





**MANUELA NIEVES SÁNCHEZ      JOAQUÍN RAYEGO GUTIÉRREZ**

**FRANCISCO MANUEL SORIANO RAMÍREZ**

**MÚSICA Y LITERATURA EN  
FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN**



*Francisco Rodríguez Marín*  
(*Archivo Rodríguez Marín, C.S.I.C.*)

**MANUELA NIEVES SÁNCHEZ    JOAQUÍN RAYEGO GUTIÉRREZ**

**FRANCISCO MANUEL SORIANO RAMÍREZ**

**MÚSICA Y LITERATURA EN  
FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN**



**ASOCIACIÓN ANDALUZA  
DE PROFESORES DE ESPAÑOL  
«ELIO ANTONIO DE NEBRIJA»**

**SEVILLA**

**2011**

PUBLICACIONES DE LA  
ASOCIACIÓN ANDALUZA DE PROFESORES DE ESPAÑOL  
«ELIO ANTONIO DE NEBRIJA»  
MONOGRAFÍAS. LITERATURA, 6

COORDINADOR:  
Antonio Castro Díaz  
publicaciones@eanebrija.org

EDITA:  
Asociación Andaluza de Profesores de Español  
«Elio Antonio de Nebrija»  
Apartado de Correos, 89  
41940 TOMARES (SEVILLA)

IMPRIME:  
Imprenta Sand S.L.  
C/ La Industria, 7  
41900 CAMAS (SEVILLA)

DEPÓSITO LEGAL: SE 416-2011

ISBN: 978-84-88842-20-6

# ÍNDICE

I. A MODO DE INTRODUCCIÓN .....	9
II. EN LA ONDA KRAUSISTA: <i>DEMÓFILO</i> Y <i>EL FOLKLORE ANDALUZ</i> .....	17
III. LA COPLA COMO EXPRESIÓN POPULAR. LOS <i>CANTOS POPULARES ESPAÑOLES</i> .....	25
IV. LA RELIGIOSIDAD EN LA OBRA DEL <i>BACHILLER</i> .....	43
V. POR LA MÚSICA, HACIA EL REGIONALISMO .....	55
VI. LA APORTACIÓN DE LA OBRA DE RODRÍGUEZ MARÍN EN LA DE SUS EPÍGONOS .....	61
VII. BIBLIOGRAFÍA DE RODRÍGUEZ MARÍN .....	73
VIII. BIBLIOGRAFÍA GENERAL .....	75
IX. ANTOLOGÍA DE TEXTOS DE RODRÍGUEZ MARÍN .....	79
1. <i>ARTURO</i> .....	79
2. <i>¡LAGARTO! ¡LAGARTO!</i> .....	81
3. <i>EL ESTRIBILLO DE LAS SEGUIDILLAS</i> .....	84
4. <i>LAS EFES DE FRANCISCA</i> .....	85
5. <i>FRATERNIDAD</i> .....	86
6. <i>LOS SEISES DE LA CATEDRAL DE SEVILLA</i> .....	87
APLICACIÓN DIDÁCTICA .....	89
DOCUMENTACIÓN MUSICAL RELACIONADA CON LA OBRA DE RODRÍGUEZ MARÍN .....	99



*Busto de Francisco Rodríguez Marín, realizado por Enrique Pérez Comendador, en Osuna*

# I

## A MODO DE INTRODUCCIÓN

En la mañana de domingo del 20 de diciembre de 2005, la Agrupación Vocal «Juan del Enzina», de Sevilla, dirigida por Dña. Laura Rojas, puso broche al I Congreso Internacional Francisco Rodríguez Marín con un concierto monográfico que era expresión del universo musical del conocido polígrafo osunés, y a la que intérpretes y público asistían emocionados en la intimidad del viejo convento de clausura de Santa Catalina. La oportunidad del Ayuntamiento de Osuna en abrir este sugerente ámbito para la ocasión hizo posible la regresión a un tiempo en que el bronco ruido del motor aún no ejercía su tiranía.

Un convento como este figuraba entre los primeros recuerdos de la musa popular que don Francisco conservaba en aquellos años estudiantiles en que hasta las campanas tañían su música peculiar y el joven gustaba de levantarse con el sonido de las que llamaban a oración a las monjitas de la Concepción:

La campana de los cartujos, tocando a maitines:  
¡A levantar...! ¡A levantar...!  
¡A levantar...! ¡A levantar...!  
La de las monjas de la Encarnación, con curiosidad:  
¿A qué...?  
¿A qué...? ¿A qué...?  
La de los cartujos, con franqueza candorosa:  
¡A m...! ¡A m...!  
¡A m...! ¡A m...!  
Una campana gorda de la Giralda:  
¡¡¡ Dónde!!!  
La de la Encarnación, más aprisa que antes:  
¡Aquí...!  
¡Aquí...! ¡Aquí...!  
La de las monjas teresas, con repulgo:  
¿Qué dirán... qué dirán...?  
¿Qué dirán... qué dirán...?  
La de la Encarnación, correspondiendo a la ingenuidad frailuna:  
Si dijeren, digan, digan...  
Si dijeren, digan, digan...<sup>1</sup>

Amén de aquellos tañidos, que parecían dialogar, el referente de su afición musical sería Lolilla Rivera, una criada muy buena que le había tomado bajo su protección, tras el fallecimiento de su madre:

---

<sup>1</sup> Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, ed. de Enrique Rodríguez Baltanás, Sevilla, Ediciones Espuela de Plata, 2005, pág. 533, nota nº 99.

Precisamente, el hecho de haber adorado hasta la hipérbole el lugar de mi nacimiento, y escuchado de los generosos labios de nuestra criada Lolilla Rivera las coplas y cuentos más estupendos de mi vida, despertó en mí la afición a lo popular<sup>2</sup>.

Transcurría la Navidad de 1865, un año después de la muerte de su progenitora, y un sentimiento de pena y alborozo hacían que el niño llorase y riese a la vez, oyendo los diálogos de Lolilla con su escoba y su habilidad en sacar de tan singular instrumento el sonido de una zambomba, al tiempo de entonar un tierno villancico:

Todos le llevan al Niño;  
yo no tengo que llevarle:  
las alas del corazón,  
que le sirvan de pañales.

O de imitar el ruido de unas castañuelas, con el que la sin par Lolilla, frotando con sus dedos las palmas de la escoba, daba entrada a una seguidilla cantada

a lo picaresco y espolvoreada con algo de la antigua jerigonza sevillana de los buenos tiempos de Rinconete:

Una rosca y un bóboyo  
están bailábando  
y una onza de québeso  
está mirábando  
¡Qué gracia fuébera  
que un racimo de úbuvas  
se aparecíébara!<sup>3</sup>.

Fechas después, unas vacaciones forzosas por problemas de salud, marcarían una vocación ya vislumbrada; en la viña de «Pago Dulce», a ocho kilómetros de Osuna y a unos doce de El Saucejo, Francisco tendría la oportunidad de oír viejos romances e interminables «relaciones» —memorizadas por aquellos espíritus primarios, y hoy desaparecidas de nuestro acervo—, y de estar en contacto con la popular filosofía del «sentido común», derramada en forma de cantares en el diario trajinar de gañanes, cavadores y vendimiadores, o en forma de refranes y cuentos en aquellos tiempos en que hasta liar un cigarrillo constituía un pretexto para hilvanar una sabrosa conversación:

<sup>2</sup> Rafael Olivar Bertrand, *Confidencias del Bachiller de Osuna: galería literaria de D. Francisco Rodríguez Marín (1854-1943)*, Valencia, Castalia, 1952, pág. 41.

<sup>3</sup> Francisco Rodríguez Marín, «Música y hechicera», en *Burla burlando... Menudencias de varia, leve y entretenida erudición*, Madrid, Tipografía de la «Revista de Archivos», 1914, pág. 181, nº XXIV.

No sé de ahora, pues vivo en la corte; pero cuando mozo, que pasé en el campo muchas temporadas, ¡había que ver a un campesino echando un cigarro! Era lo primero abrir la petaca y sacar un purillo de a cuarto, y tras él, la navajilla, y abrirla muy despacio, y pasar la hoja por los zahones, hasta media docena de veces, para sentarle el filo. Esto hecho como preliminar, comenzaba la tarea de picar el puro, metido entre los dedos índice y de en medio, lo bastante para un pitillo; pero como la picadura era algo gruesa, para desmenuzarla bien sobre la palma de la mano izquierda se gastaba un rato más. Venía luego el liar el pitillo, que no era cosa baladí; y liado y puesto entre los labios, salía a luz *la bolsilla de los avíos*, y de ella éstos, a saber, pedernal, eslabón y yesca, y puesta una *pegaúra* sobre el pedernal, comenzaba, a buenas pausas, una serie de seis, ocho o más golpes, «por estar resfriá la yesca», hasta que *pegaba* una chispa. Y habiendo con quien platicar, entre golpe y golpe se metían lentamente cien palabras, pues «No se *pué* junto ser soplar y sorber»<sup>4</sup>.

En aquel escenario, a la falda del cerro de la Gomera, al niño no le había de faltar la palabra cabal del tío Jeromo Sánchez, manijero, ni la música coral de la cuadrilla de cavadores que solía venir con él:

Ya se va poniendo el sol  
por detrás de la Gomera;  
con que señor tareero  
suelte usted la pimpollera.  
Señor manijerito  
dé usted de mano,  
que una hora ni media  
no es ná pa el amo<sup>5</sup>.

Allí, en comunión con una naturaleza donde «los pájaros hablaban onomatopéyica y *fol-klóricamente* a la viva imaginación infantil», se deleitaba en el canto del avefría, anticipando los hielos («¡Nieve!, ¡Nieve!»), de las codornices, anunciando cortésmente su visita («¡Huéspedes!, ¡Huéspedes!»), del alcaraván («¡Al carril!, ¡Al carril!»), del respetuoso cagachín («¡Chi cheñó!, ¡chi cheñó!, ¡chi cheñó!»); allí el triguero, la cogujada, el cerrojillo, el esculcamatas, el francolín, el ave de San Martín... hablaban «siempre como aquellos hombres campesinos. Y ¡cosa rara! tiran a hablar en verso semirrimado»<sup>6</sup>.

Émulo del Pan mitológico, el aprendiz de músico se afanaba en oír los cantos de la naturaleza y en reproducir sus sonidos con aquellas zampoñas «de hasta doce canutos», que él mismo se hacía «con los carrizos de la Cañada del Cerrajero»<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Francisco Rodríguez Marín, *Más de 21.000 refranes castellanos no contenidos en la copiosa colección del maestro Gonzalo Correas: allególos de la tradición oral y de sus lecturas durante más de medio siglo (1871-1926)*..., Madrid, Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1926, pág. 142.

<sup>5</sup> Francisco Rodríguez Marín, «El olivo», en *Ensaladilla... Menudencia de varia, leve y entretenida erudición*, Madrid, Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1923, págs. 24-31, nº III.

<sup>6</sup> F. Rodríguez Marín, «Lo que charlan los pájaros», en *Burla burlando*, ob. cit., págs. 253-261, nº XXIX.

<sup>7</sup> Francisco Rodríguez Marín, *Más de 21.000 refranes castellanos*..., ob. cit., «Preliminar», pág. VII.

Estimulado por la lectura del *Cancionero popular*, obra del folclorista Emilio Lafuente Alcántara<sup>8</sup>, el joven iría transcribiendo en su bloc de notas cuantos cantares oía:

Y como su simple lectura me hiciera notar la falta de muchos cantares comunísimos en mi pueblo natal (Osuna), que, esencialmente agrícola, abunda en proletariado y, por ende, en cantos populares, me ocurrió la idea de recoger algunos centenares de ellos, para publicarlos como adición a los contenidos en la obra citada. Pocos meses después poseía yo cerca de mil quinientas coplas inéditas<sup>9</sup>.

Y tras siete años de incansable labor, habría de recoger un sinfín de coplas, de las que selecciona más de quince mil:

Un dignísimo tesoro del saber popular, digno de encontrarse en las Torres Bermejas o en los ocultos sótanos donde el judío D. *Czag* guardaba las joyas que no vio jamás el rey don Alonso<sup>10</sup>.

En este trabajo se sabe un eslabón más que estudia, como tantos otros, los ricos matices del habla popular:

Siempre fue Andalucía, y sigue siéndolo, la región más folk-lórica y folk-lorista de España: la más folk-lórica, porque en otra ninguna es tan rica de matices el habla popular, sembrada de gran variedad de giros, esmaltada de vistosas metáforas y salpicada de refranes, fragmentos de coplas y reminiscencias de anécdotas y cuentecillos, en todo lo cual andan compenetrados y viviendo en uno lo pintoresco del decir y lo sutil e ingenioso del pensar; y la más folk-lorista, porque ella sola ha dado al mundo de las letras tantas colecciones y muestrarios de cosas populares como todo el resto de España. Los nombres de Juan de Mal-Lara, Rodrigo Caro y Moreno Vilches, entre los antiguos, y los de Fernán Caballero, Lafuente Alcántara, Machado y Álvarez, Campillo, Guichot, Díaz Martín y Torre Salvador (Micrófilo), entre otros modernos<sup>11</sup>.

Como bien apuntaba *Fernán Caballero*:

En los países de más alta cultura literaria estos cuentos y cantos, tanto los populares como los infantiles que llegan a obtener la patente de popularidad y la ventaja de perpetuidad (ventaja que muchas obras de indispensable mérito no obtienen), son recogidos,

<sup>8</sup> Emilio Lafuente Alcántara, *Cancionero popular, colección escogida de coplas y seguidillas recogidas y ordenadas por... de la Real Academia de la Historia*, Madrid, Bailly-Baillière, 1865, 2 vols., 2ª ed.

<sup>9</sup> Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles, recogidos, ordenados e ilustrados por...*, Sevilla, Francisco Álvarez y Cía, 1882-1883, tomo I, «Prólogo», págs. VIII-IX.

<sup>10</sup> Benito Mas y Prat, *La tierra de María Santísima*, Sevilla, Alfar, 1982.

<sup>11</sup> Francisco Rodríguez Marín, «Sobre un libro futuro» (*ABC*, 13 de octubre de 1907), en *Burla burlando*, ob. cit., págs. 136-143.

impresos y conservados con el mayor empeño. Los indagadores estudian en estos cuentos y cantos el desarrollo, las primeras elaboraciones del pensamiento en su libre albedrío, la expresión innata de los sentimientos del corazón, la agudeza espontánea del entendimiento, como los botánicos estudian las plantas que crían en su germen, y las plantas silvestres en sus hojas y flores<sup>12</sup>.

Desplazado a Sevilla para estudiar Derecho, la ciudad se va a convertir en el mejor antídoto contra su forzada soledad: la compañía de sus condiscípulos y su habilidad con la flauta travesera<sup>13</sup> serán rememorados en los arrabales de su senectud:

En mi juventud tocaba la flauta bastante bien, y en Sevilla y en Osuna, en unión de otros jóvenes daba serenata a las muchachas<sup>14</sup>.

El recuerdo de esta etapa siempre le acompañaría:

¿Dónde, Gallego, el que nos dio la pauta  
para aquellos torrentes de armonía?  
¿Dónde Valdivia, fuente de alegría,  
de toda diversión principio y rauta?  
¿Dónde tú, el tañedor de aquella flauta  
que tan bien se acordaba con la mía?  
¿Dó los demás? ¿Dó aquella bizzarria,  
de la Ilusión intrépida argonauta?  
¡Veinte fuimos, y faltan diecinueve!  
Dispersados después, la Parca alevé  
os ha ido arrebatando uno por uno.  
Yo solo os sobrevivo, amigos caros,  
para piadosamente recordaros.  
Muy pronto ya no quedará ninguno<sup>15</sup>.

El ambiente distendido de la pensión de doña Mariquita, en el número 5 de la calle Arguijo<sup>16</sup>, la compañía de los Felipillo, Velilla, Cano y Cueto... –si a las referencias de Montoto nos hemos de atener–, serán el caldo de cultivo ideal para las «bachilleradas»

<sup>12</sup> Fernán Caballero, «El sochantre de lugar», en *Cosa cumplida... Sólo en la otra vida*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Mellado, 1862, pág. 95.

<sup>13</sup> La primera flauta que tuvo se la regaló D. Gonzalo Ariza, personaje del cuento «A renta vitalicia», incluido en Francisco Rodríguez Marín, *Veinticuatro cuentos anecdóticos*, pról. de Clara Herrera Tejada, Osuna, Ayuntamiento de Osuna / CSIC / Fundación García Blanco, 1992.

<sup>14</sup> Francisco Rodríguez Marín, «Conferencia con un redactor de *Mástil*», *Revista Nacional del Frente de Juventudes* (Madrid, C. Bermejo, Impresor), 1942, pág. 9.

<sup>15</sup> «Contemplando la fotografía de una estudiantina universitaria de 1879» (Madrid, marzo de 1943), en *Otros ciento y un sonetos*, Madrid, Imprenta Española, 1941.

<sup>16</sup> Luis Montoto y Rautenstrauch, *De re literaria*, en *Obras completas*, Sevilla, Impr. de A. Saavedra, 1917, págs. 160-165.

de «Paquito», como gustaba de ser llamado Rodríguez Marín<sup>17</sup>, en clara afinidad con su admirado «Juanito» Valera, el atildado novelista egabrense.

El conocido por Felipillo no era otro que Felipe Pérez y González (Sevilla, 1854-Madrid, 1810), condiscípulo en los estudios de Derecho, con el que Francisco formó tertulia en el «Café Suizo»<sup>18</sup>, con quien compartió mil y una anécdotas<sup>19</sup>:

En aquellos tiempos, me ataba fuerte amistad con Felipe Pérez, el felicísimo autor de «La Gran Vía». Nuestra tertulia estaba en el Café Suizo, quizá el mejor café de Sevilla. Un día me dice que en su casa ha entrado una criada, hija de Archidona, y que, conociendo mi gran afición a los cantares, piensa recoger todos los que logre atrapar de los muchos que donosamente la tal criada canta durante el día, mientras hace las faenas de casa. Puestos en limpio, me los cedería... «¡Encantado, hombre! ¡Agradecido!», le dije yo. Al día siguiente, me presenta una cuartilla con seis o siete coplas, y yo, a medida que las iba leyendo, juzgaba diciendo: «Esta, sí; ésta, no; ésta, tampoco... ¡Esta!». Cuando ya llevábamos una semana de sesiones, y leída buena copia de cantarillos, me cogió una tarde del brazo y sonriente, me confesó: «Todas las coplas que has rechazado eran mías. Las que aceptaste son de la criada... ¿En qué demonios las conoces?» «En el olfato... es decir, con la nariz», le respondí, soltando el trapo. Sólo una vez Pérez me había tragado «porque –según le dije–, si no era popular no tardaría en serlo»<sup>20</sup>.

Y que, andando el tiempo, se había de convertir en compositor de zarzuelas tan conocidas como *La Gran Vía* (1886), obra que mereció el elogio del filósofo alemán Nietzsche, gratamente impresionado por el diálogo de *las Ratas*:

Quando nos echa mano  
la policía  
estamos seguritos  
que es para un día.  
A muchos les paece  
que nuestra carrera,  
sin grandes estudios  
la sigue cualquiera;  
pues oigan ustedes  
lo que es más preciso  
pa ser licenciado  
sin ir a presidio.  
Para empezar la carrera  
hay que tener vocación.

<sup>17</sup> *Ibidem*, págs. 226-233.

<sup>18</sup> El Gran Café Suizo (1860-1899) ocupaba el solar donde hoy se emplazan las casas número 27-29 de la calle Sierpes, la 22 de la calle Cuna y la 6 de la calle Limones.

<sup>19</sup> Francisco Rodríguez Marín, «El hombre de las pesetas azules», en *Cincuenta cuentos anecdóticos*, Madrid, Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1919.

<sup>20</sup> R. Olivar Bertrand, *Confidencias del Bachiller de Osuna. Galería literaria de D. Francisco Rodríguez Marín (1854-1943)*, ob. cit., págs. 136 y 209.

Yendo una vez tan siquiera  
 a ponerse el capuchón.  
 Porque allí tan sólo  
 se puede apreciar  
 lo que vale luego  
 tener libertad.  
 Por más que en saliendo,  
 siempre grito:  
 «¡Vivan las cadenas!  
 si parecen buenas  
 y son de reloj».  
 En los tranvías y ripperts  
 y en donde se halla ocasión,  
 damos funciones gratuitas  
 de prestidigitación.  
 No hay portamonedas  
 que seguro esté,  
 cuando lo diquela  
 uno de los tres.  
 Y si cae un primo  
 que tenga metal,  
 se le da el gran timo  
 aunque sea el primo  
 un primo carnal<sup>21</sup>.

Y es en el transcurso de una de sus interminables charlas literarias con su entrañable maestro don José Fernández Espino cuando el paso rítmico de un coche de punto y la decisión de su acompañante llevarían a Rodríguez Marín hasta número 14 de la calle Juan de Burgos, donde había de conocer a *Fernán Caballero*<sup>22</sup>, la mujer que había puesto la primera piedra del folclore español: una señora arrugadita, vestida de negro, a la que recuerda yendo a misa en uno de esos hermosos atardeceres sevillanos:

Paró el coche frente a una casa de la calle Juan de Burgos. Atravesamos el portal y llamamos discretamente a la puerta de la cancela... Nos hizo entrar una señora arrugadita, vestida de negro, que al verla poniéndose los guantes, no fue muy difícil averiguar que se disponía a salir. Recuerdo que era la puesta de sol, por lo que la señora seguramente debía de ir a rezar el ángelus... «Le confieso que iba a salir –dijo, dirigiéndose a mi profesor de literatura–, pero por usted me quedo. Ya sabe usted que siempre le recibo con alegría...». Fernández Espino me presentó: «El señor Francisco Rodríguez Marín aficionado a la literatura... La ilustre escritora, Fernán Caballero». Presumo que debí yo de poner una cara larga, larga como un pepino [...]. Llegó el momento de la despedida. Ya en la calle me pre-

<sup>21</sup> «Jota de las Ratas», en *La Gran Vía. Revista madrileña cómico-lírica-fantástica-callejera en un acto y cinco cuadros*, libreto de Felipe Pérez González, música de Federico Chueca y Joaquín Valverde Durán. Estrenada el 2 de julio de 1886 en el Teatro Felipe, de Madrid.

<sup>22</sup> «Fernán Caballero», en *La Ilustración Española y Americana*, 46 (15 de diciembre de 1875), pág. 373.

guntó el maestro: «¿Qué demonios le ha pasado al presentarle a Fernán Caballero?». Tardé yo un ratito en responder a aquella directísima pregunta; pero, al fin, le respondí con entera franqueza: «Sinceramente, maestro. Esperaba yo encontrarme con un militar retirado, alto, fornido, con bigotazos de esos que se enlazan a frondosas barbas..., y no, lo confieso, con una viejecita más bien de baja estatura, arrugadita, pálida..., tan poquita cosa, que me ha dado la impresión de un ovillo de hilo negro...»<sup>23</sup>.



Retrato de Fernán Caballero en «La Ilustración Española y Americana»

---

<sup>23</sup> Rafael Olivar Bertrand, *Confidencias del Bachiller de Osuna*, ob. cit., pág. 142.

## II

### EN LA ONDA KRAUSISTA: DEMÓFILO Y EL FOLKLORE ANDALUZ

Por estas mismas fechas, Francisco conoce a un extraordinario personaje, afectuoso y despistado, de conversación pulida y fino trato, limpio pero desaliñado, y extremadamente generoso: Antonio Machado Álvarez<sup>24</sup>, liberal por herencia y condición, aficionado a la literatura popular por influencia de su tío-abuelo don Agustín Durán<sup>25</sup>; era por entonces colaborador de la *Revista Mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias* y, posteriormente, de *La Enciclopedia*, donde había de crear la Sección de Literatura Popular.

En aquellos tiempos, Machado se había de erigir en el propulsor de unos proyectos culturales que desde la capital del Betis irradiaban a toda España, tales como la «Sociedad de *El Folklore Español*» y su homónima la «Sociedad de *El Folklore Andaluz*», cuya finalidad era la de «recoger materiales para la verdadera historia de estas provincias, hasta ahora –como la de España– no escrita todavía, y poner de manifiesto ante el mundo entero el alma de esta privilegiada y originalísima raza andaluza»<sup>26</sup>.

Apartado de estos estudios desde el año 72, el deseo de *Demófilo* de complacer a sus amigos de *La Enciclopedia* –entre los que descollaba «por su amor e inteligencia para el estudio del género popular el señor don Francisco Rodríguez Marín»<sup>27</sup>–, le impulsó a retomarlos:

La comunidad de nuestras aficiones despertó entre nosotros una viva simpatía que nos movió a sentar plaza de voluntarios en dicha Revista, en la que conseguimos no sin grandes dificultades y tener que sufrir las infinitas majaderías de una llamada con razón *generatio aequivoca* por el sabio austriaco [...], conseguimos, repito, con el valeroso auxilio del joven y discreto autor de esta obra y de los señores Sendras, Barbado, Laborda y algunos otros redactores de la dicha Revista, fundar una Sección de literatura popular que, continuada con inquebrantable constancia durante dos años, valió a los directores de esta Revista los plácemes y alabanzas de toda Europa [...], elogios que llegaron al extremo de asegurar aquella publicación; que era la *Enciclopedia* de Sevilla una fuente indispensable de consulta para cuantos se dedicaban en Europa al estudio de la literatura popular<sup>28</sup>.

---

<sup>24</sup> Luis Montoto, *Por aquellas calendas. Vida y milagros del magnífico caballero D. Nadie*, Madrid / Buenos Aires, Cía Ibero-Americana de Publicaciones S. A. / Editorial Renacimiento, 1930.

<sup>25</sup> Agustín Durán (Madrid, 1789-1862) utilizó en sus escritos el seudónimo de *Un hombre del pueblo*; seguidor de Schlegel, fue Director de la Biblioteca Nacional, amigo de Serafín Estebáñez Calderón, Cecilia Böhl de Faber y Manuel José Quintana, y recolector de romances en su *Romancero General* (1849).

<sup>26</sup> *El Folk-Lore Andaluz. Órgano de la Sociedad de este nombre*, Sevilla, Francisco Álvarez y Cía., 1882-1883, pág. 504 (existe edición facsímil de Valladolid, Editorial Maxtor, 2008).

<sup>27</sup> Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, ed. de Enrique Rodríguez-Baltanás, Sevilla, Ed. Renacimiento, 2005 (Colección «Espuela de Plata»), en «Post-Scriptum», pág. 30.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

El artículo del 10 de abril de 1879, con que la Sección de Literatura Popular abre este periodo, será –según Guichot– el germen de *El Folklore Español*. En los meses sucesivos *Demófilo* publicará «Las adivinanzas. Apuntes para su estudio (III)» (mayo del 79, págs. 83-84), «Analogías y semejanzas entre algunos enigmas populares catalanes y andaluces» (junio del 79, págs. 127-128), «Noticia sobre *Proverbios morales...* de Cristóbal Pérez de Herrera» (5 de agosto del 79), «Las adivinanzas. Apuntes para su estudio (IV)» (15 de agosto del 79, págs. 218-220) y «Las adivinanzas. Apuntes para su estudio (V)» (25 de agosto del 79, págs. 251-252). Paralelamente, publica en *El Alabardero* y en *El Averiguador Universal* (nº 15, Madrid, 15 de agosto de 1879) «Un million d'énigmes, charades et logogriphe suivi d'un choix des plus jolies énigmes italiennes, espagnoles, anglaises et allemandes avec la traduction en regard publié par Hilaire le Gai», crítica fechada en Sevilla y julio de 1879.

En opinión de don Antonio Sendras y Burín, la Sección de Literatura Popular tenía un tono distinto de lo hecho anteriormente:

No era, como el *Cancionero* de Fernán Caballero, el producto de una cuidadosa selección literaria; ni como el *Refranero general* de Sbarbi, un estudio erudito y académico; ni como la poesía popular de Milá y Fontanals, un estudio de teorización y de crítica. *La Enciclopedia* sólo se preocupaba de reunir, de acopiar materiales, reproduciéndolos con la mayor fidelidad posible, respondiendo así a las corrientes científicas modernas, según las cuales primero son los datos, los hechos, los casos, y después las leyes, las generalizaciones y las teorías. En dos años de publicación reuniéronse en la sección de literatura popular de *La Enciclopedia* riquísimos materiales para su estudio serio y detenido sobre cuentos, juegos infantiles, refranes, supersticiones, tradiciones, cantos, usos ceremoniales, etc. [...]. No necesitamos encarecer cuántos y cuán amplios horizontes abrieron a los ojos de Machado, de Rodríguez Marín, de Torres Salvador, de Romero Espinosa y de algunos otros entusiastas por la literatura popular, que con sus trabajos alimentaban aquella sección, las relaciones con los sabios extranjeros, que ellos discretamente cultivaron y aprovecharon<sup>29</sup>.

