxito de este esquema, ya que con una construcción y temática cercana a esta segunda copla destacamos la tirana del manuscrito *Collecció de tonadillas, seguidillas i tisanas*: “Si mi corazón le vieras / como le tengo por ti, / aunque fueras invensible / te lastimaras de mí”²⁷². Esta solicitud explícita de observar el corazón doliente es un motivo característico de la poesía petrarquista, y es palpable en los versos de Boscán: “En ver mi corazón estar llagado / no dexays de correlle, y aossalle, / dándole siempre allido le haueys dado”²⁷³. Rodríguez Marín la incluye entre las coplas de penas, y la cita con métrica de seguidilla con estribillo. Ramón Soler describe con detalle la adecuación de esta métrica a la seguidilla gitana llevada a cabo por el cantautor nazareno²⁷⁴. En nuestro análisis destacamos algunos recursos arcaizantes herederos de la práctica estilística del antiguo villancico, como el empleo de la conjunción anunciativa *que*, o el planteamiento en el tiempo verbal subjuntivo, que determina incluso los términos rimantes. En el corpus de seguriyas es recurrente este motivo amoroso, como comprobamos en la seguriya gitana de la colección anónima de 1930 *Coplas y cantes flamencos*, de la administración madrileña de la calle Redondilla, que podríamos considerar como variante de la muestra de Israel: “De pasar yo fatigas / tengo el corazón / que si lo vieras, compañera mía, / te diera dolor”²⁷⁵, retoma, como comprobamos, la rima aguda tan característica del estilo seguriyesco. Esta variante es muy similar a la seguriya: “Qué quejío tan grande / da mi corazón, / si tú lo vieras por dentro, compañera / te diera dolor”, que registran Fernando el Herrero²⁷⁶, Pepe Marchena como “plañidera”²⁷⁷, o Enrique Morente²⁷⁸.

272. Ferrer y Aymerich, Genús (ca. 1800-1850): *Collecció de tonadillas, seguidillas i tisanas* [Música manuscrita]. Centre de Documentació de l'Orfeó Catalá, CAT CEDOC I.5.1.0278, p. 27.

273. Boscán, Juan; Vega, Garcilaso de la (1553): *Las obras de Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega repartidos en quatro libros*. Venecia: Gabriel Gilito de Ferrariis y sus hermanos, p. 99.

274. Soler, Ramón (2020): “Los inicios de la lírica flamenca: el *Cancionero de Abraham Israel*”, art. cit., p. 266.

275. Anónimo (1930): *Coplas y cantes flamencos*, op. cit., p. 28.

276. Sánchez Moreno, Fernando [Fernando El Herrero]; Montoya Salazar, Ramón (guitarra) (1910): *Seguriya*. “Qué quejío tan grande”. 552170. Zonophone.

277. Tejada, José [Pepe Marchena]; [Paquito Simón] (guitarra) (1963): Plañidera. “Qué quejío más grande”, en *Memorias antológicas del cante flamenco, por Pepe Marchena (Vol. Iº)*. Belter S. A., Letra: Tejada; Arroyo, José, cante 2.

278. Morente Cotelo, Enrique; Fernández Torres, José [Tomatito] (guitarra) (1991): “El vaporcito”, en *Arte flamenco. Enrique Morente. Tomatito*. Nuevos medios. Letra: Popular; Morente Cotelo, Enrique, cante 2.

El corazón lo tengo	Mi corazón lo tengo,	El corazón lo tengo	
Que sy lo vieras,	Que si lo vieras,	Que si tú lo vieras,	Y si lo vieras
De puro lastimado	Lástima te causara,	Lástima te causara	Lástima te causara
Te enternesieras.	Dolor te diera.	Y dolor te diera.	Y dolor te diera.
(C. A. Israel, [12], f. 23r)	De puro sentir,	(Juan Talega, Seguiriya)	(Antonio Mairena, Liviana)
	Negro como la tinta		
	Fina de escribir.		
	(R. Marín, penas, 5133)		

Como antes hemos comentado, no solo podemos llegar a la seguiriya flamenca desde la seguidilla simple; las cuartetos octosilábicas de folías y coplas al caballo también pueden ser un antecedente viable. Esta copla basada en una paremia, con la característica estructura subordinada a la intertextualidad, incluye un refrán muy empleado en muchas coplas populares. Recordemos la alegoría del pozo en la lírica tradicional, donde suele aparecer principalmente como símbolo de amor truncado o estancado²⁷⁹, que en el flamenco apreciamos en versos como: “a un pozo me iba yo a echar / viendo que no me querías”, o “al pie de un pocito seco / estuve llorando un día”. La cuerda o sogá suele poseer la carga simbólica de la ascensión; ya sea empleada como medio o, como en este caso, como deseo²⁸⁰. Si nos centramos en este deseo, la paremia participaría del motivo latino *sitis amoris* o ‘sed de amor’, que ya podemos intuir en la *Metamorfosis* de Ovidio, en concreto, en el lamento de Ifis que, disfrazada de varón, se apena de no poder consumir el amor con su amada Yante por ser ella misma mujer, y pasará sed en medio de las aguas: “Yante será mía. / Y no tendrá contacto conmigo; tendremos sed en medio de las aguas”²⁸¹. El motivo está muy diversificado en variantes cercanas, como observamos en una seguidilla del manuscrito Mss/3929 *Papeles poéticos*, de la Biblioteca Nacional, datado en el siglo xviii²⁸². Fernán Caballero la recoge también en forma de seguidilla entre sus coplas amorosas, y Rodríguez Marín recopila más variantes, entre ellas una en métrica de cuarteta octosilábica similar a la copla al caballo de Israel: “Mientras más jondillo un pozo, / más tarde la sogá alcanza;

279. Vila, Zaida (2006): “El agua en la canción de amor catalana, castellana, gallego-portuguesa e italiana”, *Cuadernos de Aleph*, 1, p. 157.

280. Eliade, Mircea (1964 [1949]): *Tratado de historia de las religiones*. Madrid: Ediciones Cristiandad, p. 95.

281. Moreno Soldevila, Rosario (ed.) (2011): *Diccionario de motivos amatorios...*, op. cit., p. 57.

282. Anónimo [¿López de Oliver, José Antonio?] (ca. 1760-1790): *Papeles poéticos*, op. cit. Contexto: “Seguidillas”, p. 41.

/ amantes que se han querío / nunca pierden la esperanza”²⁸³. Entre las referencias flamencas destacamos el artículo costumbrista de José Gestoso “A Torrijos”²⁸⁴, dibujándola en una soleá de la cantaora flamenca Esperanza. En las muestras sonoras nos llega perdiendo el primer verso y el verso de arte mayor característico de la seguidilla gitana, reducido a ocho sílabas, en la siguriya *No pierdas la esperanza*²⁸⁵, de Pepe de la Matrona. Es interesante destacar la pervivencia flamenca del diminutivo de la copla dieciochesca y su pérdida en la seguidilla decimonónica.

Aun que sea un imposible	El que amare imposibles	Amor mío, no pierdas	
Naydy pierda la esperansa	Tenga esperanza,	Las esperanzas,	No pierdas la esperanza
Por hondo que sea un pozo	Que en el pozo más ondo	Que en el pozo más hondo	Que aunque el pocito era hondo
La mucha soguita alcanza.	La soga alcanza.	La soga alcanza.	La soguita alcanza.
(C. A. Israel, C. al caballo, f. 42v)	(Mss/3929, p. 41)	(F. Caballero, Amor., p. 144)	(De la Matrona, Seguriya)

Destacamos una copla de indudable éxito en la lírica popular que lamenta la pérdida del ser amado por el descuido simbólico del sueño. La copla mantiene una idea de la que Frenk Alatorre recoge toda una familia dedicada al insomnio de amor, tratándolo en la sección “No pueden dormir mis ojos”, del *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*; y entre ellas destacamos los tonos humanos: “No hay que dormirse, Filis... / quien amores tiene / nunca se duerma, / porque se halla sin vista / cuando despierta”²⁸⁶. La temática es de gran arraigo en la lírica amorosa, e intuimos su presencia en la jarcha inserta

283. Rodríguez Marín, Francisco (1882-1883): *Cantos populares españoles, op. cit.*, IV, p. 58.

284. Gestoso, José (1883): “A Torrijos”, en J. Gestoso, *Apuntes del natural, leyendas y artículos*. Sevilla: Gironés y Orduña, p. 102.

285. Núñez Meléndez, José [*Pepe el de la Matrona*]; Antilla León, Manuel [*Manolo el Sevillano*] (guitarra) (1970): Siguriya de Frasco el Colorao y Cagancho. “No pierdas la esperanza”, en *Tesoros del Flamenco Antiguo*. Hispavox, cante 2.

