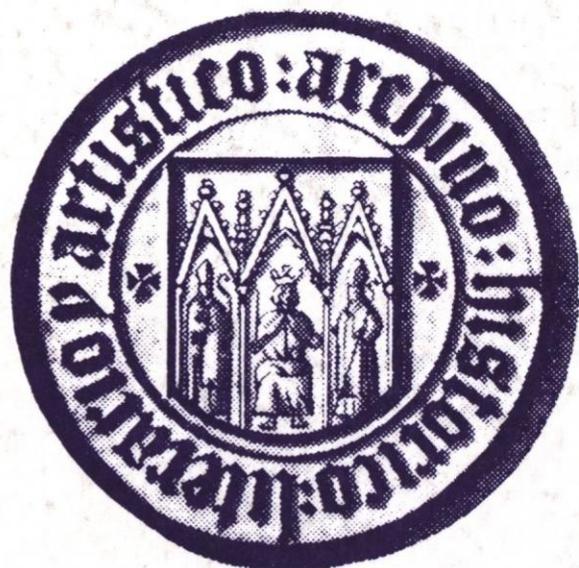


ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA, 1992

ARCHIVO
HISPALENSE



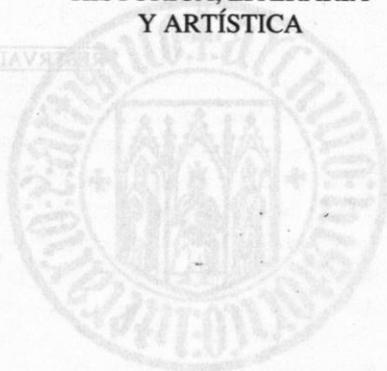
REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

2.^a ÉPOCA
1992



TOMO LXXV
NUM. 28

Deposito Legal: SE-1.986-1991 / I. S. N.º 0210-6081

Impreso en imprenta "A. Muñoz" Avda. de Andalucía, 17. Centro - Sevilla



Publicaciones de
EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL DE SEVILLA
Directora: ANTONIA HEREDIA HERRERA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

RESERVADOS LOS DERECHOS

Depósito Legal: SE-1.958-1993 / I.S.S.N.: 0210-4067

Impreso en Imprenta A. Pinelo. Avda. de las Erillas, 17. Camas - Sevilla

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL

Número 228

1992

Director: ANTONIA HEREDIA HERRERA

CONSEJO DE REDACCIÓN

Miguel Ángel Pardo Manchado, Presidente de la Diputación Provincial

ARTÍCULOS

José Manuel Andrés

HISTORIA

2.ª ÉPOCA
1992



TOMO LXXV
NÚM. 228

LITERATURA

ROMERO LUQUE, Juan Antonio

Machado y su visión del flamenco

PÉREZ GARCÍA, Norberto

El surrealismo en la obra de Machado

REDACCIÓN: Calle Serrano, 118, 4.º, Sevilla. Tel. 368.83.83

Administración: Calle Serrano, 118, 4.º, Sevilla. Tel. 368.83.83

Traducciones: Horacio Quiroga (Sevilla)

SEVILLA, 1992



ARCHIVO
EXCMO. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA
HISPALENSE

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA
2.ª ÉPOCA

1992

ENERO-ABRIL

Número 228

Directora: ANTONIA HEREDIA HERRERA

CONSEJO DE REDACCIÓN

MIGUEL ÁNGEL PINO MENCHÉN, PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL

JOSÉ MANUEL AMORES

FRANCISCO MORALES PADRÓN

OCTAVIO GIL MUNILLA

ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ

MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ

ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ

JOSÉ M.ª DE LA PEÑA CÁMARA

VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO

CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ

PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ

ROGELIO REYES CANO

ESTEBAN TORRE SERRANO

ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ

JUANA GIL BERMEJO

ANTONIO MIGUEL BERNAL

SECRETARÍA Y ADMINISTRACIÓN:

CONCEPCIÓN ARRIBAS RODRÍGUEZ

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y DISTRIBUCIÓN: PLAZA DEL TRIUNFO, 1

TELÉFONO 422 28 70 - EXT. 213 Y 422 87 31

41071 SEVILLA (España)

97	MORALES MARTÍNEZ, Alfredo: Miguel de Zumárraga nuncio de la portada del Hospital de los Cinco Llagas	
117	HERNÁNDEZ NÚÑEZ, Juan Carlos: La construcción del triun- fo a la Virgen del Parto en la renovación urbana de Sevilla	

SUMARIO

MISCELÁNEA

ARTÍCULOS

HISTORIA

BAENA LUQUE, Eloisa y ARENAS POSADAS, Carlos: <i>La meca- nización del primer centro fabril de Sevilla: La Fábrica de Tabacos. 1887-1925.</i>	3
ANTÓN SOLÉ, Pablo: <i>Las relaciones del Obispo de Cádiz con el metropolitano, los sufraganeos de la provincia de Sevilla y los prelados de España y América en el siglo XVIII.</i>	21
SOONS, Alan: <i>Una relación de la riada del Guadalquivir en 1618, botón de muestra de los impresos sobre desastres.</i>	31

LITERATURA

ROMERO LUQUE, Manuel: <i>Poética de la copla andaluza (Los Machado y su visión del flamenco)</i>	41
PÉREZ GARCÍA, Norberto: <i>El Indolente: una narración de la etapa surrealista de Cernuda</i>	63
OSUNA RODRÍGUEZ, M.ª Inmaculada: <i>La Oda IV, 10 de Horacio traducida por Fernando de Herrera (Con preámbulo sobre las traducciones horacianas en los comentaristas de Garcilaso).</i>	83

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

2.ª ÉPOCA

ARTE

- MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J.: *Miguel de Zumárraga
tracista de la portada del Hospital de las Cinco Llagas* 97
- HERNÁNDEZ NÚÑEZ, Juan Carlos: *La construcción del triunfo
a la Virgen del Patrocinio en la renovación urbana de
Sevilla* 117

MISCELÁNEA

- SORIA MEDINA, Enrique: *El poeta Pedro Garfias y Martínez
de León* 131
- FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Juan: *La cultura enciclopédica de Pe-
dro Mexía* 135

LIBROS

- Temas sevillanos en la prensa local** 151

CRÍTICA DE LIBROS

- LADERO QUESADA, Miguel Angel: *Andalucía en torno a 1492.
Estructuras. Valores. Sucesos.* Por Manuel González Jiménez 163
- PASCUAL BAREA, Joaquín: *Maese Rodrigo de Santaella y
Antonio Carrión: Poesías (Sevilla, 1504).* Por Bartolomé Po-
zuelo Calero 164
- HERRERA GARCÍA, Antonio: *Gines. Historia de la villa bajo
el régimen señorial.* Por Manuel González Jiménez 169
- ROLDÁN CASTRO, Fátima: *El Occidente de Al-Andalus en el
Atar albilad de Al-Qaz wini.* Por Manuel García Fernández ... 171
- MURPHY, Martin: *St. Gregory'College, Sevilla, 1592-1767.* Por
Klaus Wagner 172

POÉTICA DE LA COPLA ANDALUZA (LOS MACHADO Y SU VISIÓN DEL FLAMENCO)

Difícil resultaría tratar de ofrecer, y no es tampoco nuestro propósito, una teoría minuciosa acerca de este fecundo apartado del folklore andaluz que, por otra parte, cada vez está siendo mejor estudiado y conocido ya con una notable bibliografía.