Para el antropólogo Isidoro Moreno, *Demófilo* y sus seguidores representaron «un serio intento»<sup>30</sup> que estuvo a punto de lograr conectar dos líneas hasta ellos y tras ellos divergentes:

Creo de mi deber decir las dos tendencias que los inspiraban, a saber: de una parte, la de la enseñanza krausista, que atiende más al contenido y a la forma interna que a la forma externa o vestidura de la poesía; y de otra, mi asentimiento a la afirmación de mi querido e inolvidable tío el eminente literato don Agustín Durán, de que la emancipación del pensamiento en literatura es la aurora de la independencia y el síntoma más expresivo de la nacionalidad<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> A. Sendras y Burín, «A. Machado y Álvarez (Estudio biográfico)», *Revista de España* (Madrid), 1893, págs. 279-291.

<sup>30</sup> Isidoro Moreno, «Don Antonio Machado Álvarez y la antropología andaluza», en *La Andalucía de Demófilo*, Sevilla, Ed. Electa, 1993, pág. 21.

<sup>31</sup> Antonio Machado Álvarez, en «Post-Scriptum» a los *Cantos populares españoles* de Francisco Rodríguez Marín, ob. cit., pág. 29.

En su número 9, correspondiente al 15 de mayo de 1880, la revista sacará a luz ocho páginas de un trabajo titulado «Los trovos», que Rodríguez Marín dedica «Al signor Giuseppe Pitré [...], en testimonio de respetuosa consideración».

En el número 10, la aportación del osunés se amplía con doce páginas dedicadas a «Los trovos». Con fecha de 30 de mayo de este mismo año, *Demófilo* dedica «A mi querido amigo el Sr. D. Francisco Rodríguez Marín» un artículo titulado «El Juego del Recotín-Recotán»<sup>32</sup>. El 30 de junio la Sección se enriquece con once nuevas páginas, con las que Rodríguez Marín da por concluido su trabajo acerca de «Los trovos», fechado en Osuna en el mes de abril<sup>33</sup>.

Desde un principio, la labor folclorista desarrollada por el *Bachiller* va a contar con el beneplácito de los estudiosos:

Apenas penetré en este linaje de estudios tuve la suerte de hallar doctos maestros a la vez que benévolos amigos en diversas naciones, y muy señaladamente en la occidental de la península ibérica. Teófilo Braga, Francisco Adolfo Coelho, Consiglieri Pedroso, entre los fallecidos, y Leite de Vasconcelos, que aún vive para honra de su patria, me adocrinaron con sus libros y con su docta correspondencia epistolar<sup>34</sup>.

El mismo *Demófilo* no escatima halagos hacia el amigo y no duda en unir sus aplausos «a los de los dignos mitógrafos portugueses e italianos que ya han felicitado a mi compañero por dar a conocer en su obra la muy importante de Rodrigo Caro *Días geniales y lúdricos*, y la colección de *Rimas infantiles de don Alonso de Ledesma*»<sup>35</sup>.

Pero también lo desenfadado y gracioso tiene reflejo en la obra del *Bachiller*, tal su afición por el «género chico», compartida por un grupo de aficionados ursanenses con los que llegó a representar, en la vecina Gilena, *La estrella del mar*, con libreto de Javier Govantes de Lamadrid<sup>36</sup> y música de Francisco Rodríguez Marín.

Fruto de este ímpetu juvenil y de una militancia activa es una obrita cómica, *Los cortejos de doña Pitanza*, que ve la luz en el número 222 de *El Alabardero*, con fecha de 24 de octubre de 1881:

<sup>32</sup> *La Enciclopedia*, ob. cit., año IV, nº 10, págs. 309-317.

<sup>33</sup> Francisco Rodríguez Marín, «*Semejanzas entre Camoens y Cervantes*» (*Discurso leído en la Biblioteca Nacional ante S.S.M.M. el día 13 de diciembre de 1924, en la solemne Exposición Bibliográfica de Camoens*), Madrid, Tipografía de la «Revista de Archivos, Museos y Bibliotecas», 1924, pág. 6.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> Antonio Machado, «Post-Scriptum», en Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, ob. cit., pág. 69.

<sup>36</sup> Otras obras de este autor son *Zaira. Drama trágico oriental en cuatro actos y en verso* (1873) y *La tela de araña*, zarzuela en tres actos, con música de Manuel Nieto.

Era yo redactor de *El Alabardero* de Sevilla, periódico político y satírico, por el cual me dieron mil desazones, y en el cual di yo mil y quinientos disgustos. Ocurrióseme cierto día escribir una quisicosa que llamé *Los cortejos de doña Pitanza*; los políticos que ahincadamente pretendían el poder daban música a esta amable matrona, cada cual asomando a una esquina con su guitarra o con su gaita y cantando sendas coplas populares<sup>37</sup>.

Por lo que el propio escritor refiere, la obra nos remite a aquellas otras composiciones breves, cantadas con acompañamiento de vihuela y de guitarras, que salpimentaban nuestro teatro clásico. Pero, más que la calidad artística de la obra, lo que prima en ella es el contexto social: no hay que olvidar que en la década de los ochenta triunfan los cuplés políticos, que tendrían en el sevillano Felipe Pérez –colaborador de *El Alabardero*– al más representativo de sus libretistas<sup>38</sup>.

Personajes y personajillos que medran en el mundo de la política, a los que ya pusiera en solfa don Manuel del Palacio en su poemario *Cabezas y Calabazas* –los Moret, Toreno, Sagasta, Romero Ortiz, Martínez Campos, Camacho, Vega de Armijo, etc.–, son satirizados en populares coplillas de aire carnalesco con un cierto tufillo de zarzuela bufá:

La escena pasa en la plazuela de la Política Española. Momento histórico actual. [...] (Y no hay que extrañarse de que hasta las calles tengan bocas, en estos tiempos de pan-constitucionalismo). La noche está oscura como boca de constitucional.

La cosa está mantecosa;  
el cielo está muy nublado  
y, para colmo de dichas,  
España no tiene un cuarto.  
¿Y la agricultura? Fresca.  
¿Y los gremios? Amolados.  
¿Y la corte? Divirtiéndose.  
¿Y la enferma? Va... tirando.  
Una vieja tiraba de un nabo;  
tira que tira y no pudo arrancarlo.

En su número 247, *El Alabardero* vuelve a publicar la referida «serenata»:

Agotadas las ediciones de muchos de nuestros números, entre ellas la del 222, en que vio la luz la serenata cómico-política titulada *Los cortejos de Doña Pitanza*, reproducimos este trabajo, a ruego de algunos suscriptores. A fin de dar la oportuna cabida a originales nuevos, compartimos la reimpresión entre este número y el siguiente,

<sup>37</sup> Francisco Rodríguez Marín, *El alma de Andalucía en sus mejores coplas*, ob. cit., pág. 45.

<sup>38</sup> Francisca Íñiguez Barrena, *La parodia teatral en España (1868-1914)*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1999, pág. 28.

aprovechando que, con la llegada del año «reciennacido», el «pesebre» del «Belén» que hay montado en España se llena de voraces políticos:

Como bufos reyes magos,  
 le pretenden adular  
 don Cristino, el bizco monstruo  
 y Moret y Prendergast.  
 Cabalgan en ellos mismos,  
 que es modesto cabalgar,  
 y en vez de estrella les guía  
 un bollo descomunal [...].  
 No están allí San José  
 y la Virgen celestial,  
 que ni en política hay santos  
 ni existe virginidad.  
 Pero la mula y el buey  
 se ven allí al natural;  
 que, en la política, mulos  
 y bueyes no han de faltar [...].  
 Sagasta le da un besito;  
 Martínez Campos un par;  
 León le da una castaña;  
 Camacho un ídem le da;  
 Pavía le da un cangrejo;  
 Vega y Armijo le dan un flan;  
 y Pepe Luis le canta  
 la nana por soleá;  
 el biberón don Venancio  
 le quiere al labio arrimar.  
 Y el chiquitín le responde:  
 -¡Uah, uah, uah!

El 28 de noviembre de 1881 se firma el *Acta de Constitución de la Sociedad «El Folklore Andaluz»*, redactada por Rodríguez Marín como secretario accidental. En la reunión fundacional –celebrada en la calle O'Donnell, número 22, residencia de los Machado–, se reúnen treinta personas bajo la presidencia de don José María Asensio y Toledo. Entre los socios figuran personalidades de la talla de Gonzalo Segovia y Ardizone, Antonio Machado Núñez, Antonio Machado Álvarez, José Gestoso y Pérez, Siro García del Mazo, Jacobo Laborda y López, Javier Lasso de la Vega, Joaquín Guichot y Parody, Alejandro Guichot, Manuel Sales y Ferré, Antonio Sendras y Burín, Fernando Belmonte y Clemente, Rodrigo Sanjurjo, Manuel Cano y Cueto, Manuel Jiménez Hurtado, Luis Montoto, Felipe Pérez y González y Francisco Rodríguez Marín, como bien recuerda don Francisco en el prólogo de un libro:

Cuando por los años de 1881 Machado y Álvarez, Montoto, Guichot y Sierra, Torre Salvador y otros cuantos sujetos de buena fe, yo entre ellos, nos dedicamos asiduamente

al estudio del sentir y el saber populares, fundando la efímera Sociedad de El Folk-Lore Andaluz, solía alternar en nuestras conversaciones un joven estudiante, rico de talento, si pobre de bienes de fortuna, y que invertía en sus matrículas y sus libros una buena parte del corto sueldo que ganaba como redactor de *El Porvenir*<sup>39</sup>.

En el número de marzo de 1882, Alejandro Guichot y Sierra, el *alter ego* de Machado, hace un detallado estudio de los trabajos realizados por *Demófilo* en Sevilla. Ya en el diario sevillano *La Andalucía*, en los números del 28 y 29 de abril, *Ponophilo* había publicado unos artículos, titulados «Algunas aclaraciones para la historia del *Folklore Español*», en los que defiende a su amigo *Demófilo* y su concepto del folclore<sup>40</sup> contra los ataques de Sbarbi, y lo presenta como fundador de la ciencia del folclore en España.

En este mismo mes hace su aparición *El Folklore Andaluz*<sup>41</sup>, revista mensual y órgano de la Sociedad de este nombre. Estos cuadernos, de paginación continuada, fueron impresos en la Imprenta de Francisco Álvarez. Vencidas las primeras dificultades, y una remesa de papel que no llegaba, irán apareciendo con regularidad hasta febrero de 1883. En este año de vida se publicarán doce números, en cuya elaboración participan intelectuales inspirados por las teorías de Darwin, Spencer y Krause: los Leoncio Lasso de la Vega, Manuel Sales y Ferré, Antonio María García Blanco, José María Asensio y Toledo, Antonio Machado Núñez y su esposa doña Cipriana Álvarez Durán, Santiago Montoto, Juan Antonio de Torre Salvador, *Micrófilo*... En la larga lista de colaboraciones destaca la labor de los más directos amigos y continuadores de *Demófilo*: Rodríguez Marín, Luis Montoto, al que se debe la descripción de la vida en los corrales de vecinos, y Alejandro Guichot y Sierra. Entre los extranjeros figuran el austriaco Hugo Schuchardt, y los portugueses Joaquim Leite de Vasconcelos y Teophilo Braga. A este último dedica Rodríguez Marín un poema «en la muerte casi simultánea de sus hijos Theophilo y Maria da Graça»<sup>42</sup>.

Los colaboradores del *Folklore Andaluz*, herederos de «aquellas teorías sobre caminos de luz hacia lo divino y federaciones universales», y seguidores de los métodos científicos de *Demófilo*, tienen la capacidad de evitar tanto la excesiva erudición, como la visión pastoril y superficial del pueblo; recogidas con una fidelidad y una precisión casi fotográficas, las aportaciones populares revelan «nuestra índole propia y peculiar, para ilustración del historiador, enseñanza del crítico, educación del artista y acaso también como oportuna advertencia al hombre político»<sup>43</sup>.

<sup>39</sup> Manuel Díaz Martín, *Maldiciones gitanas*, prólogo de Francisco Rodríguez Marín, Sevilla, La Andalucía Moderna, 1901, págs. VIII-IX del Prólogo.

<sup>40</sup> Juan Ramón García Cué, «El positivismo folklorista», en *Aproximación al krausismo andaluz*, Madrid, Tecnos, 1985, págs. 96-102.

<sup>41</sup> *El Folk-Lore Andaluz*, Sevilla, Francisco Álvarez y Cía. Editores, 1882-1883; *El Folk-Lore Andaluz*, estudio preliminar de José Blas Vega y Eugenio Cobo, Sevilla, Edit. «Tres-Catorce-Dieciséiete», 1981 (Edición Conmemorativa del Centenario).

<sup>42</sup> Francisco Rodríguez Marín, «A Theophilo Braga», en *Flores y frutos*, Sevilla, E. Rasco, 1891, págs. 129-132.

<sup>43</sup> Antonio Machado, «Apuntes para un artículo literario», en *Revista mensual de filosofía, literatura y ciencia*, Sevilla, 1869, pág. 329.

Pero no lo había de tener nada fácil este animoso grupo...

con la academia oficial en contra, y sin eco posible en quienes, sin pertenecer a ésta, habían elegido la vía, equivocada por científica, del esencialismo para aproximarse a las identidades de los pueblos y naciones –que no tienen esencia pero sí historia y cultura específicas–, no podía sino resultar frustrado el empeño. Tanto más, cuanto que su proyecto de organización de la sociedad del folk-lore español, que fue el objetivo central de sus esfuerzos, reflejaba un planteamiento profundamente federalista, e incluso confederal, que no podía ser contemplado con buenos ojos desde los círculos conservadores políticamente codominantes durante la Restauración, ni aceptado desde el liberalismo estatalista y jacobino que confundía [...] los conceptos de nación [...] y de estado<sup>44</sup>.

A partir de 1883 la revista se fusionará con su filial *El Folklore Frexnense*, constituyendo *El Folklore Bético-Extremeño*; de este modo, don Luis Romero y Espinosa, director de la revista pacense, se erige en continuador de la labor del maestro, fracasada por motivos económicos. La nueva revista solo iba a tener un año de duración.

En septiembre de 1883, Machado y Núñez es destinado a la Universidad Central, lo que motiva que la familia Machado traslade su residencia a Madrid. Los diarios madrileños *El Globo*, *La Época*, *El Día*, *El Imparcial*, *La Ilustración Española y Americana*, el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, etc..., serán testigos de la constancia de Demófilo en su empeño divulgador de las bases de *El Folklore Español*. Desde su nuevo destino no olvida a los Guichot, Montoto, Rodríguez Marín y Díaz Martín, sus mejores amigos. Uno de sus encargos, en carta fechada en Madrid a 18 de septiembre de 1883 y destinada a Montoto, hace alusión a las *Postales sobre las reglas de juego*, que él había publicado en la imprenta de F. Álvarez, y que tenía en su poder Rodríguez Marín<sup>45</sup>; en todo caso incentiva a sus amigos para que le ayuden en su empeño, y se queja de que le ayuden más, de Despeñaperros para arriba, los Cánovas, Núñez de Arce, Pardo Bazán, Vicente Arana, etc...

Condenados al fracaso por el rechazo de los círculos conservadores, estos trabajos se habrían de consagrar como «la obra más seria que se ha pensado en España para promover la autonomía regional»<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> Isidoro Moreno, «Don Antonio Machado Álvarez y la antropología andaluza», *La Andalucía de Demófilo*, ob. cit., págs. 27-28.

<sup>45</sup> Luis Montoto, *Por aquellas calendas*, ob. cit.

<sup>46</sup> A. Sendras y Burín, «A. Machado y Álvarez (Estudio biográfico)», art. cit., págs. 271-291.



Caricatura de Luis Montoto y Rautenstrauch, conocido folclorista sevillano

### III

## LA COPLA COMO EXPRESIÓN POPULAR. LOS CANTOS POPULARES ESPAÑOLES

Pero los trabajos promovidos por *Demófilo* y la «Sociedad de *El Folklore Andaluz*» no van a resultar baldíos: ellos constituirán la base de los *Cantos populares españoles*, obra que marcará un hito en el campo del folclore:

Trabé amistad con Machado y Álvarez, quien hacía algunos años que se ocupaba en la tarea de recoger cantares, hablamos de nuestra afición y, noticioso de que yo había reunido hasta trece o catorce mil, desistió generosamente de publicar los suyos y enriqueció mi colección entregándome de cuatro a cinco mil que contenían sus cuadernos; pero trayendo a mi ánimo el mayor desaliento, mediante la referencia de las muchas dificultades que para la publicación de una obra de esta clase se habían ocurrido a su superior inteligencia<sup>47</sup>.

Acogida con plácemes por eminentes folcloristas como el portugués Theophilo Braga, el italiano Giuseppe Pitrè y el español Juan Antonio de la Torre, la obra fue celebrada por personalidades de la talla de Manuel Milá y Fontanals, quien publicó, en *Romania*, una nota bibliográfica interesante, a la que se unieron las voces de Briz, Maspons y Llagostera, entendidos conocedores en dicha clase de estudios<sup>48</sup>, así como el singularísimo Dr. Thebussem:

Sr. Rodríguez Marín: Ha hecho usted perfectamente en agregar su retrato al tomo V de los *Cantos populares*. Yo juzgaba y tenía a usted por un beneditino gordo, viejo y calvo. Figúrese usted mi sorpresa al hallar a un mozo flaco, atildado y elegante [...]. Le aseguro que me asombra la erudición, paciencia y trabajo que, tanto el de los *Refranes*, como el de los *Cantos*, revelan [...]. Me abochorna usted, pues, al decir en su fina carta del 16 que son análogas nuestras aficiones literarias... Sean, si usted lo quiere; pero considerándose usted capitán general y yo cabo de escuadra.

Pocos devotos ha de tener en España el folklore. Me fundo para pensarlo así en que no han prosperado las diversas tentativas del *Averiguador*, periódico que trataba de despertar el linaje de estudios a que usted se refiere. Hasta *La Ilustración*, tan leída en España y América, tuvo que suprimir la página que consagró a temas de folklore, y este ensayo fue mi último desengaño<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, ob. cit., «Prólogo», pág. 12.

<sup>48</sup> Juan Givanel y Mas, «Rodríguez Marín folclorista», en *Homenaje a Rodríguez Marín, con motivo del centenario de su nacimiento*. Madrid, 1943, págs. 11-16.

<sup>49</sup> *Epistolario del Dr. Thebussem y Rodríguez Marín (1883-1917)*, Madrid, C. Bermejo, 1935. Carta del Dr. Thebussem fechada en la Huerta de la Cigarra (Medina Sidonia) el 24 de diciembre de 1883.

Refiriéndose a esta obra, el erudito Luis Montoto dice que con ella «rebasó nuestro colega los límites fijados por Cecilia Böhl de Faber y Lafuente y Alcántara [...] descubrió [...] todo un mundo de poesía propiamente española»<sup>50</sup>:

El libro de nuestro compañero ha sido estudiado y elogiado por escritores tan eximios como el Conde de Puigmaigre, Rolland, Schuchardt, Köhler, Liebrecht, Pitrè, Salomone Marino, Teófilo Braga, Consiglieri Pedroso, Leite de Vasconcellos y Emilio Teza. Con este libro quedaron abiertos los cimientos de una muy sólida reputación literaria. Aún no había salido a luz, y ya dijo el célebre Pitrè, autor de la excelente *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane*, dirigiéndose al Sr. Rodríguez Marín: «Il suo Canzoniere popolare sarà splendido monumento che farà onore á lei ed alla sua patria». El sabio D. Manuel Milá y Fontanals encomió al colector por su diligencia en reunir los materiales, por el buen orden en que los dispuso, por sus observaciones fonéticas y sintácticas, por las noticias de costumbres y tradiciones que divulgó y por los numerosísimos paralelos con la poesía lírica popular de Italia y de las diferentes lenguas románicas de España con que lo enriqueció<sup>51</sup>.

En el «Post Scriptum» de la obra, se reconoce como precursores a *Fernán Caballero*, a Antonio García Gutiérrez y a Emilio Lafuente Alcántara, como dice *Demófilo* al afirmar que «desde el año 1865 en adelante no sólo la belleza de algunas, sino el interés literario de las coplas populares andaluzas, hallábase reconocido por todos. Los amantes de las letras patrias teníamos ya asunto para nuestros estudios. El acreditado pseudónimo de una delicada e inteligente señora, la respetabilidad de un dramático insigne y de un académico de la Historia, habían hecho ya simpático y no despreciable el estudio de estas producciones»<sup>52</sup>:

En efecto, Fernán Caballero, Lafuente y Alcántara, etc., dada la relativa antigüedad de sus obras, no habían podido abarcar, en cuanto a las coplas populares, otros puntos de vista que los meramente literarios y estéticos [...] y hoy los cantos del Pueblo y las demás producciones del gran autor anónimo son considerados en todos los países cultos como importantísimos elementos para diversidad de estudios que, nacidos ayer, se puede decir, adquieren de día en día notable desarrollo. La mitología, la etnología, la lingüística, la novelística y, en una palabra, todas las ramas del frondosísimo árbol del Folk-Lore, se alimentan de los restos de civilizaciones pretéritas, que sobreviven en la tradición oral, y es preciso que quien los recoja, salvándolos del seguro naufragio con que les amenaza el moderno espíritu de generalización, no se limite a consignarlos, sino que además los explique y haga acompañar de aquellos datos que les sean en cierto modo peculiares y contribuyan a facilitar su provechoso estudio<sup>53</sup>.

<sup>50</sup> Luis Montoto, Discurso de recepción de Rodríguez Marín en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras el 8 de diciembre de 1895 (Sevilla, Impr. E. Rasco, 1895).

<sup>51</sup> *Ibidem*, pág. 78.

<sup>52</sup> Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, ob. cit., «Post-Scriptum», pág. 149.

<sup>53</sup> *Ibidem*, «Prólogo», pág. 12.

Ya en el «Prólogo», Rodríguez Marín da al lector una relación detallada de los cantos recogidos, entre los que se encuentran cuatro o cinco mil coplas que Machado había recogido de las provincias de Cádiz, Huelva y Sevilla:

En dos clases pueden considerarse divididos los materiales de este Cancionero: unos del pueblo, otros del autor de la obra; es decir, cantos y notas: los primeros son, como el lector habrá podido observar, ocho mil ciento setenta y cuatro, distribuidos en la siguiente forma: 41 nanas, 204 rimas infantiles, 697 adivinanzas, 25 pegas, 105 oraciones, ensalmos y conjuros, 598 requiebros, 337 declaración, 937 ternezas, 282 constancia, 183 serenata y despedida, 178 ausencia, 109 celos, quejas y desavenencias, 91 odio, 359 desdenes, 671 penas, 31 reconciliación, 29 matrimonio, 539 teoría y consejos amatorios, 56 cariño y penas filiales, 183 religiosos, 348 sentenciosos y morales, 87 fiesta y baile, 14 columpio, 456 jocosos y satíricos, 624 estudiantes, 113 carcelarios, 38 históricos, 280 locales y 43 varios. A estas coplas hay que añadir más de ochocientas variantes contenidas en las notas, y unas 160 ó 180 canciones gallegas, asturianas, catalanas y mallorquinas, con las cuales y las 11.200 que el autor manifiesta tener en su poder en la última advertencia de esta obra, resulta comprobada la afirmación que hicimos en uno de nuestros artículos de adivinanzas, a saber: que el señor Marín contaba para su Cancionero con más de 20.000 cantares [...].

Respecto a las notas, comprendidas las del Apéndice, forman un total de 2936 [...] <sup>54</sup>.

He dado cabida en el volumen I a Las Nanas o coplas de cuna, de que es objeto, ya que no es sujeto, el niño recién nacido; las siguen las Rimas infantiles; las Adivinanzas, ejercicios intelectuales, que [...] corresponden principalmente a la primera juventud; lo mismo acaece con las Oraciones, que, por lo general, se aprenden durante la niñez [...].

En cuanto a los Conjuros y ensalmos, resabios curiosísimos de civilizaciones primitivas, una razón de analogía me ha resuelto a darles cabida al lado de las Oraciones.

Formarán los volúmenes II, III todos los cantares que constituyen el interesante y riquísimo proceso amatorio popular, de que mi opúsculo *Juan del Pueblo* no es sino un la-cónico extracto [...], siguiendo uno a uno todos los periodos y fases de la pasión amorosa desde los primeros indicios de su nacimiento hasta el desenlace en el matrimonio, o en el hastío, el desdén, el odio, o la muerte de algunos de los amantes <sup>55</sup>.

En el volumen IV hallarán cabida, por un orden que aún no he fijado definitivamente, los Cantos religiosos, los sentenciosos y morales, que son muchos y buenos; los que retratan el Cariño filial, ricos de ternura y abnegación; los Históricos y tradicionales; los Locales o geográficos; los Carcelarios [...] <sup>56</sup>.

En la recolección de materiales, el escritor se ajusta a la base 3<sup>a</sup> de *El Folklore Español* <sup>57</sup>, referida a «la fidelidad en la transcripción», si bien apenas si recoge las nota-

<sup>54</sup> *Ibidem*, «Post-Scriptum», págs. 67, 68 y 69.

<sup>55</sup> *Ibidem*, págs. XVII- XX.

<sup>56</sup> *Ibidem*, «Prólogo», págs. 15- 16.

<sup>57</sup> *Bases de El Folk-Lore Español y Reglamento de El Folk-Lore Andaluz*, Sevilla, Imprenta y Librería de *El Porvenir*, 1881, págs. 3-9: «El Folk-Lore Español. Sociedad para la recopilación y estudio del saber y las tradiciones populares. Bases, Sevilla, 3 de noviembre de 1881».

ciones musicales, como sucediera en su momento con los *Cantes flamencos* recogidos por su amigo *Demófilo*<sup>58</sup>:

Empero comúnmente una rima popular no es un cantar íntegro; fáltale la mitad de sus medios de expresión: la melodía; y no puede preciarse de conocer a fondo los cantares de un país quien no tenga una idea, siquiera leve, de su aptitud y gusto musicales. Para subvenir a tal necesidad, propóngome ampliar esta obra con un pequeño apéndice que contenga las principales tonadas populares, que estoy recogiendo y escribiendo tan fielmente como lo permite la resistencia que oponen muchas de ellas, libres como las brisas de los campos, a dejarse aprisionar en las estrecheces del compás y de la pauta y a someter a su espíritu salvaje a los despóticos fueros del tono y del semitono<sup>59</sup>.

Respecto a la música de ellos, sólo recuerda mi oído algunas notas y sostenidos sueltos, he intentado reconstruir a mi modo el tono general y me ha sido imposible. Rodríguez Marín no se ocupó en sus *Cantos españoles* de esta música. Leoncio Lasso de la Vega empezó a poner en música esa clase de pregones y creo no terminó [...]. También Sbarbi, de ésa, hizo algo de música popular, pero no sé si tiene entre sus ensayos pregones de flores<sup>60</sup>.

Por sus numerosísimas anotaciones, la obra es todo un muestrario de vivísima erudición:

En las notas he querido armonizar lo dulce con lo útil, atendiendo al precepto de Horacio; he consignado las analogías existentes entre los AA. de quienes recordaba y el poeta Pueblo; he concordado las producciones de la Musa popular castellana y andaluza con muchas otras de los diversos dialectos españoles y con no pocas portuguesas, francesas e italianas; y además, he aclarado [...] los puntos que lo necesitaban, procurando hacer de mis notas un haz de apuntes mitográficos, etnológicos, filológicos, etc...<sup>61</sup>.

Aún en las vísperas de su traslado a Madrid, y con fecha de 24 de abril de 1907, en carta dirigida al santanderino Menéndez y Pelayo, D. Francisco alude a la complejidad de este trabajo:

Yo aprovecho estos días gastando doce horas cada uno en proseguir la refundición de los *Cantos populares*, que, como indiqué a V., da mucha pensión con esto de que cada copla nueva entre *en su sitio*, y con buscar concordancias en lo popular de otros dialectos

<sup>58</sup> La reseña realizada por el presbítero gaditano Sbarbi en *El Averiguador Universal* (nº 66, Madrid, 30 de septiembre de 1881, págs. 285-288), critica «que no siempre se han empezado las cosas por el principio», echando de menos la falta de «la notación musical correspondiente a cada uno de los cantos».