286. Frenk Alatorre, Margit (2003): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii), op. cit.*, I. Amor gozoso, No pueden dormir mis ojos. 296: “Quien amores tiene / Cómo duerme? / Duerme cada qual / Como puede. / Quien amores tiene / De la casada / ¿Cómo duerme / La noche ni el alva? / Duerme cada qual / Como puede”. Fuentes: Juan Vásquez, *Villancicos*, n.º 24; *id. Recopilación*, II, n.º 15. Otras fuentes: Bibl. Universität Freiburg i. B., ms. 781, f. 9 (*apud* “Un millar”, n.º 464: “Quien amores tiene”; *Index da livraria, 1649*, p. 231 (mus. Géry de Ghersem; Becquart, pp. 103-107): “Quien amores tiene”. Imitaciones: *Libro de tonos humano*, ff. 198v-199: “No hay que dormirse, Filis... / Quien amores tiene / Nunca se duerma, / Porque se halla sin vista / Cuando despierta”, p. 231.

en una moaxaja en árabe andalusí de Ibn Baqi: “Partió mi amado al alba, y no me despedí de él: / iqué nostalgia la de mi corazón de noche, cuando lo recuerdo!”²⁸⁷. Una variante de la seguidilla que aporta Israel la encontramos intermediada en la canción andaluza *El Caramba*²⁸⁸, alejada de la sonoridad flamenca, pero con una métrica cercana a la futura seguidilla gitana, que Ramón Carnicer armonizará para los salones de sociedad del periodo fernandino, y Fernando Sor para los salones burgueses europeos. La cuarteta mantiene una similitud con una seguriya que Machado y Álvarez recoge en su primera *Co-lección de cantes flamencos*, y que atribuye a Manuel Molina. Esta seguriya perdura en la actualidad, y el primer registro sonoro lo hemos localizado en *Que tanto he dormío*²⁸⁹, de Juan Mojama. Un año después la encontramos en los discos de pizarra de Paco Mazaco y José Rebollo. No dudamos que aparezcan registros sonoros anteriores. Chocolate, Gitanillo de Bronce, Antonio Oliver o Enrique Morente la incluyen en sus repertorios y, salvo en la indeterminada variante de Mazaco: “que se han llevaíto a la que yo tanto quería”, en el resto, en lugar del amante, se refiere a una de las temáticas más representativas de la lírica flamenca: la madre. Es difícil rastrear el origen de esta invocación filial tan enraizada, pero podría tener una raíz mística si consideramos la hipótesis de los hermanos Caba Landa, que sostienen que las vírgenes andaluzas son mujeres y, sobre todo, madres: “Es Mariolatría, no Virgolatría, porque no es la Virginidad, sino la Maternidad la que atrae enérgicamente al pathos jondo”²⁹⁰. Las invocaciones maritales son constantes en cantos, oraciones y loas de alabanza, parentesco en el que incide el profesor Gutiérrez Carbajo, destacando la coincidencia del vocativo *madre* o *marecita* en coplas de temática religiosa²⁹¹. En nuestra investigación hemos citado con anterioridad los primordiales roles de la madre en la lírica antigua amorosa, que suele ceñirse a la actividad de guarda y custodia, además de la de confidente. Como observamos en la copla que tratamos a continuación, la variante flamenca incluye un nuevo matiz a esta temática, que es el lamento filial, amor doliente del hijo o hija por el sufrimiento materno. En el género flamenco esta temática materna admite, además de la custodia y confianza, un crisol de nuevas relaciones que llega

287. Corriente, Federico (1997): *Poesía dialectal árabe y romance en Alandalús*. Madrid: Gredos, p. 145.

288. Carnicer, Ramón (1825): *El Caramba. Canción andaluza*. Madrid: Calcografía de B. Wirmbs, p. 2.

289. Valencia Carpio, Juan [Juan Mojama]; Montoya Salazar, Ramón [Ramón Montoya] (guitarra) (1928): *Siguiriyas. Que tanto he dormío*. AE-2499. Gramófono, cante 1.

290. Caba Landa, Carlos; Caba Landa, Pedro (1933): *Andalucía, su comunismo libertario y su cante jondo*. Sevilla: Biblioteca Atlántico, p. 192.

291. Gutiérrez Carbajo, Francisco (1990): *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, op. cit., p. 585.

a constituir un elemento identificativo del género. Es cierto que podemos encontrar en la lírica antigua muestras de esta pesadumbre hacia el dolor materno, pero son puntuales. Entre ellas destacamos la canción en diálogo de Sazedo, del *Cancionero General*: “No lloreys madre / tan de coraçon / qu'en veros llorar / doblays mi passion”²⁹², o, en desarrollo narrativo romancístico, los versos de la *Silva de varios romances*: “No me lloréis, madre, / que me dáis gran pena; / basta la que tengo / sin sufrir la ajena”²⁹³, y endechas de temática cercana: “Cantando mi madre, con voz de tristura, / púsome por nombre ‘Hijo sin ventura’”²⁹⁴ y “Parióme mi madre una noche oscura, / cubrióme de luto, faltóme ventura”²⁹⁵. El siglo XVIII aún es más inhóspito para esta temática, y apenas localizamos en la literatura de cordel la *Copla a las viudas*, atribuida a Lecha, con una temática de lamento cercana: “Llorad, hijos, como yo, / pues ya murió vuestro padre, / y según mi sentimiento / también quedaréis sin madre”²⁹⁶, aunque sigue manteniendo vigencia entre romances religiosos: “O Passion tan dolorosa / quanta pena en ti sentí! / medio muerta está mi madre, / que no tiene más que a mí”²⁹⁷. No será hasta el siglo XIX cuando observemos esta temática bien definida en las coplas, curiosamente entre la selección que el viajero británico George Borrow traduce en un supuesto caló, e incluye en *The Zincali*, obra de indudable importancia para el flamenco. Entre ellas destacamos la carcelera: “¿Quién le llevará la nueva, / a la triste madre mía, / que al hijo de sus entrañas / le van a quitar la vida”, cuyas primeras referencias las encontramos

292. Hernando del Castillo (1882): *Cancionero General, según la edición de 1511, con un apéndice de lo añadido en las de 1527, 1540 y 1557*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, pp. 36-37.

293. Frenk Alatorre, Margit (2003): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, op. cit., I. Lamentaciones, Nací desdichada, 862. Fuentes: *Silva*, primera parte, 1550, f. 215; Romance del conde do Sancho Diaz... pl. s. (*Pliegos Praga*, tomo I, p. 62) “Ni me deis más pena”; Romance del Conde don Sancho Diaz... pl. s., Burgos [ca. ¿1580?], (*Pliegos BNM*, tomo 4, p. 7; *Cancionero toledano*, f. 89v, p. 559).

294. *Ibid.*, I. Lamentaciones, Parióme mi madre una noche oscura, 773. Fuentes: *Silva*, primera parte, 1550, f. 216; *Flor de enamorados*, f. 63v; *Cancionero toledano*, f. 89v, p. 521.

295. *Ibid.*, I. Lamentaciones, Parióme mi madre una noche oscura, 772. Fuentes: *Silva*, Primera parte, 1550, f. 214v; *Flor de enamorados*, f. 63; ensalada “Rey don Sancho, rey don Sancho”, “Aquí comienza un romance de un desafío”, pl. s. (*Pliegos Praga*, tomo I, p. 5); *Cancionero toledano*, f. 89; Lope de Vega, *Las famosas asturianas II* (*Acad.*, tomo 7, p. 207-a); Covarrubias, *Tesoro*, p. 375, s. v. cubrir; *id. ibid.*, p. 517, s. v. endechas, p. 520.

296. Lecha, Francisco (ca. 1760-1778a): *Coplas de la jota, con estrivillos, octavas por el tono de la jota, coplas de un amante despreciado de su dama, otras coplas de la estopa, seguidillas en que se explican los peligros que tiene el Amor, otras seguidillas a otro intento, otras seguidillas de gusto, quejas de un amante, respuesta de la dama*. Barcelona: Imprenta de los herederos de Juan Jolis, p. 3.

297. Ledesma, Francisco (ca. 1760-1778): *La passion de nuestro Señor Jesu-Christo, con el romance de Salid Hijas de Sión, y la venta y contrato que hizo Judas quando vendió a Christo Señor nuestro. Glosado por Francisco Ledesma, y recopilado por el Doctor Juan de Monroy*. Barcelona: Imprenta de los herederos de Juan Jolis, p. 5.

en 1823 en los estudios de su amigo e inspirador John Bowring²⁹⁸; o la seguiriya que podemos intuir entre la recreación caló: “Penas tié mi madre, / penas tengo yo; / y las que yo siento son las de mi madre, / que las mías no”²⁹⁹. La recopilación de Borrow ofrece todo un catálogo de nuevas relaciones filiales, pero también las encontramos en otros contextos contemporáneos, lo que indica la impronta de esta nueva estética en la primera mitad del siglo; tanto en el formato de pliego de cordel, con coplas glosadas en décimas del tipo: “Murió mi madre, ¡Ay de mí! / soy hijo y debo llorar; / idónde volveré a encontrar / la alhaja que yo perdí!”³⁰⁰, con variantes que aún podemos distinguir entre las actuales soleares; o en el formato escénico, como la carcelera o saeta que canta un preso en el drama andaluz *Diego Corrientes, o El bandido generoso*: “¡Ay, quién pudiera llegar / donde está mi madrecita, / a decirle que no derramara / tan amargas lagrimitas!”³⁰¹. La expansión de esta temática parece pues desarrollarse en estas décadas iniciales del siglo XIX, previas al venidero periodo romántico, y es en el género de costumbres andaluzas y futuro flamenco donde arraiga y se diversifica este lamento filial ante el sufrimiento materno. José Cenizo aplica con precisión el prisma de dispersión de este motivo en *La madre y la compañera en las coplas flamencas*³⁰².

iO mal aya my suerte!, Que me he dormido, Que a' pasado my amante Yo no lo he visto. (C. A. Israel, [18], f. 39v)	Malhaya la hora En que me dormí; Pues pasó mi chungo, caramba, Y yo no le vi (Ramón Carnicer, El Caramba, p. 2)	Tanto he dormío, Se han llevao a mi madre de mi alma, Yo no la he sentío. (Juan Mojama, Seguiriya)
---	---	---

Otra relación de correspondencia observamos entre dos seguidillas prusianas consecutivas y una serie de variantes que encontramos entre seguiriyas y serranas del repertorio flamenco. Respecto a la primera, Machado y Álvarez recoge una variante por partida doble en la *Colección de cantes flamencos*, entre las seguiriyas del repertorio del cantaor y empresario Silverio Franconetti, figura mítica del género flamenco que, en sus “seguidillas del sentimiento”, parece

298. Bowring, John (1823): “Spanish Romances”, *The London Magazine*, p. 163.

299. Borrow, George (1841): *The Zincali, or an account of the gypsies of Spain*, vol. 2. Londres: G. Woodfall and son, p. 32.

300. Anónimo (1845): *Décimas nuevas glosadas muy divertidas para cantarlas con la guitarra*. Madrid: Imprenta de J. M. Marés, p. 2.

301. Gutiérrez de Alba, José María (1850 [1847]): *Diego Corrientes, o El bandido generoso. Drama andaluz*. 2.ª ed. Madrid: Imprenta de S. Omaña, p. 70.