LITERATURA En una serie de apuntes generales que informan sobre los machos de relación con el canto flamenco o canto gitano-andaluz, como *sonido* o *soeste* —según nuestra peculiar fonética— *cante jondo*. Porque este modo de expresión, capaz de adquirir múltiples apelidos definitorios, se caracteriza básicamente por ser fiel testimonio de una profunda realidad colectiva, pero cuyo pensamiento se baña en las aguas del sentir individual de quien lo interpreta, haciendo suyo el dolor o la alegría que transmite.

Es el *cantao* el que se hace portador de esa *jondura*, que ha sido acertadamente definida por el profesor Ropero Núñez como «la fuerza emocional y expresiva, la profundidad vital, que caracteriza el canto flamenco» (2). Por otro lado, parecen coincidir los estudiosos del flamenco en señalar esa fuerza desgarrada que surge de sus coplas a un valor *estético* de la

(1) Cuenca, entre otras, las obras de CABALLERO MORALES, J.M.: *Letras y canciones del flamenco*. Madrid, Lumen, 1975. CLODENDO-GIMENO, B.: *La copla andaluza*. Madrid, Ed. Demosio, 1976. HOLINA, R.: *Obra Acsonaria*. Madrid, Esp. Calambur, 1977. MORALES, R. y MARRIÑA, A.: *Alcorno y formas del canto flamenco*. Sevilla, Ed. Al. Aestivo, 1979.

(2) ROPERO NÚÑEZ, M.: *El ritmo vocal de los coplas flamencas*. Sevilla, 1984, pág. 4. Es preciso señalar que el profesor Ropero ha investigado que «en un tipo de biología relativa al mundo del flamenco —compromiso de variables genéticas en élites y aportación de unos conocimientos lingüísticos de los que este conjunto de relaciones culturales depende en gran medida. La obra citada así como su trabajo científico *El ritmo vocal de los coplas del canto flamenco* (Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1983) han sido fuente de consulta obligada para el desarrollo de este trabajo».

POÉTICA DE LA COPLA ANDALUZA (LOS MACHADO Y SU VISIÓN DEL FLAMENCO)

Difficil resultaría tratar de ofrecer, y no es tampoco nuestro propósito, una teoría minuciosa acerca de este fecundo apartado del folklore andaluz que, por otra parte, cada vez está siendo mejor estudiado y cuenta ya con una notable bibliografía (1). Pero sí atenderemos a una serie de aspectos generales que informan el conjunto de la producción machadiana en relación con el cante flamenco o cante gitano-andaluz, cante hondo, o mejor —según nuestra peculiar fonética— cante jondo. Porque este modo de expresión, capaz de adquirir múltiples apellidos definitorios, se caracteriza fundamentalmente por ser fiel testimonio de una profunda realidad colectiva, pero cuyo pensamiento se baña en las aguas del sentir individual de quien lo interpreta, haciendo suyo el dolor o la alegría que transmite.

Es el cantaor el que se hace portavoz de esa *jondura*, que ha sido acertadamente definida por el profesor Ropero Núñez como «la fuerza emocional y expresiva, la profundidad vital, que caracteriza el cante flamenco» (2). Por otro lado, parecen coincidir los estudiosos del flamenco en atribuir esa fuerza desgarrada que surge de sus coplas a un valor intrínseco de la

(1) Citemos, entre otras, las obras de CABALLERO BONALD, J.M.: *Luces y sombras del flamenco*, Madrid, Lumen, 1975; CANSINOS-ASSENS, R.: *La copla andaluza*, Madrid, Ed. Demófilo, 1976; MOLINA, R.: *Obra flamenca*, Madrid, Ed. Demófilo, 1977; MOLINA, R. y MAIRENA, A.: *Mundo y formas del cante flamenco*, Sevilla, Ed. Al-Andalus, 1979.

(2) ROPERÓ NÚÑEZ, M.: *El léxico andaluz de las coplas flamencas*, Sevilla, Alfar, 1984, pág. 43. Es preciso señalar que el profesor Ropero ha desarrollado una importante tarea filológica relativa al mundo del flamenco estudiando su vocabulario, precisando su léxico y aportándole unos conocimientos lingüísticos de los que este apartado de nuestro folklore estaba ayuno en gran medida. La obra citada así como su trabajo titulado *El léxico caló en el lenguaje del cante flamenco* (Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1978) han sido fuente de consulta obligada para el desarrollo de este trabajo.

experiencia dramática de todo un pueblo que ve reflejado en ellas su más claro perfil psicológico. Cansinos-Assens hacía provenir de un posible origen histórico -la fusión de tres culturas marginales: moriscos, judíos y gitanos- este valor trascendente: «La copla andaluza, sean cuales fueren sus precisos orígenes, es una confluencia de nostalgias y líricas protestas de razas vejadas y oprimidas que se confían a la forma inocente de la música [...] No hay duda que entre el árabe, el judío y el gitano, esas tres razas que han sufrido pasión por su creencia y perdido en alguna parte su imperio, han amasado ese pan musical de dolor, de amargo regusto. Hay en la copla andaluza un fondo de pena que alude al desencanto de los pueblos desposeídos. Esta copla es un canto de parias que alguna vez fueron príncipes y se siguen sintiendo como tales» (3).

El flamenco es, por tanto, desde su origen una muestra del desencanto de un pueblo que nos llega hasta hoy porque su valor no ha remitido al englobar todos los aspectos vitales del hombre andaluz. Cante, pues, de intenciones profundas cuya amargura, a veces, se reboza de ironía, y otras se convierte en fino piropo de exquisita sensualidad. Denuncia larvada o manifiesta a tenor de cada situación concreta que libera el alma de quien lo dice y de aquéllos que se conducen o complacen al oírlo.