<sup>59</sup> Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, ob. cit., «Prólogo», pág. 18.

<sup>60</sup> Carta de Alejandro Guichot y Sierra a Felipe Pérez y González, firmada en Sevilla, 8 de mayo de 1894, y referida a los pregones de flores sevillanos. Cfr. Pablo González Alonso, *Cartas a los Machado*, Sevilla, Excma. Diputación Provincial, 1981, págs. 265-271.

<sup>61</sup> Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, ob. cit., «Prólogo», pág. 18.

y lenguas. Las notas, para las cuales tengo, y estoy allegando, abundantísimo material, me llevarán también mucho tiempo<sup>62</sup>.

En ese conglomerado de ideas, es frecuente que Rodríguez Marín eche mano de la copla para ilustrar conocimientos de otro tipo: históricos, filológicos, paremiológicos<sup>63</sup>; así:

No hay mal que no acabe, ni bien que sea durable.  
Una seguidilla popular:

«Por cosas de este mundo  
nunca te apures;  
que no hay mal que no acabe,  
ni bien que dure».

El labrador siempre está llorando, o por duro o por blando.  
Esto es, o por falta o por sobra de lluvias. También corre en forma de seguidilla:

«Siempre los labradores  
están llorando,  
unas veces por duro  
y otras por blando».

El amigo más seguro, un duro.  
Dice la copla:

«¿Amigos? Ya no hay amigos:  
el más amigo la pega;  
no hay más amigo que Dios  
y un duro en la faltriquera».

La mujer, por más guardas, no está más guardada.  
Y así decía el cantarcillo viejo:

«Madre, la ni madre,  
guardas me ponéis,  
que si yo no me guardo,  
mal me guardaréis».

Quien lo aprendido olvidó, piense que no lo aprendió.  
Una copla vulgar de Andalucía:

«Er que orbidó lo aprendió  
se pué sentar a la bera  
der que nunca lo ha sabío».

<sup>62</sup> *Epistolario de Menéndez y Pelayo y Rodríguez Marín (1891-1912)*, ed. y notas de F. Rodríguez Marín, Madrid, C. Bermejo, 1935, págs. 309- 310 (carta nº 257).

<sup>63</sup> «Don Mario dejó de leer, como enfadado, y me contestó, señalando al refrán con el dedo muy tieso: “Ese, para que no lo olvide usted, mocito, es un tradicional y precioso refrán castellano, cuyo origen fijó, nada menos, don Francisco Rodríguez Marín”» (Rafael Sánchez Mazas, *La vida nueva de Pedrito de Andía*, Barcelona, Ed. Planeta, 1995, 9ª ed., pág. 75).

¡Quien te vio y te ha visto, antaño ciruelo y hogaño Cristo!  
Es el santo de la copla vulgar:

«Santo recién barnizado,  
ciruelo te conocí:  
los milagros que tú hagas,  
que me los claven aquí»<sup>64</sup>.

De gran interés son las elucubraciones acerca de la autoría de los cantos y de la fusión del elemento culto y popular:

Allá en los buenos tiempos en que Fernán Caballero escribía y publicaba sus garridas novelas y sus lindos cuadros de costumbres, fue cuestión muy discutida si las coplas populares eran totalmente obra del pueblo, o si, por el contrario, las componían, en realidad, ingenios cultivados, de más alto nivel cultural. En *El alma de Andalucía* dijo: «El poeta culto que compone coplas imita hasta donde puede —ése es su propósito— la manera popular; pero no hasta igualarla, cosa que logra en casos contadísimos»<sup>65</sup>.

Y considero como populares esos cantos popularizados porque creo [...] que «cuando el poeta literato escribe coplas, no es sino un hijo del Pueblo, que sabe escribir lo que otros hermanos suyos tienen precisión de confiar a la memoria»<sup>66</sup>.

Piensa el estudioso que hay cantares de autor que bien merecerían ser patrimonio del pueblo, pues cuando el poeta erudito escribe coplas «se hace en realidad, de verdad, hombre del pueblo», si bien, para que el pueblo «prohije» estas obras, se debe usar su propia expresión, pues «el pueblo andaluz, el de las soleares, no entiende de perfumes, sino de olores, que es su palabra»<sup>67</sup>:

Era yo redactor de *El Alabardero* de Sevilla [...]. Ocurrióseme cierto día escribir una quisicosa que llamé *Los cortejos de doña Pitanza* [...]. Compuesto el artículo, corregía yo las pruebas con el anciano cajista don Vicente Adrián, inolvidable maestro de dos generaciones de tipógrafos hispalenses. Leía él, atendíale yo, y de pronto advertí que la voz se le enturbiaba y que un sollozo interrumpía la lectura. Levantéme alarmado para prestar auxilio al buen Adrián, y cuando logró reponerse un poco, me dijo: «No ha sido nada. Fue que, como aquí sale al paso esta copla, que anda corriendo el mundo, y que es mía, com puesta por mí en los años de la mocedad...»<sup>68</sup>.

<sup>64</sup> «Rodríguez Marín deja a los refranes la capacidad del pensamiento, de reflexión, y coloca a la copla como la manera más sublime de pensamiento» (Enrique Soria Medina, «Rodríguez Marín y la copla andaluza», conferencia pronunciada en el salón de la Caja de Ahorros San Fernando, «Aula de temas andaluces», Sevilla, 12 de febrero de 1981).

<sup>65</sup> Francisco Rodríguez Marín, *En un lugar de la Mancha*, Madrid, C. Bermejo, impresor, 1939, pág. 95.

<sup>66</sup> Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, ob. cit., pág. XXIV.

<sup>67</sup> Francisco Rodríguez Marín, *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas*, Madrid, Edit. Atlas, 1975, 2ª ed., págs. 41-42.

<sup>68</sup> *Ibidem*, pág. 45.

Imbuido de este aroma, no duda en adobar su labor con las anécdotas surgidas en cada ocasión; así nos cuenta, a propósito de unas soleares:

(Toa la noche sin dormí,  
Sentaíyo en mi petate  
Y acordándome de ti. )

Estaban en una taberna de Sevilla dos borrachos, cada uno sentado a su mesa, deleitándose en saborear el licor favorito de Noé. El uno de ellos, entre sorbo y sorbo, cantaba soleares por lo bajini (en voz baja), jaleándose con acompañados golpecitos dados en la mesa; el otro, rendido al despótico poder del alcohol, se tambaleaba en su silla, sosteniendo consigo mismo y a media voz un incoherente diálogo. El primero se entusiasma con sus propias caías y se resuelve a cantar piú forte, lo cual atrae la atención del segundo, quien suspende su diálogo y mira de hito en hito al cantao. Éste entonaba la copla del texto; pero al terminarla balbuceó el otro, haciendo copla dialogada de lo que no era:

–Y ¿por qué no t'acostastes?<sup>69</sup>

Para respetar el espíritu del pueblo, Rodríguez Marín cree fundamental que el recopilador adapte la copla al modo de cantarla; por ello se vale de la ortografía adoptada en ambos casos para distinguir las coplas andaluzas de las castellanas. Y es que la finalidad última de esta ingente labor recopiladora es la de preservar la idiosincrasia popular de la hidra especuladora del progreso:

En esta región de España, como en todas aquellas por donde cruzan los ferrocarriles, se van perdiendo a más andar las supervivencias folklóricas seculares. Vientos de generalización, antiartísticamente niveladores, soplan de todos lados barriendo y aniquilando cuanto, por tradicional, se conserva en la memoria de las gentes<sup>70</sup>.

Esta labor tiene dificultades añadidas en tanto que la confusión de culturas acaba difuminando los límites, bastardeando, en ocasiones, los motivos que las inspiraron:

Porque es de advertir que entre las cosas meramente andaluzas y las genuinamente gitanas, compréndense bajo el calificativo de flamencas dos sub-especies; la *calorri*, gitana que desviándose de su origen se va asemejando a lo andaluz, y la *gachorri*, originariamente andaluza, pero amoldada luego al gusto gitano, mediante sustitución de ciertas palabras y alteración de algunas construcciones. Los gitanos *nativos* –a los cuales pertenece esta nomenclatura– se desdennan de cantar y escuchar estas coplas híbridas<sup>71</sup>.

<sup>69</sup> Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, ob. cit., pág. 677, nota nº 958.

<sup>70</sup> Francisco Rodríguez Marín, *En un lugar de la Mancha*, ob. cit., pág. 108.

<sup>71</sup> Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, ob. cit., pág. 629, nota nº 527.

La idea de asociar el cante «gitano» al «andaluz», falsa e interesada, en opinión del osunés, ha estado mediatizada, en incontables ocasiones, por un mercantilismo servil, en clara sintonía con el oscuro mundo de caciquismo y «caenas», de toreo, taberna y lupanar:

¿Quién dijo que Sevilla es el *Burrero*<sup>72</sup>?  
 ¿Quién así ha compendiado tanta gloria,  
 tanta virtud y tan brillante historia,  
 preciada admiración del mundo entero?  
 ¿Quién la pintó, atrevido y embustero,  
 dormida de los vicios en la escoria...?  
 ¡Oh Sevilla, oh mi edén, por tu memoria,  
 por tu amado prestigio volver quiero!  
 Quien te retrata así, procaz te insulta:  
 Sevilla es gala, prez y luz de España;  
 no un pueblo que se ahoga en manzanilla.  
 Sevilla es ciencia, es arte, es gracia culta;  
 el Ateneo, sí; mas no Eritaña;  
 templo, y no lupanar: ¡jesto es Sevilla!<sup>73</sup>

Por estas mismas fechas, en un artículo publicado en *El Orden* de Sevilla el 23 de septiembre de 1896, los hermanos Álvarez Quintero también se mostraban críticos con aquellos antros de perdición donde encuentra acomodo el flamenco.

Busca un café cantante, una taberna de campanillas [...]. Allí las mujeres son barbianas; los hombres, borrachos; el agua, manzanilla; la gracia, desvergüenza; insulto, la broma [...]; allí el dinero corre y se disipa que es una bendición<sup>74</sup>.

Este discurso «antiflamenguista», muy frecuente entre los escritores realistas y los de la llamada Generación del 98, puede resultar contradictorio con la actitud del osunés, asiduo visitante –junto a los Machado, Montoto, Díaz Martín y el austriaco Hugo Schuchardt– al Salón de Silverio, sito en la calle del Rosario 4, donde el mismísimo Silverio, creador de «el género flamenco» –en palabras de Machado Ruiz–, les solía obsequiar con un palco a cambio de las coplas que escribían. Y más contradictorio pudiera resultar aún que el propio *Demófilo*, que se había servido del ya citado Silverio y de *Juanelo de Jerez* para elaborar su *Colección de cantes flamencos*<sup>75</sup>, compartiera la suspi-

<sup>72</sup> Manuel Ojeda Rodríguez, *el Burrero*, regentó un café cantante, sito en la confluencia de las calles Tarifa y Amor de Dios, entre los años 1891 y 1897.

<sup>73</sup> Francisco Rodríguez Marín, «Sevilla», de *Otros ciento y un sonetos*, incluido en *A la Real de España. Poesías selectas (1871-1941)*, Madrid, Imprenta «Prensa Española», 1942, pág. 403.

<sup>74</sup> Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, «Sevillas convencionales», en *Obras completas*, VII, Madrid, Espasa Calpe, 1969, 3ª ed., pág. 9982.

<sup>75</sup> Antonio Machado Álvarez, *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Demófilo*, Sevilla, Imp. y Lit. de *El Porvenir*, 1881, 209 págs.+XVIII de prólogo. Existe 2ª edición: Madrid, Ediciones Demófilo, 1974, 207 págs.

cacia al flamenco «bastardeado» y más asequible al público poco entendido con una gran admiración por Silverio. Esa primera tendencia, expresada con voces como «gitanesco» y «gitanería», es la que nuestro autor acompaña de una cierta carga de negatividad:

Cuando, hace dieciocho años, preparaba yo para la estampa mi obra intitulada *Cantos populares españoles*, al acabar de anotar los inspirados por el odio, escribí: «No quiero terminar esta sección sin hacer una advertencia, en honor de la verdad y en prestigio de mi pueblo. Gran número de las coplas que revelan odio son hijas de la raza gitana [...]. Dar a uno un tiro o una puñalada al revolver de una esquina es cosa que, ni pensada, se aviene bien con el carácter franco y leal de los andaluces [...]. Y todavía las de odio quedaran reducidas a menos de la mitad, si entresacáramos las flamencas, no gitanas enteramente, ni andaluzas del todo, sino producto híbrido de la mezcla de costumbres de entrambas razas; poesía de gente vagabunda y rodona que no tiene otro oficio ni beneficio que la explotación de sus cantes y sus bailes, y los vende a los extranjeros por fruto natural y copioso del país, cuando, a la verdad, son cosa amanerada y contrahecha<sup>76</sup> [...]. No acudí a los dichos y dicharachos de esos artistas del café cantante, único lugar en donde muchos escritores estudian a Andalucía en un par de ratos de juerga, y único lugar, también, en que Andalucía ni anda, ni luce, ni parece [...]. Ha estudiado los modelos auténticos, enterándose bien, sin perjudiciales prisas, sin vistas de cinematógrafo, que, por lo efímeras, inducen a mil errores. Los tipos andaluces de Díaz Martín son gente del pueblo sevillano, a quienes la sal les rebosa y les retoza en el alma la alegría; la gente cañí de mi colega y amigo son gitanos de veras, de los que no se han bastardeado por la cruz con los castellanos<sup>77</sup>.

Se intuye que a D. Francisco le causa un cierto rechazo la avalancha de actitudes y expresiones carcelarias que encuentran en la moda del flamenco su mejor caldo de cultivo<sup>78</sup>. En todo caso, y aún siendo consciente de la importancia de su trabajo de recopilador de este tesoro de nuestra lírica popular, considera que la de los «puristas», como dirá años más tarde, es ya una causa perdida:

Libro será éste que contenga los últimos restos vivientes de la poesía popular española, ya hoy casi muerta por diversas causas y principalmente a manos, y a pies, que es mejor, de copleteras y bailarinas<sup>79</sup>.

<sup>76</sup> Manuel Díaz Martín, *Maldiciones gitanas*, ob. cit., pág. XIV.

<sup>77</sup> Francisco Rodríguez Marín, «Prólogo» al libro de Manuel Díaz Martín, *Maldiciones gitanas*, ob. cit., págs. XIII y XIV.

<sup>78</sup> «Los señoritos de por allí, *los janotas*, que es como si dijéramos los jóvenes elegantes, *dandies* o *gomosos* de Portugal, se pirran y despepitan por las tales niñas españolas. De ellas aprenden a hablar un castellano chusco y andaluzado: *flamenco*, como ahora se dice no sé por qué» (Juan Valera, *Genio y figura*, Madrid, Impr. Alemana, 1907, pág. 14). «Resulta un poco difícil determinar qué gitanismos fueron, durante largo tiempo, términos del argot delincuente o carcelario, antes de pasar a la lengua común, o cuáles se incorporaron directamente al lenguaje popular español a través del dialecto andaluz y al calor de la moda flamenca» (Juan Valera, *Genio y figura*, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1897, pág. 9).

<sup>79</sup> Francisco Rodríguez Marín, «Si me miras me matas», en *Ensaladilla*, Madrid, Tip. de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1923, pág. 136.

Entre sus varias elucubraciones está la de considerar que el término «flamenco» surge por el parecido de estos personajes con las aves palmípedas de ese nombre; o bien adaptado al significado de cuchillo. Como anteriormente habían apuntado el gaditano González del Castillo (siglo XVIII), en sus sainetes, y Serafín Estébanez Calderón (siglo XIX) en sus *Escenas andaluzas*, Rodríguez Marín suscribe esta opinión, trayendo a colación unas letras de los *Cantos populares* :

Si me sajuma er pescao  
y desenvaino el flamenco  
con cuarenta puñalás  
se va a rematar er cuento<sup>80</sup>.

Y concluye:

Ignoro si se llama flamenco a algunos cuchillos de forma especial, o si se les da ese nombre por usarlos la gente flamenca<sup>81</sup>.

En el mes de enero de 1898 (año VIII, nº 348), la revista *Blanco y Negro*, de Sevilla, acoge en sus páginas un artículo acerca de «La petenera», adobado con bellas ilustraciones, en el que Rodríguez Marín explica los orígenes de la citada copla. *La Petenera*, cantaora gaditana, había nacido en Paterna de la Ribera y fue «una jembra juncal», según las referencias que *Juanelo*, cantaor jerezano, diera a Machado y Álvarez. Tras hacer un elogio de este baile, moderno pero agradable y vistoso, Rodríguez Marín termina diciendo:

Con nuestros cantos y nuestros bailes populares, eficaz medicina para los espíritus tristes, sucede –perdonadme por la comparación– lo que con los calamares: hay que comerlos en su tinta<sup>82</sup>.

Como muestran sus escritos, el de Osuna conoce todo el repertorio de *bailaoras* y *cantaoras* de su tiempo: Silverio Franconetti Aguilar, *Juanelo*, Francisco Ortega Vargas (*el Fillo*), Francisco de Paula Ortega Vargas (*Curro Pabla*), Juan de Dios Ortega Vargas (*Juan Encueros*), Tomás de Vargas Suárez (*el Nitri*), José Cantoral, Luis Jesús, Juan Cortés, Perico Piña, *El Planeta*, Paco *el de Sanlúcar*, *tía Sarbaora*, *la Junquera*, María *la Andonda*, Juana *la Sandita*, etc.<sup>83</sup>

---

<sup>80</sup> Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, ed. de Enrique Rodríguez Baltanás, ob. cit., pág. 477, copla nº 7649.

<sup>81</sup> *Ibidem*, nota nº 2243.

<sup>82</sup> Francisco Rodríguez Marín, *Ensaladilla*, ob. cit., pág. 10.

<sup>83</sup> Cfr. Fernando Quiñones, *De Cádiz y sus cantos*, Barcelona, Industrias Gráficas Seix Barral Hermanos, 1964.

La erudición con que trata el estudio de estos cantos populares tendrá su confirmación en *La copla*, conferencia leída en la Fiesta de la Copla que celebró el Ateneo de Madrid el día 6 de abril de 1910<sup>84</sup>, y en la que también intervienen los hermanos Álvarez Quintero con una disertación sobre «La copla andaluza». En tan magistral estudio, señala las diferencias entre la *soleá*, la *soleariya*, la *alegría* y la *playera*, mencionando la antigüedad de las *seguidillas*, que data en el siglo XV, y «demostrando y poniendo ejemplos de las características de dichas canciones»<sup>85</sup>.

Se pregunta el investigador: «¿merece la copla el honor que va a dispensarle el Ateneo, haciéndola tema único de una de sus famosas fiestas?»; su respuesta positiva la justifica en atención a la opinión popular y a las palabras del propio Machado:

No son motivos puramente literarios y estéticos los que nos mueven a este género de estudios, sino que en él hallan objeto de interesantísimas investigaciones tanto el literato como el psicólogo, tanto el estético como el historiador, tanto el filólogo como el que aspira a conocer la biología y desenvolvimiento de la civilización y del espíritu humano<sup>86</sup>.

También opina que el cancionero es un buen termómetro del pueblo, pues «marca fielmente los grados de su calor afectivo», citando a Sebastián de Covarrubias y su *Tesoro de la lengua* (1611) para apuntar que una característica que las asemeja es la sencillez estilística<sup>87</sup>, pues «con ninguna cosa se apoya tanto nuestra lengua como con lo que usaron nuestros pasados, y esto se conserva en los refranes, en los romances viejos y en los cantarillos triviales; y así, no se han de menospreciar, sino venerarse por su antigüedad y sencillez»<sup>88</sup>.

Como refiere Almudena Fradejas, ya intuía por entonces «la presencia de la lírica cortesana del XV en la tradición moderna»:

Antes de que Menéndez Pidal en 1916 expusiera su pensamiento sobre los conceptos de poesía tradicional, popular y popularizada, Rodríguez Marín anotó las relaciones entre lo popular y lo culto, basándose, para la copla, en textos de Ruiz Aguilera<sup>89</sup>.

<sup>84</sup> Cfr. *La Vanguardia*, 5 de abril de 1910, pág. 5.

<sup>85</sup> Juan Givanel y Mas, «Rodríguez Marín folclorista», art. cit., págs. 11-16.

<sup>86</sup> Antonio Machado Álvarez, *Demófilo*: «Post-Scriptum» a los *Cantos populares españoles* de Rodríguez Marín, ob. cit., tomo V, pág. 169.

<sup>87</sup> Francisco Rodríguez Marín, *La copla. Bosquejo de un estudio folk-lórico por... Conferencia leída en la Fiesta de la Copla que celebró el Ateneo de Madrid el día 6 de abril de 1910*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, 1910, pág. 211.

<sup>88</sup> Antonio Machado Álvarez, *Demófilo*: «Post-Scriptum» a los *Cantos populares españoles* de Rodríguez Marín, ob. cit., pág. 32.

<sup>89</sup> Almudena Fradejas Rueda, «La copla moderna y la lírica cortesana del siglo XV», *Boletín del Departamento de Literatura Española* (Universidad de Valladolid), 1981, págs. 32 y 39.

En esta tarea de recopilación no renuncia a la desinteresada cooperación de leales colaboradores, como Fernando Coca González<sup>90</sup>, Agustín Sánchez Rodrigo<sup>91</sup>, Agustín Valera Ruiz<sup>92</sup>, Pedro Díaz Cassou,<sup>93</sup> Alberto Sevilla Pérez<sup>94</sup>, Casimiro Cienfuegos<sup>95</sup>, o el mismísimo Joaquín Costa.

Entre las múltiples formas con que se reviste la copla, Rodríguez Marín distingue dos comunes a todas las regiones españolas: la cuarteta y la seguidilla. Asimismo, trata de las formas métricas vulgarizadas en Andalucía y pertenecientes al flamenco: la *soleá* (soledad), la *soleariya* (diminutivo de *soleá*), la *alegría* y la *playera* o *seguidilla gitana*, e identifica la *soleá* con la *triada* gallega, ejemplificándola con unos versos escritos por Manuel Machado en su *Cante hondo* (Madrid, 1912). La *alegría* la compara a los *ciuri* (*flori*) sicilianos, que también terminan en «un como estribillo de sentido y significación independiente»<sup>96</sup>, al par que nos dice la manera de cantarlo, pues «casi siempre [...] crece el primer verso una sílaba, y otra el segundo, que toma la cadencia de un endecasílabo de muñeira»<sup>97</sup>.

Sobre la playera, «dicha así, no de playa, sino de plañir», copla de cuatro versos hexasílabos, excepto el tercero, endecasílabo, asonantados los pares, subraya que el tercer verso tiene dos hemistiquios de 5 + 6 por la *caía*, y matiza:

Esta particular cesura que para que sea cantable requiere el tercer verso de las seguidillas gitanas, no ha sido tomado en cuenta por casi ninguno de los poetas cultos que han escrito coplas al modo popular<sup>98</sup>.

Años más tarde, y con motivo de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, el *Bachiller* volverá a retomar el estudio de la copla en tres centenares de páginas que llevan por título *El alma de Andalucía*, donde recoge más de 22.000 coplas populares, impresas con «la fonética del vulgo sevillano»<sup>99</sup>. Entre otros aspectos, estudia las seguidillas, coplillas que, como él mismo documenta, ya fueron glosadas en el siglo XV por Juan Álvarez Gato:

La poesía vulgar de los pueblos latinos, si no acude tan a cada paso como la oriental –como la hebrea, por ejemplo– al paralelismo de sentencias, imágenes y expresiones, úsalo a menudo y guárdalo por rico venero de muy estimables bellezas [...]. El gusto de estas repeticiones, o dicho mejor, de estas variantes, pasó a fines del siglo XVI a las seguidillas,

<sup>90</sup> Natural de Sevilla, este médico y cirujano de profesión fue titular de Mairena del Alcor.

<sup>91</sup> Serradilla (Cáceres), 1870-Madrid, 1933. Fundador del periódico quincenal *El Cronista* y autor de un libro sobre el *Folklore serradillano*.

<sup>92</sup> Priego (Córdoba), 1852-1929. Empleado del Ayuntamiento. Recopila las coplas del Rosario de la Aurora.

<sup>93</sup> Murcia, 1843-Madrid, 1902. Autor de obras como *El Cancionero panocho, coplas, cantares, romances de la huerta de Murcia*.

<sup>94</sup> Murcia, 1877-1953. Folclorista y lexicógrafo, autor del *Cancionero popular murciano* (1921).

<sup>95</sup> Gabriel Eduardo Casimiro Cienfuegos Rico (Cadavéu, 1891-Luarca, 1959).

<sup>96</sup> Almudena Fradejas Rueda, ob. cit., pág. 24.

<sup>97</sup> *Ibidem*, pág. 23.

<sup>98</sup> *Ibidem*, pág. 25.

<sup>99</sup> Francisco Rodríguez Marín, *El alma de Andalucía*, ob. cit., «Advertencia preliminar».

piecitas populares que sólo constaban de cuatro versos, o de dos, si se escribían como era corriente y las escribió Cervantes en su *Rinconete y Cortadillo* [...].

Un paso más, y de la junta de estas coplas en parejas nació el estribillo, al perderse (quizás por exigencia de alguna nueva tonada) el primer verso del cantar segundo, verso que no era sino repetición del primero de la otra copla [...].

Habitado el pueblo a juntar de esta manera dos coplas, que ya fueron *duo in carne una*, a las veces, de allí adelante, compúsolas con estribillo; y para las que hizo o conservó sin ellos tuvo y tiene unos cuantos, que yo llamé de encaje en mis *Cantos populares españoles*, y que son, ora estribillos arrancados a otras coplas, ora piecillas sueltas<sup>100</sup>.

Y no duda en rectificar a Foulché-Delbosc, partidario de datar este estribillo en la segunda mitad del siglo XVIII:

A no decirlo en letra (dixhuitième siècle) presumiría yo errata. Porque ya se usaba el estribillo siglo y cuarto antes [...]. El propio M. Foulché-Delbosc tiene por adición desdichada ésta del estribillo, y ciertamente que lo es en muchos casos: en los más; pero no a buen seguro, en estas seguidillas que los campesinos andaluces llaman de torna, y que hacen recordar la *ripresa* de los hermosos *rispetti* toscanos:

Primero que te olvide,  
calle Castilla,  
echarán los olivos  
naranjas chinas.  
Calle 'el Rosario,  
echarán los olivos  
limones agrios<sup>101</sup>.

Tal es su amor por estas joyas del repertorio popular que incluso procura insertarlas en sus propias composiciones, en un variado repertorio que abarca la soleá,

Yo me quería morir  
por ver si se me acababan  
estos delirios por tí<sup>102</sup>,

la canción de cuna, o nana,

A la nana, nanita, nanita, ea  
el sueñecito, niño, de San Juan sea<sup>103</sup>,

<sup>100</sup> *Ibidem*, pág. 38.

<sup>101</sup> Francisco Rodríguez Marín, «El estribillo de las seguidillas», en *El Liberal* de Sevilla, 14 de abril de 1907.

<sup>102</sup> Francisco Rodríguez Marín, «Melancolía», en *Flores y frutos*, ob. cit., pág. 77.

<sup>103</sup> «La madrecita», en *Ibidem*, pág. 63.

los cantares o cuartetos asonantados,

Diez años después de muerto  
la tierra me preguntó  
que si te había olvidao  
y yo le dije que no<sup>104</sup>,

y la seguidilla con bordón,

Cuando va andando,  
rosas y lirios va derramando<sup>105</sup>

Su pretensión, pues, es recuperar el tesoro de nuestra lírica «mal que pese a las cupletistas»<sup>106</sup>; y así, en el Prólogo a la obra de Pedro Pérez Fernández, fechada en Madrid, en febrero de 1911, indaga en las señas de identidad de su tierra y de su gente:

Hay, amigo lector, cuatro Andalucías, por falta de una; dos de la antigua nomenclatura topográfica: Andalucía la baja y Andalucía la alta; y otras dos, de la moderna nomenclatura de los escritores: Andalucía la falsa y Andalucía la verdadera. La verdadera Andalucía es conocida de nosotros los andaluces –no de todos– y de pocas personas, que la han visitado y estudiado con atención [...]; en cambio, Andalucía la falsa, una Andalucía fantástica e irrisoria, ésa nos la inventó la ignorancia, no exenta de malicia de unos cuantos escritores de extranjería, que no vieron o no quisieron ver lo que somos ni cómo somos... Dejáronse engañar como unos chinos esos viajeros; tragaron por nata y flor de las costumbres andaluzas las exageraciones y aún paparruchas que les dieron a gustar, con manzanilla remontada y aceitunas zapateras, los ganapanes que de esa odiosa explotación viven; y como éstos los llevaron de juerga en juerga, entre flamencos y gitanas más o menos auténticos, y no conocieron otra Andalucía que esa de nuestra escoria social, tales nos pintaron en sus libros –añadiendo mil embustes de su propia invención– que no hay en nuestra misma tierra quien por tan fieles retratos nos conozca<sup>107</sup>.