302. Cenizo Jiménez, José (2005): *La madre y la compañera en las coplas flamencas*. Sevilla: Fundación Machado / Signatura Ediciones.

edificar la estructura de los estilos actuales. Intuimos una variante con el carácter imprecativo tan arraigado en el flamenco, en la seguriya de Manuel Vallejo *Dicen que no se siente*³⁰³, que también Rafael Romero la incluye numerosas veces como seguriya de cierre del cante de serrana³⁰⁴. La seguidilla consecutiva que cita Israel mantiene un mensaje similar, y está bien catalogada en los cancioneros decimonónicos entre las coplas amorosas tristes, de ausencia, de serenata y despedida, y entre las serranas de la *Colección escogida* de Machado y Álvarez. Encontramos cierta similitud entre la seguidilla prusiana y una seguidilla asociada a los tonos barrocos, “La zagala que en la villa”, que también inserta Lope de Vega en algunas de sus comedias: “Tengo unos amores / a discontento: / no le dé Dios a nadie / tan gran tormento”³⁰⁵.

Dizen que no se siente Una despartida. Dile a quien te lo a dicho	Dizen que no se siente Un apartam[ien]to. No le dé D. a naydy	Dicen que no se siente Un apartamento, Apartaíta que te vea el alma	Dicen que nada cuesta La despedida; Dile al que te lo ha dicho
Que se despida. (C. A. Israel, Seg. prus., f. 6lv)	Tal sentim[ien]to. (C. A. Israel, Seg. prus., f. 6lv)	Dentro de tu cuerpo. (Manuel Vallejo, Seguriya)	Que se despida. (Demófilo, Serranas, p. 185)

El estilo de las serranas flamencas parece girar en torno a la figura del mencionado Silverio Franconetti, quien las publicita en los carteles entre sus estilos andaluces. Hoy día en el flamenco conservamos un único esquema melódico superviviente de los variados que debieron de coexistir en el último cuarto del siglo XIX. Su acompañamiento armónico es similar a la seguriya, pero emplea tonalidades más graves, que los guitarristas denominan “por arriba”, refiriéndose al registro acórdico grave. La seguidilla que cita Israel aparece entre las serranas que recogerá el poeta José Carlos de Luna en la colección *De Cante grande y cante chico*³⁰⁶, y el periodista Agustín López Macías, *Galerín*, en las

303. Jiménez Martínez de Pinillos, Manuel [*Manuel Vallejo*]; Serrapí Sánchez, Manuel [*Niño Ricardo*] (guitarra) (1928): *Siguiriyas. Dicen que no se siente*. RS-738. Regal, cante 1.

304. Romero Romero, Rafael [*El Gallina*]; Heredia Santiago, Andrés [*Andrés Heredia*] (guitarra) (ca. 1955-70) (Remasterización, 2011): “Serrana”, en *Flamenquerías*. London International, cante 3.

305. Frenk Alatorre, Margit (2003): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, op. cit., II. Apéndice II. Antología de seguidillas y coplas tardías. Primera parte, 2328. Fuentes: romance “La zagala que en la villa”, *Tonos castellanos*, ff. 64v y ss. (n.º 40); Lope de Vega, *Juan de Dios y Antón III* (*Acad*, tomo 5, p. 187-a), p. 1642.

306. Luna, José Carlos de (1926): *De cante grande y cante chico*. Madrid: Escelicer, p. 106.

coplas flamencas fomentadas entre los lectores de *El Liberal*³⁰⁷. La combinación de seguidillas genera esta estructura con bordón por pérdida de un verso de alguna de las dos. Pepe Marchena la emplea como remate de serrana en *Por la sierra*³⁰⁸, sin llegar a concluirla, y Sánchez Romero la considera macho de remate de seguriya. Observamos de nuevo el mecanismo de expansión de seguidilla simple a seguidilla con bordón, conservando el verso inicial.

Quando estás en el gusto	Cuando estés en el trono	Cuando estés en el trono
De esa tu gloria,	De tu alegría,	De la alegría [...]
Suplico que de un triste	Acuérdate de un triste	(Pepe Marchena, Serrana)
Tengas memoria.	Que te quería;	
(C. A. Israel, [10], f. 20r)	Y allí en la gloria	
	Te pido que de un triste	
	Hagas memoria.	
	(De Luna, Serrana, p. 106)	

Otras coplas interesantes de las que no poseemos registros sonoros, pero sí literarios, son: “O mal aya, mal aya, / my cobardía, / que por ser yo cobarde, / tú no eres mía”, que Sánchez Romero cita entre los machos de seguriya³⁰⁹.

Las seguidillas prusianas: “Dizen que no se siente / una despartida. / Dile a quien te lo a dicho / que se despida”, llegarán a las serranas de la *Colección escogida* de Machado y Álvarez³¹⁰. De la sección [34] de seguidillas con estribillo destacamos: “El amor y los campos / son tan iguales / que a uno y otro marchitan / las sequedades. / Y ala asperesa / solo ablanda el cultibo / de la firmesa”, también incluidas entre las serranas del folklorista³¹¹.

3.5. Fandangos, tarantas

La familia de los fandangos hay que considerarla como un género más que un estilo, porque aglutina formas muy diversas. Aunque el término *esfandangado*,

307. López Macías, Agustín [*Galerín*] (9 de enero de 1926): “La Musa popular”, *El Liberal*, p. 4.

308. Tejada, José [*Pepe Marchena*]; Montoya Salazar, Ramón [*Ramón Montoya*] (guitarra) (1946): *Por la sierra*. R-14538. Columbia, cante 3.

309. Díaz-Mas, Paloma; Sánchez Pérez, María (2013): *Los sefardíes y la poesía tradicional hispánica del siglo XVIII...*, *op. cit.*, pp. 42-43.

310. Machado y Álvarez, Antonio [*Demófilo*] (1887): *Cantes flamencos. Colección escogida*, *op. cit.*, p. 185.

311. *Ibid.*, p. 139.

aplicado a una canción popular, se remonta al siglo XVI, la mayoría de las referencias musicales evidentes se extienden durante todo el siglo XVIII. Inicialmente, parece asociarse a un tipo de danza en ritmo ternario, pero los análisis de partituras durante el siglo XVIII y XIX sugieren un canto popular en ritmo ternario (3/4, 6/8, 3/8), bajo un acompañamiento en modo frigio y, posiblemente, asentado sobre una copla octosilábica. Rondeña y malagueña podrían ser las primeras manifestaciones del fandango cantado moderno.

En la sección [24] se suceden tres coplas con continuidad narrativa y apariencia de trovo. La cuarteta inicial parece ser la original, ya que de ella poseemos numerosas referencias, y las dos que la siguen podrían ser cuartetos improvisados de escaso recorrido. La primera referencia que encontramos es en el diccionario bávaro de Johann Andres Schmeller *Bayerisches Wörterbuch*³¹², en el que se describen unas “coplas repente” que interpreta un majo andaluz a la guitarra. La denominación que emplea el filólogo puede provenir del verbo *repentizar*, procedente del latín *repens, repentis*, que equivaldría a ‘súbito’ o ‘repentino’, y suele aplicarse en la música popular a las coplas improvisadas súbitamente, sin preparación, sin discurrir o pensar, una práctica musical aún vigente entre troveros y que hunde sus raíces en el periodo de dominio musulmán de la Península. Ese carácter de improvisación o repentización lo intuimos en la muestra de Israel. En el cancionero de Segarra aparecerá cerrando la sección que titula “El gitano”, en la que se suceden una docena de conocidas coplas populares con referencias a tópicos gitanos. El primer verso que anota Segarra como copla gitanesca, “Gitana de los demonios”, no lo hemos localizado en otras recopilaciones y quizá sea una de sus aportaciones personales –tan criticadas por sus coetáneos– con las que pretendía trazar un nexo de unión en el conjunto. El verso recurrente “Asómate a esa ventana” ya lo encontramos parodiado por Suárez de Deza en el entremés barroco *El barbero*: “Assómate a essa vergüenza, / cara de poca ventana, / y dame un jarro de sed, / que vengo muerto de agua”³¹³, y en una copla burlesca del entremés *El novio de la aldeana*:

312. Schmeller, Johann Andreas (1836): *Bayerisches Wörterbuch: Sammlung von Wörtern und Ausdrücken, die in den lebenden Mundarten sowohl, als in der ältern und ältesten Provinzial-Litteratur des Königreichs Bayern, besonders seiner ältern Lande, vorkommen, und in der heutigen allgemein-deutschen Schriftsprache entweder gar nicht, oder nicht in denselben Bedeutungen üblich sind, mit urkundlichen Belegen, nach den Stammsylben etymologisch-alphabetisch geordnet*. Stuttgart y Lubingen: J. G. Cotta, p. 500.

313. Frenk Alatorre, Margit (2003): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, op. cit., II. Sátiras y burlas, Perogrulladas y boberías, 1950. Fuentes: Vicente Suárez de Deza, entremés de *El barbero*, en *Donayres de Tersicore*, parte primera, f. 149 (cf. Cotarelo, tomo I, p. XCVIII); Ambrosio de Cuenca, entremés de *Los tejedores* (apud Cotarelo, tomo I, p. LXVIII, nota); baile de *El carruqueiro*, BNM, ms. 16719, p. 3; Supervivencias: casi textual en Fernán Caballero y Lafuente (Alín, II, 1165, nota); Cancionero folklórico de México, tomo 3, n.º 8341; Dobres, Cantabria, 1989, y Pedrosa, Contribución, p. 52 (en nota, otras versiones); Colombia,

“Asómate a essa ventana, / cara de borrica flaca; / a la ventana te assoma, / cara de mulita roma”³¹⁴, una de las primeras referencias del fandango según Cotarelo y Mori. Este verso, que también aparece en la copla: “Assómate a essa ventana / y echa tu mano de fuera”, es muy representativo de esta temática de diálogo entre la mujer reclusa y el hombre libre. El profesor Pedrosa Bartolomé destaca la simbología iniciática que desprende por la intención erótica planteada: el tópicos de la mujer encerrada, oprimida o reprimida sexualmente, que solo puede liberarse cuando ella o el varón atraviesen esa ventana³¹⁵. El trovo se mantiene dentro del antiguo motivo grecolatino de ronda de amor, παρακλαυσίθυρον, *paraklausithyron*, o *exclusus amator*, en el que el amante trata de acceder a la amada, que se encuentra normalmente encerrada contra su voluntad, *claustra*. También es interesante destacar la presencia del tabaco, que, procedente de tierras americanas, ha ido adquiriendo connotaciones simbólicas diversas antes y después de su importación al continente europeo. Chevalier describe la propiedad que los indios tupinamba le otorgan de esclarecer la inteligencia y mantener gallardos y alegres a los que lo consumen³¹⁶. La profesora Rodríguez Díaz aborda su función en ritos de iniciación a la edad adulta, cualidad que aún es reconocible en la cultura occidental, además de otras funciones sociales como afianzar promesas, o mágicas, como comunicación espiritual³¹⁷. También comenta la distinción social que adquiere durante el siglo XVIII, siendo su consumo en polvo y rapé más propio de la burguesía ilustrada, y el tabaco de humo más asociado a las clases humildes. La investigadora considera que la asociación entre tabaco y sexo parece consolidarse cuando la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla comienza a emplear a mujeres, mitificándose en la emblemática Carmen de Merimée. Esta copla dieciochesca ya plantea con anterioridad un lenguaje erótico a partir del tabaco. El cortejo quizá podría plantearse desde el motivo de *flamma amoris*, siendo el fuego de la mujer el que aviva la pasión del galán. En el flamenco encontramos esta copla entre los fandangos de *Me han*

id. ibid., p. 53. Es parte de la canción del “Rodador sediento”. Véase también Torner, *Lírica*, n.º 172; Alín II, 1165, nota, p. 1396.