Dualidad artística de individuo y sociedad, en cuanto que el individuo materializa con su arte el sentir de sus gentes y, a la recíproca, el grupo social se identifica en esa voz de sonidos negros que nace en lo más profundo del sentimiento de uno de sus miembros; pero ese drama, hecho cante de siglos, puesto en boca del cantaor no es un arquetipo de sufrimientos o placeres, es la experiencia concreta de un ser humano y cuya sinceridad logra definitivamente revivir en los oyentes, en sus *con-sentidores*, sus propias experiencias individuales. El flamenco, liturgia profana de la palabra, se convierte de esta manera en un despertador de conciencias a partir de la voz del oficiante.

Los Machado mostraron al unísono su propia teoría del cante jondo en una de sus obras de teatro, *La Lola se va a los puertos*. Dicha obra, estrenada en el teatro Fontalba de Madrid, el 8 de noviembre de 1929, por los afamados actores de la época Lola Membrives y Ricardo Puga, supuso su mayor éxito como autores dramáticos ya que logró mantenerse en cartel durante toda la temporada con gran asistencia de público. La razón de su triunfo podemos encontrarla en las palabras del biógrafo de ambos, Miguel

(3) CANSINOS-ASSENS, R.: *ob. cit.*, pág. 209.

Pérez Ferrero, al analizar la producción teatral de los dos hermanos: «*La Lola se va a los puertos* es la comedia de la Andalucía del cante hondo, con un localismo que, en lugar de limitar su vuelo, lo universaliza, pero sin hallarse en ningún momento sobrecargada de pintoresquismo, ni de esos tintes de *españolada* que facilitan la exportación o, cuando menos, una circulación más amplia [...]. Es, en definitiva, la expresión escenificada de un cantar andaluz, *hondo*, emitido con el acento justo para conmover sin sensiblero desbordamiento» (4). En definitiva, esta obra viene a ser análisis y compendio del intenso sentimiento de ambos hermanos, que a la sombra de los estudios paternos (5) supieron captar la esencia de tan importante fundamento del folklore andaluz.

Por otra parte, señalar cuánto hay de Antonio o de Manuel es tarea vana. El mayor de los Machado había dicho al respecto: «Colaborábamos porque era posible nuestra colaboración, porque éramos distintos y nos compenetrábamos; nuestra común labor fue posible porque siempre la admite la dialéctica teatral. Era de tal manera trabada que, a veces (le hablo a usted sin ninguna exageración), llegamos a no saber cuál trozo era de uno y cuál escena de otro; nuestros amigos nunca lo creyeron...» (6). Así las cosas, independientemente de quien escribiera cada uno de los versos, lo cierto es que esta obra constituye un legado fundamental para conocer el pensamiento de ambos acerca del mundo del flamenco y será, por tanto, nuestro primer elemento de juicio para establecer las bases de una Poética de la copla andaluza que nos permita posteriormente adentrarnos en la obra del autor del *Cante hondo*.

El drama machadiano gravita sobre dos personajes fundamentales, Lola y Heredia. Lola es la imagen de la persona entregada por completo a su profesión, libérrima en su concepción de la vida, incapaz de atarse a nada ni a nadie por amor al cante y cuya figura, ajena al tópico, se pasea por la escena como una sombra enigmática y cautivadora, fantasma velado del mismo arte flamenco. Antonio Machado reconoció en una carta a Guiomar que a él se debía esta idealización del personaje (7) cuyo misterio estaba, sin

(4) PÉREZ FERRERO, M.: *Vida de Antonio Machado y Manuel*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, pág. 159.

(5) Cfr. MACHADO y ÁLVAREZ, A.: *Cantes flamencos*, Madrid, Ed. Demófilo, 1974; MACHADO y ÁLVAREZ, A. (Demófilo): *EL folk-lore andaluz*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1986.

(6) CELA, C.J.: *Los españoles pintados por sí mismos*, «Arriba», Madrid, 18 de abril de 1944.

(7) ESPINA, C.: *De Antonio Machado a su grande y secreto amor*, Madrid, LIFESA, 1950, págs. 55-58. Véase también BAAMONDE, M.A.: *La vocación teatral de Antonio Machado*, Madrid, Gredos, 1950, pág. 117.

embargo, ya presente en la solearilla popular que fue embrión de la obra teatral:

«La Lola,
la Lola se va a los Puertos,
La Isla se queda sola».

Manuel la glosó en *Sevilla y otros poemas* bajo el título de «Cantaora», añadiéndole una larga lista con los distintos «palos» del flamenco y de sus principales intérpretes para hacer así de esta Lola paradigma en el que se encierran todas las virtudes y variedades del cante hondo andaluz.

«Y esta Lola, ¿quién será,
que así se ausenta, dejando
la isla de San Fernando
tan sola, cuando se va?...»

Sevillanas,
chufilas, tientos, marianas,
tarantas, “tonás”, livianas...

Peteneras,
polos, cañas, “seguiriyas”,
soleares, “soleariyas”,
martinetes, carceleras...

Serranas, cartageneras.
Malagueñas, granadinas.
Todo el cante de Levante,
todo el cante de las minas,
todo el cante...

que cantó tía Salvaora,
la Trini, la Coquinera,
la Pastora...

y el Fillo, y el Lebrijano,
y Curro Pabla, su hermano;
Proita, Moya, Ramoncillo,
Tobalo -inventor del polo-,
Silverio, Chacón, Manolo
Torres, Juanelo, Maoliyo...

Ni una ni uno
-cantaora o cantaor-

llenando toda la lista,
 desde Diego el Picaor
 a Tomás el Papelista,
 ni los vivos ni los muertos,
 cantó una copla mejor
 que la Lola...

Esa que se va a los puertos
 y la Isla se queda sola.» (8)

(SE, 161-162)

Por su parte, Heredia es el complemento esencial de Lola, como su guitarra lo es al cante de ésta. Heredia es la voz senequista de Andalucía la Baja, el único capaz de interpretar en la vida y en el arte los misterios que encierran las acciones y las coplas de la cantaora, es decir, los misterios del flamenco. El guitarrista se mueve por la escena con la misma sobriedad en el porte y en sus palabras que un poeta clásico emplearía para recitar una elegía, sólo que su voz tiene los rasgos fonéticos de las hablas andaluzas. Y esa seriedad que transmite el personaje no es en absoluto gratuita, porque es precisamente ésa la característica esencial que éste atribuye al cante flamenco:

«[...] Siempre fue seria
 nuestra profesión. La copla
 y la guitarra flamenca
 -usted lo sabe- no son
 cosas de broma. La juerga
 -se entiende con cante hondo-
 tiene de función de iglesia
 más que de jolgorio. No es
 una diversión cualquiera,
 donde se mete ruido
 y se descorchan botellas.
 Para alegrarse en flamenco
 se ha menester mucha ciencia,
 mucha devoción al cante
 y al toque.»