En este punto tan delicado, el investigador cree falsa e interesada la idea de asociar la cultura andaluza al flamenco. La idea se vuelve a repetir en el prólogo a la obra de Díaz Martín<sup>108</sup>, donde Rodríguez Marín establece una distinción entre los que son «modelos auténticos» (léase: cante gitano, cante andaluz, «gitanos de vera») y los que son «pro-

<sup>104</sup> «Constancia», en *Ibidem*, pág. 82.

<sup>105</sup> «Terneza», en *Ibidem*, pág. 74.

<sup>106</sup> Con los flamencos actuaban las más famosas canzonetistas, de algunas de las cuales se contaban escabrosas anécdotas. Cfr. José María de Mena, *Curiosidades históricas de Sevilla*, Sevilla, Edit. Rodríguez Castillejo, 1986, pág. 56.

<sup>107</sup> Francisco Rodríguez Marín, prólogo (fechado en Madrid, febrero de 1911) a *Del alma de Sevilla* de Pedro Pérez Fernández, París, Garnier Hnos. S.A., 1911, págs. VII-VIII.

<sup>108</sup> Francisco Rodríguez Marín, «Prólogo» a Manuel Díaz Martín, *Maldiciones gitanas*, ob. cit., pág. XIV.

ductos híbridos», aquellos abiertos a la novedad, los que se han «bastardeado» para ser más asequibles al público poco entendido:

¿Cuándo fueron los cantos populares  
de la Bética insigne ese flamenco  
que se vende a extranjeros paladares? [...]  
¿Sinónimo andaluz es de gitano?  
O es que el café cantante impone leyes  
y borra lo genuino, lo paisano?  
Canta en neto andaluz quien guarda bueyes;  
quien no sabe a qué sabe manzanilla  
que con Juan Breva compartieron reyes:  
quien bebe el agua pura en la liarilla;  
quien respira aire virgen de los cerros;  
no humazo de tabernas de Sevilla [...].  
Pero la bicha, la habanera, el tango  
de viles actitudes lujuriosas,  
eso no es andaluz: es guanchindango.  
No se estudia en ciudades populosas  
lo de la tierra: dígolo a extranjeros  
y a españoles que explotan nuestras cosas.  
Los que cantan y bailan por dineros  
andaluces no son; son traficantes  
y del baile y del canto jornaleros<sup>109</sup>.

Esta opinión debió estar muy generalizada en la época; el mismo Benito Mas y Prat saldrá a la palestra con el artículo titulado «Flamencos y andaluces»:

Cuestión de actualidad es hoy el desarrollo del flamenquismo, y varias veces hemos visto correr por las columnas de los periódicos amargas diatribas en las que se mezclaban especies que pudieran referirse a las costumbres andaluzas, generadoras a juicio de algunos, de esa monomanía que se ha apoderado de ciertas clases de la sociedad, y que consiste en la supremacía del traje corto y en la tiranía de la juerga, el cante y el baile<sup>110</sup>.

Poetas como el pacense Enrique Díez Canedo también lucen esa mordacidad crítica:

No despertéis al pobre idiota.  
Vuestra lástima es despilfarro.  
Dejadle dormir el cotarro.  
De ese modo no se alborota.

<sup>109</sup> Francisco Rodríguez Marín, «Al Licenciado Rodríguez Marín», en *Ciento y un sonetos*, Sevilla, Impr. E. Rasco, 1895, págs. XXI-XXXI.

<sup>110</sup> *La Ilustración Española y Americana*, XXX (diciembre de 1888), pág. 91.

Fandango, petenera y jota  
le arrullen; si al sepulcro baja,  
ponedle dentro de la caja  
el rey, el caballo y la sota<sup>111</sup>.

Ninguno de ellos está lejos de opinar como sus coetáneos; lo cual no se contradice con el hecho de que Rodríguez Marín tenga al elemento gitano la debida consideración:

Porque es de advertir que entre las cosas meramente andaluzas y las genuinamente gitanas, compréndense bajo el calificativo de flamencas dos sub-especies: la *calorri*, gitana que desviándose de su origen se va asemejando a lo andaluz, y la *gachorri*, originariamente andaluza, pero amoldada luego al gusto gitano, mediante sustitución de ciertas palabras y alteración de algunas construcciones. Los gitanos nativos –a los cuales pertenece esta nomenclatura– se desdennan de cantar y escuchar estas coplas híbridas<sup>112</sup>.

Esta aparente contradicción casa con la opinión del mismísimo Silverio Franconetti (Sevilla, 1830-1889), quien evitaba el calificativo de *flamenco* por sus connotaciones despectivas en carteles publicitarios, e incluso con la posición adoptada por la prensa de la época, para quien *flamenco* era sinónimo de pendenciero, extranjero o gente nueva y extraña, advenedizos e invasores; y lo mismo sucede con Machado, quien, en su *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Demófilo*<sup>113</sup>, sostenía la poca estima popular del flamenco. La cuestión no debió de ser baladí cuando el propio Manuel de Falla, organizador del Concurso de Cante Jondo de Granada, se vio obligado a usar el término *jondo* («modelos auténticos»), en lugar de *flamenco*, para no herir susceptibilidades de uno y otro bando:

No son las costumbres andaluzas disolución y desvergüenza; no hay en nuestros hogares, flamencos gárrulos ni chulas mal educadas [...]. Los mismos gitanos, es decir, los flamencos sin falsificar, se duelen hoy de que las corrientes del siglo asimilen su raza a las de los demás y osen borrar aquellas diferencias bíblicas que hicieron un solo pueblo de las tribus privilegiadas<sup>114</sup>.

La misma idea será asumida por Joaquín Turina en el artículo titulado «El canto popular andaluz», publicado en *El Debate* el 22-VIII-1926:

Y no será inútil advertir cuánto hay que desconfiar del flamenquismo de exportación, tan lleno de mal gusto, como lejos de la verdadera alma andaluza<sup>115</sup>.

<sup>111</sup> Enrique Díez Canedo, «Balada de los tres naipes», en *Algunos versos. Antología poética*, ed. de José María Fernández Gutiérrez, Salamanca, Eds. Almar, 1980, pág. 125.

<sup>112</sup> Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, ob. cit., pág. 629, nota nº 527.

<sup>113</sup> Antonio Machado Álvarez, *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Demófilo*, ob. cit.

<sup>114</sup> Benito Mas y Prat, «Flamencos y andaluces», *La Ilustración Española y Americana*, XXX (diciembre de 1888), pág. 91.

<sup>115</sup> Joaquín Turina, *La música andaluza*, introd. de Manuel Castilla, Sevilla, Alfaro, 1982, pág. 26.

Para el pianista José Romero, paisano de Rodríguez Marín, estas diatribas carecen de sentido, por lo que dependían «de los prejuicios sociales de una época, de una “educación” y de un hipotético conocimiento de ese mundo»:

Sin embargo, para mí –continúa diciendo Romero– aun considerando sus concepciones rítmico-métricas estéticamente distintas, sí eran y son jondas, flamencas [...] y tan legítimas como la que más. ¡En realidad es el espíritu de la tradición «jonda semítica» lo que cuenta!<sup>116</sup>.

Pero, más allá de estas disquisiciones, lo que nadie discute es el trabajo generoso de Rodríguez Marín. En las letras de estas canciones queda de manifiesto todo un riquísimo patrimonio poético-musical que, como diría el arabista y musicólogo Julián Ribera, trasmite su impronta andaluza al resto de España:

Como en las *Cantigas* se encuentran las melodías originales de casi toda (si no es de toda) la música que actualmente consideran propia las distintas regiones de España, podrá persuadirse todo el mundo de que la tradición musical del pueblo español no se ha interrumpido desde hace muchos siglos; y de que esta España, cuyas escuelas musicales de la Edad Media son tan desconocidas, poseía, notada ya desde el siglo XIII, la colección más rica de música popular de que ningún pueblo del mundo puede envanecerse; y la música que ahora tienen como propia todas las regiones de la península procede de un fondo común, hechura de un sistema artístico genuinamente español, producto del poderoso e incomparable ingenio andaluz. En las *Cantigas* están no solo las melismáticas y tristes melodías del cante hondo, soleares, playeras, polos, etc., de Andalucía actual, sino también las varoniles y vibrantes de la jota, los aires tiernos y melancólicos de la muñeira, que ahora se adjudica Galicia, como infinidad de motivos melódicos que conserva la música popular de muchas naciones de habla española, como son las habaneras y otras danzas americanas, y aún las de muchos países europeos a los que llegó en otros tiempos la influencia del arte musical español!<sup>117</sup>.

En ellas recoge Rodríguez Marín un amplísimo repertorio del léxico caló<sup>118</sup>,

Toma, gachí, estas dos jaras<sup>119</sup>;  
dñasela'r libanó<sup>120</sup>,  
pa' que ponga en los papiros  
de que no abiyelo yo,

<sup>116</sup> José Romero Jiménez, *Joaquín Turina ante la estética flamenca*, Sevilla, Portada Editorial, 1984, págs. 46-47.

<sup>117</sup> Julián Ribera, «Prólogo», en *La música de las Cantigas: estudio sobre su origen y naturaleza*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1922, pág. 8.

<sup>118</sup> Esta labor se puede apreciar en otros sevillanos como Benito Mas y Prat, autor de un «Vocabulario del dialecto *jitano*», incluido en su libro *Costumbres andaluzas. Colección de cuadros tomados del natural por...*, ed. ilustrada con grabados, Sevilla, Librería de D. José Gutiérrez Fernández, 1879, págs. 138-172.

<sup>119</sup> Monedas.

<sup>120</sup> «Er libanó, git., el escribano», en Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, ob. cit., pág. 815, nota nº 2277.

al tiempo que se subrayan las manifestaciones más exclusivas de la etnia gitana, tales como la alboreá. Así, las recopiladas bajo el rótulo de «Requiebros amorosos»:

¡Bendita la mare  
que tié que diñá,  
compañerita, rosita y mosqueta  
por la marugá!

Tendí er pañuelo'n er prao  
y se me yenó de rosas.  
¡Bendita sea la mare  
que te parió tan hermosa.

De las que el propio Machado Álvarez se sirve para plasmar su opinión:

Esta copla, la anterior y otra que dice:

En un praíto berde  
tendí mi pañuelo;  
cómo salieron, mare, tres rositas  
como tres luseros,

Aluden, según *Demófilo*, «a la costumbre que tienen los gitanos de presentar, al día siguiente de la boda, la camisa de la desposada, para que las familias conocidas puedan cerciorarse de la virginidad de la ex doncella»<sup>121</sup>.



«Café cantante», en «*La Ilustración Española y Americana*»

<sup>121</sup> Antonio Machado Álvarez, *Colección de cantes flamencos*, ob. cit., pág. 117, nota.

## IV

### LA RELIGIOSIDAD EN LA OBRA DEL BACHILLER

Solía decir D. Francisco que «las devociones tradicionales de España eran la Virgen del Carmen y Jesús Nazareno, tal como él lo había venerado desde niño en la parroquia de la Victoria, de su pueblo»<sup>122</sup>.

Este aspecto de la personalidad de quien lucía al cuello el escapulario de la Virgen del Carmen es bien visible en la obra del *Bachiller*; así, en artículos como el que lleva por título «La Virgen de la Caridad»<sup>123</sup>, escrito en agosto de 1899, durante su estancia estival en Sanlúcar de Barrameda, o aquellos otros que tienen como protagonista a Martínez Montañés, conocido imaginero. En uno de ellos refiere la historia de «El Cristo de Vázquez de Leca»:

Mateo Vázquez de Leca, canónigo de la catedral de Sevilla, nacido en Triana por noviembre de 1573; este hombre, asqueado de su vida pasada, muy dada al lujo y a la buena vida, hizo el propósito de hacer la caridad; y comenzó por encargar un Cristo al escultor Martínez Montañés<sup>124</sup>.

Y en otro se hace eco de una leyenda sobre el Cristo de Martínez Montañés, que, desde 1870, se venera en la iglesia del Dulce Nombre. Mientras el artista dirimía algunas diferencias con la Compañía de Jesús, que le había hecho el encargo, el Cristo permanecía en el taller, despertando la fe de los aprendices de imaginero:

Es tal la veneración que esa imagen me inspira –comentaba un discípulo del escultor– que desde que el Maestro la terminó, pareceme un templo el estudio.

El sentimiento religioso de un compañero provoca la respuesta burlona de Pablo, discípulo predilecto del maestro; pero a la hora de montar el Cristo y cuando lo asía fuertemente por debajo de los brazos, Pablo, casi perdido el conocimiento,

llevóse las manos al pecho, y, hubiera caído del andamio a no sostenerle uno de los mozos [...].

Montañés, viendo que con ambas manos se apretaba el lado izquierdo del pecho y que en ellas y en las ropas tenía sangre, abrióle éstas, en tanto que Pablo volvía en sí.

---

<sup>122</sup> Juan Fernández Martín, *Biografía y epistolario íntimo de F. Rodríguez Marín*, Madrid, Escelicer, 1952, pág. 246.

<sup>123</sup> Incluido en Francisco Rodríguez Marín, *Chilindrinas*, Sevilla, Est. Tip. El Progreso, 1905, págs. 131-140.

<sup>124</sup> Francisco Rodríguez Marín, «El Cristo de Vázquez de Leca», en *Ensaladilla*, Madrid, Jueves Santo, 1896, págs. 163-174, nº XV.

–¡Estás herido!– Exclamó el Maestro con angustia.

–¡Estoy herido... de amor! –respondió con voz desfallecida el discípulo<sup>125</sup>.

La idea de la creatividad popular también está presente en las elucubraciones que hace Rodríguez Marín, acerca de la música religiosa, en el artículo titulado «Sevilla y su Semana Santa»<sup>126</sup>, donde, tras sacar a colación los elogios que su amigo Luis Montoto hace de la saeta –«sencilla copla de cuatro versos octosílabos [...], grave y hermosa melodía de aire lento»–, y tras hacer una definición ortodoxa y académica de esta copla, se adentra –como buen sevillano– en sus más íntimos matices:

Es la saeta, según el diccionario académico, una «coplilla breve y sentenciosa que, para excitar a la devoción o a la penitencia, se canta en las iglesias o en las calles durante ciertas solemnidades religiosas». Sea eso enhorabuena; pero sépase, además, que la saeta sevillana, antes de escapar de los labios de su cantor para herir los corazones de los que escuchan, ha herido amorosamente el corazón del que canta y va teñida en su propia sangre. La saeta y la nana o copla de cuna son los únicos cantares andaluces que no tienen, ni han tenido menester, acompañamiento musical.

Y continúa diciendo:

Quien es pobre, pero sabe cantar, ofrece y da a Jesús o a la Virgen, su Madre, lo mejor que tiene: su voz, su arte y su devoción fervorosa; y si con ellos y con la letra de su copla, y con la presencia del simulacro de la Divinidad ofendida por el pecado y crucificada por los pecadores puede contribuir a que alguna oveja descarriada vuelva al redil del Buen Pastor, ¿qué mejor fruto y recompensa?

Matiza el estudioso que «de la tierra sevillana proceden, y no son saetas, muchas coplas populares reveladoras de pesares hondos que buscan alivio en la fuente viva del consuelo», ejemplificándolo con cantares como:

Binge e los Dolores,  
Dolorosa mía,  
en lo más hondo der corazoncito  
te tengo metía.

En este punto coincide con su amigo *Demófilo*:

Entre las especies de poesía popular, ninguna que merezca tanto llamar la atención de los eruditos como la religiosa; y ningún pueblo las produce tan peregrinas como el andaluz,

<sup>125</sup> «El Cristo del Amor, tradición sevillana», en *Chilindrinas*, ob. cit., págs. 37-41.

<sup>126</sup> Artículo fechado en Madrid, 1919, e incluido en *Ensaladilla*, ob. cit., págs 205-212.

del cual he dicho, a otro propósito, que tiene una copla para cada uno de los instantes de su vida<sup>127</sup>.

Y comentando una de las incluidas en sus *Cantos populares españoles*, la número 6.522,

Por ayí viene San Juan  
con er dedo señalando,  
en busca de su Maestro,  
que lo van crucificando,

dice que «las frases *Por allí viene, Ya viene, Que lo van crucificando*, etc., indican a las claras que estas coplas de la Pasión (*saetas* les llaman en Andalucía) se acostumbran a cantar al paso de las procesiones de la Semana Santa»<sup>128</sup>.

Estas palabras encuentran matización en lo expresado por Joaquín Turina en el artículo titulado «La evolución de la saeta», publicado en *El Debate* el 5 de abril de 1928:

Todavía el pueblo reclama sus derechos y en algunas callejas solitarias resuena la voz de una mujer cantando la saeta antigua, la más bonita de todas [...], produciendo momentos de gran belleza, muy superiores a los jipíos del cantaor, que, en La Campana o en la calle de las Sierpes, entusiasma al público con sus agitanadas saetas, desgarradas y teatrales<sup>129</sup>.

La música conmovedora con que el pueblo andaluz interpreta la saeta, así como la cadencia final en suspenso, propiciadora de la meditación y el recogimiento<sup>130</sup>, será un paso previo y con una mayor carga de autenticidad que la que vendrá tras su posterior adaptación a los tonos del flamenco.

Pero la curiosidad del *Bachiller de Osuna* y su amor por la música no se agota con el estudio de las manifestaciones populares; sus intereses le llevan a preocuparse por lo religioso y lo profano, lo culto y lo popular, amén de componer poemas –como advierte Cansinos Assens<sup>131</sup>– con la pretensión de que arraiguen en la tradición lírica del pueblo:

No sé con qué razón se incomodara Ruiz Aguilera al ver popularizadas dos de sus coplas; de mí sé decir que si alguna vez me he sentido orgulloso de mi humilde inspiración poética, fue cuando de labios de un hijo del Pueblo escuché la coplilla mía. Entonces comprendí cuánta satisfacción se experimenta al ver que la solidaridad del sentimiento hace que tengan eco y resonancia repetidísimos las notas íntimas de nuestra alma. «Mi dolor y

<sup>127</sup> Antonio Machado Álvarez, «Las saetas populares», en *La Enciclopedia*, Sevilla, 30 de abril de 1880.

<sup>128</sup> Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, ob. cit. pág. 788, nota nº 1993.

<sup>129</sup> Joaquín Turina, *La música andaluza*, ob. cit., pág. 30.

<sup>130</sup> José María Sbarbi Osuna, «Las saetas», en *La Enciclopedia*, 3ª época, nº 5, Sevilla, 6 de marzo de 1880.

<sup>131</sup> Rafael Cansinos Assens, *La copla andaluza*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas S.A., 1985, pág. 41.

mi alegría no son indiferentes a los hombres –me dije– porque son su propio dolor y su propia alegría. Cierta es la sentencia latina: *Homo sum et nihil humani a me alienum puto*<sup>132</sup>.

Su sensibilidad musical también le lleva a componer artículos, como el dedicado a los seises, coincidente, en algún otro aspecto, con las impresiones que Antoine de Latour nos dejó de «La danse des Seises»<sup>133</sup>:

¿Irreverente la danza de los seises? Los que tal dicen han olvidado que representa el pasaje del Real Profeta bailando ante el Arca del Testamento [...]. Pues ¿cómo, a ser irreverente, la conserva y la patrocina, siglo tras siglo, el siempre celoso cabildo de la gran metrópoli sevillana, cuando ni por sueño había en Madrid catedral ni obispado?<sup>134</sup>;

o poemas, como el que lleva por título «Stabat Mater»<sup>135</sup>, o la silva dedicada «A la Música»:

Escuchad: en las bóvedas oscuras  
del templo del Señor dulce resuena  
el cántico acordado  
de las vírgenes puras,  
y los ámbitos llena  
la armonía del órgano sagrado,  
que va a perderse en la región serena,  
y al almo trono sube  
con la de incienso vagarosa nube.

¡Ay! ¿Qué tiene de mágico ese acento?  
¿Qué vago sentimiento  
sin forma y sin color, mas suave y blando,  
cual enternecimiento  
despiértase en el alma,  
que así al Sumo Hacedor la va elevando?<sup>136</sup>

Las quintillas, que tienen por destinataria «A Emma Nevada»<sup>137</sup>, delatan su arrobamiento al bel canto ante la voz de esta mujer, de casada Emma Wisom, nacida en el estado norteamericano de Nevada, gran intérprete de un rico repertorio de música clásica que abarcaba obras de Donizetti, Ponchielli, Rossini, Verdi, Meyerbeer, Bizet,

<sup>132</sup> Rodríguez Marín hace referencia en sus *Cantos populares españoles* a dos de sus coplas, la nº 3.681 y 5.298, que el pueblo había popularizado. Véanse pág. 713, nota nº 1237, y pág. 756, nota nº 1685.

<sup>133</sup> Antoine de Latour, «Seville et l'Andalousie», en *Études sur l'Espagne*, París, Michel Levy Frères, 1855, pág. 137.

<sup>134</sup> Francisco Rodríguez Marín, «Los seises de la catedral de Sevilla», *ABC*, 29 de junio de 1911.

<sup>135</sup> Poema de Iacopone da Todí, que expresa el dolor de la Virgen por la muerte de su hijo y que ha servido de inspiración en numerosas composiciones musicales.

<sup>136</sup> Francisco Rodríguez Marín, *Suspiros. Poesías*, Sevilla, Impr. de Gironés y Orduña, 1875, págs. 80-89.

<sup>137</sup> Francisco Rodríguez Marín, *Flores y frutos: poesía (1879- 1891)*, ob. cit., pág. 93.

Benedicto y Gounod, entre otros, a quien probablemente escuchara en Sevilla, con motivo de unas *tournées*, realizadas entre 1889 y la década de los noventa, en el transcurso de las que la famosa soprano solía visitar numerosas capitales españolas<sup>138</sup>:

Arpa de raudal sonoro,  
voz que, del celeste coro  
a la tierra transportada,  
viertes tus notas de oro  
en el alma entusiasmada<sup>139</sup>.

Incluso en los momentos más terribles, en aquellos en que sufría una continua desazón, y ya octogenario, Rodríguez Marín no dejó de invocar la presencia de Euterpe, una de sus musas preferidas:

En la Mancha, cuando el tronar de los cañones junto a Pozoblanco me alteraba los nervios, hacíase difícil dormir; pero al fin acarreaba el sueño en un eficaz hipnótico de mi pasado: reproducía mentalmente, nota por nota, largos fragmentos de las óperas que oí en Sevilla siendo estudiante, y una romanza de *Marta*, o el coro de los herreros del *Trovador*, o bien aquel incomparable:

Casta diva che inargenti  
queste sacre antiche piante,

de *Norma*, del divino Bellini, pasajes todos ellos que la memoria recordaba fielmente al paso que la imaginación los exornaba con todo su aparato escénico, y me iba durmiendo como por encanto, con suave dulzura<sup>140</sup>.

Como Bonifacio Reyes, protagonista de *Su único hijo*, el *Bachiller* alivia «todas aquellas ideas tristes y humillantes»<sup>141</sup> con la música de Verdi y Bellini.

E incluso hace de la música el eje primordial de alguno de sus relatos. Nos referimos al cuento número XLVIII de sus *Narraciones anecdóticas*, el que lleva por título «Arturo»<sup>142</sup>, donde se alude al universo de emociones que transmite la música, arte liberal, «divino arte», que para los masones es reflejo de la armonía universal. Arturo, nombre que nos recuerda al héroe de Camelot, es un flautista que «recitaba en sus idiomas poesías de Leopardi, Heine y Víctor Hugo». Y así, cuando el enigmático personaje muestra su vir-

<sup>138</sup> Andrés Moreno Mengíbar, *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, págs. 294 y 297.

<sup>139</sup> Francisco Rodríguez Marín, «Emma Nevada», en *Flores y frutos: poesía (1879-1891)*, ob. cit., pág. 93.

<sup>140</sup> «Rodríguez Marín se pregunta si es verdad que ha cumplido los ochenta y ocho», *El Español*, 20 de febrero de 1943.

<sup>141</sup> Leopoldo Alas, «Clarín», *Su único hijo*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Edición digital basada en la de Madrid, Librería de Fernando Fe, 1890, pág. 47.

<sup>142</sup> «Arturo. Impresiones del momento», *Blanco y Negro*, n° 749 (Madrid, septiembre de 1905).

tuosismo en la interpretación del *Miserere* del maestro Regalado<sup>143</sup>, pieza compuesta para la Colegiata de Osuna, su figura aparece magnificada por una aureola romántica «digna de la pluma de Bécquer».

La obra, a nuestro entender, presenta ciertos matices krausistas o masónicos<sup>144</sup>; no hay que olvidar que en carta de la Respetable Logia Simbólica «Esperanza nº 196», de Osuna, a su homónima madrileña «Hijos del Progreso nº 362» –y que por la referencia al *Centinel de Osuna* nos llevan a fecharla en 1886– se alude a la militancia de *Mucio Scévola*, pseudónimo adoptado por D. Francisco Rodríguez Marín. Asimismo, en el poema a «Víctor Hugo», con el que abre el poemario *Flores y frutos*, Rodríguez Marín identifica al romántico francés con «el poder de la conciencia universal humana»<sup>145</sup>; y en «Garibaldi y Víctor Hugo», incluido en *Sonetos y sonetillos*, y leído en una velada literaria celebrada en Sevilla en 1882, conecta a tan celebrados masones con «el Sol de la libertad»:

Pronto fuimos amigos y fui su alumno; que entonces estaba yo muy dado al divino arte. A pesar de mis diez y ocho años, hablaba de tú al maestro. Yo comprometía a los músicos de la orquesta para que le acompañasen gratuitamente en sus conciertos, y él, agrado, escribía para mí muchas de las lindas composiciones de su abundante repertorio<sup>146</sup>.

En los procesos de iniciación a la masonería, el aprendiz –correlato en el texto del escritor osunés– representaría al estudiante empeñado en descodificar la partitura; el compañero, el que la reproduce, ayudado por otros iguales; y el maestro –representado por el propio Arturo–, el que la matiza, mostrando su genio personal, para lo cual necesita de la colaboración del aprendiz, que es el barro necesario para plasmar la idea.

Asimismo, el joven flautista del relato nos recuerda al peregrino del «*Miserere*» becqueriano: un músico que, atormentado por su pasado, se siente identificado con la música divina del Salmo 51, dando muestras de su arrepentimiento con los emotivos versículos del rey David:

¡Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam!  
In iniquitatibus conceptus sum: et in peccatis concepit me mater mea.  
Auditui meo dabis gaudium et laetitiam: et exultabunt ossa humiliata<sup>147</sup>.

<sup>143</sup> Pensamos que el escritor hace referencia a su paisano el organista Alonso Lobo, autor de un villancico que comienza: «Al Niño regalado / que hoy nace de dulzura acompañado». Cfr. Alejandro Luis Iglesias, «A. Lobo como compositor de villancicos o los inicios de la impresión de los pliegos navideños», *Apuntes 2*, nº 4 (Osuna, 2004), págs. 5-42.

<sup>144</sup> Joaquín Rayego Gutiérrez, «Rodríguez Marín y la masonería», *Demófilo* (Sevilla, Fundación Machado), 42 (2009), págs. 83-103.

<sup>145</sup> «Chante! Milton chantait; chante! Homère a chanté. / Le poète des sens perce la triste brume; / l'aveugle voit dans l'ombre un monde de clarté. / Quand l'oeil du corps s'éteint, l'oeil de l'esprit s'allume» (Victor Hugo, «À un poète aveugle», de *Les contemplations, Aurore*, París, 1842, pág. 64, poema XX).

