

Poesía clásica viva en el flamenco: el “Romance del Amargo” de García Lorca y Camarón

ROSALÍA PÉREZ GONZÁLEZ
Jawaharlal Nehru University
India

Resumen

En este artículo se estudia la importancia del flamenco como transmisor de la poesía clásica española en una época en que escasea su lectura. Con el análisis del “Romance del Amargo” de García Lorca, que Camarón de la Isla canta en flamenco, podremos observar en qué medida se transforma y enriquece un texto poético al ser musicalizado.

Palabras claves: flamenco, poesía clásica, Federico García Lorca, Camarón de la Isla

Abstract

In this paper we study the importance of flamenco as a transmitter of Spanish classical poetry, in a time when poetry reading is scarce. Analyzing the “Romance del Amargo” by García Lorca, that Camarón de la Isla sings in flamenco, we will be able to see how the poetic text is transformed and enriched when musicalized.

Key words: flamenco, classical poetry, Federico García Lorca, Camarón de la Isla

*amo la memoria, ese cordón umbilical del
tiempo, ese cordón umbilical del mundo*
Félix Grande

El 16 de noviembre del año 2010, la UNESCO nombró el flamenco patrimonio inmaterial de la humanidad al mantener siempre “viva la esencia y el vigor de la tradición”. Y es que no se trata sólo de un arte fascinante que por su ritmo contagioso y su fuerza expresiva está conquistando el mundo entero, sino que el flamenco es vehículo de la memoria. En primer lugar de la memoria del pueblo gitano español, un pueblo marginado al que se le han negado a lo largo de la historia sus rasgos identitarios como lengua, cultura y modos de vestirse, como lo demuestran numerosos edictos españoles¹. Al ser un pueblo ágrafo, los gitanos han tenido que conservar sus tradiciones por la vía oral: la música y el cante han servido como utilísimas formas mnemotécnicas² para poder transmitir la cultura y la identidad gitanas, así como su creación poética³.

El flamenco nace en Andalucía como asimilación de muchas tradiciones musicales y aglutinación de muchas identidades de resistencia, fruto de los reductos en que se refugiaban gitanos, musulmanes, judíos y pobres en general. Se trata de una conexión selectiva con grupos cercanos no sólo espacialmente sino sobre todo cercanos en su situación marginal. Muestra de ello es que no hay ninguna copla flamenca que denigre a los hebreos o los moriscos. Al revés: se crea una “amarga camaradería en el dolor bajo la presión de las leyes, frecuentemente brutales, de la cultura dominante” (Grande 90). De esta manera, el flamenco no sólo ha sido la voz del pueblo gitano sino la de otros grupos marginados que se sienten unidos por pertenecer a la periferia, convirtiéndose así en cauce de otras memorias.

Pero también, en las últimas décadas, el flamenco se está constituyendo como vehículo de la identidad cultural española al musicalizar numerosos poemas clásicos. En España, la poesía se está convirtiendo poco a poco en un género de minorías: son muy pocos los que la leen. Sin embargo, muchos cantaores flamencos se han dado a la tarea de recuperar poemas clásicos y musicalizarlos, hacerlos más atractivos y cercanos al público. De esta manera, las nuevas generaciones, ajenas a la lectura poética y para quienes la labor musical de Paco Ibáñez, Serrat o el grupo Jarcha ya no está de moda, conocen a poetas clásicos a partir del flamenco, el cual vuelve a ser vehículo de la memoria, no sólo de la memoria poética popular sino de la clásica y culta; no sólo de la identidad gitana particular sino de la identidad cultural española en cuanto transmisora de una literatura con la que España se identifica.

Pese a esta importante memoria de la que el flamenco es vehículo, sigue habiendo una desatención por parte de la academia. Una muestra de ello son las lagunas que tiene el *Diccionario* de la Real Academia Española en cuanto a términos flamencos⁴. Desatención pero también “desdén, que ha venido propagándose de arriba abajo” (Caballero Bonald XV). Sin embargo, un género tan desdeñado en los círculos académicos por ser de tradición popular puede ser, paradójicamente, la salvación de su género más elitista y culto: la poesía. Y es que, el flamenco no sólo está recuperando poemas de autoría culta pero con tinte popular, como aquellos del *Romancero Gitano* o los de *Marinero en Tierra*, sino que se está trabajando con poesía de toda época y condición, incluso la más

difícil, como aquella “dislatada” del *Cántico Espiritual* (en *Morente sueña la Alhambra*), la poesía culterana de Góngora (en *A mis soledades voy de mis soledades vengo*) o la surrealista de *Poeta en Nueva York* (en *Omega*). Por el flamenco se ha cantado a Lope de Vega, Góngora y Fray Luis de León (José Menese), a Bécquer y Antonio Machado (Calixto Sánchez) o a Juan Ramón Jiménez (Rocío Márquez), por citar sólo algunos de los grandes de la literatura española.