(LVP, 474)

(8) A fin de reducir el número de notas del presente trabajo, los versos citados en el texto irán anotados entre paréntesis con la sigla correspondiente a la obra a la que pertenece, así como la página donde figura. Citamos por la edición de las *Obras completas* de A. y M.

En la misma sintonía, pero de forma mucho más escueta dirá la Lola:

«Una copla -cuando es copla-
es más que un arco de iglesia,
cosa muy seria.»

(LVP, 489)

Así pues, el flamenco tiene un calado mayor del que algunos suponen. Es religión que requiere silencio, devoción y recogimiento para practicarse; y es ciencia que necesita buscar los modos suficientes de verter el sentimiento del artista en la copla para llegar a todos cuantos la escuchan y convertirse de esta manera en imagen de sus emociones individuales. En definitiva, como dice la cantaora, el cante jondo consiste en:

«El arte de echar al viento
el corazón, ¡qué faena
más grande!»

(LVP, 489)

Heredia, envés de una misma hoja, también hará hincapié en esta visión del flamenco en el que todos sus elementos -la letra, la música y la voz- surgen de lo más íntimo del artista, el corazón. Un corazón que asume la emoción colectiva, de ahí su valor para el pueblo oyente, pero que se sabe uno a la hora de lanzar sus coplas al aire, porque ahí entra ya la ciencia particular, el arte que cada oficiante del rito es capaz de inculcar a su tarea.

«[...] Como el cante y el toque,
también la copla se lleva
en el corazón. El arte
consiste en echarla fuera.
Arte difícil; por eso,
si uno canta, cien berrean.»

(LVP, 489)

Machado (Madrid, Plenitud, 1973). Las siglas utilizadas son las siguientes: AL (*Alma*), CH, (*Cante hondo*), SE, (*Sevilla*), LVP (*La Lola se va a los puertos*).

Esta estrecha vinculación que se establece entre el cante y su razón de ser -ese sentimiento individual y comunitario a la vez- hará decir a la protagonista esta sentencia:

«Yo siento para cantar
y canto para sentir.»

(LVP, 497)

Así pues, el flamenco es para su intérprete algo más que una profesión que le permite subsistir. Es el motivo esencial de su vida, a pesar de que puede haber quien no lo entienda nunca:

«Aunque por no pelear
oigo a la gente decir
que canto para vivir,
yo vivo para cantar.»

(LVP, 495)

Pero en esta obra de los Machado hay también dos aspectos muy presentes en todo el cante jondo: la crítica del señorito andaluz y la exaltación del pueblo. Ambas manifestaciones no están puestas en boca de Lola ni de Heredia. No podían estarlo, pues ya hemos referido cómo estos personajes suponen la idealización del propio cante tomando forma humana. Es un joven enamorado de la cantaora, José Luis, quien hace la crítica y la alabanza.

«Me cargan los señoritos
de nuestra tierra. Son vanos,
fríos de cuello... Confunden
la ligereza de cascos
con la gracia, la indolencia
con la elegancia. Esos gansos
que desprecian cuanto ignoran
-y son el Espasa en blanco-
no me interesan.»

(LVP, 476)

En cuanto al pueblo dirá:

«[...] Aquí
muy arriba o muy abajo,
el pueblo es fino, sensible
y, a su modo aristocrático.
Trabaja como ninguno,
pero lo hace cantando,
y, más artista que obrero
se ufana del resultado,
no del sudor que le cuesta;
de la obra, no del trabajo.»

(LVP, 476)

Para culminar este apartado sobre la consideración del flamenco en el pensamiento de los Machado y siguiendo esta misma obra dramática de la que hemos extraído las notas características de este arte, a saber, seriedad en su concepción del canto, el sentimiento individual y colectivo que trasluce, la crítica velada o no de sus coplas y la exaltación del pueblo, señalemos aún dos notas fundamentales: su acompañamiento musical y sus temas.

En cuanto al primer aspecto, la guitarra será el instrumento indispensable para acompañar la voz rota del cantaor que se echa al aire. Acompaña al canto, pero pone asimismo su propio acento a cada palabra, subrayando los ayes y llenando los silencios de la letra. Por eso Heredia no dudará en afirmar:

«[...] El flamenco
no es música, sino lengua
del corazón. La guitarra,
en la copla y la falseta,
importa por lo que dice
y nunca por lo que suena.»

(LVP, 463)

Y prácticamente al final de la obra, con toda la experiencia acumulada en sus dedos y en su corazón, hará una bella semblanza de lo que la guitarra

supone para quien extrae de ella toda su fuerza expresiva, pulsando más que sus cuerdas su propia alma:

«[...] La guitarra
 tiene también ocurrencias
 propias [...] Que alguna vez contesta
 al tocador, y le dice
 lo que se le antoja a ella,
 y hay que dejarla. O mejor,
 hay que sentir en las yemas
 de los dedos lo que quieren
 decir al temblar las cuerdas.
 Filosofía: tres tiempos
 tiene un arte y tres faenas.
 La primera es traducir
 al flamenco las seis lenguas
 de la guitarra, que es
 una babel de madera.
 Luego tiene que decir
 algo: lo que se le enseña.
 Al fin, cuando la guitarra
 sabe cosas, siente y piensa
 por sí misma y ya no es
 instrumento, es compañera
 del tocaor.»

(LVP, 526)

En lo referente a los temas del flamenco, éstos pueden sintetizarse en dos vivencias dispares: el amor y la muerte. El cante hondo se sitúa así entre el piropro y el duelo, entre lo hermoso que se desea y la tragedia que se llora. Heredia le explicará en dos palabras a la joven Rosario cuáles son las raíces de la copla:

«—Para eso se ha menester
 una concepción flamenca
 del mundo y saber decir
 con gracia dos cosas serias.

-¿Y es una?

- ¡Tu cuerpo niña!

-¿Y la otra?