314. Frenk Alatorre, Margit (2003): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, op. cit., II. Sátiras y burlas, Perogrulladas y boberías, 1949-A. Fuentes: Entremés de *El novio de la aldeana*, Sevilla, Francisco de Leefdael, s. a., p. 24 (en tomo facticio de entremeses varios, que fue de Gayangos, BNM, R-11, 974), p. 1394.

315. Pedrosa Bartolomé, José Manuel (2005a): “Mujeres en la ventana, alegorías del cuerpo, alegorías del alma”, en *La Metamorfosis de la alegoría: discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea*. Madrid: Iberoamericana Veruert, p. 333.

316. Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (1986): *Diccionario de los símbolos*, op. cit., p. 969.

317. Rodríguez, Susana (2012): “El tabaco como símbolo de placer y peligro: de la publicidad atrayente a la propaganda disuasoria”, *Intersticios. Revista Sociológica de Pensamiento Crítico*, 6, 2, pp. 236-237.

*dicho que no hay salida*³¹⁸, de Canalejas de Puerto Real, cooperando en la autoría literaria junto a Ramón Perelló y al guitarrista Niño Ricardo. Esta creación, en su diseño melódico, parece ser fuente directa del futuro fandango de Santa Bárbara³¹⁹. El cantaor onubense Pepe Sanz también la lleva al formato sonoro en el estilo de los cantes de trilla, en *El día que yo embarqué*³²⁰.

Assómate a essa ventana	Asómate a esa ventana,	Asómate a la ventana
E échame un poco de lumbre,	Y echa un poco de lumbre,	Y dame un poco de lumbre
Para ensender un sigarro	Para encender un cigarro	Quiero ver a mi serrana
Y no quitar la costumbre.	Por no perder la costumbre.	Por no perder la costumbre
Me responden de allá dentro		De la noche a la mañana.
Con muchísimo plaser	(Scheller, Coplas repente, p. 500)	(Canalejas, Fandango)
-El que tubiere esse visio		
Trayga abíos de ensender.		
No lo hago por el sigarro,		
Lo hago, niña, por verte,		
Que a veces los sigarritos		
Suelen ser los alcauetes.		
(C. A. Israel, [24], ff. 57v-58r)		

Hasta seis coplas de despedida consecutivas incluye Israel entre las coplas al caballo. El conjunto de coplas de serenata, de ronda, de ventana o de despedida es uno de los más amplios y heterogéneos, siendo difícil de abordar para aquellos que pretenden un sistema de clasificación basado de forma genérica en la relación amorosa. Fernán Caballero, Lafuente, Rodríguez Marín o Palau han precisado de estos subconjuntos en sus colecciones, incluyendo en ellos muestras muy aleatorias. Algunas de las coplas al caballo que recoge Israel son hoy coplas de enorme expansión dentro de esta temática de despedida, como la popular “Adiós, con el corazón”, una de las más extendidas en el mundo hispanohablante, que también tiene acogida en el flamenco. La copla juega con la redundancia y derivación del verbo pronominal *despedirse*, en una incesante repetición que alarga la dolorosa separación, pero que puede llegar a lo jocoso. Estas fórmulas ya eran frecuentes en la lírica antigua, como

318. Pérez Sánchez, Juan [*Canalejas de Puerto Real*]; Serrapí Sánchez, Manuel [*Niño Ricardo*] (guitarra) (1946): *Fandangos. Me han dicho que no hay salida*. 1442l. C-6883. Columbia, Pérez Sánchez, Juan; Perelló, Ramón; Serrapí Sánchez, Manuel (letra), cante 2.

319. Romero Jara, Manuel (2002): *Este es otro cantar*. Sevilla: Caja Rural del Sur, p. 179.

320. Sanz, José [*Pepe Sanz*]; Juan Carlos Romero (guitarra) (reconstrucción actual sobre el original) (2018 [Grabaciones de la década de 1960]): “Cante de trilla”, en *Pepe Sanz, El día que yo embarqué... estaba la mar serena*. Discos Rocío, cante 3.

la cuarteta que destacamos del ms. 3096 de la Biblioteca Riccardiana: “Despedida te daré, / que te llegue a las entrañas: / que si de otros te enamoras / mueras tú a malas lanzadas”³²¹. La copla del cancionero de Israel nos llega al flamenco en la voz del cantaor arcense Miguel Cambayá, que interpreta una variante como fandango abandonao en *Lavaba. No sé si tirar pa Ubrique*³²². Rafael Guerrero, en las *Canciones populares españolas*³²³, también la incluye entre las peteneras.

La despedida te doy,	La despedida te doy,	Adiós con el corazón,
La despedida y no puedo,	La despedida, y no puedo,	Que con el alma no pueo
Que el despedirme dety	Que despedirme de ti	Que despedirme de ti
Es despedirse del sielo.	Es despedirme del cielo.	Es despedirme del cielo.
(C. A. Israel, C. al caballo, f. 90v)	(Lafuente, II, Serenata, p. 187)	(Miguel Cambayá, Fandango)

De la deteriorada sección [16] se perciben algunas cuartetas octosilábicas principalmente de estilo soez, con expresiones como “Las gotas de my carajo” o “Si tiene fuego en la pija”. Las hojas posteriores aparecen arrancadas. Díaz-Mas y Sánchez Pérez opinan que posiblemente se deba a una autocensura del propio compilador. Entre las seis supervivientes destacamos una extendida copla presente en numerosas tradiciones. Ya aparece en las coplas jocosas de Don Preciso y en la *Tirana del Caramba y como te quiero*³²⁴, de Narciso Paz. Entre las referencias directas flamencas la distinguimos entre los cantares de la *Colección escogida* de Machado y Álvarez, los fandangos, malagueñas y peteneras de los *Cantares populares recopilados por un aficionado*, y las granadinas de las *Canciones populares españolas* de Rafael Guerrero. El modismo contradictorio de los dos primeros versos está presente en numerosas coplas populares y juega con el desinterés implícito –en este caso, amoroso– aprovechando el inapreciable discurrir del tiempo, que se puede sintetizar con la expresiva frase latina *per multum cras, cras, crebro dilabitur aetas*, “Por mucho decir mañana, mañana, se va dejando pasar el tiempo”³²⁵. Paco Toronjo interpreta una

321. Frenk Alatorre, Margit (2003): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, op. cit., I. Amor gozoso, Dadme alegría, no me deis pasión. 379bis. Fuentes: Bibl. Riccardiana, ms. 3096, f. 46v (comunicó M. T. Cacho)-Cf. n.º 1235 bis, 2228 bis, p. 287.

322. Durán, Miguel [*Miguel Cambayá*]; Peña, Pedro (guitarra) (2015 [grabaciones originales de las décadas de 1960-1970]): Fandangos. “Lavaba. No sé si tirar pa Ubrique”, en *Patriarcas del cante en Arcos*. Peña Nuestro Flamenco, cante 5.

323. Guerrero, Rafael (1895): *Canciones populares españolas. Colección completa de cantares recogidos por Rafael Guerrero*. Barcelona: Casa editorial Maucci, p. 38.

324. Wolff, O. L. B. (1830): *Braga...*, op. cit., pp. 6-7.

325. Herrero Llorente, Víctor-José (1992): *Diccionario de expresiones y frases latinas*, op. cit., p. 344.

variante en el fandango *Nadie ha querido nacer / Ayer dijistes que hoy*³²⁶, con la atribución literaria de José Sánchez Pecino. La solemnidad de la interpretación flamenca pierde todo su supuesto origen picaresco. Esta variante también está presente entre los verdiales malagueños³²⁷.

Ayer te dije que oy	Ayer me dijiste que hoy,	Ayer me dijiste que hoy,
Y oy te digo que mañana	Hoy me dices que mañana,	Hoy me dices que mañana,
Y mañana te diré	Y mañana me dirás:	Y yo me quedo pensando...
Y[a se] me qu[itó] la gana.	Que me vaya enhoramala.	Cuando a ti te dé la gana,
		Siempre me estás engañando.
(C. A. Israel, [16], f. 33v)	(D. Preciso, I, p. 205)	(Paco Toronjo, Fandango)

La siguiente copla al caballo también está muy documentada y extendida en numerosas tradiciones como jotas, folías y fandangos regionales. En el flamenco está presente en la gran familia de fandangos, y poseemos grabaciones sonoras en estilos como las tarantas, verdiales y fandangos onubenses. Entre las tarantas citamos la creación personal *A preguntarle al romero*³²⁸, de Gabriel Moreno. También la encontramos en el estilo de las bulerías, destacando el registro *A los árboles altos*³²⁹, de Manuel de Paula. Aún es posible escucharla en manifestaciones populares como las Cruces a losneras³³⁰. En esta variante se añade un quinto verso muy empleado en la lírica popular característico del tópico del mal de amor. La copla admite numerosas interpretaciones, de ahí que la veamos incluida entre las definiciones y máximas de Lafuente, las penas de Rodríguez Marín o las coplas de ausencia y constancia de Alberto Sevilla. El poeta Federico García Lorca la cita en su célebre conferencia en el Centro artístico de Granada, *Importancia histórica y artística del primitivo canto*

326. Toronjo Arreciado, Francisco Antonio [*Paco Toronjo*]; Sánchez Gómez, Ramón [*Ramón de Algeciras*] (guitarra) (1979): Fandangos. “Nadie ha querido nacer / Ayer dijiste que hoy”, en *Paco Toronjo, Cantes de la sierra y la marisma*. Fonogram, Sánchez Pecino, Antonio (letra), cante 2.