<sup>146</sup> Francisco Rodríguez Marín, «Arturo», en *Cincuenta cuentos anecdóticos*, Madrid, Tip. de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1919, 2ª ed., pág. 320, nº XLVIII.

<sup>147</sup> Gustavo Adolfo Bécquer, «El Miserere», en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1973, 13ª ed., págs. 197-198.

La atmósfera romántica de la conocida leyenda, también presente en otros escritos del sevillano, no esconde un cierto tufo masónico. El arrobado casi místico con el que los protagonistas asisten al concierto solo encuentra parangón con el consabido silencio con el que el público sevillano asistente a la catedral espera que el *do* de pecho del tenor, intérprete del «Miserere» de Eslava<sup>148</sup>, rompa los muros de la mismísima Jerusalén:

Llegamos al *Libera me*, verso en que la flauta llevaba todo el canto: un adagio en *mi* menor; cuatro notas tenidas, de una melodía suave y conmovedora. Aquella hermosa repetición, *Deus, Deus salutis meae*, había arrancado del alma del oscuro clérigo compositor un grito de suprema angustia al par que de ternura infinita. Con labios trémulos por la emoción y por el miedo consiguiente a estarme confiado aquel canto dulcísimo, que escuchaban con recogimiento más de mil personas, entre ellas, alguna que me traía soñando despierto<sup>149</sup>, iba yo saliendo adelante con mi empresa. En una de las pausas miré al maestro Arturo: dos gruesas lágrimas resbalaban por sus morenas mejillas hasta perderse en el enrespado erial de su barba, negra como las penas que debía de haber en el fondo de aquella alma inescrutable.

Como dirían los krausistas, la música, referida de una manera mediata a nuestra vida intelectual, produce en nuestro ánimo una catarata de pensamientos y emociones<sup>150</sup> :

Cuando sonó el último acorde del verso, Arturo, precipitadamente, me arrebató la flauta y dijo a media voz a los músicos:

– *Da capo*.

Y comenzó de nuevo el *Libera me*; pero ya aquello no parecía un aire lento y majestuoso: ya era un desbordado torrente de sonidos, de escalas cromáticas, de hermosísima filigrana musical. Aquellas mínimas y semínimas<sup>151</sup> del maestro Regalado se dividían y subdividían por arte prodigiosa en la flauta mágica de aquel hombre. Había en aquel canto inverosímil charlas de pajarillos al apuntar el día, quejidos de dolor, suspiros de esperanza, gritos de triunfo, súplicas apasionadas y vehementes..., un mundo, en fin, de sentimientos, ya apacibles, ya calurosos, y todo ello contrastando agradable y artísticamente con el pausado ritmo de la voz que cantaba: *Libera me de sanguinibus...*<sup>152</sup>

<sup>148</sup> La identificación del pueblo sevillano con esta obra, «la única obra musical que Stagno, Gayarre y Masini cantan en Andalucía casi de balde», la plasma Benito Mas y Prat en su «¡Miserere!» (incluido en *La tierra de María Santísima*, ob. cit., págs. 468- 471): «Las naves inmensas se llenan de fieles, los verdaderos castizos, a quienes la audición del *Miserere* es tan necesaria como los pescaitos fritos que le esperan a la salida». Cfr. Joaquín Turina, «La música en Semana Santa», en *La música andaluza*, ob. cit., pág. 85.

<sup>149</sup> En carta a Hugo Schuchardt, fechada el 14 de enero de 1883, Rodríguez Marín confiesa su amor hacia su paisana Angeles Cortés.

<sup>150</sup> Karl Christian Friedrich Krause, *Compendio de Estética. Teoría de la Música*, traducido del alemán y anotado por Francisco Giner de los Ríos, Madrid, Libr. de V. Suárez, 1883, pág. 104.

<sup>151</sup> Signos que indican la duración del sonido. Actualmente, esta notación musical no se utiliza.

<sup>152</sup> Francisco Rodríguez Marín, «Arturo», en *Cincuenta cuentos anecdóticos*, ob. cit.

El delicado sonido de la voz humana «responde a las impresiones que el hombre experimenta en su espíritu y su cuerpo», según Krause, para quien la música y la poesía son instrumentos educativos propiciadores de un cambio en la sociedad y en el propio individuo:

Acabó el verso. Escuchábase en la iglesia sordo rumor de asombro. Abracé y abrazaron los músicos a Arturo. Él lloraba, lloraba, sin acertar a proferir palabra alguna<sup>153</sup>.

Para Arturo, como para su homónimo Jorge Arial, el ciego protagonista de *Cambio de luz*, las melodías son el principal instrumento de comunicación con los suyos:

Eran todo un himnario de la fe inenarrable que él había creado para sus adentros; su religión de ciego; eran su dogmática en solfa, una teología de dos o tres octavas<sup>154</sup>.

La música, «al igual que la vida, es rítmica y métrica en el tiempo, constando de partes o ritmos concertados en un compás definido», y sus notas se acompañan con una armonía casi celestial que, como suscribirían Bécquer, San Juan de la Cruz y Antonio Machado Ruiz, tiene como contrapunto el sonido de las estrellas; «y pues la vida del ánimo humano se corresponde y concuerda con la de la Naturaleza, asemejándose por esto, en sus límites, a la divina, debe considerarse a la música, en cuanto comprende la expresión de la vida entera de todos los seres, como un arte verdaderamente humano-divino»<sup>155</sup>:

Tal vez la mano, en sueños,  
del sembrador de estrellas  
hizo sonar la música olvidada  
con una nota de la lira inmensa,  
y la ola humilde a nuestro labio vino  
de unas pocas palabras verdaderas<sup>156</sup>.

La experiencia evocada en el texto nos recuerda el efecto que *La sonata a Kreutzer*, de Beethoven, produce en Jorge Arial, *alter ego* de Leopoldo Alas, *Clarín*:

Aquel hablar sin palabras, de la música serena, graciosa, profunda, casta, seria, sencilla, noble; aquella revelación, que parecía extranatural, de las afinidades armónicas de

<sup>153</sup> *Ibidem*.

<sup>154</sup> Leopoldo Alas, «Clarín», en «Cambio de luz», de *El señor y lo demás son cuentos*, ed. de Gonzalo Sobejano, apéndice de Rafael Rodríguez Marín, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, pág. 97.

<sup>155</sup> Karl Christian Friedrich Krause, *Compendio de Estética*, ed. de Pedro Aullón de Haro, Madrid, Ed. Verbum, 1995, pág. 130.

<sup>156</sup> Antonio Machado, poema LXXXVIII de *Galerías*, en *Poesías completas*, ed. de Manuel Alvar, Madrid, Espasa-Calpe, 2002, pág. 45.

las cosas, por el lenguaje de las vibraciones íntimas; aquella elocuencia sin conceptos del sonido sabio y sentimental, le pusieron en un estado místico que él comparaba al que debió experimentar Moisés ante la zarza hirviendo<sup>157</sup>.

El relato pergeñado por el osunés también presenta concomitancias con otro que, a lo largo de 1863, daría lustre a la *Revista Sevillana Científica y Literaria*, y que no es improbable que llegara a conocer D. Francisco; nos referimos a *Adelina*<sup>158</sup>, leyenda que firmara D. Vicente Rubio y Díaz<sup>159</sup>.

En el citado relato, un estudiante de Derecho, apasionado de la música y paseante nocturno por las orillas del Guadalquivir, ve interrumpidos sus pensamientos por un anciano que le invita a conocer el verdadero espíritu de esta noble arte. Impresionado por los argumentos del personaje, el joven acude a visitarlo en su castillo, donde tiene la oportunidad de oír el canto de Adelina, discípula de tan siniestro preceptor. Pronto entenderá el estudiante, sometido por el viejo a una sesión de magnetismo musical, que es el último eslabón de un experimento destinado a proporcionar las claves ocultas de una música que –como la que oyó el peregrino del *Miserere* becqueriano– sobrepasa los límites de la razón, para elevarnos a una dimensión sobrenatural.

Precisamente un íntimo de Rodríguez Marín, el ecijano Benito Mas y Prat, nos hace partícipes de ese sentimiento que, como dulce anticipo de la Semana Santa, compartían sus conciudadanos por la música que hacía furor en aquellos tiempos: el *Miserere* de Hilarión Eslava, obra interpretada en la catedral por los primeros tenores de las compañías de ópera:

Las noches del miserere son un verdadero acontecimiento para los sevillanos, que no dejarán de recordarlo de año en año por nada del mundo. Bien es verdad que suelen oírse sus versículos cantados por los primeros cantantes del universo: Tamberlick<sup>160</sup> y Gayarre<sup>161</sup> han dejado oír, respectivamente, sus incomparables voces en los años últimos; los asistentes a la solemnidad pudieron creerse transportados a las regiones de la luz, desde la suave penumbra de nuestro templo bordado de ogivas<sup>162</sup>.

Con el título de «Coplas al Señor de Pasión», Rodríguez Marín compuso también un poema al Señor de la Pasión de la sevillana iglesia del Divino Salvador. El texto, cuya

<sup>157</sup> Leopoldo Alas, «Clarín», «Cambio de luz», de *El señor y lo demás son cuentos*, ob. cit., pág. 89.

<sup>158</sup> Cfr. VV.AA. Ildefonso Salán (compilador), *El esqueleto vivo y otros cuentos trastornados (Antología del relato fantástico español)*, Madrid, Celeste Ediciones, 2001, págs. 89-124.

<sup>159</sup> Cádiz, 1830-1890. Director y catedrático del instituto «Columela».

<sup>160</sup> Enrico Tamberlick, «el rey de los tenores» –cuya voz podía enternecer al más feroz de los bandidos, según refiere *La Ilustración Española y Americana*, en su número XLII, correspondiente al 15 de noviembre de 1875–, inauguró la costumbre, en ese mismo año, de que el primer tenor de la compañía de ópera debutara en la catedral hispalense el Domingo de Pasión con el *Miserere* de Eslava.

<sup>161</sup> Foto de Julián Gayarre en *La Ilustración Española y Americana*, año XXVIII, nº XI, 22 marzo 1874. En las temporadas 1880-1881 y 1885 fue contratado por el teatro San Fernando.

<sup>162</sup> Benito Mas y Prat, *Colección de cuadros tomados del natural por...*, ed. ilustrada con grabados, Sevilla, Librería de D. José Gutiérrez Fernández, 1879; cuadro IV, «La Semana Santa», págs. 34-35.

posible autoría comparte con Muñoz y Pabón, fue musicado por Joaquín Turina (Sevilla, 1882-Madrid, 1949), en 1897. El mismo compositor sería el encargado de dirigir su interpretación con la ayuda de un pódium preparado ex profeso para suplir la limitación de la edad y su falta de estatura, como él mismo confiesa:

Yo mismo las dirigí. En el coro de la iglesia del Salvador se colocaba la orquestita, integrada por una veintena de músicos. El tenor Pardo y Astillero cantaron los solos acompañándoles un pequeño coro de hombres. Mi maestro de capilla de la catedral, don Evaristo García Gómez, asistió al estreno<sup>163</sup>.

Compuesta a la manera de copla al Santísimo Cristo de Pasión<sup>164</sup>, en la mejor tradición del villancico renacentista, la pieza, que está destinada al culto interno de la hermandad, se canta entre el Sermón y el *Tantum ergo*:

Desgraciadamente se ha perdido la inmensa mayoría de estas partituras, consecuencia sin duda de las numerosas guerras, la quema de templos, las desamortizaciones e incautaciones de bienes eclesiásticos, e incluso la ignorancia y desidia de las hermandades<sup>165</sup>.

El estilo italianizante de la composición responde al gusto de la época<sup>166</sup>, al tiempo que denota la influencia de Hilarión Eslava, autor de un *Miserere*<sup>167</sup>. De la tradición creada por el músico navarro dice el maestro Otero:

No he de encarecer, por tanto, la regia grandiosidad con que el cabildo de aquella iglesia metropolitana y patriarcal celebra sus cultos en días tan señalados; ni el mágico efecto del famoso *Miserere* de Eslava [...]; ni el lento y majestuoso desfile por las principales calles y plazas, en medio del bullicio y abigarrado gentío, de las treinta y tantas cofradías [...], imágenes que al gran tesoro del arte cristiano español legaron Martínez Montañés, Hita del Castillo, Gregorio Hernández, Gijón, los Roldanes<sup>168</sup>.

La letra de esta plegaria –destinada a ser cantada por tenor, barítono, coro y orquesta– dice así:

<sup>163</sup> Enrique Sánchez Pedrote, *Turina y Sevilla*. Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1982 (Biblioteca de Temas Sevillanos).

<sup>164</sup> Esta talla es obra de Martínez Montañés (1610-1815).

<sup>165</sup> Domingo Rodríguez Lagomazzini, «La música de culto interno de las hermandades de Sanlúcar de Barrameda», en *Cartare. Boletín del Centro de Estudios de la Costa Noroeste de Cádiz*, I (2010), pág. 1 (<http://www.andalucismo.org/ceconoca/boletin>).

<sup>166</sup> Enrique Sánchez Pedrote, *Turina y Sevilla*, ob. cit., págs. 28, 33, 37 y 38.

<sup>167</sup> «Eslava y Elizondo, Miguel Hilarión», en Mariano Pérez, *Diccionario de la música y los músicos*, I, Madrid, Eds. Istmo S.A., 2000, pág. 390.

<sup>168</sup> Francisco Rodríguez Marín, «Sevilla y su Semana Santa», en *Ensaladilla*, ob. cit., págs. 205-212.

Salid a la muralla  
 doncellas de Sión,  
 salid a ver el triunfo  
 del nuevo Salomón.  
 Hermoso en sus dolores,  
 divino en la irrisión,  
 su cruz es su reinado,  
 su gloria es su Pasión.  
 Va a luchar con la muerte en el Gólgota,  
 cuerpo a cuerpo, cual lidia el atleta.  
 Siglo ha que en su mente el profeta  
 cual gusano y no hombre lo vio.  
 Mas no importa que exangüe y agónico,  
 lento vaya al terrible martirio,  
 encorvado cual cándido lirio  
 que la furia del cierzo tronchó.  
 No, no importa, indomable su espíritu,  
 ni el dolor ni el ludibrio lo abate.  
 Triunfará en el sangriento combate,  
 que el Dios fuerte jamás se rindió.  
 ¡Y la culpa, al hacerlo su víctima,  
 quedará con su sangre borrada.  
 Y la muerte verá horrorizada que,  
 al herirle, a sí propia se hirió!  
 Marcha, marcha al Calvario, Dios fuerte,  
 ya que el hombre tu sangre pidió.  
 Marcha, marcha a dar muerte a la muerte,  
 pues a lucha mortal te retó.  
 Prosigue tu camino,  
 doliente Salomón;  
 salid a ver el triunfo,  
 doncellas de Sión,  
 salid a ver el triunfo  
 del nuevo Salomón.  
 Hermoso en sus dolores,  
 divino en la irrisión,  
 su cruz es su reinado,  
 su gloria es su Pasión<sup>169</sup>.

Para el mencionado estudioso, la composición tiene numerosos logros musicales, pese a ser una obra de juventud. En este sentido, no deja de subrayar el «atractivo efecto» del coro inicial, a dos voces, y «la expresión condensada en los inspirados solos de tenor y bajo que, al final del signo, adquiere tintes de intenso dramatismo»<sup>170</sup>.

<sup>169</sup> Partitura que debemos a la gentileza de los señores Fernando Caro y Juan María Fajardo Utrilla, intérpretes de las «Coplas» en la «Novena» que organiza la Hermandad; y en Ignacio Otero Nieto, *La música de las cofradías de Sevilla*, Sevilla, Guadalquivir Eds., 1997, pág. 340.

<sup>170</sup> Ignacio Otero Nieto, *La música de las cofradías de Sevilla*, ob. cit., pág. 342.



*«Ensayo de un versículo del Miserere», de Mas y Fondevila,  
en «La Ilustración Española y Americana»*

## V

### POR LA MÚSICA, HACIA EL REGIONALISMO

En palabras de su paisano Enrique Soria, con los *Cantos populares españoles* Rodríguez Marín «pone las bases del auténtico y nada demagógico nacionalismo andaluz»<sup>171</sup>. Otros vendrán después de D. Francisco que pongan de relieve el «poder difusivo del inextinguible genio creador andaluz», que incluso se atrevan a decir que «la música que ahora tienen como propia todas las regiones de la Península procede de un fondo común, hechura de un sistema artístico y genuinamente español, producto del poderoso e incomparable ingenio andaluz»<sup>172</sup>, y que, cuando en el siglo XVII se extingue la voz del zéjel, su lugar lo ocupa «otra nueva forma de canción, la copla y la seguidilla, también nacidas en la eterna Andalucía»<sup>173</sup>.

Pero la afición que Rodríguez Marín siente por la música va más allá de lo estrictamente popular, como se percibe a través de sus estudios, o como se trasluce en sus anotaciones paremiológicas:

Tiple capado, canta de mal grado.

Tanto era así que don Juan Téllez de Girón, IV conde de Ureña, en las ordenanzas de la capilla de música de su enterramiento del Santo Sepulcro (Osuna), las cuales él mismo redactó y escribió de su mano (1545), dispuso entre otras cosas: «Que la Capilla busque un tiple que no sea capado, porque todos cantan de mala gana, sino que sea tiple mudado y que tenga gentil voz y cante de buen aire».

En palabras de Martínez Kleiser, celebrado paremiólogo, su amigo y maestro no solo se atrevió con la flauta, sino que también se adentró en el terreno de la creación musical:

En 1896 la banda de Osuna le obsequió con una «serenata» en la que figuraban vales y una jota, hija de su ingenio, que figuraba en el repertorio<sup>174</sup>.

Sobre la base de dos deliciosos sonetos y de un sonetillo escritos por el folclorista de Osuna<sup>175</sup>, Joaquín Turina Pérez va a ser quien, en 1930, ponga música para canto y piano a una composición que titula «Tres sonetos».

---

<sup>171</sup> Enrique Soria Medina, *La copla*, Sevilla, Grupo Andaluz de Ediciones, 1981 (Cosas de Sevilla, 18), pág. 10.

<sup>172</sup> Julián Ribera, «Prólogo» de *La música de las Cantigas. Estudio sobre su origen y naturaleza*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, 1922, pág. 8.

<sup>173</sup> Ramón Menéndez Pidal, *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid, Espasa Calpe S.A., 1973, 7ª ed., pág. 73.

<sup>174</sup> Luis Martínez Kleiser, «Músico», *ABC*, 13 de enero de 1942, pág. 10.

<sup>175</sup> Las referidas composiciones, ya musicadas, están recogidas con el nombre de *Opus 54. Tríptico para canto y piano*, en la *Relación de obras de Turina en el catálogo de la U.M.E.* Sus respectivas partituras se encuentran impresas en *Canciones de España*, cuaderno nº 2, año 2000, colección de catorce canciones para voz con acompañamiento de piano. Entre sus numerosos intérpretes figuran:

Por estos años, el músico de la sevillana calle de la Ballestilla<sup>176</sup> ya estaba influenciado por la estética nacionalista de los Falla y Albéniz, quienes le habían aconsejado profundizar en sus raíces andaluzas y fundamentar su arte en el canto popular español o andaluz. No es de extrañar, pues, el reencuentro con uno de los más preclaros folcloristas del país, con el que, amén del paisanaje, le unía una cierta afinidad de ideas, como anteriormente apuntábamos.

El primero de estos poemas, el que lleva por título «Anhelos» (incluido en *Ciento y un sonetos*), recogido también con el nombre de «Soneto», respondería a unas formas populares muy encarecidas por el *Bachiller*:

La bella y lozana musa de Juan del Pueblo, de la cual solamente los necios osan burlarse, nos conducirá como de la mano al través de prados amenísimos llenos de florecillas silvestres, humildes cuanto se quiera, pero mucho más olorosas que las cultivadas en los jardines, porque es Dios su jardinero [...]. Todo amante, si es digno de este nombre, piensa incesantemente en la persona amada, imaginando a cada momento qué hará él y qué discurrirá que mejor cuadre a los anhelos de su amor, y así, acomoda los deseos de sus habituales prácticas de cada hora del día y de la noche, efectuando un maravilloso acoplamiento de lo ideal con lo real<sup>177</sup>.

El tema de la transformación está presente en las canciones incluidas en *El alma de Andalucía*:

Quisiera ser como el aire,  
pa estar a la bera tuya  
sin que me sintiera nadie.

Piedresita de tu caye,  
chiquiya, quisiera ser,  
para que tú me pisaras,  
y yo besarte los pies<sup>178</sup>.

La metamorfosis de los amantes, transformados por razón de los sentimientos en agua, luz, viento, fuego y volcán..., la escenifica Rodríguez Marín en una copla que, aún sin ropaje musical, merece ser leída:

- Rosario Gómez (mezzosoprano)-Pedro Vallrivera (pianista). Gramófono-Odeón CK 3963.

- Montserrat Caballé-Miguel Zanetti (pianista). SC-148, 2'45".

- Manuel Cid (tenor)-Ricardo Requejo (pianista). Claves, 1997.

- Ana Ibarra-Rubén Fernández Aguirre. Hilargi, 2000.

- Regina Resnik-Richard Woitah. SMK, 1970 / 1998.

- Paloma Pérez Iñigo (soprano)-Miguel Zanetti (piano). R.N.E., 1982, 6'20".

- C. Colette Lorand (soprano)-Gita Schneider (pianista). Bremen, 7'15".

- Vicky Martius (soprano)-Martín Malzel (pianista). RIAS, Berlín, Alemania, 3'45".

<sup>176</sup> Actual Buiza y Mensaque.

<sup>177</sup> Francisco Rodríguez Marín, «El amante multiforme», en *Ensaladilla*, ob. cit., Madrid, 1918, págs. 185-196.

<sup>178</sup> Francisco Rodríguez Marín, *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1929, págs. 138-139.

Agua quisiera ser, luz y alma mía<sup>179</sup>,  
 que con su transparencia te brindara;  
 por que tu dulce boca me gustara,  
 no apagara tu sed: la encendería.  
 Viento quisiera ser: en noche umbría  
 callado hasta tu lecho penetrara  
 y aspirar por tus labios me dejara  
 y mi vida con la tuya fundiría.  
 Fuego quisiera ser, para abrasarte  
 en un volcán de amor, ¡oh estatua inerte,  
 sorda a las quejas de quien supo amarte!  
 Y después, para siempre poseerte.  
 ¡Tierra quisiera ser, y disputarte  
 celoso a la codicia de la muerte!

Antes de aparecer incluido en distintos poemarios, el soneto ya se encontraba impreso en *La Ilustración Española y Americana*, con fecha de 15 de junio de 1883. Lo mismo sucedería con el tercero de los poemas, un madrigal marcado por la misma impronta popular, dedicado a «A unos ojos», recogido en el número 22 de *La Enciclopedia de Sevilla*, con fecha de 25 de enero de 1878, y posteriormente incluido en *Otros ciento y un sonetos*. El poema tiene el sello de aquel «Ojos claros», escrito por Gutierre de Cetina, con notación del maestro Guerrero<sup>180</sup>:

#### A UNOS OJOS

Luceros radiantes,  
 luceros hermosos,  
 sois ojos graciosos:  
 mas ¿qué fuisteis antes?  
 Tenéis de estudiantes  
 el ser revoltosos;  
 mas por lo alevosos,  
 parecéis matantes.  
 Alegres ojillos,  
 ojillos traviosos,  
 ¿cómo sois tan sabios,  
 cómo sois tan pillos,  
 que sabéis de besos  
 cual si fueseis labios? <sup>181</sup>

<sup>179</sup> En el poema titulado «Áspero mundo» (1956), Ángel González hace una recreación de este soneto («Alga quisiera ser, alga enredada»), como subraya Emilio Alarcos Llorach en su libro *La poesía de Ángel González*, Oviedo, Eds. Nobel, 1996, pág. 14.

<sup>180</sup> *Libro de música para vihuela, intitulado Orphenica Lyra*, de Miguel de Fuenllana (Sevilla, 1554).

<sup>181</sup> «Me mirastes, te miré, / y lo que querías desirme, / por los ojos lo escuché» (Francisco Rodríguez Marín, *El alma de Andalucía*, ob. cit., pág. 111, nº 214).

El segundo de los referidos poemas, un soneto perteneciente al poemario *Ciento y un sonetos*, revela un cierto tufillo misógino, tema al que tampoco es ajena nuestra literatura, en sus vertientes culta y popular:

¡VADE RETRO!

Amaste a Pedro, a Ignacio, a Marcelino,  
a Casto, a Gil, a Justo, a Pepe, a Diego,  
a Antón después, a Restituto luego,  
y a Lucas, y a Ginés, y a Juan, y a Lino.  
Y amaste a Cleto, a Félix, a Faustino,  
y aún no extinguido tu amoroso fuego,  
amaste a Blas el sordo, a Luis el ciego,  
y al Pancho aquel que de las Indias vino.  
Hoy, vieja, pobre y fea (¡guarda, Pablo!),  
te hace exhalar interminable queja  
el insufrible solteril achaque.  
Mas ¿quién te ha de querer, ¡llévete el diablo!,  
si además de ser fea, pobre y vieja,  
tienes, en vez de un alma, un alma-naque?<sup>182</sup>

Las referidas composiciones, ya musicadas<sup>183</sup>, fueron terminadas de escribir el 16 de enero de 1930 y estrenadas por vez primera por la soprano Lydia de Rivera, en el Teatro Nacional de La Habana. Recogidas con el nombre de *Opus 54. Tríptico para canto y piano*, en la *Relación de obras de Turina en el catálogo de la U.M.E.*, sus respectivas partituras se encuentran impresas en *Canciones de España*, cuaderno nº 2, año 2000, colección de catorce canciones para voz con acompañamiento de piano. *Anhelos*, la única orquestada por Turina, fue estrenada por la Orquesta Lasalle el 7 de marzo de 1930, en el Palacio de la Música de Madrid, por la soprano Crisso Galatti.

Posiblemente no habría sido esta la última colaboración entre Turina y Rodríguez Marín si entre los proyectos inacabados del primero no figurara una obra para violín y piano dedicada *A la antigua española*, título que también ostenta un poemario del *Bachiller*<sup>184</sup>, que, si nos atenemos al epistolario entre ambas personalidades, el osunés regaló a Turina:

<sup>182</sup> F. Rodríguez Marín, en *Ciento y un sonetos*, poemario incluido en *A la Real de España*, ob. cit., pág. 252, soneto nº XXX.

<sup>183</sup> Carlos Ruiz Silva, «De Jorge Manrique a Josefina de Attard: Los poetas en la obra de Joaquín Turina», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 387 (septiembre de 1982), págs. 530-550 (lo referido a Francisco Rodríguez Marín, en las págs. 542- 544).

<sup>184</sup> Francisco Rodríguez Marín, *A la antigua española. Madrigales y sonetos*, Madrid, Editorial Voluntad, 1924.

Sr. D. Joaquín Turina.

Mi ilustre y distinguido amigo: Me honra V. sobremanera con el deseo de utilizar algunos sonetos míos para avalorarlos llevando su letra a los pentagramas en que V. invierte su hermosa y exquisita inspiración musical, y claro es que, muy agradecido por ello, le doy el permiso necesario o conveniente, tan amplio como V. lo quiera.

Es más: adjunto mi libro *A la antigua española*, de madrigales y sonetos, por si entre los míos y los otros encuentra algo que le agrade<sup>185</sup>.

Otro de los grandes compositores que musicó la obra del *Bachiller de Osuna* fue el pianista Pedro Buenaventura Santiago Blanco López (León, 1883-Oporto, 1919), amigo de Turina, con quien mantuvo una fluida correspondencia epistolar, y seguidor de la línea nacionalista de su maestro Felipe Pedrell. Precisamente, las dos últimas composiciones para canto y piano escritas por este insigne concertista –y profesor del Conservatorio de Música de Oporto desde 1903 hasta su fallecimiento–, constituyen su *Opus 14*, que lleva por título *Dos melodías*, sobre sendos poemas de Rodríguez Marín y del francés Pierre Elie, respectivamente. La primera de estas canciones es un «Madrigal» que, tras una breve introducción al piano, desarrolla un intenso dramatismo en su parte vocal<sup>186</sup>.

En esta misma línea se encontraría «Remembranza», poema incluido en *A la antigua española* con el número XXIX, al que puso música el compositor Domingo Julio Gómez García (Madrid, 1886-1973).