- ¡Réquiem eternan!» (sic)

(LVP, 526)

En resumen, podíamos decir que el flamenco es la plasmación artística de la filosofía existencial del pueblo andaluz. Confesión y queja, amor y desengaño, entre cuerdas; las de una garganta que rompe el silencio tenso de la espera y las de una guitarra que se expresa con voz propia.

HACIA UNA POÉTICA DE LO POPULAR. LOS CANTARES DE MANUEL MACHADO

Fue sin duda en la obra del mayor de los dos hermanos poetas donde la teoría expresada anteriormente vino a constituir un corpus poético de notable extensión. La influencia de lo popular en la obra de Manuel Machado es bien temprana, pues ya estaba presente en *Tristes y alegres* (1984), libro escrito por el autor de «Adelfos» en colaboración con E. Paradas y donde el propio poeta sevillano juzgaba como sus mejores aciertos los poemas publicados de veta folklórica (9). El origen de esta poesía popular como fecundo germen literario dentro de su producción, viene dado por vías distintas, pero ambas igualmente necesarias. Por un lado, de su familia proceden sus primeros contactos con nuestro folklore, a través de la recopilación de romances efecuada por su tío abuelo, Agustín Durán, y de los numerosos trabajos que su padre, Antonio Machado y Álvarez, miembro fundador de la Sociedad del Folk-lore Andaluz llevó a cabo con denonado ahínco a lo largo de su vida (10). De otra parte, tenemos su propia experiencia en fiestas y *colmaos* sevillanos durante su etapa de estudiante universitario, donde pudo

(9) Cfr. MACHADO, M.: *Unos versos, un alma y una época*, Madrid, Ed. Españolas, 1940. pág. 37; OROZCO DÍAZ, E.: *Poesía juvenil y juventud poética en la obra de Manuel Machado*, en «*Nuestro tiempo*», 1955, nº 16, págs. 17-29.

(10) Cfr. SENDRAS Y BURÍN, A.: *Antonio Machado y Álvarez. (Estudio biográfico)* en A. Machado y Álvarez (Demófilo): *ob. cit.*, págs. 17-30.

Sobre la influencia directa de los cantares populares recogidos por su padre y la posterior reelaboración que de ellos hizo Manuel Machado, consúltese BROTHERSTON, G.: *Manuel Machado*, Madrid, Taurus, 1976, págs. 131-136.

conocer de cerca el mundo del flamenco con sus grandezas y miserias, a la vez que aprehendía para su propia obra poética los valores artísticos presentes en las coplas flamencas.

Manuel Machado, a través del cante hondo andaluz descubre en el pueblo un caudal inagotable de lirismo que se refleja indefectiblemente en nuestro folklore, y en este sentido pueden resultar esclarecedoras las palabras que su hermano Antonio puso en boca de aquel Juan de Mairena: «“En nuestra literatura -decía Mairena- casi todo lo que no es *folklore* es pedantería”. Con esta frase no pretendía Mairena degradar nuestra gloriosa literatura, como, seguramente, Xenius, cuando afirmaba: *Todo lo que no es tradición es plagio*, no pretendía degradar la tradición hasta ponerla al alcance de los tradicionalistas. Mairena entendía por *folklore*, en primer término, lo que la palabra más directamente significa: saber popular, lo que el pueblo sabe, tal como lo sabe; lo que el pueblo piensa y siente, tal como lo siente y piensa, y así como lo expresa y plasma en la lengua que él, más que nadie, ha contribuido a formar. En segundo lugar, todo trabajo consciente y reflexivo sobre estos elementos, y su utilización más sabia y creadora» (11). Resulta fundamental que nos detengamos, siquiera un instante, en la reflexión de esos dos planos que el autor de las *Soledades* distingue dentro del concepto de folklore: En primera instancia, su significado etimológico conocido de ‘saber del pueblo’ o ‘saber popular’; pero, en segundo lugar, hace una matización que juzgamos primordial para el tema que nos ocupa; se trata de incluir también dentro de este concepto la noción de tarea conscientemente realizada con los materiales primigenios que el pueblo ofrece para construir, a partir de ellos, una nueva obra más elaborada sin perder ni un ápice de su fuerza expresiva (12). Y es, por tanto, desde esta otra perspectiva que se nos abre con las palabras citadas desde donde hay que examinar la obra de raíces populares del mayor de los Machado.

No importa si para ello ha de olvidarse el nombre del autor, porque, como el pueblo cuando canta, basta con desahogar el alma rechazando la gloria personal que pudiera sobrevenirle en aras de una comunión mayor con cuantos reciban sus poemas. Y es que, en definitiva, Manuel Machado

(11) MACHADO, A.: *Juan de Mairena*, ed. de Pablo del Barco, Madrid, Alianza Editorial, 1981, pág. 164.

(12) Con respecto a este tema, recordemos unas palabras de Manuel Machado que suponen una auténtica sentencia para cuanto venimos considerando: «La influencia mutua entre lo popular y lo erudito es la justificación de la poesía más auténtica. A ningún poeta deberá preocupar, sino al contrario, la fusión de su corazón con el alma popular» (CELA, C.J.: *ob. cit.*).

sabe bien cómo, en cuestión de sentimientos, los hombres difieren escasamente; de este modo, escribirá en su prólogo a *Cante hondo*: «Canto, al estilo de mi tierra, los sentimientos propios, sin otra idea que la de aliviarlos o exaltarlos, según me duelen o me complacen... Si estos sentimientos por humanos, son a veces, los de todos o los de muchos, y la expresión les acomoda para cantarlos como suyos, ahí quedan mis coplas» (13).

El poeta, pues, prefiere quedar en el anonimato para lograr así el premio de haber dado forma al sentir colectivo. No es que desconozca que tras las formas populares está la mano de un hombre concreto, con nombre y apellidos, como algunos han insinuado (14), sino que estima superior a ello el hecho de que el pueblo las haga suyas. Poesía del pueblo, sí; pero tal como la enunciara aquel profesor apócrifo, tan admirado por su hermano Antonio, cuando recomendaba: «Si vais para poetas, cuidad nuestro *folklore*. Porque la verdadera poesía la hace el pueblo. Entendámonos: la hace alguien que no sabemos quién es o que, en último término, podemos ignorar quién sea, sin el menor detrimento de la poesía. No sé si comprenderéis bien lo que os digo. Probablemente, no» (15). Manuel sí supo captar esta sutil consideración y a ella se adhiere convencido. Más importante que la firma, la obra realizada; siempre que ésta haya conseguido su propósito de conectar con el pueblo. Recordemos sus propias palabras en las que, tomando como ejemplo una *soleá* de Enrique Paradas:

«Dijo a la lengua el suspiro;
échate a buscar palabras
que digan lo que yo digo» (16),

hace el siguiente comentario: «Esta solear la habéis oído cantar y no sabéis dónde; pero os suena a algo conocido o a algo que habéis llevado siempre dentro. No tiene fecha, no os evoca un nombre de escritor, no os recuerda la literatura, ni los versos, ni el papel impreso. Y al entonarla o al oírla creéis que es vuestra, que no es de nadie, que es de todos, como ocurre con los cantares del pueblo...» (17). Teoría repetida en los versos del propio poeta sevillano:

(13) MACHADO, M.: *La guerra literaria*, edición y notas de P. Celma y F. J. Blasco, Madrid, Narcea, 1981, pág. 147.