327. Selecciones de la Porverita (2 de julio de 2011): *La Panda Raíces de Málaga y Jesús Lara* (Fiesta Mayor de verdiales, 2010, 2.º Reverzo, Kuki [cante]). <https://porverita.wordpress.com/tag/audios-de-la-fiesta/> [consulta: 25/11/2024].

328. Moreno Carrillo, José Gabriel [*Gabriel Moreno*]; García Vizcaino, Félix [*Félix de Utrera*] (guitarra) (1970): Taranta. “A preguntarle al romero”, en *Gabriel Moreno*. Hispavox, letra popular.

329. Valencia Carrasco, Manuel [*Manuel de Paula*]; Jiménez Ramírez, Enrique [*Enrique de Melchor*] (guitarra); Ortega Heredia, José Manuel [*Manzanita*] (1976): Fiesta por bulerías. “A los árboles altos”, en *Así canta hoy Manuel de Paula*. RCA, Murciano, Antonio [*A. Guadalete*]-letra popular, cante 2.

330. Jose Valles Prieto (15 de mayo de 2018): *Fandangos de Alosno. Cruz chica. 2018. Coronada y Dolores* (cante 8, fandango) [vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ub2Srya3vM> [consulta: 25/11/2024].

andaluz llamado “Cante jondo”, destacando el panteísmo en la copla flamenca y elevando –en una añoranza tardo-romántica– la entidad poética del sencillo hombre meridional: “El andaluz, con un profundo sentido espiritual, entrega a la naturaleza todo su tesoro íntimo con la completa seguridad de que será escuchado”³³¹. Ricardo Molina y Antonio Mairena insistirán en la definición panteísta de la copla en *Mundo y formas del cante flamenco*³³². Ante esta visión destacamos la tesis de Sánchez Romeralo que describe la particular ausencia de confianza con los árboles o animales en los villancicos de la antigua lírica popular, siendo su presencia puramente testimonial; un diálogo que sí constata en las cantigas galaico-portuguesas³³³, con ejemplos como los versos de Don Denis “Ai flores, ai flores do verde pino, / se sabedes novas do meu amigo”, y que está muy presente en la poesía dieciochesca. Siguiendo esta práctica destacamos la posibilidad de encontrarnos ante un recurso exclusivamente poético similar a la metagoge, con una determinada aceptación en contextos culturales específicos; aunque tampoco debemos descartar la visión ritual, dada la importancia del romero en diversas ceremonias místicas. Sí observamos otras apariciones del romero en la antigua lírica hispánica, y debemos destacar su valor simbólico en la traición o desengaño amoroso. De esta manera lo apreciamos en la comedia famosa *El niño diablo*, atribuida a Lope de Vega o a Vélez de Guevara el cantable: “Aquel romerico verde / adonde mintió mi amor / fuego malo caiga en él / que le abraze las hojas y flor”³³⁴. Si interpretamos el romero como adjetivo, de oficio o condición, es decir, trabajador o partícipe de romería, podemos plantear otro posible significado a la copla; y así parece indicar el villancico del *Cancionero musical de Palacio*: “Lo que demanda el romero, madre, / lo que demanda no se lo dan”³³⁵. Para ello, es interesante destacar el contexto social de la romería como lugar lícito de ocasión y encuentro, muy cantado en la lírica de cantiga galaico-portuguesa: “Quando eu a San Servando / fui un dia d’aquí”, “A San Servando foi meu amigo”, “Fui eu,

331. García Lorca, Federico (1922): *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado “Cante jondo”*, op. cit.

332. Molina, Ricardo; Cruz, Antonio (1963): *Mundo y formas del cante flamenco*. Madrid: Revista de Occidente, p. 123.

333. Sánchez Romeralo, Antonio (1969): *El Villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos xv y xvi)*, op. cit., p. 228.

334. Frenk Alatorre, Margit (2003): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xviii)*, op. cit., I. Amor adolorido, No he ventura en amores, no, 643. Fuentes: Lope de Vega (¿) o Vélez de Guevara (¿), *El niño diablo I (AcadN, tomo 8, p. 75-A)*, p. 44.

335. *Ibid.*, I. Amor gozoso. El galán y la galana, 27: “Lo que demanda el romero, madre, / Lo que demanda no se lo dan. / A las puertas de su amiga [...]”. La glosa, incompleta, puede haber continuado “Una limosna de amor pedía”. Fuentes: *Cancionero musical de Palacio*, 365 (236); Horozco, *Cancionero*, n.º 273, Correspondencias: Flor de enamorados, f. 28v: “A este pobre romero, / Muerto de amores por vos, / Señora, dadle por Dios”. Rodríguez Marín, CPE, n.º 1786: “Limosniya ar pobre / Dásela por Dios, Que er pobresito / Bien mal jerio / Der mal del amó”; p. 64.

fremosa, fazer oraçón”, “non vou eu a San Clemenço”, “Pois nossas madres van a San Simón”; también cantado en la lírica de villancico: “Viniendo de romería / encontré a mi buen amor”; y que sigue una pauta que podemos apreciar en el flamenco: “A la salida del Carmen / unos ojos negros vi”.

Mañana me boy al campo	Todas las mañanas voy	Ayer tarde salí al campo
Apreguntar al romero	A preguntarle al romero,	A preguntarle al romero,
Sy el mal de amor tiene cura;	Si el mal de amor tiene cura	Si el mal de amor tiene cura,
Sino, al instante me muero.	Porque yo de amor me muero.	Porque yo me estoy muriendo
		Sin frío ni calentura.
(C. A. Israel, C. al caballo, f. 42r)	(Gabriel Moreno, Taranta)	(“Coronada”, Fandango)

Una muestra muy documentada en el siglo XIX por los viajeros franceses es la siguiente copla al caballo. Gautier en “Malaga. Le cirque et le théâtre”³³⁶ la recoge entre los cantos de un mozo de mulas malagueño, y Davillier la citará como malagueña en *L’Espagne*³³⁷. La estructura con el tercer verso tópico “entre cortina y cortina” presenta muchas variantes; desde el difundido villancico navideño “Los peces en el río” hasta otras como: “Las cortinas de tu alcoba / son de terciopelo negro”, “Las cortinas de tu cama / son de seda y algodón” o “Las cortinas de tu cuarto / son de terciopelo azul”. Las cortinas retoman la intención del antiguo canto de ronda grecolatino del *exclusus amator* destinado a la puerta de la casa del ser amado. Destacamos un registro sonoro en *Fandanguillo manchego*³³⁸, cuyas características musicales no difieren de sus parientes andaluces. a cuarteta se articula en torno a la locución verbal “dar el sí”, en señal de consentimiento o aprobación, y que en el ámbito amoroso establece una aceptación de relaciones. Estas pueden culminar con otra afirmación, el “sí, quiero”, que es el signo que certifica en el rito nupcial el consentimiento matrimonial, *consensus facit nuptias*. Este motivo de la liturgia se iría conformando a partir del siglo XII según la legislación del Concilio IV de Letrán de 1215. El posterior desarrollo de la fórmula adquiriría el valor simbólico que ya tuvieron antiguos patrones de fidelidad como el “ubi tu Caius, ego Caia” que entonaban los esponsales romanos. En el campo de la lírica popular, el “sí” como elipsis del consentimiento es un recurso eterno en la temática amorosa, y como ejemplo

336. Gautier, Théophile (1842): “Malaga. Le cirque et le théâtre”, *Revue de Deux Mondes*. D’articles choisis dans les meilleures recueils et revues périodiques, p. 240.

337. Davillier, Charles (1874): *L’Espagne*. París: Librairie Bachellet et Compagnie, p. 242.

338. La 2 (23 de enero de 2020): *Zas!! Candil Folk “Fandanguillo manchego”*. *Escuchando Castilla La Mancha* [vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=L4_2dQKdCgl [consulta: 25/11/2024].

destacamos la antigua copla del *Cancionero de Pedro de Rojas*:³³⁹ “Por un sí dulce Amoroso / dado de quien digo yo, / diré a todo el mundo no”.

Las cortinas de la cama	Son tus labios dos cortinas	Son tus labios dos cortinas
Son de rico carmessy	De terciopelo carmesí;	Del color de carmesí
Y entre cortina y cortina,	Entre cortina y cortina,	Y entre cortina y cortina
Señora, me das el sy.	Niña, dime que sí.	Estoy esperando el sí.
(C. A. Israel, f. 89v)	(Gautier, p. 240)	(Zas!! Candil, Fandanguillo manchego)

Otras coplas de la colección de las que poseemos referencias literarias entre los fandangos, pero no sonoras, son: “Anda, vete en ora mala, / que no te he de menester, / que otras mexores que tú / las he dado con el pie”, que recoge Borrero entre los fandangos onubenses³⁴⁰.

La copla al caballo “Sy piensas que con alhagos / me as de ablandar como sera, / yo soy de tal natural / que el mismo fuego me yela” aún perdura en el repertorio alosnero según Garrido Palacios³⁴¹.

También la copla al caballo “¿Cuándo llegar aquel día / y aquella felis mañana / que nos traygan a los dos / el chocolate ala cama?” pervive entre fandangos granadinos en Fuente Camacho³⁴². Miguel Mihura Álvarez, padre del dramaturgo, la incluye entre los “chicoleos” de los *Cantos populares andaluces y algunos originales*³⁴³.