Entonces, cuando era mía,  
 las flores ¡cuán gratamente  
 perfumaban el ambiente  
 allí donde andar solía!  
 ¡Con qué plácida armonía  
 cantaba la alada gente!  
 ¡Cómo la luna esplendente  
 al ver su faz sonreía!  
 Muertos aquellos amores  
 tan dichosos, tan suaves,  
 fenecida mi fortuna,  
 ni aromas tienen las flores,  
 ni dulces trinos las aves,  
 ni claro esplendor la luna.

<sup>185</sup> Carta fechada en Madrid, el 29 de septiembre de 1929.

<sup>186</sup> En la voz de la soprano Ana María del Castillo, la pieza está incluida en dos discos compactos que llevan por título «Pedro Blanco. Remembranza». Obra para voz y piano, violín y piano y piano solo. Festival de Música Española, León, 2009. Desconozco si es casualidad que el título que da nombre a este álbum nos remita a uno de los madrigales de Rodríguez Marín.

Para datar la relación entre el musicólogo y el erudito, posiblemente tengamos que trasladarnos a 1913, fecha en que Julio Gómez<sup>187</sup> trabaja como director de la sección de música de la Biblioteca Nacional, institución en la que también ejercía Manuel Machado, y que a la sazón dirigía el propio D. Francisco.

Por este tiempo el *Bachiller* colabora –junto a personalidades de la talla de Cambó, Méndez Bejarano, los Álvarez Quintero y otros– en un proyecto de gran repercusión en la difusión y desarrollo del andalucismo: nos referimos a *Bética* (1913-1917), revista cultural y órgano de expresión del Ateneo sevillano.



*Joaquín Turina*

---

<sup>187</sup> «Julio Gómez se encuentra en la generación intermedia entre el 98 musical de Manuel de Falla, Enrique Granados, Bartolomé Pérez Casas, Rafael Mitjana, etc., y la Generación del 27. Le acompañan en la Generación de 1914 (también denominada Generación de los Maestros, la de los nacidos en torno a 1886) Conrado del Campo, Joaquín Turina, José Subirá, Oscar Esplá, Jesús Guridi, P. Donostia, José M<sup>a</sup> Usandizaga, Higinio Anglés, Adolfo Salazar o Federico Mompou» (Beatriz Martínez del Fresno, «Un contrapunto del modelo pedrelliano: El nacionalismo de Julio Gómez», *Recerca musicològica*, 11-12 (1991), págs. 363-388).

## VI

### LA APORTACIÓN DE LA OBRA DE RODRÍGUEZ MARÍN EN LA DE SUS EPÍGONOS

Resulta innegable la influencia que sobre los hermanos Machado Ruiz ejerció la obra de *Demófilo*, su padre, y por simpatía, la de Rodríguez Marín, íntimo de Machado Álvarez. Había nacido Manuel el mismo año en que se conocieron *Demófilo* y el *Bachiller*; Antonio nacería un año después. De hecho, la relación del osunés con el mayor de los hermanos llegará a ser entrañable<sup>188</sup>. Cuando en 1913 Manuel oposita al Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos del Estado, el tribunal, presidido por don Francisco, beneficia al joven con una posterior ampliación del número de plazas convocadas, lo que le posibilitará obtener la plaza de oficial de tercer grado, con destino en Santiago de Compostela, para, años después, conseguir un traslado a Madrid que le llevaría a trabajar en la sección de catalogación de la Biblioteca Nacional, institución que, desde la muerte de Menéndez y Pelayo, estaba presidida por Francisco Rodríguez Marín. Pero, amén del trabajo, lo que verdaderamente comparten estos personajes es su pasión por lo popular:

Es el saber popular,  
que encierra todo el saber<sup>189</sup>.

El mismo don Francisco habría puesto su rúbrica a estas magníficas coplas:

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.

---

<sup>188</sup> En 1910, con motivo de una convocatoria de La Academia de la Poesía (Madrid, 1910), aparece fotografiado el *Bachiller* junto a los dos hermanos. Cfr. Mariano Miguel de Val, «La Academia de la Poesía», *Ateneo*, VI (1910), pág. 399.

<sup>189</sup> Manuel Machado Ruiz, «Cante hondo», en *Poesías completas*, ed. de Antonio Fernández Ferrer, Sevilla, Editorial Renacimiento, 1993, pág. 201.

Que, al fundir el corazón  
 en el alma popular,  
 lo que se pierde de nombre  
 se gana de eternidad<sup>190</sup>.

Como buen degustador de la manzanilla y amante del flamenco, Manuel no solo escribe poemas dedicados al «Cante hondo» o al «Elogio de la soleá», también inserta cantos populares:

La Lola se va a los Puertos.  
 La Isla se queda sola<sup>191</sup>,

espigados en los *Cantos* de Rodríguez Marín o tomados como herencia de su padre, uno de los primeros estudiosos del flamenco y de sus intérpretes:

Sevillanas,  
 chufas, tientos, marianas,  
 tarantas, tonás, livianas...  
 Peteneras,  
 soleares, soleariyas,  
 polos, cañas, seguiriyas,  
 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...,  
 el Fillo, y el Lebrijano,  
 y Curro Pabla, su hermano,  
 Proita, Moya, Ramoncillo,  
 Tobalo –inventor del polo–,  
 Silverio, Chacón, Manolo  
 Torres, Juanelo, Maoliyo...<sup>192</sup>

Antonio, menor que su hermano, también adobará su poesía con los cantos recogidos por su progenitor:

<sup>190</sup> Manuel Machado Ruiz, «Cualquiera canta un cantar...», en *Poesías completas*, ob. cit., pág. 249.

<sup>191</sup> Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, ob. cit., pág. 505, nº 8.147.

<sup>192</sup> Manuel Machado Ruiz, «Cantaora», en *Poesías completas*, ob. cit., pág. 247.

¿Quién me presta una escalera  
para subir al madero  
para quitarle los clavos  
a Jesús el Nazareno?<sup>193</sup>;

pero bastaría con leer los poemas incluidos en *Proverbios y cantares* para apreciar que en sus versos se plasma toda una manera de ser y de vivir «lo andaluz», en esas pequeñas sentencias que elabora sobre una trama popular:

Cuatro cosas tiene el hombre  
que no sirven en la mar:  
ancla, gobernalle y remos,  
y miedo de naufragar<sup>194</sup>.

... Pero yo he visto beber  
hasta en los charcos del suelo.  
Caprichos tiene la sed...<sup>195</sup>,

y que guardan una gran semejanza con los primeros poemas que, al principio de los setenta, escribiera el osunés :

Un desengaño te pido.  
Dámelo: que un desengaño  
enseña más que cien libros  
  
Estúdialo bien, que es raro:  
hay niños con medio siglo  
y hay viejos con veinte años<sup>196</sup>.

La misma urdimbre es la que teje «la obra total» de otro preclaro andaluz. Nos referimos al mogueño Juan Ramón Jiménez<sup>197</sup>, quien, durante su estancia en Sevilla, allá por el año de 1898, solía frecuentar la sede del Ateneo, en el número 25 de la calle Tetuán, en cuyos salones conocería a Rodríguez Marín y a toda una generación de escritores que, por aquel tiempo, daban lustre a la cultura hispalense:

<sup>193</sup> Antonio Machado, «La saeta», en *Poesías completas*, ed. de Manuel Alvar, Madrid, Espasa Calpe, 2002 (Austral, 33), pág. 224.

<sup>194</sup> Antonio Machado, *Poesías completas*, en *Poesía y prosa II*, ed. crítica de Oreste Macrì, Madrid, Espasa Calpe, 1989, pág. 580.

<sup>195</sup> *Ibidem*, pág. 630.

<sup>196</sup> Francisco Rodríguez Marín, «Cantares», en *Suspiros* (Sevilla, 1875), poema incluido en *Poesía personal. Antología (1871-1941)*, ed. de Carmelo Guillén Acosta y Joaquín Rayego, Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural de Cajasur, 2005, págs. 35-36.

<sup>197</sup> Cfr. Francisco Gutiérrez Carbajo, «La canción de tipo popular en Juan Ramón Jiménez», *Epos. Revista de Filología*, 5 (1989), págs. 217-236.

Aunque yo estaba en Sevilla para pintar y para estudiar Filosofía y Letras, me pasaba todo el día y la noche escribiendo y leyendo en un pupitre del Ateneo sevillano, viendo desde él a Rodríguez Marín, Montoto y Rautenstrauch, Velilla, etcétera, que siempre estaban discutiendo, y con ilusión de ser, algún día, como ellos<sup>198</sup>.

Cada noche, y antes del acostumbrado pescaíto frito, el joven solía recalar en el Café Novedades, o en el del Burrero, conocidos cafés cantantes –de cuyo ambiente nos dejara una impronta la cámara del francés Emilio Beauchy–, donde el forzado estudiante de Derecho y entusiasta aprendiz de pintor disfrutaba del baile, del cante y del toque andaluz, impregnando sus versos de los aires populares del tango, de la tirana –como aquellas cuartetos asonantadas del poema «Cádiz», de *Diario de un poeta recién casado*<sup>199</sup>–, de la seguriya gitana y de la expresiva soleá:

Aquí no hay nada que ver,  
porque un barquito que había  
tendió la vela y se fue<sup>200</sup>.

No es de extrañar, pues, que quien era considerado como joven promesa del Parnaso modernista iluminara con estos esbozos de filosofía senequista al melancólico Rubén:

¿Habéis oído a un cantaor? Si lo habéis oído, os recordaré esa voz larga y gimiante, esa cara rapada y seria, esa mano que mueve el bastón para llevar el compás [...]. A mí me ha conturbado tal gemido de otro mundo, tal hilo de alma y de armonía enferma, copla llena de rota música que no se sabe con qué afanes va a hundirse en los abismos del espacio. El cantaor, aeda de estas tierras extrañas, ha recogido el alma triste de la España mora y la echa por la boca en quejidos, en largos ayes, en lamentos desesperados de pasión. Más que una pena personal, es una pena nacional la que estos hombres van gimiendo al son de las histéricas guitarras... He oído a Juan Brea, el cantaor de más renombre, el que acompañó en sus juergas al rey alegre don Alfonso XII. Juan Brea aúlla o se queja, lobo o pájaro de amor, dejando entrever todo el pasado de estas regiones asoleadas, toda la morería, toda la inmensa tristeza que hay en la tierra andaluza: tristeza de melancólicas hembras de grandes ojos, tristeza especial de los mismos cantos, pues no se puede escuchar uno que no diga muerte, cuchillada, luto, virgen penosa o nota crespucular<sup>201</sup>...

<sup>198</sup> Jorge Urrutia, «La prehistoria poética de Juan Ramón Jiménez. Confusiones y diferencias», en *Juan Ramón Jiménez: poesía total y obra en marcha, Actas del IV Congreso de Literatura Española Contemporánea (Universidad de Málaga)*, Barcelona, Anthropos, 1991, pág. 42.

<sup>199</sup> Cfr. Francisco Gutiérrez Carbajo, «La canción de tipo popular en Juan Ramón Jiménez», UNED.

<sup>200</sup> Juan Ramón Jiménez, «Río feliz», en *Baladas del Monsurio*, incluido en *Leyenda (1896-1956)*, ed. de Antonio Sánchez Romeralo y María Estela Arretxe, Madrid, Visor, 2006, pág. 172, n° 248.

<sup>201</sup> Rubén Darío, «Tierras solares», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005 (edición digital basada en la de Madrid, Leonardo Williams, 1904).

Y qué decir de la prosa de José María Izquierdo Martínez (Sevilla, 1886-1923), abogado, ateneísta, elegante poeta y fino prosista, que devanaba sus pensamientos en sus paseos diarios por «la ciudad de la gracia»:

El pueblo de Sevilla lo forman todos los sevillanos que aman a su Sevilla y con ella sueñan, y por ella trabajan, sin pregonarlo públicamente. Público son todos aquellos que toman a Sevilla como un espectáculo o como una especulación [...].

Entre fiesta y festejo hay la misma relación que entre pueblo y público [...]. El festejo es una cosa pública y para el público.

La alegría no es vulgar. Por eso el pueblo puede estar alegre, porque el pueblo no es vulgo. El vulgo es su parodia, como el parlamentarismo es la farsa de la democracia.

La alegría es inocencia. Para estar alegres, para estar de fiestas hay que ser puros, ingenuos, hay que hacerse niño, pueblo... El hombre mediocre –desconfianza, envidia y vanidad–, como no sabe lo que es esto, tiene que preparar festejos [...]. El pueblo celebra sus fiestas cuando recuerda o cuando sueña algo que quisiera recordar.

Un cantar popular no puede hacerlo un público. Un cantar popular lo hizo un artista tan grande que no firmó su obra, y se la entregó por entero al pueblo<sup>202</sup>.

Diríase que las reflexiones del conocido como *Jacinto Ilusión* fueran escritas al dictado del osunés.

Otro miembro de la Generación «de plata», el portuense Rafael Alberti, también confesó su débito con Rodríguez Marín. En *La arboleda perdida*, libro de memorias, el escritor del Puerto de Santa María refiere que su madre –una «andaluza criada entre patios de cal y jardines», que tocaba al piano «las coplas y romances del sur»<sup>203</sup>– fue la encargada de transmitirle esta afición a lo popular; si bien estos aires también los solía cantar Federico, un arrumbador de la bodega de su padre, «mientras zapateaba ante el portal del recién nacido de barro»:

Acuéstate en el pozo,  
que vendrás cansado  
y de mí no tengas  
penas ni cuidados.

De niño, nos dice, no encontraba justificación a que la Virgen aconsejase a su marido que se acostase en un sitio tan peligroso, pero un día se le aclaró el sentido de la frase:

<sup>202</sup> José María Izquierdo, *Divagando por la ciudad de la gracia*, Barcelona, Eds. Libanó, 2001, pág. 141.

<sup>203</sup> Rafael Alberti, *La arboleda perdida, Libro Primero (1902-1917)*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1980, pág. 17.

Hojeaba yo los *Cantos populares españoles* de Francisco Rodríguez Marín, deteniéndome en aquella parte dedicada a las coplas y villancicos de Navidad. Allí tropecé, de pronto, al volver una página, con el que Federico reinventaba de manera tan andaluza, disparatada y poética:

Acuéstate esposo  
que vendrás cansado<sup>204</sup>...

No resulta extraño, pues, que algunas de las composiciones poéticas del vate gaditano delaten este débito con el famoso *Bachiller de Osuna*; es el caso del poema:

Ay qué tarambana,  
ay qué tarambán,  
de la vera tarambín,  
de la vera tarambán<sup>205</sup>.

Que presenta una clara similitud con respecto a la letra que ilustra el juego del Recotín:

Recotín, recotán  
de la bera-bera-ban.  
Der palacio a la cocina,  
¿cuántos deos tiene'ncima?<sup>206</sup>

La influencia de esos cantos también va estar presente en otro de los miembros de la llamada Generación del 27. Federico García Lorca, como en el caso de Rodríguez Marín, aprendió estos cantares de boca de Dolores *la Colorina* y Anilla *la Juanera*, empleadas en su casa como criadas, pero también es probable que conociera los *Cantos populares españoles*, como, por las declaraciones de algunos de los componentes de «La Barraca», asegura Daniel Devoto<sup>207</sup>.

El interés que despierta la lírica popular en el granadino se manifiesta en los comentarios que hace:

A los árboles altos  
los lleva el viento,  
y a los enamorados  
el pensamiento.  
(Canción de otoño en Castilla)

<sup>204</sup> *Ibidem*, págs. 19-20.

<sup>205</sup> Rafael Alberti, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1988, pág. 140.

<sup>206</sup> Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, ob. cit., pág. 79, nº 81 y 83.

<sup>207</sup> Daniel Devoto, «Notas sobre el elemento tradicional en la obra de Federico García Lorca», en *Filología* (Buenos Aires), II (1950), págs. 249-251.

Digan ustedes si no es eso de una gran belleza. ¿Qué más poesía? Ya podremos callarnos todos los que escribimos y pensamos poesía ante esa magnífica poesía que han «hecho» los campesinos<sup>208</sup>.

Concretamente, entre su producción lírica figuran títulos tan significativos como *Poemas del cante hondo* (que incluye, entre otros, el «Poema de la seguiriya gitana», «Poema de la soleá», «Poema de la saeta», «Gráfico de la petenera», «Viñetas flamencas»), *Canciones*, *Romancero gitano*..., lo que indica su pasión por la música popular, de la que se habría de erigir como claro referente tras participar en la organización, junto con Manuel de Falla, del I Concurso de Cante Hondo, que se celebraría en Granada, en el año 1922; incluso algunas de sus opiniones guardan un cierto paralelismo con las formuladas por el mismo Rodríguez Marín:

Desgraciadamente, en España se ha hurgado en el cancionero para desvirtuarlo, para asesinarlo, como lo han hecho tantos autores de zarzuela que, a pesar de ello, gozan de boga y consideración popular. Es que han ido al cancionero como quien va a copiar de un museo, y ya lo dijo Falla: No es posible copiar las canciones en papeles pentagramados; es menester recogerlas en gramófonos para que no pierdan ese elemento imponderable que hace más que otra cosa su belleza<sup>209</sup>.

Por las calles más puras del pueblo me encontraréis; por el aire viajero y la luz tendida de las melodías que Rodrigo Caro llamó «reverendas madres de todos los cantares» [...]. La melodía, mucho más que el texto, define los caracteres geográficos y la línea histórica de una región y señala de manera aguda momentos definidos de un perfil que el tiempo ha borrado. Un romance, desde luego, no es perfecto hasta que no lleva su propia melodía, que le da la sangre y palpitación y el aire severo o erótico donde se mueven los personajes<sup>210</sup>.

Algunos de los estribillos que adornan sus poemas, o los cantares musicados al piano por el granadino<sup>211</sup>, figuran así mismo entre los cantos recogidos por el folclorista osunés:

Arroyo claro,  
fuente serena,  
quién te lava el pañuelo  
saber quisiera<sup>212</sup>.

<sup>208</sup> «García Lorca presenta hoy tres canciones populares escenificadas»; entrevista publicada en *Crítica*, Buenos Aires, 15 diciembre de 1933 (en *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*, selección, introducción y notas de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Aguilar, 1989, pág. 141).

<sup>209</sup> *Ibidem*, págs. 139-140.

<sup>210</sup> Federico García Lorca, «Conferencia sobre las nanas infantiles» (1929), en *Obras completas I*, ed. de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1975, tomo I, pág. 1043.

<sup>211</sup> Acompañando al piano a Encarnación López, «La Argentinita», grabó un disco de canciones populares en 1930.

<sup>212</sup> Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, ob. cit., pág. 88, copla nº 189.

Ay, yo soy la viudita,  
triste y sin bienes,  
del conde del Laurel  
de los Laureles<sup>213</sup>.

Este niño chiquito  
no tiene mare,  
lo parió una gitana,  
lo echó a la calle<sup>214</sup>.

Yo me subí a un arto pino  
por ver si la divisaba;  
lo que dibisé fue'r porbo  
der coche que la yebaba<sup>215</sup>.

Esta chiquilla está loca:  
lo que dise con los ojos  
lo desmiente con la boca<sup>216</sup>.

Temas, retórica y estructuras populares que Federico había de incorporar en su producción literaria:

Cortó limones redondos  
y los fue tirando al agua  
hasta que la puso de oro<sup>217</sup>

¡Mira si tienes salero,  
que los limonsitos agrios  
por durses los vas bendiendo!<sup>218</sup>

Resta subrayar, por último, la influencia de la obra de Rodríguez Marín entre los folcloristas de ámbito nacional<sup>219</sup> y de ámbito hispano, como confiesan investigadores tan destacados como el bonaerense Juan Alfonso Carrizo<sup>220</sup>:

<sup>213</sup> Federico García Lorca, «Balada de un día de julio (julio de 1919)», de *Libro de poemas*, en *Obras completas I*, ob. cit., pág. 62.

<sup>214</sup> Federico García Lorca, «Nana de Sevilla»; Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, ob. cit., pág. 75, copla nº 6.

<sup>215</sup> Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, ob. cit., pág. 259, copla nº 3418.

<sup>216</sup> Copla recogida por Rodríguez Marín en *El alma de Andalucía*, ob. cit., pág. 110, nº 205, musicada por Federico con el nombre de «Zorongo gitano».

<sup>217</sup> Federico García Lorca, «Prendimiento de Antoñito el Camborio», en *Romancero gitano*, ed. de Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid, Cátedra, 1980, 3ª ed. (Letras Hispánicas, 66), pág. 262.

<sup>218</sup> Francisco Rodríguez Marín, *El alma de Andalucía*, ob. cit., pág. 87, nº 111.

<sup>219</sup> «Semejante filiación de intenciones presentaba Fernando Llorca al dedicar su obra *Lo que cantan los niños* (1915) a “Don Francisco Rodríguez Marín, amo y señor de estas cosas y de muchas cosas”» (Jaime García Padrino, «La poesía infantil en la España actual», en Cerrillo y García Padrino (coordinadores), *Poesía infantil. Teoría, crítica e investigación*, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, 1991, pág. 72).

<sup>220</sup> Juan Alfonso Carrizo, *Cancionero popular de Jujuy*, Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2003 (ed. digital basada en la de Tucumán, Miguel Violento, 1934).

Pauta obligatoria para muchos folcloristas hispanoamericanos, por lo que dice a la clasificación de los cantares populares, ha sido la que estableció Francisco Rodríguez Marín en una obra fundamental sobre el tema que nos ocupa: su vasta compilación de *Cantos populares españoles*<sup>221</sup>.

«La cucaracha», canción de procedencia española<sup>222</sup>, muy ligada a la revolución mejicana, está registrada por Rodríguez Marín en sus *Cantos populares españoles*, en unas letras alusivas al enfrentamiento entre moros y españoles:

De las patillas de un moro  
tengo de hacer una escoba,  
para que barra el cuartel  
la infantería española.

Del pellejo del rey moro  
tengo que hacer un sofá,  
para que se siente en él  
el Capitán General.

De las costillas de un moro  
me atrevo a formar un puente,  
para que pase la España  
y su ejército valiente<sup>223</sup>.

«De terciopelo negro», con letra y música de Isabel Parra, o «La Llorona», melodía mejicana interpretada por Chavela Vargas, con letra y música de Luis Martz, son diferentes casos que ilustran las similitudes entre estos cantos de ida y vuelta:

A la samaritana  
guambrita y te pareciste  
a la samaritana  
guambrita y te pareciste.  
Te pedí un vaso de agua  
guambrita y no me lo diste<sup>224</sup>.

<sup>221</sup> Andrés Pardo Tovar, *La poesía popular colombiana y sus orígenes españoles*, Bogotá, Ediciones Tercer Mundo, 1966, cap. IV (Biblioteca Digital Luis Ángel Arango).

<sup>222</sup> José Joaquín Fernández de Lizardi, *La educación de las mujeres o La Quijotita y su prima. Historia muy cierta con apariencias de novelas*, Méjico, Librería de Recio y Altamirano, 1842, 4ª edición, nota nº 355: «Tanto para hacer inteligible la alusión como para satisfacer la curiosidad de los lectores, pareció conveniente poner aquí una muestra de los versos que se cantaban en el sonetito de La Cucaracha [...]. Un capitán de marina, / que vino en una fragata, / entre varios sonetitos / trajo el de “La Cucaracha”».

<sup>223</sup> Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, ob. cit., pág. 488, coplas nº 7832, 7833 y 7834.

<sup>224</sup> *Ibidem*, pág. 169, copla nº 1610: «A la Samaritana / me parecistes; / te pedí un jarro d'agua / y me lo distes».

No sé qué tienen las flores  
que están en el camposanto,  
que cuando las mueve el viento, llorona,  
parece que están llorando<sup>225</sup>.

Me subí al pino mas alto, llorona,  
a ver si te divisaba.  
Como el pino era muy tierno, llorona,  
al verme llorar, lloraba<sup>226</sup>.

Lo mismo que sucede con la melodía que hiciera famosa el cantante Nat King Cole:

Unos ojos negros bendo:  
¿Quién me los quiere comprar?  
Los bendo por traicioneros,  
porque publican mi mal<sup>227</sup>.

Y si tuvieron fortuna en ultramar, qué no podremos decir del veduño de donde son nativos estos cantos. Las coplas que Rodríguez Marín glosó en sus versos de juventud, aún tienen vigencia en el mundo del flamenco:

Cuando va andando,  
rosas y lirios va derramando<sup>228</sup>.

Su vigor, por poner un claro ejemplo, se manifiesta en celebraciones como las Cruces de Mayo de Lebrija y otras, donde son interpretadas en los corrales de vecinos:

Un clavel y una rosa  
están bailando;  
la rosa es encarnada  
y el clavel, blanco.  
Porque la rosa,  
mientras más encarnada  
es más hermosa<sup>229</sup>.

<sup>225</sup> *Ibidem*, pág. 435, copla nº 6876.

<sup>226</sup> *Ibidem*, pág. 259, copla nº 3418.

<sup>227</sup> Francisco Rodríguez Marín, *El alma de Andalucía*, ob. cit., pág. III, nº 209.

<sup>228</sup> Francisco Rodríguez Marín, «Terneza», en *Flores y frutos*, ob. cit., págs. 74-75.

<sup>229</sup> Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, ob. cit., pág. 439, copla nº 6944.

La aclimatación de estos cantos a nuevos géneros –como el cuplé y la llamada *copla andaluza*– vendrá de la mano de destacados músicos y poetas de la talla de los Rafael de León, Juan Solano, Manuel López Quiroga, Antonio Quintero, José Antonio Ochaíta y otros. En «La Lirio» dice la voz entrañable de Rafael de León:

A la mar maera  
y a la Virgen cirios.

Y en nuestros oídos resuena como un más que probable eco aquella otra de corte más dramático:

A la mar maera  
y a la tierra güesos<sup>230</sup>.

Y no olvidemos «El emigrante», aquella melodía que para los españoles del exilio acuñó Juan Valderrama Blanca en los años 60. El jiennense había pergeñado la letra de esta canción en una de aquellas giras que, junto al guitarrista Niño Ricardo, le llevaba de un punto a otro de nuestra geografía. Pero los aires populares que respiraba aquel meloso intérprete, desde que –según él– iba con pantalones cortos, le debieron jugar una mala pasada. Decía en su canción:

Cuando salí de mi tierra,  
volví la cara llorando,  
porque lo que más quería  
atrás me lo iba dejando.

La que, con distinta fonética, transcribiera Rodríguez Marín dice así:

Cuando salí de Sebiya,  
borbí la cara yorando:  
–Adiós, tierresita mía,  
¡qué lejos te vas quedando!<sup>231</sup>

Y quién no recuerda con emoción la «creación» flamenca de D. José Tejada Martín –el popular *Pepe Marchena*– conocida como «Los cuatro muleros», de gran éxito en los cancioneros de la época y que, ya antes que nuestros folcloristas la anotaran, tenía al pueblo por legítimo autor:

<sup>230</sup> *Ibidem*, pág. 477, copla nº 7661.

<sup>231</sup> Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, ob. cit., pág. 260, copla nº 3448.

Allá en el campo llueve;  
mi amor se moja.  
¡Quién fuera chaparrito  
cubierto de hojas!<sup>232</sup>

Es lo que la tradición tiene. Así la recogieron autores como Lafuente Alcántara, Agustín Durán, *Fernán Caballero*, *Demófilo*, Rodríguez Marín y tantos otros, que comprendieron que este tesoro oral nos tiende un puente al pasado, y que, antes de la preciosa letra que ellos mismos recogieron de labios del pueblo,

Yo me enamoré del aire,  
del aire de una mujer;  
como la mujer es aire,  
en el aire me quedé<sup>233</sup>,

ya existía otra *romansa* que cantaban nuestros antepasados andaluces, y que aún hoy pervive en el ladino de los sefardíes de la diáspora:

Yo m' enamorí d' un aire,  
d' un aire duna muzer,  
d' una muzer muy ermoza,  
linda de mi korasón.  
Yo m' enamorí de noche,  
el lunar ya m' enganó.  
Si esto era de diya,  
yo no atava amor.  
Si otra ves yo m' enamoro,  
sea de diya kon sol<sup>234</sup>.

<sup>232</sup> Francisco Rodríguez Marín, «El amante multiforme», en *Ensaladilla*, ob. cit., nº XVII, pág. 189.

<sup>233</sup> *Ibidem*, pág. 340, nº 5063.

<sup>234</sup> Enrique Obediente, «El judeoespañol», en *Biografía de una lengua: nacimiento, desarrollo y expansión del español*, Mérida (Venezuela), Universidad de Los Andes, 2007, pág. 627.