(14) SALINAS DE MARICHAL, S.: *El mundo poético de Rafael Alberti*, Madrid, Gre-dos, 1968, págs. 110-115.

(15) MACHADO, A.: *ob. cit.*, pág. 305.

(16) Este poema pertenece a la obra de Enrique Paradas *Cantares. Impresiones*, (1912).

(17) MACHADO, M.: *La guerra literaria*, cit., pág. 143.

«Cuando la gente ignore
 que ha estado en el papel
 y el que lo cante lllore
 como si fuera de él...
 copla de mis amores,
 cantar de mis dolores,
 entonces tú serás
 la copla verdadera
 la alondra mañanera
 que lejos volarás...

Y en labios de cualquiera
 de mí te olvidarás.»

(CH, 158)

De esta manera la copla surgida del sentir individual adquiere vida propia, alejándose de la «literatura», y toma un carácter atemporal e impersonal cercano hasta el límite de lo espontáneo en que está basada la expresión del pueblo cuando canta. Por ello, este poeta, que siempre tuvo en poca estima la gloria literaria, prefiere ahora, antes que un dudoso reconocimiento para sus coplas, la satisfacción de escucharlas en la voz *afillá* de un cantaor desconocido. El mismo nos confesó: «Un día que escuché algunas de mis soleares en boca de cierta flamenquilla en una “juerga” andaluza, donde nadie sabía leer ni me conocía, sentí la noción de esa gloria paradójica que consiste en ser perfectamente ignorado, y admirablemente sentido y comprendido. Y no quiero más» (18). Y todo ello porque las coplas no son nada cuando están solamente escritas. Igual que el cantaor convida a las asistentes a conocer sus íntimos sentimientos sin pasar antes letra alguna por el papel -del corazón al aire-, el poeta que también ansía desahogar su alma en seguriyas o malagueñas no puede descansar hasta oír en otra garganta los lamentos que su sensibilidad ha echado fuera para ser asumidos por los demás (19).

(18) *Ibidem*, págs. 147-148.

(19) Manuel Machado, refiriéndose a los poemas de su libro *Cante hondo*, manifestó: «Mal digo que se han escrito, porque las coplas no se escriben; se cantan y se sienten, nacen del corazón, no de la inteligencia, y están más hechas de gritos que de palabras» (*La guerra literaria*, cit., pág. 147).

Por tanto, no es ya sólo que se olvide el nombre del autor de las coplas, sino que esta anonimidad es aceptada gratamente por aquél como verdadera recompensa a su tarea. Así pues, Manuel Machado no dudará en aconsejar a otro creador de cantares sobre las excelencias de este premio que supone esa unión perseguida entre el poeta que crea y el pueblo que acepta su labor:

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

Tal es la gloria, Guillén
de los que escriben cantares;
oír decir a la gente
que no los ha escrito nadie.

Procura tú que tus coplas
vayan al pueblo a parar,
aunque dejen de ser tuyas
para ser de los demás.

Que, al fundir el corazón
en el alma popular,
lo que se pierde de nombre
se gana de eternidad.»

(SE, 162-163)

En suma, una copla será sentida y entendida como tal, si se olvida el origen exacto; lo que importa es el momento en que se da y que, al poder repetirse esa circunstancia en cualquier otra persona, se percibe también como algo propio. Dicho con otras palabras, lo esencial deja de ser la *creación* para dar paso a su *recreación*, y en la medida en que esto sea posible alcanzará su auténtico valor.

Por otro lado, el poeta sevillano pretendió distinguir dentro del flamenco, y atendiendo al grupo social del que procede, entre lo gitano y lo andaluz; pero matizando cómo ambos aparecen firmemente enlazados desde

su raíz para conseguir el prodigio del cante hondo (20). Así lo afirmaba el mayor de los Machado en una entrevista del año 1929: «Lo flamenco, propiamente hablando, es lo gitano, pero lo gitano en Andalucía, lo gitano complicado con lo andaluz. Esto se ha dicho muchas veces y acaso con razón. Lo que no se dice siempre, porque muchas veces se olvida, es que lo andaluz está y ha estado siempre complicado con algo. Lo puramente andaluz, o no existe, o es precisamente facultad de complicarse con algo, de asimilar elementos exóticos» (21). El autor del *Cante hondo* supo reivindicar esa amalgama de culturas y caracteres que dio lugar a este cante de nuestra tierra, de un lado, una raza nómada, cargada de lamentos, que aquí tuvo un asentamiento considerable y, de otro, un pueblo que supo asimilar lo mejor de cada uno de los llegados a su suelo.

Andalucía es, pues, el eje central en torno al cual giran las manifestaciones del flamenco. Pero esta parcela de lo popular, como bien señaló Manuel Machado, es más compleja de lo que algunos suponen, ya que dentro del cante hondo no sólo caben sus manifestaciones rurales; sino también sus exponentes urbanos, entre los que ocupa un lugar preponderante el tablao; otro rasgo más de la complejidad y la amplitud del área que estudiamos. Por consiguiente, no hay límites de espacio en este universo emocional que el poeta sintetizó en los versos de «Cantares», certero análisis de lo popular andaluz:

«Vino, sentimiento, guitarra y poesía
hacen los cantares de la patria mía...
Cantares...
Quien dice cantares, dice Andalucía.

A la sombra fresca de la vieja parra
un mozo moreno rasguea la guitarra...
Cantares...
Algo que acaricia y algo que desgarra.

La prima de canta y el bordón que llora
Y el tiempo callado se va hora tras hora.

(20) Desde el punto de vista lingüístico, remitimos de nuevo a los trabajos citados del profesor Ropero Núñez (Cfr. nota 2) para un detallado conocimiento de las aportaciones de estos componentes que señaló Manuel Machado, así como de las influencias del vocabulario de germanía.