Poseemos referencias literarias como malagueña y como petenera de “No me mates con cuchillo, / que tiene el azero fuerte, / márame con un suspiro / y te perdono la muerte”, en pliegos como *Cancionero popular*, de Bruguera; *200 coplas de cante flamenco*, de Alas; o *Peteneras. Medias granáinas*, de De Llano, apareciendo también en la gran colección de coplas *Poesía flamenca. Lírica en andaluz*.

En un *Cancionero manuscrito de malagueñas y peteneras*, datado en torno a 1880, la distinguimos entre las malagueñas “My corasón es leal / para la persona tuya / y el tuyo para my no, / que siempre ba con segunda”. Del mismo manuscrito destacamos las peteneras “Mal aya el amor, mal aya, / y quien del

339. Anónimo, ca (1501-1600). *Cancionero manuscrito Mss/3924*, (*Cancionero de Pedro de Rojas*). Madrid, Biblioteca Nacional de España, p. 132r

340. Borrero García, Sebastián (2005): *1500 letras de fandangos*, op. cit., p. 57.

341. Garrido Palacios, Manuel (1992): *Alosno, palabra cantada*, op. cit., p. 38.

342. Escribano, M. L.; Fuentes, T.; Morente, F.; Romero, A. (1994): *Cancionero granadino de tradición oral*. Granada: Universidad de Granada. Contexto: “Amor. Fuente Camacho (Loja)”, p. 43.

343. Mihura Álvarez, Miguel (1914): *Cantos populares andaluces y algunos originales, reunidos y anotados por Miguel Mihura Álvarez*. Edición de Jerónimo Mihura. Madrid, p. 42.

amor se fía / que entriegé mi corasón / a quien no lo meresía”, que también se incluyen en *Poesía flamenca. Lírica en andaluz*.

El capítulo [42] presenta una única copla: “Como amigo lo llevé / en caza de la que amaba, / primero yo lo llevé / y después él me llevaba”, presente entre las coplas sentenciosas y morales de la mayoría de los cancioneros. Segarra la incluye entre coplas de despedida en forma de quintilla, con un quinto verso, “Con aquella falsa fe”, en métrica de fandango. Los *Cantares populares recopilados por un aficionado*³⁴⁴ la considera entre los fandangos, peteneras y malagueñas.

3.6. Alegrías, cantiñas, jotas

La familia de las cantiñas comprende estilos variados como alegrías, romeras, mirabrás, rosas, caracoles y otros estilos personales. Suelen interpretarse en compás de amalgama, similar a la soleá, pero a diferencia de esta sus giros melódicos y su acompañamiento armónico se estructuran principalmente en torno a la jerarquía tonal, en términos de modalidad sería en modo jónico, y en menor medida en eólico. Las referencias a las cantiñas se recogen en prensa en la segunda mitad del siglo XIX, aunque algunos estilos como los pregones flamencos ya aparecen en escena en el género de costumbres de la primera mitad del siglo. Parece existir un parentesco musical entre las jotas populares, cuyos antecedentes se remontan al siglo XVIII, y las alegrías. Las influencias de estas y el jaleo parecen conformar este estilo que surgirá con nombres como “panaderos” o “cantos por alegre” a partir de la década de 1860.

En la lírica popular aparece frecuentemente el acto de tirar limones –“Yo tiré un limón por alto”, que Rodríguez Marín enlaza con la copla “Arrojóme las naranjillas”– con una clara vinculación erótico-sexual, como demuestra José Manuel Pedrosa Bartolomé en *Arrojar frutos, piedras, amores: entre la canción y el rito*³⁴⁵. Aunque también participan estas formas vegetales en el corpus flamenco, nos vamos a centrar en nuestro caso en el acto de arrojar piedras, que aparece referido en nuestra seguidilla. El acto de tirar chinas o piedras parece relacionarse con la costumbre de llamar la atención de alguien, principalmente con el fin amoroso, como descifra Pedrosa Bartolomé entre las acepciones del *Vocabulario* de Correas³⁴⁶, y que nosotros reforzamos con esta seguidilla de la

344. Anónimo (ca. 1895): *Cantares populares (Malagueñas, peteneras, fandango, soleares, seguidillas y tangos de Cádiz) recopilados por un aficionado*. Málaga: Hijos de J. G. Ta-boadela, p. 16.

345. Pedrosa Bartolomé, José Manuel (2006b): “Arrojar frutos, piedras, amores: entre la canción y el rito”, *Revista de Literaturas Populares*, 1, p. 100.

346. *Ibid.*, p. 97.

misma colección: “Isabel, boca de miel, / cara de luna, / en la calle do moráis / no hallarán piedra ninguna”³⁴⁷. Quizá esté más arraigado en la copla flamenca el carácter lúdico de tirar piedras invocando tal vez a la suerte o a la esperanza amorosa, a modo de “juego de fortuna”, y así creemos que puede ocurrir con esta seguidilla de Abraham y con la infinidad de coplas que arrojan piedras al mar o a las aguas. Lafuente incluye el siguiente desdén al respecto: “Acaba de partir nueces / y echa las piedras al río: / lo que ha sido y ya no es, / como si no hubiera sido”³⁴⁸, que refuerza la fórmula del amor marchito en la nuez vana. Con esta intención creemos reconocer el dicho andalusí que recoge Alonso del Castillo: “Cuando quieras desposar, coge piedras en tu mano y arrójalas en derredor, y si no encuentras en derredor, coge a la vecina”. En la seguidilla que recoge Israel nos encontramos ante una seguidilla de queja o desdén amoroso según las reinterpretaciones de Rodríguez Marín. La variante que recoge el Bachiller de Osuna, además de cambiar el género, parece valorar la ilusión o desilusión amorosa. Aunque desconozcamos la fórmula ritual o lúdica, podríamos imaginar que el fondo del mar equivaldría al olvido –o a la esperanza– y el azar dirige la piedra a la arena –el páramo o la tierra fértil–. Está muy extendida entre las alegrías flamencas, y el primer registro sonoro que hemos detectado es en *Un puñao de valientes*³⁴⁹, de Manolo Vargas. Es muy interesante en nuestro ámbito flamenco la relación entre el acto de arrojar piedras y la inestabilidad anímica o la locura por motivos sentimentales, que siguen la pauta de un antiguo dicho sobre la obsesión recogido en el medieval *Seniloquium*: “Cada loco con su piedra”. Rodríguez Marín incluye varias muestras como: “Nadie diga que estoy loco, / porque he tiraillo piedras: / que se ponga en mi lugar / aquel que quiere de veras”³⁵⁰, con Machado y Álvarez comparte la famosa copla interpretada entre soleares y bulerías: “Tiro piedras por la calle; / al que le dé que perdone; / tengo la cabeza loca / de tantas cavilaciones”³⁵¹, o la murciana que registra el Mochuelo: “Tengo yo un hermano loco / por querer a una mujer, / no quiero querer a nadie / por no verme como él, / y tirar piedras por las calles”³⁵². Rodríguez Marín recoge: “A la Virgen de los Reyes / el cabello le ofrecí / porque te volvieras loco / tiraras piedras por mí”³⁵³. Todas estas muestras podrían explicarse

347. Correas, Gonzalo (1967): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales...*, op. cit., p. 106.

348. Lafuente Alcántara, Emilio (1865): *Cancionero popular*, op. cit., tomo II, p. 328.

349. Vargas Gómez, Manuel [*Manolo Vargas*]; Paco Aguilera (guitarra) (1941): *Alegrías. Un puñao de valientes*. 203991. SO-9401. Odeón, cante 4.

350. Rodríguez Marín, Francisco (1882-1883): *Cantos populares españoles*, op. cit., III, p. 408.

351. *Ibid.*

352. Pozo, Antonio [*El Mochuelo*] (1914a): *Murcianas. Por querer a una mujer*. 11047. Odeón, cante I.

353. Rodríguez Marín, Francisco (1882-1883): *Cantos populares españoles*, op. cit., p. 303.

como una estilización de esta temática, convirtiendo el rito en metáfora de desilusión amorosa; estado anímico que lleva al sujeto a la locura.

A la mar pego chinás	A la mar tiré un chino,	A la mar tiré un tiro,
Y al río piedras.	Cayó en la arena;	Cayó en la arena,
Comfiansa en la hembras	Confianza en los hombres	Que confianza contigo
Naydy la tenga.	Nadie la tenga.	No hay quien la tenga.
(C. A. Israel, [18], f. 36v)	Porque los hombres,	(Manolo Vargas, Alegrías)
	En viéndose queridos	
	No corresponden.	
	(R. Marín, Teoría y consejos amatorios, 6108)	

Ramón Soler detecta el parentesco entre unos “estrivillos” y una seguidilla de las alegrías de la Niña de los Peines *Del mundo leguas y leguas*³⁵⁴, con letra atribuida por la discográfica a Pedro Moreno. El estado febril por causa amorosa no ha dejado de ser una constante en la lírica anónima popular, siendo νόσος, *nósos*, un destacado *signa amoris* en la lírica grecolatina, palpable en el *Idilio* que describe Teócrito tras la visión de Delfs y Eudamipo: “comencé a tiritar de ardiente fiebre y estuve en cama diez días y diez noches”³⁵⁵. En la lírica popular moderna destacamos la seguidilla del *Jardí de Ramelleres*, colección de seguidillas datada en 1635: “Estas calenturas / de tu frío son, / que lo causa la nieve / de tu condición”³⁵⁶.

	Tiene que tiene
Ay de mis males,	Que tiene por males
Ay de mis calenturas	Calenturitas
Que son mortales.	Y celos mortales.
(C. A. Israel, Estrivillos, f. 18v)	(Niña de los Peines, Alegrías)

El empleo intertextual del mismo refrán, así como la similitud de palabras rimantes, nos permite establecer una relación de correspondencia entre una

354. Pavón Cruz, Pastora [*Niña de los Peines*]; Moreno Fernández, Antonio [*Antonio Moreno*] (guitarra) (1933): *Alegrías. Del mundo leguas y leguas*. Gramófono, Moreno, Pedro (letra), cante 4.