## VII

### BIBLIOGRAFÍA DE RODRÍGUEZ MARÍN

1. *Juan del Pueblo: historia amorosa popular, ordenada e ilustrada por...*, Sevilla, Francisco Álvarez y Cía., 1882. Folleto, X + 11 + 79 págs. Dedicado a su «querido amigo Demófilo».
2. *Cantos populares españoles, recogidos, ordenados e ilustrados por...*, Sevilla, Francisco Álvarez y Cía, 1882-1883, 5 tomos (2ª ed.: Madrid, Atlas, 1981). La paginación de los tomos es la siguiente: tomo I: XXIV + 470 + 2 págs. de índices y erratas; tomo II: 524 + 4 págs. de índices y erratas; tomo III: 502 + 2 págs. de índices y erratas; tomo IV: 540 + 4 págs. de índices y erratas; tomo V: 238 + 4 (lista de suscriptores) + 2 págs. de índices y erratas.
3. *Las guitarras mágicas. Selección de cantos populares españoles recogidos y ordenados por...*, Madrid, Imp. José Poveda, s. a. [1918]. Folleto, 81 págs, con viñetas. Es el volumen nº 15 de la Biblioteca Estrella.
4. *El amor primero según la musa popular*, Madrid, Imp. de los Suc. de Hernando, 1926. Folleto, 19 págs. Extracto del homenaje a Menéndez Pidal.
5. *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas, escogidas entre más de 22.000, por...*, Secretario de «El Folklore Andaluz» (1881), Hijo predilecto de la villa de Osuna y de la provincia de Sevilla, Córdoba, Archidona y Antequera [Escudo del autor, con sus iniciales y el lema «Festina lente»], Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, 1929, 353 págs. + 3 hs. De esta obra se hizo una tirada especial de 15 ejs.
6. *Pasatiempo folklórico. Varios juegos infantiles del s. XVI, ilustrados por...*, de las Academias Española y de la Historia, Socio fundador de «El Folklore Andaluz» (1881), Madrid, Tip. de Archivos, 1932. 2hs. + 102 págs. + 2 láms.
7. *Coser y cantar. Apuntes para una figura de mujer, hilvanados por el bachiller Francisco de Osuna (Francisco Rodríguez Marín), alfayate a ratos perdidos*, Sevilla, Tip. de M. Carmona, 1933, 193 págs. + 5 hs. Serie de artículos publicados en la revista *Blanco y Negro*. Dedicatoria: A Don Juan Ignacio Luca de Tena, Marqués de Luca de Tena. Contenido: I.- Preliminar. Pelilargas y peliespesas; II.- Pelirrubias y pelinegras; III.- La frente y las cejas; IV.- Los ojos: sus colores; V.- Los ojos: maneras de mirar. Modas de ojos; VI.- Los ojos: efectos de su mirar. Lo que son y lo que no son unos ojos; VII.- Las mejillas. La nariz; VIII.- La boca. Los labios y los dientes. El aliento. La risa; IX.- Las orejas y la barba. Conjunto del rostro. Los lunares; X.- La garganta. La voz y el cantar. El pecho; XI.- Las manos; XII.- La cintura. El busto; XIII.- Un salto hasta los pies. Altas y bajas. Delgadas y gruesas. La edad; XIV.- El conjunto; XV.- La sal y la gracia.



*Ilustración de «La petenera», artículo de Rodríguez Marín  
publicado en la revista «Blanco y Negro»*

## VIII

### BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ALCALÁ VENCESLADA, Antonio: *Vocabulario andaluz*, Madrid, Gredos, 1980.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo: *Obras completas*, Barcelona, Ediciones Dalmau Socías, 1980, 2 vols.
- BEINHAUER, Werner: *El español coloquial*, Madrid, Gredos, 1963.
- BERNAL RODRÍGUEZ, Manuel: *La Andalucía de los libros de viajes del siglo XIX (Antología)*, Sevilla, Biblioteca de la Cultura Andaluza, 1985.
- BLAS VEGA, José: *Los cafés cantantes de Sevilla*, Madrid, Edit. Cinterco, 1993.
- CANSINOS ASSENS, Rafael: *La copla andaluza*, Madrid, Demófilo, 1976.
- CARRISCONDO ESQUIVEL, Francisco M.: *La relación epistolar entre Antonio Alcalá Venceslada y Francisco Rodríguez Marín, Elucidario* (Seminario Bibliográfico Manuel Caballero Venceslada, Universidad de Málaga), 3 (marzo de 2007), págs. 267-279.
- CLAVERÍA, Carlos: *Estudios sobre los gitanismos del español*, Madrid, CSIC, 1951.
- DEMÓFILO: V. MACHADO ÁLVAREZ, Antonio.
- DÍAZ, Joaquín: *Cantos populares españoles de Francisco Rodríguez Marín*, Valladolid, Fundación Centro Etnográfico Joaquín Díaz, 2002 (1 CD).
- DÍAZ VIANA, Luis: *Canciones populares de la guerra civil*, Madrid, Taurus Ediciones S.A., 1985 (Rodríguez Marín, págs. 41 y 52).
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín: *Escenas andaluzas*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Edición basada en la de Madrid, Baltasar González, 1847.
- GÓMEZ PÉREZ, Agustín: *El flamenco es vida*, Córdoba, Diputación Provincial, 1991 (Colección Arca del Ateneo).
- GUICHOT Y SIERRA, Alejandro: *Noticia histórica del Folklore. Orígenes en todos los países hasta 1890. Desarrollo en España hasta 1921*, Sevilla, Hijos de Guillermo Álvarez, 1922.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco: «Rodríguez Marín y la copla popular», en *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, I, Madrid, Editorial Cinterco S. L., 1990, págs. 141-154.
- : «Los cantos populares españoles de Rodríguez Marín», en *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, I, Madrid, Editorial Cinterco S. L., 1990, págs. 329-335.
- LAFUENTE ALCÁNTARA, Emilio: *Cancionero popular. Colección escogida de coplas y seguidillas recogidas y ordenadas por...*, de la Real Academia de la Historia, Madrid, Bailly-Baillièrre, 1865, 2 vols.

- MACHADO ÁLVAREZ, DEMÓFILO, Antonio: «Post-Scriptum», en Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, V, Sevilla, F. Álvarez y Cía., 1882, págs. 157-238.
- : *Cantes flamencos, recogidos y anotados por...*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1975.
- MANFREDI, Domingo: *Geografía del cante jondo*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1988.
- MOLINA, Ricardo: «Caracteres literarios de la copla flamenca (de *El alma de Andalucía en sus mejores coplas* de Francisco Rodríguez Marín)», en *Cante flamenco. Selección y estudio por...*, Madrid, Taurus Ediciones S.A., 1956, págs. 45 y 56-58.
- OTERO NIETO, Ignacio: «La música litúrgica y procesional de las Hermandades», en *Sevilla penitente*, I, Sevilla, Ed. Gever, 1995, págs. 271-302.
- PRECISO, Don (Juan Antonio IZA ZAMÁCOLA): *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, Madrid, Ibarra, 1805 (ed. moderna: Jaén, Candil II, 1982).
- RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador: «Origen y evolución del folklore en Andalucía», en *Demófilo. Revista de cultura tradicional* (Sevilla), I (1987), págs. 23-38.
- ROPERO NÚÑEZ, Miguel: *El léxico andaluz de las coplas flamencas*, Sevilla, Alfar, 1984.
- ROSSY, Hipólito: *Teoría del cante jondo*, Barcelona, Edit. Credsá, 1966.
- SOPEÑA, Federico: *Joaquín Turina*, Madrid, Editora Nacional, 1945.
- SORIA MEDINA, Enrique: *La copla*, Sevilla, Grupo Andaluz de Ediciones, 1981 (Cosas de Sevilla, 18). Rodríguez Marín, en las págs. 9-10 y 50.
- TAPIA POYATO, Ana María: «Gitanismos en el ALEA», en *Cauce* (Universidad de Sevilla), 18-19, págs. 867-888 (Centro Virtual Cervantes).
- TORO Y GISBERT, Miguel de: «Voces andaluzas (o usadas por autores andaluces) que faltan en el *Diccionario de la Academia Española*», *Revue Hispanique* (París), XLIX (1920), págs. 313-647.
- TURINA, Joaquín: «El canto andaluz en el arte de la música» (conferencia leída en el *Liceo Andaluz* de Madrid, el 13 de junio de 1936), en Joaquín Turina, *La música andaluza*, introd. de Manuel Castilla, Sevilla, Alfar, 1982, págs. 59-77.
- VALENCINA, Fray Diego de: *Discurso leído en el Teatro de la Exposición (3 de junio de 1943) en el homenaje que la Real Academia Sevillana de Buenas Letras y otras corporaciones científicas celebraron en honor de Francisco Rodríguez Marín*, Sevilla, Imprenta y Librería de Pascual Lázaro, 1945.
- VALERA, Juan: *La poesía lírica y épica en la España del s. XIX. Crítica literaria (1901-1905)*, Madrid, Impr. Alemana, 1912.
- : «La poesía popular» (discurso leído en el acto de recepción de la R.A.E. el 16 de marzo de 1862), en *Obras completas*, III, Madrid, Aguilar, 1958, págs. 1049-1064.

VALLS GORINA, Manuel: *Diccionario de la Música*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, 4ª ed.

VV. AA.: *El Folk-Lore Andaluz*, estudio preliminar de Blas Vega y E. Cobo, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1991 (Colaboraciones de Rodríguez Marín: «La avaricia y la virtud», cuento popular, y «Misceláneas», coplas).



*Ilustración de «La petenera» en la revista «Blanco y Negro»  
(Sevilla, enero de 1898)*



«La Venta del Burro», de J. Rivas, en «La Ilustración Española y Americana»

## IX

### ANTOLOGÍA DE TEXTOS DE RODRÍGUEZ MARÍN

#### 1. ARTURO

Arreglando unos papeles viejos, tropecé ayer con aquellos rarísimos vales que tan deliciosamente sonaban en la mágica flauta de cañutos rajados.

¡Aun bien que le importaban a Arturo gran cosa las grietas de su flauta, mientras para remediarlas hubiese a mano cera y bramante, y, sobre todo, mientras él tuviese aquella grandísima habilidad en los labios, en los dedos y en el alma!

Y no, no era, a buen seguro, el dios Pan: él solía decirlo, sonriendo con tristeza.

—Pan —añadía— es un dios orgulloso, a quien muchos días invoco infructuosamente. No es que *los dioses se van*: es que se han ido.

¿De dónde había venido aquel hombre? Todo en él era un misterio.

—Yo no me llamo Arturo —me dijo una tarde—; usando este nombre sólo indico mi procedencia: soy del Norte.

Y agregó, arrepintiéndose de la franqueza:

—Del norte de un país que está al sur de otro más boreal.

¡Y quedé enterado!

Era alto, moreno, acompañado de carnes, de perfil griego, de mirada inteligente, de labios un tanto carnosos, siempre contraídos por una sonrisa en que había algo de gesto de dolor. Tendría, a lo sumo, cuarenta años. Recitaba en sus idiomas poesías de Leopardi, Heine y Víctor Hugo. Hablaba el castellano correctamente y sin dejillo alguno extranjero. Afirmaba, sin embargo, que no era español. ¿Mentía?... Lo que sí podía asegurarse es que aquel hombre era, y tenía derecho a ser, algo y aun mucho más que un flautista vagabundo.

Iba dando conciertos. Su estropeado sombrero y su terno raído, negro antaño, ya de color de ala de mosca, indicaba muy a las claras lo mezquino de la profesión. ¡Bien se reían los botillos, por entrambas puntas, de la extremada pobreza de su dueño; pero mejor se reía éste de la risa de los botillos!

—¿Quién piensa en estas fútiles tonterías? —exclamaba con seriedad cómica.

Y cogía una guitarra, porque el bueno del *roué* hacía a pluma y a pelo, y cantaba, acompañándose con mucha soltura:

La niña que a mí me quiera  
ha de ser con condición  
que, en haciéndole yo esta seña (sic)...

Aquí daba un silbido muy picarescamente:

ha de salir al balcón.  
Más si acaso su padre está allí,  
me ha de responder...

Y aquí volvía a silbar con gran donosura, hasta llenar los seis compases que le faltaban a la cláusula musical.

Pronto fuimos amigos y fui su alumno; que entonces estaba yo muy dado al divino arte. A pesar de mis diez y ocho años, hablaba de tú al maestro. Yo comprometía a los músicos de la orquesta para que le acompañasen gratuitamente en sus conciertos, y él, agradecido, escribía para mí muchas de las lindas composiciones de su abundante repertorio.

Y ¡qué rico era en medio de su pobreza! ¡Cómo despreciaba el dinero! Un marqués anciano quiso obsequiar a su tertulia con música y dulces. Hizo llamar a Arturo, que estaba conmigo en la mesa del café, atareado en escribirme unos vales de trinos, y Arturo se negó rotundamente a complacerle, aun a pesar de mis instancias. Volvió poco después el emisario: para el marqués era empeño de amor propio; sus amigos esperaban al músico, y no había que reparar en la costa: cincuenta, ochenta, cien duros por tocar una hora la flauta. La utilidad de cada concierto en el teatro de Osuna, si llegaba a quince o veinte, era todo lo de Dios. Aun así, no vaciló el flautista: no le tentó la oferta.

—¿Cómo he de ir yo —me dijo— a la casa de un hombre que llama *gorgoros* a los trinos? ¿Te parece a ti que eso estaría decente?

Y prosiguió escribiendo sus vales. Al otro día tuve que darle un duro para que no fuese a pie a la inmediata villa de Estepa.

Regresó Arturo a mi pueblo el miércoles santo. Durante su breve ausencia, los músicos de la orquesta me habían invitado para que les acompañase a tocar el *Miserere* en la Colegiata: un *Miserere* primorosísimo, obra del maestro Regalado, antiguo organista de los que en el buen tiempo añejo nombraban y pagaban los duques de Osuna. Convidé a mi vez a Arturo, y fue conmigo al templo, aunque sin ánimo de lucir en él su grande habilidad, de seguro por no deslucir la escasa mía. Púsose a mi lado, junto al atril, para volver las hojas. Le ofrecí la flauta para el *Tibi soli*, y para el *Ecce enim*; insistí porfiadamente para que tocase el *Redde mihi laetitiam*, que era un vigoroso cántico de vida y esperanza...

—¡Sigue, sigue tú! ¡Va bien! —me decía siempre.

Llegamos al *Libera me*, verso en que la flauta llevaba todo el canto: un adagio en *mi* menor; cuatro notas tenidas, de una melodía suave y conmovedora. Aquella hermosa repetición, *Deus, Deus salutis meae*, había arrancado del alma del oscuro clérigo compositor un grito de suprema angustia al par que de ternura infinita. Con labios trémulos por la emoción y por el miedo consiguiente a estarme confiado aquel canto dulcísimo,

que escuchaban con recogimiento más de mil personas, entre ellas, alguna que me traía soñando despierto, iba yo saliendo adelante con mi empresa. En una de las pausas miré al maestro Arturo: dos gruesas lágrimas resbalaban por sus morenas mejillas hasta perderse en el encrespado erial de su barba, negra como las penas que debía de haber en el fondo de aquella alma inescrutable.

Cuando sonó el último acorde del verso, Arturo, precipitadamente, me arrebató la flauta y dijo a media voz a los músicos:

–*Da capo*.

Y comenzó de nuevo el *Libera me*; pero ya aquello no parecía un aire lento y majestuoso: ya era un desbordado torrente de sonidos, de escalas cromáticas, de hermosísima filigrana musical. Aquellas mínimas y semínimas del maestro Regalado se dividían y subdividían por arte prodigiosa en la flauta mágica de aquel hombre. Había en aquel canto inverosímil charlas de pajarillos al apuntar el día, quejidos de dolor, suspiros de esperanza, gritos de triunfo, súplicas apasionadas y vehementes..., un mundo, en fin, de sentimientos, ya apacibles, ya calurosos, y todo ello contrastando agradable y artísticamente con el pausado ritmo de la voz que cantaba: *Libera me de sanguinibus*...

Acabó el verso. Escuchábase en la iglesia sordo rumor de asombro. Abracé y abrazaron los músicos a Arturo. Él lloraba, lloraba, sin acertar a proferir palabra alguna.

Cuando se repuso un tanto, díjome con entrecortada voz:

¡Dios te lo pague! ¡Hacía veinte años que no lloraba! Y ¡¡¡qué falta me hacía!!!

... ..

Han pasado nueve lustros. No sé qué sería de Arturo, ni si libraría Dios en la borrasca de la vida al que tan inspirada y genialmente interpretó con la flauta el *Libera me* de David.

Una ola lo trajo a mi playa, y otra se lo llevó, mucho antes que otras olas me arrancaran y alejaran de ella.

## 2. ¡LAGARTO! ¡LAGARTO!

Tratando de lo supersticiosa que es, por lo general, la gente de tablas, don Francisco Flores García<sup>235</sup>, con su peculiar gracejo, nos enteró años ha de como la manía principal de los cómicos, «lo que les lleva hasta el paroxismo, salvo muy contadas excepciones, es mentar la culebra delante de ellos... Cuando esto ocurre –agregaba–, enseguida, cual si aplicasen conjuro eficaz, gritan como energúmenos: “¡Lagarto! ¡Lagarto...!”». Y después de contar algunos casos curiosos, tales como aquel en que, representando un gran actor el Segismundo de *La vida es sueño*, al recitar:

<sup>235</sup> Francisco Flores García (1846-1917), *Memorias íntimas del teatro*, Valencia.

Nace el arroyo, culebra  
que entre flores se desata....

el traspunte, apostado en la inmediata caja de bastidores, exclamaba energéticamente<sup>236</sup>, a media voz: «¡Lagarto! ¡Lagarto...!», conjeturaba Flores García que este agüero<sup>237</sup> de *la bicha* debe de ser moderno, pues poco después de mediados el siglo XIX Fernando Ossorio<sup>238</sup> representaba (a maravilla, por cierto) la comedia titulada *La culebra en el pecho*<sup>239</sup>, de Javier Ramírez, sin que ni aquel gran actor ni sus camaradas se estremeciesen de espanto, ni creyesen preciso contrarrestar el mal influjo del reptil paradisíaco, y aun de su solo nombre, invocando el del benéfico saurio su enemigo.

Creo, como Flores García, que tal superstición es moderna. Téngola por de procedencia gitana; de la gente *cañí* pasó a la *flamenca* o agitanada que vive del *cante* y del baile, cuando no de cosas menos lícitas, y desde los rincones de las tabernas y desde los tablados de los cafetines y teatrillos de *novedades* se extendió por media España. Sabido es que todo se pega, menos lo bonito.

Y no ya la región, sino aun la provincia de donde pasó a las demás este vano y ridículo agüero puede señalarse, gracias a un suceso originalísimo que nos contó al insigne folklorista don Antonio Machado y Álvarez y a mí, hace cuarenta años, Silverio Franconetti, sevillano a pesar de su apellido, rey y emperador de los *cantaores* andaluces y fundador y dueño del famoso salón hispalense que llevó su nombre.

Por los años de 1865, uno más o menos, cierto buscavidas que imaginó ser buen negocio la explotación de los *cantes* y bailes gitanos y *flamencos* estableció en Cádiz, en *la tacita de plata* de Andalucía, un café cantante que, por su decir, iba a *quitá el sentío*. Preparó y decoró el local a todo costo, y en esto y en contratar para la temporada de inauguración a la flor y nata del *cante jondo* y del baile *de buten* invirtió todos sus ahorrillos. Por aquellas calendas, Silverio, que acababa de regresar a la madre patria, después de pasar siete u ocho años en América, en donde fue sastre, picador de toros y hasta oficial del ejército uruguayo, había vuelto a su antiguo ejercicio de *cantaor*, haciendo recordar a los aficionados los mejores tiempos de su maestro Francisco Ortega, alias *el Fillo*<sup>240</sup>. Un cuadro de *cante* sin Silverio no podía parecer completo a los entendidos, porque, a la verdad, habría quien se le empatara en las *serranas* o en las *tonás*, pero en las *playeras* o *siguiriyas* gitanas nadie le echaba un pie delante. Así, pues, fue contratado con buen sueldo, y aun se le honró más que a otro alguno de la compañía, porque recibió el doble encargo de abrir la puerta y de echar la llave en la función inaugural: él había de empezarla cantando *polos*, y él había de darle remate con unas *playeras* de lo más superfino.

<sup>236</sup> *Energético*: «Que produce energía».

<sup>237</sup> *Agüero*: «Presagio, señal supersticiosa de un acontecimiento futuro».

<sup>238</sup> Actor gaditano (Sanlúcar de Barrameda, 1830-1862).

<sup>239</sup> Comedia en tres actos. Madrid, Manuel Galiano, 1859.

<sup>240</sup> Nació en Puerto Real (Cádiz) y vivió en Triana. Su estilo de voz grave y ronca ha quedado como referente flamenco.

Llegó, al fin, la hora tan deseada por los amadores de la Euterpe<sup>241</sup> y de la Terpsícore<sup>242</sup> *flamencas*. El amplio salón del nuevo café gaditano estaba de bote en bote. Y ¡qué público! Toda la gitanería *cantaora* de la comarca se había dado cita allí; allí de Jerez de la Frontera los buenos discípulos y fervientes admiradores del tío José Cantoral y de Luis Jesús, que a su vez, lo habían sido del tío Luis *el de la Juliana*, patriarca de los *cantaores* jerezanos; allí de Puerto Real toda la ilustre descendencia artística de *el Fillo* y de sus hermanos *Curro Pabla* y *Juan Encueros*; allí del Puerto de Santa María los dichosos que bebieron los alientos al afamado Tomas *el Nitre* y al celebrado Juan Cortés; y allí, en resolución, para no proceder en infinito, los *barbianes* que en la isla de San Fernando aprendieron el *arte del mistó*<sup>243</sup> escuchando a Juan de Dios y a Perico Piña, y los que en las tabernas de Cádiz, especialmente en las del barrio de la Viña y en Puerta de Tierra, haciendo sus estudios junto a *sirgueros* tan finos como *el Planeta*<sup>244</sup>, *Juanelo* y *Paco el de Sanlúcar*. Y de gitanas, ¡eche usted, y no se derrame! No podían faltar en tal fiesta, vistosamente ataviadas con mantones llameados y enaguas de colores fuertes, llenas de faralae, cuantas *cañís* habían oído *cantarse* por *tonás* o por *livianas* a la tía *Sarbaora* y a la *Junquera*, ambas de Jerez, o *siguiriyas* a *Juana la Sandita*, en Cádiz, o *to lo güeno que Dios crió en er mundo* a la celebérrima *Andonda*, natural de Morón, elogiadísima sobre las mejores en una *soleá* que dice:

La Andonda le dijo ar Fiyo:  
 –Anda bete, gayo ronco,  
 a cantarle a los chiquiyos.

Rompió a preludiar la guitarra, y ya no sonó una mosca en el salón. Silverio, entre la gente que componía el cuadro de *cante*, lo más granado del oficio, y ante aquel tal selecto auditorio, no contaba con toda su serenidad y temía no disponer de todos los recursos de su voz. Sentado en una silla de anea, desabrochada la tirilla de la camisa y el robusto cuello al aire, Silverio, a quien invitaba y requería una y otra vez el porfiado sonar de la guitarra, comenzó a cantar una copla; según su costumbre, la que primero le vino a las mientes de las muchas que sabía: una que, *sin consecuencias*, había cantado en Sevilla mil veces. Cantó:

Anque te güervas culebra...

¡No llegó a cantar el segundo verso! Lo mismo fue oír nombrar la culebra, que levantarse de los asientos, escandalizada y furiosa, toda aquella gitanería abigarrada y apostrofar con los peores dicterios del vocabulario *calorri*<sup>245</sup> al mísero cantador que ha-

<sup>241</sup> Musa de la Música, especialmente protectora del arte de tocar la flauta.

<sup>242</sup> Musa de la danza y del canto coral.

<sup>243</sup> *Arte del mistó*: Cante del «bueno».

<sup>244</sup> Cantaor jerezano (siglo XVIII) preceptor de *El Fillo*.

<sup>245</sup> *Calorri*: Nombre antiguo dado a lo gitanos.

bía tenido la nefasta idea de mentar la *bicha*, ¡y nada menos que al empezar el *cante*! ¡Buen principio de semana, y ahorcaban en lunes! ¡Con buen pie había entrado Silverio! Y no paró en voces la airada y tumultuosa protesta; que muy luego, y mientras que las gitanas, como para aplacar la cólera celeste, gritaban y repetían «¡Lagarto! ¡Lagarto!», los gitanos arrojaban al escenario o tabladillo cuantas sillas había en el salón y cuantas botellas, vasos y cañas de vidrio poblaban las mesas. No hay que decir que Silverio tomó el olivo<sup>246</sup> tan pronto que vio desencadenarse la tempestad, y que allí y desde aquel instante quedó rota su contrata.

Cantándonos Silverio este lance quince años después, en una de aquellas sabrosas conferencias folklóricas que con él celebrábamos frecuentemente, preguntaba yo:

–Pero, en fin, ¿qué empecatada copla era aquella?

Y me respondió:

–No la he vuelto a cantar desde entonces, ni allí pasé del primer verso.

Y mirando alrededor con cómico recelo, añadió:

–La diré, ahora que no hay gitanos delante:

Anque te güerbas culebra  
y te tires a la mar,  
te tengo de perseguir  
hasta mi intento lograr.

¡Quién había de decir a Silverio que, en menos de sesenta años, que no ha pasado tanto tiempo desde que ocurrió el lance referido, muchos que se tienen por castellanos netos, y aun por aristócratas de sangre, habían de profesar en la ridícula y abyecta orden de la supersticiosa gitanería!

### 3. EL ESTRIBILLO DE LAS SEGUIDILLAS

La poesía vulgar de los pueblos latinos, si no acude tan a cada paso como la oriental –como la hebrea, por ejemplo– al paralelismo de sentencias, imágenes y expresiones, úsalo a menudo y guárdalo por rico venero de muy estimables bellezas [...].

El gusto de estas repeticiones, o dicho mejor, de estas variantes, pasó a fines del siglo XVI a las seguidillas, piecitas populares que sólo constaban de cuatro versos, o de dos, si se escribían como era corriente y las escribió Cervantes en su *Rinconete y Cortadillo* [...].

<sup>246</sup> *Tomó el olivo*: Locución verbal, «huyó, escapó».

Un paso más, y de la junta de estas coplas en parejas nació el estribillo, al perderse (quizás por exigencia de alguna nueva tonada) el primer verso del cantar segundo, verso que no era sino repetición del primero de la otra copla [...].

Habitado el pueblo a juntar de esta manera dos coplas, que ya fueron *duo in carne una*, a las veces, de allí adelante, compúsolas con estribillo; y para las que hizo o conservó sin ellos tuvo y tiene unos cuantos, que yo llamé de encaje en mis *Cantos populares españoles*, y que son, ora estribillos arrancados a otras coplas, ora piececillas sueltas [...].

Foulché-Delbosc cree que el estribillo data de la segunda mitad del siglo XVIII. A no decirlo en letra (dixhuitième siècle) presumiría yo errata. Porque ya se usaba el estribillo siglo y cuarto antes [...].

El propio M. Foulché-Delbosc tiene por adición desdichada ésta del estribillo, y ciertamente que lo es en muchos casos: en los más; pero no a buen seguro, en estas seguidillas que los campesinos andaluces llaman de torna, y que hacen recordar la *ripressa* de los hermosos *rispetti* toscanos:

Primero que te olvide,  
calle Castilla,  
echarán los olivos  
naranjas chinas.  
Calle'el Rosario,  
echarán los olivos  
limones agrios [...].

No es baladí el asunto de este artículo. Tira a volver por los fueros de nuestra tierra; a sacar la cara por lo andaluz [...].

Vamos perdiendo a más andar e ignominiosamente lo de nuestra casa y nuestra huerta, por implantar y prohijar lo que debiera abochornarnos: lo traído de lejos; lo que canta y baila con descocada lascivia la gente de color en tierras que perdimos, o nos quitaron: tangos, sí indecentísimos por su letra y por su baile [...], ahogando entre obscuridades y vilezas, más propias de micos que de hombres, a la amorosa, pero honesta musa popular de Andalucía.