(21) LÁZARO, A.: *La actualidad teatral. Hablando con los Machado*, «La libertad», Madrid, 5 de noviembre de 1929.

Cantares...

Son dejos fatales de la raza mora.

No importa la vida, que ya está perdida;

y después de todo, ¿qué es eso, la vida?...

Cantares...

Cantando la pena, la pena se olvida.

Madre, pena, suerte, pena, madre, muerte,

ojos negros, negros, y negra la suerte...

Cantares...

En ellos el alma del alma se vierte.

Cantares. Cantares de la patria mía...

Cantares son sólo los de Andalucía.

Cantares...

No tiene más notas la guitarra mía.»

(AL, 20-21)

No podemos olvidar tampoco dentro de este análisis los dos polos constantes de referencia del cante flamenco que, a juicio del poeta sevillano, son apasionamiento y reflexión, extremos acordes con la propia idiosincrasia del hombre andaluz. Él mismo se detuvo morosamente en explicarnos esta característica esencial para la comprensión exacta del universo que se encierra en las coplas: «En el andaluz se dan las cualidades del meridional: prontitud de reacción y viveza expresiva. También en el andaluz el mecanismo de lo espontáneo funciona fácilmente, sin violencia, sin esfuerzo aparente, es decir, con gracia. Pero no es esto, a nuestro entender, lo específicamente andaluz. En la gracia andaluza resuenan siempre dos notas hondas y estrictamente unidas: una de ellas proviene del sentimiento, de la facultad andaluza de apasionamiento; el andaluz es más un amoroso cordial, que un erótico a la manera pagana; su misma lujuria está siempre complicada con el corazón. La otra proviene del intelecto, de la pura razón, de la facultad de reflexión sobre lo esencial, de la enorme capacidad metafísica del pueblo andaluz. El andaluz piensa y canta a la par; pasión y sentencia van íntimamente fundidos en sus coplas; el volumen del sentimiento envuelto en un juicio de totalidad» (22).

(22) *Ibidem*.

Las coplas son, en suma, chispazos de filosofía, compendio del saber popular donde la brevedad envuelve el pensamiento más profundo y a veces, por ello, indefinible con otros términos. De ahí brota la gracia. Esa gracia auténtica, que no hace concesiones a la chabacanería; lo que podríamos llamar una metafísica en «traje de andar por casa»:

«No sólo canta el que canta,
que también canta el que llora...
No hay penita ni alegría
que se quede sin su copla.»

(CH, 130)

«Tonto es el que mira atrás...
Mientras hay camino *alante*,
el caso es andar y andar.»

(CH, 129)

«¿De qué me sirve dejarte,
si dondequiera que miro
te me pones por delante?»

(CH, 132)

«*Toíto* es hasta acostumbrarse.
Cariño le coge el preso
a las rejas de la cárcel.»

(CH, 129)

La fina sensualidad del andaluz que, como se ha señalado, tiene fiel reflejo en el conjunto de las coplas flamencas domina de manera especial por su abundancia en el caso de las escritas por Manuel Machado. Buena muestra de ello son las siguientes:

«No eres morena ni rubia.
No eres fea ni bonita;
me gustas porque me gustas.»

(CH, 131)

«Yo quisiera ser el aire
que toda entera te abraza;
yo quisiera ser la sangre
que corre por tus entrañas.»

(CH, 134)

«¿Sabes lo que estás haciendo?
Me pones cerca la cara
y me rozas con el pelo.
Esta flamenquilla mala
no sabe lo que está haciendo.»

(CH, 139)

«Estoy enfermo de ti;
de curar no hay esperanza
que, en la sed de este amor loco,
tu eres mi sed y mi agua.»

(CH, 134)

ACTITUDES DE LA CRÍTICA

Una vez estudiada la visión del flamenco según los hermanos Machado y la plasmación que dicha teoría ofrece en la obra del mayor de ellos, resulta imprescindible que nos detengamos en la valoración que esas coplas salidas de su propia pluma, pero inspiradas en el sentir del pueblo, obtuvieron a los ojos de la crítica -entendida ésta en sentido amplio- para comprender mejor en conjunto su trascendencia literaria, aún dentro de la heterogeneidad que fácilmente se aprecia desde un primer momento. Así pues, los juicios emitidos acerca de ellas han oscilado de manera frecuente desde el elogio más elevado a la descalificación más contundente y, en ambos casos, desde una perspectiva demasiado general, basada más en impresiones que en un examen preciso de los textos.

Entre los que ofrecen una visión más favorable de este apartado de su obra se cuentan Vivanco, Aub, Chabás y Moreno Villa. Luis Felipe Vivanco, amigo del poeta sevillano, es tajante en su opinión favorable: «Aunque don Manuel no hubiera escrito más que su *Cante hondo*, sería uno de los nombres más importantes y verdaderos de nuestra poesía contemporánea» (23), reconociendo, por tanto, con estas palabras el acierto del mayor de los Machado como creador de cantares. Por su parte, Max Aub resalta principalmente la suma elegancia de estas coplas populares a la vez que señala la posible influencia de éstas en autores como García Lorca o Alberti (24). Pero es Juan Chabás quien más exagera la nota al considerar a Manuel Machado como el único poeta contemporáneo que ha hecho un libro tomando como modelo el cante flamenco con sus raíces gitanas y andaluzas, al mismo tiempo que sabe seguir para ello la tradición del pueblo sin cambiarla ni transformarla, por lo que, en su opinión, Machado es un «nuevo poeta del mester de jocularía» (25). Entre estos juicios que realzan la labor del poeta no podemos olvidar el parecer de José Moreno Villa quien, en su obra titulada *Los autores como actores*, escribió al respecto: «Los cantares no habían sido desdeñados por los poetas del XIX, especialmente los del litoral. Pero en los de Manolo hubo una más pura e íntima fusión con lo verdaderamente gitano o flamenco; una mayor inteligencia de lo genuinamente “cañí”. Machado hizo lo que en la música hicieron Albéniz y Falla». Y al final del estudio que le dedica por entero, concreta sobre las posibles influencias: «Yo no creo que sin Manolo Machado hubieran conseguido García Lorca y Alberti la desenvoltura y la emoción gitana que consiguieron. A una gran parte de los poetas andaluces nos sirvió de estímulo» (26).