355. García Teijeiro, Manuel; Molinos Tejada, M.ª Teresa (1986): *Bucólicos griegos*. Introducciones, traducciones y notas por Manuel García Teijeiro y M.ª Teresa Molinos Tejada. Madrid: Gredos, p. 71.

356. Brown, Kenneth (1995): “Doscientas cuarenta seguidillas antiguas”, art. cit., p. 101.

de las coplas al caballo y una extendida cuarteta sentenciosa. Correas recoge una paremia de moraleja distante, pero que emplea elementos similares: “No se kexe del engaño kien por la muestra konpra el paño”³⁵⁷. El discutido cancionero de Segarra recoge otra versión con elementos similares, pero también está alejada de ambas. Rodríguez Marín cita dos variantes que podrían constituir eslabones entre la muestra de Fernán Caballero y la que nos llega al flamenco. La más difundida la localizamos en grabaciones discográficas variadas, entre ellas *Alegrías y cantiñas*³⁵⁸ de Antonio Mairena, o *Que tú pases y no me hables*³⁵⁹, del Chato de la Isla. Los hermanos Caba la citan como malagueña para evidenciar la equívoca virilidad del galán o donjuán andaluz y su escasa moral erótica que no valora a la mujer, sino en su sentido animal: “apenas valora positivamente a la mujer, pero esa alma sexualizada se enciende con todos los ardores de la virilidad ante la hembra”³⁶⁰. Como la gran mayoría de coplas de construcción paremiológica, es parca en adjetivos.

Sy piensas que te quería,	Alerta, alerta, mozuelas,	Tú pensabas engañarme	Alerta, alerta, mocitas,
Ao'ra lo llamo engaño,	Que el hombre no sufre daño;	Y para ti fue el engaño	Que en el paño cabe engaño;
Que sa cudiendo my capa,	En sacudiendo la capa	En espolvando la capa	Él se sacúe la capa,
Seba el polbo y queda el paño.	Cáese el polvo y queda el paño.	Se va el polvo y queda el paño.	Suelta el polvo y queda el paño.
(C. A. Israel, C. al caballo, f. 43v)	(F. Caballero, Sentenciosas, p. 124)	(Segarra, cap. 45, p. 62)	(Antonio Mairena, Alegrías)

Los numerosos registros nos llevan a considerar la variante del gibraltareño Abraham como una copla paródica que encontramos posteriormente en futuros cancioneros. No podemos confirmar si estamos ante una errónea interpretación de la grafía *güeso*, error frecuente en la pronunciación dialectal. La alusión a los huesos tiene correlación con la poesía latina, en la que médulas y huesos actúan como últimos reservorios del amor en los tropos vinculados a la fidelidad, *fides*, y llama de amor, *flamma amoris*. La copla presenta innumerables

357. Correas, Gonzalo (1967): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales...*, op. cit., p. 252.

358. Cruz García, Antonio [*Antonio Mairena*]; Manuel Morao (guitarra) (1954): “Alegrías y cantiñas”, en *Disco de Londres*, op. cit., cante 2.

359. Llerena Ramos, José [*Chato de la Isla*]; R. de Jerez (guitarra) (1973): Alegrías. “Que tú pases y no me hables”, en *Juerga flamenca*. Gramusic, letra popular, cante 2.

360. Caba Landa, Carlos; Caba Landa, Pedro (1933): *Andalucía, su comunismo libertario y su cante jondo*, op. cit., p. 241.

variantes, y el primer registro que localizamos en el siglo XIX es en los “Spanische Volkspoesie”³⁶¹, de E. Boehmer, que recoge en su estancia malagueña. Fernán Caballero había incluido con anterioridad una variante en el cuadro de costumbres “Dicha y suerte”³⁶², y posteriormente la destacará como copla doble en los *Cuentos y poesías populares*. En la actualidad la encontramos viva en las recopilaciones de verdiales, en el registro sonoro *A mí no me duele ná*³⁶³, de La Panda de Campanillas, en una sencilla evolución a cuarteta octosilábica con diminutivos y pleonasmos, pero poseemos un registro sonoro anterior como *Jota*³⁶⁴, por la cantaora rondeña Paca Aguilera, en el amplio repertorio nacional que interpretaban los artistas en las primeras décadas del siglo XX.

Los dientes de tu boca Me tienen preso.	Los dientes de tu boca Me tienen preso.	Los dientes de tu boquita Me tienen cautivo y preso	Los dientes de tu boquita Me tienen cautivo y preso,
¡Quién ha visto cadenas Hechas de queso! (C. A. Israel, [12], f. 27r)	¡Quién ha visto cadena Hecha de hueso! Los dientes de tu boca Me tienen así.	En mi vida he visto Hacer cadenas de hueso. (Paca Aguilera, Jota)	En mi vida he visto yo Hacer cadenas de hueso. (Liro, Verdial)
	¡Quién ha visto grilletes Hechos de marfil! (F. Caballero, Amorosas, p. 142)		

Destacamos otras seguidillas prusianas que también gozan de gran popularidad entre las seguidillas sevillanas, como la siguiente muestra que también queda recogida entre corraleras sevillanas del pliego *Colección de canciones*³⁶⁵, donde se incluye con estribillo. Fernán Caballero o Lafuente ofrecen variantes que recrean diversos valores numéricos planteando un sencillo pero certero juego aditivo en versos paralelos. Ambas están muy extendidas y perviven en el acervo andaluz, como demuestra la referencia a Alhama en el *Cancionero granadino*

361. Boehmer, Eduard (1858): “Spanische Volkspoesie”, en L. Herrig y E. Boehmer (comps.), *Studium der neueren sprachen und literaturen*. Brunswick: George Westermann, p. 173.

362. Fernán Caballero (24 de junio de 1857): “Dicha y suerte, Cuadro de costumbres populares”, *La América*, p. 12.

363. Luque, Miguel [*Liro*] (1980): “A mí no me duele ná”, en *Fiesta de verdiales. Estilo Almo-gía. La Panda de Campanillas*. Ediciones Seven. Fonoruz, cante 2.

364. Aguilera Domínguez, Francisca [*Paca Aguilera*]; Román (guitarra) (1912): *Jota*. 41224. Odeón, cante 2.

365. Anónimo (1846b): *Colección de canciones*. Madrid: Imprenta de J. María Marés, p. 3.

de tradición oral³⁶⁶. Destacamos el registro sonoro *Alegrías de Graná*³⁶⁷, del conjunto de música *rock* Los Planetas, vinculados a la corriente musical *indie rock*, quienes la interpretan sobre un acompañamiento de guitarra por alegrías. Ya hemos citado otra copla con un *incipit* similar; pero ciñéndonos a la cantidad de variantes que ofrece esta seguidilla, creemos interesante destacar la intención del requiebro, tanto en el cálculo exacto como en el amplificado error; ya que las estrellas, en su amplio abanico metafórico, son fuente de luz, además de encuentro de almas; y por ello suelen representar la eternidad y la fidelidad amorosa. La resolución numérica –sin aventurarnos en ideas pitagóricas– es una ocurrente simpleza que hace mundana la elevada idealización amorosa.

Las estrellas del sielo	Las estrellas del cielo	Las estrellas del cielo	Las estrellas del cielo
Son 112	Son ciento y doce,	Son ciento treinta;	Son ciento treinta;
Y con las de tus ojos	Con las dos de tu cara	Con las dos de tus ojos,	Con las dos de tu cara
114.	Ciento catorce.	Ciento cuarenta.	Son ciento cincuenta.
(C. A. Israel, Seg. prus., f. 67r)	Y aquí doy punto	(Lafuente, I, Flores y req., p. 95)	(Los Planetas, Alegrías)
	Que si así no lo hiciera		
	Era difunto.		
	(Corraleras de Sevilla, p. 3)		

3.7. Sevillanas

El estilo de las seguidillas sevillanas es uno de los últimos reductos de lo que en su día fue el género más floreciente durante el siglo XVIII. Las sevillanas podrían tener ya definición específica en la referencia del poema *La Quinceida*, del Conde de Noroña, donde se distingue “cantó la malagueña y la sevillana”. El desarrollo del bolero y las distintas escuelas de palillos enriquecerán los elementos musicales y coreográficos del estilo. Su aceptación no decae y sigue siendo una fuente inagotable de creación.

En el repertorio de sevillanas distinguimos una seguidilla prusiana. Los versos iniciales son un tópico sobre el que encontramos muchas variantes: “Yo

366. Escribano, M. L.; Fuentes, T.; Morente, F.; Romero, A. (1994): *Cancionero granadino de tradición oral*, op. cit., p. 85.

367. Los Planetas (21 de junio de 2021): *Alegrías de Graná-los Planetas (Lyric video)* (cante 5) [vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=HC0XSwmzuX0> [consulta: 25/11/2024].

digo que ni verte / cuando no puedo”, “Y digo que ni verte / y por ti muero”. La antítesis de los versos finales caracteriza esta variante de amor secreto que Rodríguez Marín recoge entre las ternezas, y Lola Flores registra en las *Sevillanas del Litri*³⁶⁸.

En my caza me dizen	En mi casa me dicen	La gente me pregunta
Que sy te quiero.	Que si te quiero;	Que si te quiero
La mentira les digo,	La mentira la digo,	La mentira les digo
La verdad niego.	La verdad niego.	La verdad niego
(C. A. Israel, Seg. prus., f. 6lv)	Y si me aprietan,	Porque a la gente
	Que te requiero digo.	La verdad no les digas
	Aunque lo sientan.	Mentiras sienten.
	(R. Marín, Ternezas, 2154)	(Lola Flores, Sevillanas)

La actual revisión que se está realizando sobre la obra de la compositora parisina Pauline Viardot ha permitido revitalizar algunas coplas que tenían mayor vigencia durante el siglo XIX. Destacamos estas “Seguidillas de los oficialitos”³⁶⁹ a dúo, más próximas a las seguidillas boleras cultas del primer cuarto de siglo, y que son un buen ejemplo de la gran difusión de este género en los salones y teatros europeos. Aunque la hija de Manuel García empleó como fuente de inspiración en numerosas ocasiones la colección de Don Preciso, en este caso armoniza una copla ajena a la colección de Zamacola, de la que únicamente encontramos esta referencia de seguidilla burlesca. La temática incide en el tópico del *amor forastero*. El profesor Pedrosa Bartolomé analiza la gran repercusión del mismo en la lírica popular, y ya lo reconoce en la mitología clásica. Si Ariadna fue abandonada por Teseo en la isla de Naxos, Medea sufrió el mismo destino con Jasón. Antropológicamente lo considera propio de comunidades tradicionales cerradas y endogámicas, que penalizarían las relaciones amorosas de las jóvenes del lugar con personas forasteras, por considerar que estarían condenadas al fracaso. Este reproche del tópico del *amor del forastero* se irá atribuyendo a estudiantes y, como en nuestro caso, a soldados³⁷⁰.