(El Liberal de Sevilla, 14 de abril de 1907)

#### 4. LAS EFES DE FRANCISCA

Entre las últimas coplas populares que recibí de mi comunicante misterioso [...], hay una que por toda anotación trae al cabo unos signos interrogativos (*¿?*), como en muestra de que él no ha entendido bien el alcance de su significado. Es ésta:

Una novia que tuve  
 las siete efes tenía:  
 Francisca, franca, fregona,  
 fea, flaca, floja y fría.

Esta copla y aquellos signos me dan pie para el presente articulejo [...].

La precitada copla, que no está en la primera edición de mis *Cantos populares*, no es, sin embargo, nueva en las adiciones, todavía inéditas, y ya la cité en una de las notas de mi discurso de entrada en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras (1895), entre varias muestras de aliteración, que es, como allí dije, «otra particularidad no accidental de los refranes, en los cuales la emplea el pueblo a menudo, sirviéndose de ella algunas veces como de una cuasi rima, y siempre como de un recurso mnemotécnico» [...]. Y, aun trasterminando, copié, entre algunos refranes análogos de Italia, aquel muy lindo de las siete pes que *l'insalata vuole* [...], las seis pes de la Pícara Justina, y las ocho ges con que Lope de Vega alabó a Lucas Gracián Dantisco al elogiar su *Galateo español* [...]. Tirso de Molina, el más folk-lorista de nuestros dramáticos, si se exceptúa a Lope de Vega, cita *aliquando* en número de tres las efes de Francisca, verbigracia, en el acto segundo de su saladísima comedia *Don Gil de las calzas verdes* [...].

Y no extrañe a mis lectores que los versos impares tengan seis sílabas en lugar de siete, porque ésa era de ordinario su medida en las seguidillas de aquel tiempo.

(ABC, 18 de enero de 1909).

## 5. FRATERNIDAD

[En este artículo, Rodríguez Marín alude a una anécdota que le sucedió cuando, acompañando a un paisano, éste «cometió una estupenda isidrada al entrar en un tranvía», destocándose el sombrero y saludando].

Ese hombre que os pareció un pobre diablo había salido de mi tierra: de una hermosa villa andaluza en donde los hombres son naturalmente cortesés, porque se estiman como hermanos; en donde se cede a las señoras la acera, por el solo hecho de ser señoras, y en donde ni a amigos ni a desconocidos se les niega el saludo, al cual llaman, con mucha propiedad, la palabra de Dios [...]. Todas las trazas de hidalgo y galante están a favor de mi paisano, a pesar de lo aliancho de su sombrero [...].

Aún no había pensado en asomar por el horizonte del tiempo la revolución francesa, que proclamó los derechos del hombre, como si ella lo hubiera inventado, y ya mis paisanos se sabían de coro y practicaban sus derechos y, lo que es más, sus deberes, cosa esta última en cuya enseñanza ponen mucho menos cuidado las revoluciones todas.

Allí ricos y pobres se quieren bien (exceptuando un centenar de personas a quienes han envenenado el alma las malas lecturas) [...].

En la hospitalaria tierra de donde había venido el que os saludó al entrar en el tranvía hay pocos mendigos (fuera de tal o cual temporada calamitosa), y se les socorre, no con esto que ahora se estila en las grandes ciudades y se quiere hacer pasar por caridad, siendo, a lo sumo, filantropía, sino con verdadera caridad cristiana: con esa que, en vez de ahuyentar al hambriento, socorriéndole desde lejos, a fin de que no se acerque a los ahítos, le busca afablemente para auxiliarle [...]. Bien que allí, por dicha, no se conoce la tumbona golfería mendicante que infesta y deshonor a Madrid, y de la cual hay necesidad de librarse como de una plaga modernísima [...].

Bien que esta fraternidad cristiana no tiene parentesco alguno con esotra que, malamente traducida de la *fraternité* francesa al anarquismo catalán, va borrando en la conciencia humana el nombre y la noción de Dios y predicando a los hombres: «¡Aborreceos!».

(ABC, 2 de noviembre de 1909).

## 6. LOS SEISES DE LA CATEDRAL DE SEVILLA

Por primera vez y quizá por única vez va a presenciar el pueblo de Madrid el famoso baile de los seises de la catedral de Sevilla [...].

¿Irreverente la danza de los seises? Los que tal dicen han olvidado que representa el pasaje del Real Profeta bailando ante el Arca del Testamento [...]. Pues ¿cómo, a ser irreverente, la conservara y la patrocinara, siglo tras siglo, el siempre celoso cabildo de la gran metrópoli sevillana, cuando ni por sueño había en Madrid catedral ni obispado?

(ABC, 29 de junio de 1911).



*Detalle de «Los seises de la catedral en la festividad del Corpus»,  
de Valeriano Domínguez Bécquer, en «La Ilustración Española y Americana»*

# APLICACIÓN DIDÁCTICA

## 1. Conceptos

- ▶ Comunicación y folclore.
- ▶ Comunicación oral.
- ▶ La música popular y la música de autor.
- ▶ Seguidillas y sevillanas.
- ▶ El sincretismo de formas en la letra y la música andaluza.
- ▶ Función social del folclore.
- ▶ La religión y las manifestaciones folclóricas (la Semana Santa, el Corpus, etc...).

## 2. Actitudes

- ▶ Importancia de la comunicación.
- ▶ Valoración de las distintas formas de expresión.
- ▶ Interés por la cultura popular.
- ▶ Respeto por las personas analfabetas.
- ▶ Reconocimiento de la importancia de nuestra lengua.
- ▶ Disfrute del canto individual y colectivo.

## 3. Objetivos

- ▶ Comprender discursos orales y escritos.
- ▶ Construir discursos orales y escritos.
- ▶ Valorar la modalidad lingüística andaluza.
- ▶ Disfrutar de la música y del baile.

## 4. Propuestas didácticas

- ▶ Busca el significado de la palabra *folclore*.
- ▶ Investiga sobre la vida y obra de Antonio Machado Álvarez, *Demófilo*.
- ▶ Fotografía la casa donde falleció *Demófilo*, en la trianera calle Pureza.

► Consulta la *Revista mensual de filosofía, literatura y ciencias de Sevilla* (1869), la revista *El Folklore Andaluz*, etc...

► El historiador y cronista sevillano D. José María de Mena dice que «entre los años 1900 y 1936 perdió Andalucía una gran ocasión de elevar el habla regional a la categoría de lengua escrita literaria, como lo son otras hablas peninsulares. Andalucía tuvo, en los años que acabamos de mencionar, una ocasión maravillosa, quizás única, de elevar el lenguaje andaluz a un rango idiomático escrito, de proyección universal. En esos días contábamos con un grupo numeroso de escritores de grandísima valía, que han llegado a tener resonancia internacional, como Federico García Lorca, en Granada; Antonio Machado, en Sevilla; Rafael Alberti, en Cádiz; Juan Ramón Jiménez, en Huelva. Solamente estoy citando a los que han alcanzado la máxima resonancia internacional. Desgraciadamente, hay que reconocerlo, se avergonzaron de su lengua andaluza y se dedicaron a escribir en castellano». ¿Consideras acertada esta opinión o crees que conviene matizarla?

► Uno de los primeros en dejar constancia escrita de nuestras costumbres y tradiciones fue el malagueño Serafín Estébanez Calderón. Del artículo que lleva por título «Un baile en Triana», bello apunte del natural, podemos sacar provechosas enseñanzas, tales como la adaptación que el flamenco hizo de los antiguos romances. Anota en tu cuaderno algunos trazos de esta geografía física y humana que te resulten familiares.

En tanto, hallándome en Sevilla, y habiéndome encarecido sobremanera la destreza de ciertos cantadores, la habilidad de unas bailadoras y, sobre todo, teniendo entendido que podría oír algunos de estos romances desconocidos, dispuse asistir a una de estas fiestas. El *Planeta*, el *Fillo*, Juan de Dios, María de las Nieves, la *Perla*, y otras notabilidades, así de canto como de baile, tomaban parte en la función. Era por la tarde, y en un mes de mayo fresco y florido. Atravesé con mi comitiva de aficionados el puente famoso de barcas para pasar a Triana, y a poco nos vimos en una casa, que por su talle y traza recordaba la época de la conquista de Sevilla por San Fernando. El río bañaba las cercas de espacioso patio, cubiertas de madresevas, arboleras y mirabeles, con algún naranjero o limonero en medio de aquel cerco de olorosa verdura. La fiesta tenía su lugar y plaza en uno como zaguán que daba al patio.

En la democracia práctica que hay en aquel país no causó extrañeza la llegada de gente de tan distinta condición de la que allí se encontraba en fiesta. Un ademán más obsequioso y rendido de parte de aquellos guapos, llevándose la mano al calañés, sirvió de saludo, ceremonia, introducción y prólogo, y la fiesta proseguía cada vez más interesante. Entramos a punto en que el *Planeta*, veterano cantador, y de gran estilo, según los inteligentes, principiaba un romance o *corrida*, después de un prelude de la vihuela y dos bandolines, que formaban lo principal de la orquesta, y comenzó aquellos trinos penetrantes de la prima, sostenidos con aquellos melancólicos dejes del bordón, compaseando todo por una manera grave y solemne, y de vez en cuando, como para llevar mejor la medida, dando el inteligente tocador unos blandos golpes en el traste del instrumento, particularidad que aumenta la atención tristísima del auditorio. Comenzó el cantador por un prolongado suspiro, y después de una brevísima pausa, dijo el siguiente lindísimo romance del conde del Sol, que, por su sencillez y sabor a lo antiguo, bien demuestra el tiempo a que debe el ser [...].

Después de esta escena tan viva, cantó el *Fillo* y cantó María de las Nieves las tonadas sevillanas; se bailaron seguidillas y caleseras, y Juan de Dios entonó el *Polo Tobalo*, acompañándole al final, y como en coro, los demás cantadores y cantadoras, cosa por cierto que no cede en efecto músico a las mejores combinaciones armónicas del maestro más famoso. Después de esta ópera, toda española y andaluza, me retiré pesaroso por no haber podido oír los romances de Roldán y de Gerineldos, pues el tiempo había huido más rápidamente que lo que yo quisiera.

(Serafin Estébanez Calderón, *Escenas andaluzas*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Edición basada en la de Madrid, Baltasar González, 1847).

- ▶ ¿A qué achacas la animadversión que sienten algunos escritores decimonónicos, como es el caso de Rodríguez Marín, por el llamado *café cantante*?
- ▶ Observa en You Tube las escenas donde se plasma «Un café cantante madrileño de finales del siglo XIX», en la película titulada *La verbena de la paloma*.
- ▶ Acércate a Internet y expresa la consideración que te merecen los óleos «La cupletista» y «Cupletista de pueblo», de José Gutiérrez Solana.
- ▶ Reflexiona acerca de este fragmento surgido de la pluma del judío catalán Max Aub y saca tus propias conclusiones:

En una esquina, apoyado de brazos en una mesa, Chacón da lecciones a Eladía:

Hay bailes de zapato y bailes de alpargata. Y para de contar. Aquí, los del norte –tanto montan los catalanes como los vascos– bailan con alpargatas, los del sur, con zapatos. Saca las consecuencias que quieras: la aristocracia de los andaluces, etc., etc. Lo cierto es que hay bailes que piden zapato y tacón y otros que, por trenzados, necesitan cintas y suela de cañamo. ¿Supones un zapateado bailado con alpargatas o una jota con tacones?

(Max Aub, *La calle de Valverde*, Diario *El País*, Madrid, 25 de octubre de 2003, pág. 415).

- ▶ Recoge las muestras de folclore que encuentres en tu entorno, y sírvete, para ello, de las herramientas que estén a tu alcance: Un cuaderno de notas, una grabadora y una cámara de fotos.
- ▶ Busca los informantes en tu propio círculo de familiares y conocidos.
- ▶ Observa cualquier tipo de manifestación popular y participa de su espíritu.
- ▶ Recoge fotos y toda clase de documentos gráficos y sonoros de los flamencos de tu barrio, de los oficios tradicionales de los gitanos de la Cava (ceramistas, herreros, alfareros, empleadas de la fábrica de tabaco, etc).
- ▶ Busca pinturas y grabados que tengan como fondo la temática popular, y haz una relación de las obras y de los autores que consideres más representativos del espíritu de tu región o de tu ciudad. Por ejemplo:

- ◆ Un baile de gitanos en Triana. Litografía de Bayot, según dibujo de Bécquer, siglo XIX.
  - ◆ El baile de candil. Grabado incluido en las *Escenas matritenses* de Mesonero Romanos (1851).
  - ◆ Un baile de candil en el barrio de Triana. Dibujo de Gustave Doré.
  - ◆ Un duelo de gitanos (barrio de Triana). Dibujo de Gustave Doré.
  - ◆ El bolero. Dibujo de Gustave Doré.
  - ◆ «La buenaventura» (Museo Provincial de Málaga). Obra de Enrique Simonet y Navarro (1863-1927), pintor formado en Málaga.
  - ◆ «Un café cantante de 1895». *Blanco y Negro*, nº 224, 17 de agosto de 1895.
  - ◆ Alarcón, «Café cantante». *La Ilustración Española y Americana*, 30 de abril de 1890.
  - ◆ «Gitana», por Federico Balle; ilustración para un artículo de José Montero. *La Esfera*, 30 de septiembre de 1916.
  - ◆ Ilustración sobre la vida gitana, por J. M. Buerba. *La Esfera*, 1 de enero de 1914.
- ▶ Entrevista a personas relacionadas con Triana y con sus costumbres y tradiciones (Ángel Vela, Carmelo Guillén Acosta, Eugenio Carrasco, el *Perlo de Triana*, etc.).
  - ▶ Participa en las revistas de tu centro, con la intención de generar noticias interesantes, capaces de motivar a tus condiscípulos, a tus profesores y a los posibles colaboradores.
  - ▶ ¿Encuentras algunas diferencias entre las seguidillas tradicionales y las sevillanas?
  - ▶ Lee el siguiente texto de fray Diego de Valencina:

El pueblo, de suyo, no es arquitecto, ni pintor, ni escultor [...], pero ha bastado un campesino, un pastorcillo, una madre tiernamente enamorada de su hijo, para inventar una canción que vivirá con bríos juveniles mientras haya un alma que sufra, o un corazón que ama. «La célula generadora de la música –ha dicho el célebre compositor y crítico Felipe Pedrell– es la natural, la que no ha requerido del individuo más que el alma en gracia, y los incentivos de la pasión para cantar.

Así nacieron todos los cantos populares, incluso la saeta; pero la saeta antigua, la más bonita y sentimental de todas, a mi modo de ver, porque es un suspiro, un canto y una oración.

(Fray Diego de Valencina, «De cómo nace el canto popular». Discurso leído en el Teatro de la Exposición, Sevilla, 3 de junio de 1943).

- ▶ ¿Conoces alguna saeta? ¿A qué saetas antiguas se refiere fray Diego de Valencina?
- ▶ ¿Tienes noticias de alguna población en la que aún se conserven?

- ▶ La palabra seises es el plural vulgarizado de «seis», porque seis fueron los niños cantores. ¿Sabes cuántos son en la actualidad?
- ▶ ¿Qué importancia tienen los seises en la actual sociedad sevillana?
- ▶ ¿Por qué se conoce a Sevilla como la tierra de María Santísima?
- ▶ Anota las relaciones del flamenco con la canción popular, el cuento, el refrán...
- ▶ A menudo usamos expresiones de las que desconocemos su significado. Cuando algo termina mal decimos que «acabó como el Rosario de la Aurora». Lee el siguiente texto del Dr. Pedro Vallina y reflexiona sobre el sentido que adquiere la citada frase:

Una de las ceremonias religiosas que más se han grabado en mi memoria era la del célebre Rosario de la Aurora. Las noches de invierno solían ser imponentes en aquellos pueblos de la sierra. Yo era muy niño y me despertaba en mi camita asustado por el ruido del viento y de la lluvia. En el silencio de la noche, interrumpido a ratos por los elementos desencadenados, se oía a lo lejos el sonido de una campanilla que se iba acercando lentamente hasta pasar frente de mi casa. Era uno de los hermanos del Rosario que tenía la misión de despertar a los otros para que se reunieran en la iglesia de San Vicente. La campana de aquella iglesia lanzaba sus escandalosos sonidos, unidos a los del viento y de la lluvia. Cuando estaban todos los hermanos reunidos sacaban en procesión a la Virgen del Rosario, y allí iban por aquellas calles gritando como locos. Se detenían en su marcha en las casas que les dejaban en las ventanas algunas monedas, y arreciaban con sus cantos; entraban en las casas de los enfermos y de los muertos, aumentando sus oraciones con una exaltación extrema. Luego supe que uno de los motivos que unía a los hermanos del Rosario, antes de partir para sus labores del campo, era la cantidad grande de aguardiente que consumían en la sacristía de la iglesia, acicate de las voces y lamentos que daban por las calles del pueblo.

De vez en cuando el jolgorio religioso llegaba hasta el paroxismo, cuando aparecían por allí los padres misioneros, tan deseados por las mujeres. Eran unos frailucos que colocaban una tribuna en la plaza pública y allí se despachaban a su gusto vociferando como energúmenos. Y llegaban a ejercer una influencia extraordinaria en las mujeres, que por oírlos abandonaban sus quehaceres domésticos más urgentes. «No se vayan ustedes, padres misioneros», les gritaban las mujeres al marcharse, y a uno de ellos le descompusieron un brazo, tratando de detenerlo.

(Dr. Pedro Vallina, *Mis memorias*, Sevilla, Centro Andaluz del Libro, 2000, pág. 20).

- ▶ Fotografía las vestimentas representativas de la manera de ser de tu pueblo.
- ▶ ¿Conoces alguna leyenda referida a las imágenes religiosas?
- ▶ Lee el siguiente texto, relativo a la labor lingüística desarrollada por nuestro autor, y observa cómo la simple conversación con la gente de nuestro pueblo es la mejor forma de inmersión en las raíces de nuestra cultura:

Yo le veo todavía asistiendo a nuestras comisiones de ambos Diccionarios, vulgar e histórico, de la Real Academia Española, donde acertaba a dirimir rápidamente y de me-

moria cuantas dudas semánticas levantaba ante nosotros un vocablo arcaico o una voz oscura, por su trato desde muy niño con la más genuina representación del andalucismo, que no son los hombres doctos y letrados, sino la gente del campo, aquellos pegujaleros y peones de los familiares majuelos en que, por razones de salud, pasó en su juventud largas temporadas. ¡Cuántas veces, en mis largas charlas con él, me confesaba lo mucho que había aprendido con su conversación sentenciosa, de sus dichos y modismos castizos, describiéndome los rústicos pasos de comedias, al modo de Lope de Rueda, tradicionales y viejísimos, que representaban los viñadores y braceros, con ocasión de la vendimia, en la cocina del paterno cortijo, a la luz del humoso candil, y con intervención, a veces picaresca, de las mozas de la gañanía! De este contacto campesino de Rodríguez Marín surgirán también aquellas sus dos constantes pasiones folklóricas, el canto popular y el refrán castizo, de los que desde entonces será infatigable y benemérito recopilador hasta las postrimerías de su vida.

(Agustín González de Amezúa, «Prólogo», en Francisco Rodríguez Marín, *Estudios cervantinos*, Madrid, Ediciones Atlas, 1947, pág. 8).

- ¿Consideras necesaria la labor de quienes, como *Fernán Caballero* o Rodríguez Marín, se dedicaron a recoger y divulgar nuestra cultura popular y nuestras tradiciones?
- ¿Crees que esa labor viene bien reflejada en tu libro de texto?
- Reflexiona acerca del tratamiento que recibe nuestra lengua y la cultura popular andaluzas en los libros de texto.
- Interésate en reunir, para la biblioteca de tu centro, una sección de libros de temática flamenca y andaluza. Cuenta para ello con la colaboración de familiares, conocidos y profesores.
- Investiga acerca de las dos corrientes, flamenca y antiflamenca, presentes en nuestra literatura.
- Analiza la temática, la métrica y las figuras retóricas de las coplas propuestas por el profesor.
- Anota y explica el léxico popular y los gitanismos contenidos en la obra del citado *Bachiller de Osuna*. Valga, de momento, esta pequeña relación:
  - ◆ Triquitraque («Le consultaba de cada triquitraque»).
  - ◆ No se oía una mosca.
  - ◆ «Sin palo ni piedra».
  - ◆ A la chita callando.
  - ◆ Terne.
  - ◆ Un «tangay».
  - ◆ «Un debé der tarpe te targarabe los clisos».
  - ◆ «Malos mengues te tajelen mar chavó».

- ◆ Diñar los jayares.
- ◆ Rundis.
- ◆ Undebé del Otarpe.
- ◆ Libanó.
- ◆ Andar a plao.
- ◆ Presiyo.
- ◆ Eran de mi fló.
- ◆ Enhilaba para su capote.
- ◆ Trayendo al retortero.
- ◆ Amostazada.
- ◆ Amarrá er mislo.
- ◆ (Claveles) amaisalaos.
- ◆ Garatusas.
- ◆ La chíndiga.
- ◆ Er tole.
- ◆ Chalí.
- ◆ Demonches.
- ◆ Empendolá, etc.

► Organiza, en colaboración con el Departamento de Música de tu Instituto, una audición relacionada con la obra creativa y de investigación de Rodríguez Marín, ora en su faceta culta, ora en su aspecto popular, y en sus vertientes religiosa y profana.

► Plántele a tu profesor de música un concierto de la coral polifónica de tu centro, en el que se desarrolle la temática que aborda nuestra programación, y que a modo de sugerencia podría consistir en:

#### *PROPUESTA DE CONCIERTO POLIFÓNICO*

#### ● *El Siglo de Oro de la música sevillana:*

- ◆ Alonso Lobo de Borja (Osuna, 1555-1617):
  - ✦ Villancicos que se cantaron en Sevilla, Navidad 1612.
  - ✦ «Miserere» (Mns. 14, copiado año 1772, Archivo catedral Sevilla). Misa ferial, a cuatro voces.
- ◆ Francisco de Guerrero: «Prado verde y florido» (C. M. de Medinaceli).

● ***El Villancico:***

- ◆ Juan Vásquez: «De los álamos vengo, madre».
- ◆ Juan del Encina:
  - ✦ «Partistesos mis amores» (CMP, 186).
  - ✦ «Oy comamos y bebamos» (CMP, 174).
  - ✦ «Mas vale trocar».
  - ✦ «A quién debo yo llamar».
- ◆ Relacionada con escritores que, como Cervantes, fueron objeto de sus numerosos estudios, tales como Lope, Garcilaso, etc.
  - ✦ Juan Boscán: «Claros y frescos ríos».
  - ✦ «Ojos claros, serenos», madrigal (Valentín Ruiz Aznar).

● ***La música popular:***

- ◆ «Soleá» (J. A. García).
- ◆ «Ojos traidores». Popular de Granada (R. Rodríguez).
- ◆ «Me casó mi madre» (R. M., pág. 88, nº 188).
- ◆ «Llevan las sevillanas». Seguidillas del siglo XVIII (R. M., pág. 489, nº 7863).
- ◆ «En la Macarenita» (R. M., pág. 490, nº 7867).
- ◆ «En la plaza de Tetuán» (R. M., pág. 488, nº 7835-7836).
- ◆ «Yo me enamoré del aire» (R. M., pág. 340, nº 5063).

● ***Música y poesía en la Institución Libre de Enseñanza:***

- ◆ Juan Ramón Jiménez:
  - ✦ «Lo que vos queráis, Señor» (J. A. García).
- ◆ Antonio Machado:
  - ✦ «Señor, me cansa la vida» (J. A. García).
- ◆ Federico García Lorca:
  - ✦ «Nocturno de la ventana» (E. Solé).
  - ✦ «Zorongo». Popular andaluza (F. Vila).
  - ✦ «La tarara».
  - ✦ «El Café de Chinitas».

- ✦ «Las tres morillas».
- ✦ «Los peregrinitos».
- ✦ «Los mozos de Monleón».
- ✦ «Los cuatro muleros».
- ✦ «Anda jaleo».
- ✦ «Nana de Sevilla»<sup>247</sup>.

● ***Sobre los distintos palos del flamenco:***

- ◆ «Cádiz no se llama Cádiz». Alegrías de Cádiz (R. M., pág. 490, nº 7871).
- ◆ «Con las bombas que tiran». Cantiña.
- ◆ «Pobresitos los mineros». Recogidas por *Demófilo* como peteneras (R. M., pág. 474, nº 7581).
- ◆ «Primero que te orbide, caye Castiya». Seguidilla (R. M., pág. 490, nº 7871).
- ◆ «La Andonda le dijo ar Fiyó». Soleá.
- ◆ «Adiós, Málaga, la beya». Malagueñas (R. M., pág. 256, nº 3360).

● ***Rodríguez Marín y el nacionalismo andaluz: Falla, Turina...***

- ◆ «Anhelos», con música de Turina.
- ◆ «Vade retro», con música de Turina.
- ◆ «A unos ojos», con música de Turina.
- ◆ «Coplas a Jesús de la Pasión» (Manuel Cid, Maestranza, 1998).
- ◆ «Remembranza», con música de Julio Gómez.

● ***De los amigos y de su tiempo:***

- ◆ Fragmentos de *La Gran Vía*, Zarzuela de Felipe Pérez.

---

<sup>247</sup> Federico García Lorca, «Colección de canciones populares antiguas», en *Obras completas I*, ed. de Miguel García Posada, Barcelona, VEGAP, 1996. Recogidas en un disco de canciones populares, grabado en 1931 en «La voz de su amo», en el que la *Argentinita* interpreta y García Lorca hace el acompañamiento al piano.



«Músico ambulante», en «La Ilustración Española y Americana»

## DOCUMENTACIÓN MUSICAL RELACIONADA CON LA OBRA DE RODRÍGUEZ MARÍN

### JULIO GÓMEZ

GÓMEZ GARCÍA, Julio Domingo: *Remembranza*, poema de Francisco Rodríguez Marín y música de Julio Gómez.

- ▶ Partitura: Madrid, Ildefonso Alier, 1916, 3 págs., 33 cms. Música para voz y piano.
- ▶ Localización: Fundación Juan March, *Biblioteca española de música y teatro contemporáneos* (signaturas M-6377-B; M-6538 (voz y piano); M-706-A (para voz y orquesta)).

### PEDRO BLANCO

BLANCO LÓPEZ, Pedro Buenaventura Santiago: *Opus 14. Duas Melodías* (para canto y piano). La primera de ellas se corresponde con un Madrigal de Francisco Rodríguez Marín. La música está recogida en un CD doble –concretamente en el CD-II– que lleva por título «Remembranza». Festival de Música Española. León, junio de 2009.

- ▶ Soprano: Ana María del Castillo.
- ▶ José Pedro Blanco Abreu, nieto del compositor, ha cedido los fondos del abuelo a la Fundación Juan March.

### JOAQUÍN TURINA

TURINA PÉREZ, Joaquín: *Opus 54. Tres Sonetos* (1930) (para voz y piano). 1.- Anhelos. 2.- ¡Vade retro! 3.- A unos ojos.

- ▶ Partitura: Editorial Unión Musical Española (para piano), 1930, UME, 16491.
- ▶ En Internet: music room, Turina: Tres sonetos (for voice and piano).
- ▶ «Anhelos»: Emilio Carretero y Marisol Lacalle. Ateneo de Madrid, 10-XII-1994.
- ▶ «Anhelos»: Montserrat Caballé, en *Canciones*, Madrid, Alhambra, 1977.
- ▶ Manuel Cid y Ricardo Requejo en: [www.emusic.com/album Manuel-Cid-Ricardo-Requejo](http://www.emusic.com/album/Manuel-Cid-Ricardo-Requejo).

TURINA PÉREZ, Joaquín: *Coplas a Jesús de la Pasión* (Iglesia de El Salvador):

- ▶ Intérprete: Manuel Cid, Maestranza, 1998.
- ▶ Intérpretes de la Hermandad: Fernando Caro y Juan María Fajardo Utrilla.
- ▶ Sinfónica: José Manuel Delgado Rodríguez.



*Rodríguez Marín, en su biblioteca, acompañado por su hijo*

El presente libro,  
*Música y literatura en*  
*Francisco Rodríguez Marín*,  
publicado por la Asociación Andaluza  
de Profesores de Español  
«Elio Antonio de Nebrija»,  
se terminó de imprimir  
el 24 de enero  
de 2011





*Retrato del Bachiller de Osuna en azulejo  
(Glorieta de Rodríguez Marín en el Parque de María Luisa de Sevilla)*