Próximo a este reconocimiento se sitúa el historiador de nuestra literatura Julio Cejador (27). Este crítico, que no siempre comprendió la obra poética del sevillano y censuró el uso del verso libre en su obra, no tiene inconveniente, sin embargo, en alabar sus coplas de estilo popular y recono-

(23) VIVANCO, L.F.: *El poeta de “Adelfos”* (Notas para una poética de Manuel Machado), «Cuadernos hispanoamericanos», Madrid, nº 304-307, pág. 88.

(24) AUB, M.: *Manual de Historia de la Literatura española*, Madrid, Akal, 1974, pág. 493.

(25) CHABÁS, J.: *Manuel Machado*, en «Vuelo y estilo». Tomo I, Madrid, 1934, págs. 115-117.

(26) MORENO VILLA, J.: *Manuel Machado, la manolería y el cambio*, en «Los autores como actores» México, El Colegio de México, 1951, págs. 102-125. Las dos citas recogidas pertenecen a las páginas 104 y 125 respectivamente.

(27) Cfr. CEJADOR, FRAUCA, J.: *Historia de la lengua y literatura castellana*. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1920, XII, págs. 58-59.

ció además la facilidad de Machado para captar la soltura de ese ritmo, señalando además la influencia paterna como simiente de este fecundo repertorio de su obra.

Pero será Luis Cernuda quien ponga la nota más agria pretendiendo negar todo valor a la obra poética del mayor de los Machados. Cernuda, que movido por razones políticas lo excluye de su obra *Estudios de poesía española contemporánea* aduciendo que se trata de un poeta de escaso relieve, se ve obligado a mencionarlo al enjuiciar la obra de Moreno Villa, poeta que -como hemos señalado anteriormente- siempre reconoció el magisterio de Manuel Machado en la poesía de carácter popular. Es entonces cuando, al referirse muy de pasada al autor del *Cante hondo* pretende quitar importancia a esta parcela de su producción y eludir su magisterio sobre Moreno Villa negando cualquier originalidad en ella (28). Para Cernuda, en suma, todo se reducía a recoger algo que ya aparecía difuminado en el ambiente andaluz.

Conocida es también la opinión de su hermano Antonio: «Manuel Machado es un inmenso poeta; pero para mí, el verdadero, el insuperable, no es como la generalidad de la gente cree el de los cantares, sino el de todo lo demás» (29), valoración ésta llena de sinceridad donde habla más el juicio del poeta que el del hermano. Antonio y Manuel supieron reconocerse mutuamente sus calidades, pudieron corregirse el uno al otro -de ahí su colaboración teatral- y, por todo ello, las influencias que entre sí ejercieron sus obras no deben desdeñarse. Antonio, conocedor también de las raíces flamencas de la poesía andaluza (30), no desprecia con este juicio la producción popular de Manuel; pero se da cuenta de su relativa importancia dentro del conjunto general de su obra.

El hispanista inglés y buen conocedor del poeta sevillano, Gordon Brotherston, con un criterio más desapasionado que el de los anteriores, procura dejar la cuestión en su justo medio (31). Brotherston reconoce la adaptación que las formas populares primitivas logran en la poesía de Manuel Machado y de ella estima, sobre todo, cómo supo plasmar no sólo la tradición popular genuinamente andaluza, sino también la voz heterodoxa de los gitanos e incluso el acento que el cante hondo adquiere en la ciudad en sus clases

(28) Cfr. CERNUDA, L.: *Prosas completas*, Barcelona, Barral, 1975, pág. 398.

(29) MACHADO y RUIZ, J.: *Últimas soledades del poeta Antonio Machado*, escrito a máquina, Santiago de Chile (1948). Citado por BROTHERSTON, G.: *ob. cit.*, pág. 143.

(30) Cfr. ARREBOLA, A.: *Poesía y cante*, en J. L. Cano y otros: «Homenaje a Machado», Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1980, págs. 141-148.

(31) Cfr. BROTHERSTON, G.: *ob. cit.*, págs. 131-143.

sociales inferiores (32). Sin embargo, este hispanista juzga que lo mejor de sus composiciones de carácter popular no son sus cantares, sino esa otra poesía de inspiración andaluza que libre de los moldes tradicionales ofrece al poeta la posibilidad de verter sus sentimientos en otros esquemas métricos más amplios. Así, es en poemas tales como «Cantares», «La pena» o «El querer» donde Manuel Machado puede mostrar con precisión su más auténtico sentir como poeta popular. En su opinión, fue esta poesía original y más libre la que pudo influir en Lorca y Alberti, pero no las primeras, que éstos podían haber encontrado igualmente en las distintas recopilaciones efectuadas por los estudiosos de nuestro folklore. El lado negativo, según Brotherston, estaría en la exageración premeditada de esta tendencia popularista que, en ocasiones, deriva hacia un costumbrismo de escasa calidad lírica, acusando asimismo a Machado de haber explotado en exceso esa vía por motivos económicos principalmente.

En definitiva, y sin que podamos soslayar sus posibles desaciertos, las coplas de Manuel Machado han recibido el aplauso generalizado de cuantos se han acercado a ellas para ver reflejado allí el testimonio del sentimiento de un pueblo que ha encontrado en el flamenco el cauce oportuno para cantar su fortuna o sus desdichas. El poeta sevillano, con sus cantares, explora una senda más en su trayectoria poética, a la vez que pone de manifiesto para el conjunto de la sociedad los valores líricos encerrados en los cantares de su Andalucía.

Manuel ROMERO LUQUE

El autor, en su conocida semblanza de *Historial de un libro*, confesó sus simpatías por el surrealismo durante esos años (3) y su conocimiento del movimiento, citando sus primeros poemas surrealistas, escritos en Toulouse, y declarando la atracción que sentía por su vena rebelde y antiburguesa, así como la aceptación de algunos de sus presupuestos fundamentales.

En 1929 escribía Cernuda, en efecto, no sólo poemas surrealistas sino también pequeños ensayos donde defendía la nueva tendencia literaria. Así,

(3) Cf. MORRIS, C.B.: *Un poema de Luis Cernuda y la literatura vanguardista*, «Anales», 293, 1971, pág. 3. CAPOTE BENOT, J.M.: *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1976. TERRA DE, J.: *Luis Cernuda y el misterio de sus poemas*, «Anales de la Universidad de Sevilla», Barcelona, Sixtè Nadal, 1966, págs. 321-370.

(32) BROTHERSTON, G.: *La poesía andaluza y modernista de Manuel Machado*, en G. Carnero (ed.): «Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas (Córdoba, Octubre 1985)», Córdoba, Excma. Diputación Provincial, 1987, pág. 270.