368. Flores Ruiz, María Dolores [*Lola Flores*]; Aguilera, Francisco [*Paco Aguilera*] (guitarra) (1949): *Sevillanas del Litri*. AA-440. OKA-1549. La Voz de su Amo (Etiqueta blanca), cante 2.

369. Tonna, Anna (mezzosoprano); Feldkamp, Corina (soprano); Dobarro, Isabel (piano) (2021): “Seguidillas de los oficialitos”, en *The Unknown Pauline Viardot. Chamber songs and duets*. Cezanne Producciones.

370. Pedrosa Bartolomé, José Manuel (1995a): “El amor forastero: Una canción popular y sus recreadores cultos (Claramonte, Calderón...)”, en *Tradición oral y escrituras poéticas en los Siglos de Oro*. Iartzun (Guipuzkoa): Senda Argitaldaria, pp. 160-182.

Niña, con los mozuelos	Con los oficialitos
No te embeleses,	No te embeleses,
Que suelen hacer burla	Que te harán una burla
De nueve meses.	De nueve meses.
(C. A. Israel, Seg. burlescas, f. 95r)	(Anna Tonna; Corina Feldkamp, Seguidillas)

Destacamos también en esta sección una seguidilla individual que hoy día la encontramos en diferentes series de seguidillas. Jiménez la cita en la tradición aragonesa, en una temática también relacionada con la pedida de mano. En ella distinguimos elementos herederos de la lírica antigua; en este caso la ausencia de conjunciones, que aportan viveza y dinamismo al texto. Volvemos a constatar la presencia de la madre como guarda y confidente, que son las funciones prioritarias que adquiere en la lírica popular. Como logro destacamos el acertado empleo de los tiempos verbales, en futuro y presente, que actúan de elementos rimantes y, a su vez, desencadenan con viveza la larga potencialidad de las situaciones sugeridas. En Huelva la reconocemos en la tradición alosnera, en la denominada “Tonada de los ratones”³⁷¹.

Te pedy atu madre, Dijo: veremos; La respuesta no es mala, Novia tenemos. (C. A. Israel, [18], f. 38r)	Se lo dije a mi madre, Dijo: veremos; La respuesta no es mala, Boda tendremos. Ande usted, ande, Que la misericordia De Dios es grande. (Lafuente, I, Ternezas y juramentos, p. 151)	Se lo dije a tu madre En la cocina, A tu padre en la alcoba Y a ti en la esquina. Se lo dije a tu padre, Dijo: veremos. La respuesta no es mala. Novia tenemos. Se lo dije a tu madre, Dijo: Vería. La respuesta no es mala La novia es mía. (Juana María de Felipe Julián, Tonada de los ratones)
--	--	---

371. Los vídeos de Mayka Ramos (22 de junio de 2020): *Alosnera, Alonso. 1977* (RTVE. Raíces. 1977. Canta: Juana María de Felipe Julián. Contexto: “Tonada de los ratones”) [vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=f0T5OlpIWEQ> [consulta: 25/11/2024].

Federico Barbado recoge entre las sevillanas de “Una fiesta en Sevilla”³⁷² la seguidilla “De las aves que vuelan, / quiero yo el cuervo, / porque my amor se viste / todo de negro”.

Otras seguidillas dignas de mención son: “Sy con solo un suspiro / lograra my amor, / yo quedara sin tino, / pero sin ty no”, con un calambur que llega a las “Seguidillas del Pepe mío”³⁷³, de José Lidón.

Las seguidillas “Mil almas yo quisiera / rendirte juntas; / no las tengo, mas toma / mil veces una” serán armonizadas por los compositores exiliados tras la guerra de la Independencia que difundieron los aires españoles en los salones burgueses europeos. Narciso Paz la incluye en una “Bolera”³⁷⁴ y Salvador Castro de Gistau en “Air de danse boléro”³⁷⁵. El juego hiperbólico que la caracteriza ya lo encontramos en los comentarios de Ruiz de Farias a las rimas de Camoens: “Mas si con las altivezes / de que siempre usando estás, / mil para darte no das, / una te daré mil veces. / Creyendo, sin duda alguna, / no ser don menos gentil. / Que el darte d’una vez mil, / ofrecer mil veces una”³⁷⁶; o en la comedia áurea *El hijo pródigo*³⁷⁷, de Matos Frago y Moreto: “[...] porque quien adora / firme, y fiel deidad alguna, / es bien, que en tanta fortuna, / si para lograr más palmas, / no pudo ofrecer mil almas, / ofrezca mil veces una”.

La copla al caballo “No te fíes en muxeres / aun que digan: –Bien te quiero. / que, en bolviendo las espaldas, / sy te vide no me acuerdo” aparecerá como copla intermediada en las *Boleras de las habas verdes*³⁷⁸, canción muy popular durante la primera mitad del siglo XIX. El compositor Federico Moretti popularizará un arreglo de la misma distribuido entre las primeras impresiones musicales nacionales de Bartolomé Wirmbs.

También llega a las sevillanas las seguidillas “Son tus ojos mis ojos, / niña, tan bellos / que tus ojos, mis ojos, / mueren por ellos”, que armonizará

372. Barbado, Federico (15 de febrero de 1880): “Costumbres populares. Una fiesta en Sevilla (II)”, *La Enciclopedia*, p. 78.

373. Lidón, José (ca. 1798–1827): “Seguidillas del Pepe mío”, en *Seguidillas con acompañamiento de Forte-Piano* [Manuscrito], n.º 4. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MC/4198/41, pp. 11–14.

374. Paz, Narciso (ca. 1813b): *Deuxième collection d’airs espagnols avec accompagnement de piano et guitare*. París: Benoist, pp. 10–11.

375. Castro de Gistau, Salvador (ca. 1810–1830a): *Journal de Pièces du chant Espagnol, par divers auteurs, publiées avec accompagnement de Guitare par S. Castro*. París: chez l’Éditeur et Auteur, pp. 1–2.

376. Camoens, Luis de (1685): *Rimas varias de Luis de Camoens, príncipe de los poetas heroycos y Lyricos de España*, tomos I y II. Lisboa: Theotonio Damaso de Mello, p. 268.

377. Matos Frago y Moreto, Juan de; Moreto y Cabaña, Agustín (1785): *El hijo pródigo. Comedia famosa*. Madrid: Antonio Sanz, p. 14.

378. Moretti, Federico (1826b): *Boleras de las habas verdes. Con acompañamiento de piano forte y guitarra: compuestas espresamente y dedicadas a Don Francisco Xavier Mercadante por su amigo D. F. M. C.* Madrid: Bartolomé Wirmbs, pp. 1–4.

Sebastián Iradier en unas *Boleras sevillanas*³⁷⁹. Creemos que puede existir una relación de correspondencia entre la seguidilla que recoge Israel: “Tienes unos ojuelos / de candadillo, / que se sierran y abren / quando te miro”, y otra estrofa de las mismas boleras de Iradier: “Tienes unos ojitos / de picaporte. / ¡Cada vez que los cierras / siento yo un golpe!”, recogida por los principales cancioneros, y que también armonizará José Inzenga en unas “Seguidillas sevillanas”³⁸⁰.

Las seguidillas “Estando en las arenas / del mar salado, / encontré con Cupido, / siego en un prado” aún sobreviven entre las seguidillas de la provincia de Huelva con la disposición: “Yendo por las arenas / del mar salado, / me encontré con Cupido, / ciego y vendado; / del mar salobre, / me encontré con Cupido / ciego de amores”. Garrido Palacios también las cita en Alosno con algunas variantes³⁸¹.

Podemos destacar algunas coplas de las que no poseemos referencias sonoras, pero que están incluidas en cancioneros de estética flamenca. Entre ellas: “¿Cómo quieres que te quiera, / sy tú no me quieres dar / alibio para my pena, / remedio para my mal?”, que identificamos en los *Cantares populares* de la editorial Biblioteca Mazzantini. Machado y Álvarez también recoge entre los cantares de la *Colección escogida*: “Por el dezir de la jente / no me he bestido de luto, / que tengo my corasón / muerto enel cuerpo y difunto”, que Garrido Palacios constata en el acervo alosnero.

Ramón Soler realiza un minucioso análisis de las coplas estableciendo numerosos paralelismos con coplas del actual corpus flamenco. No poseemos muestras intermedias que nos permitan establecer un parentesco directo, pero destacamos algunas de las establecidas por el investigador: “Y ay Pepe, Pepe, / un dedo de la mano / diera por verte” la relaciona con “Por ver a mi madre diera / un dedito de la mano, / el que más falta me hiciera”. También destaca: “Estanto lo que te quiero, / hermosísima donsellá, / haré una casa enel campo / para que abites enella”, que la relaciona con la popular “Vente conmigo y haremos / una chocita en el campo / y en ella nos meteremos”. La seguidilla “No tengo yo la culpa / ny aty te culpo / de que D. te ayga hecho / tan de my gusto” la orienta hacia la seguiriya “Yo no tengo la culpa / ni yo a ti te culpo, / tienen la culpa esas malas lenguas / que andan por el mundo”.

379. Iradier, Sebastián (1879): *Boleras sevillanas, canción andaluza. Música del Maestro Yradier*. Barcelona: Andrés Vidal y Roger, p. 7.

380. Inzenga, José (1874): *Ecós de España: colección de cantos y bailes populares recopilados por José Inzenga*, tomo I. Barcelona: Andrés Vidal y Roger, p. 18.

381. Garrido Palacios, Manuel (1992): *Alosno, palabra cantada, op. cit.*, p. 156.