En una época en que la lectura de la poesía clásica escasea, el flamenco no sólo está sirviendo como canal de memoria, transmitiendo una poesía que de otra manera podía ser olvidada, sino que hace que ésta se difunda de manera más intensa y efectiva. La nueva versión del texto (la trasposición musical del poema) adquiere una fuerza mayor incluso que el poema primero y le afecta de manera definitiva. Como bien observa Becerra, “la canción imparte al texto la voz que el libro omite”. De ahí que sea de gran importancia analizar estas nuevas versiones musicales. Aunque la relación entre la poesía y la música como sistemas-lenguajes es tan antigua como la poesía y la música, Jenaro Talens indica que su enfrentamiento desde el punto de vista de una disciplina científica de análisis es relativamente reciente. El estudioso propone varios campos de estudio. Uno de ellos, y del que a continuación daremos un ejemplo, es atender obras concretas para ver la relación que existe entre una determinada música y un determinado texto verbal (Cf. Talens 99)⁵. Estas musicalizaciones no dejan de ser interpretaciones particulares de los poemas, pero es de suma importancia su revisión pues puede que terminen siendo las versiones que sobrevivan al menos en el bagaje cultural de las nuevas generaciones.

Pero analicemos antes, brevemente, los vínculos entre la literatura y el flamenco. El mundo del flamenco aparece en la literatura española en numerosas ocasiones. Cervantes dedica una de sus *Novelas Ejemplares* (1613), “La gitana”, a “la más única bailadora que se hallaba en todo el gitanismo, y la más hermosa y discreta que pudiera hallarse, no entre los gitanos, sino entre cuantas hermosas y discretas pudiera pregonar la fama”. El duque de Rivas inicia su *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835) con la gitana Preciosilla “templando una guitarra” en Triana. Sin embargo, el primer gran testimonio que suele citarse es una de las *Escenas Andaluzas* (1820) de Estébanez Calderón en la que describe una fiesta flamenca. El costumbrista español queda deslumbrado con el “donaire y provocaciones picantes” de la bailarina, “lo vivo y ardiente del compás” flamenco y el sabor de los romances cantados, que no se resiste a transcribirlos por entero. (“Un baile en Triana” en Baltanás 12). Por su parte, el poeta Bécquer, quien admira las canciones populares de Andalucía como “acaso las mejores” (cf. Blanco 112-118), cierra la leyenda “La venta de los gatos” con una seguriya: “El carrito de los muertos/ pasó por allí, / como llevaba la manita fuera/ yo la conocí”. Otro gran amante de la cultura popular fue Antonio Machado y Álvarez, alias Demófilo. El padre de los hermanos Machado tiene dos recopilaciones de coplas flamencas (una de 1881 y otra de 1890) que le hacen el iniciador de los estudios folclóricos en España. Su hijo primogénito hereda su afición y publica numerosas coplas de creación propia en *Cante Hondo* (1912). Sin embargo, Manuel Machado cree que las coplas tienen que aspirar al anonimato: “Hasta que el pueblo las

canta, / las coplas coplas no son,/ y cuando las canta el pueblo,/ ya nadie sabe el autor". Y es que: "lo que se pierde de nombre/ se gana de eternidad" (poema "La copla"). El cantaor Antonio Mairena hace realidad sus deseos y pocos reconocen hoy la autoría de muchos de sus versos que tanto han sido cantados por flamenco. Su hermano Antonio no compuso coplas flamencas pero sí escribieron entre ambos la obra de teatro *La Lola se va a los puertos*, de tema flamenco. Juan Ramón Jiménez, por su parte, inserta a veces coplas flamencas en sus poemas, como ocurre en "Río feliz" de *Baladas del Monsurio* que utiliza la soleá: "Aquí no hay nada que ver/ porque un barco que había/ tendió la vela y se fue".

Aunque algunos miembros de la Generación del 27 permanecieron ajenos al flamenco, y alguien tan importante dentro del grupo como Luis Cernuda incluso se mostró hostil con los acercamientos "folcloristas" de Antonio Machado o del *Romancero gitano* de García Lorca (Cf. Álvarez), muchos de sus componentes estuvieron muy vinculados al flamenco (ayudaba el hecho de que varios son andaluces o frecuentaron el Sur). Entre ellos hay que destacar a Fernando Villalón⁶, Ignacio Sánchez Mejías⁷, Rafael Alberti⁸ y, por supuesto, Federico García Lorca.

Es casi imposible hablar de Lorca sin nombrar lo gitano, el duende andaluz, o el flamenco⁹. Los gitanos, hechos de "bronce y sueño"¹⁰, le causaban una fascinación que se refleja por toda su obra. González Climent lo considera "íntegramente flamenco (...) Lorca -él y su obra- está tocado de alto flamenquismo" (citado en Álvarez 333). De hecho, junto con Manuel de Falla¹¹ y un pequeño grupo de intelectuales, convoca el primer Concurso de Cante Jondo, celebrado en el año 1922 en el patio de los Aljibes de La Alhambra. Mientras componía *Bodas de Sangre* en la Huerta de San Vicente en el verano de 1931, la hermana de García Lorca recuerda que éste "ponía a todas horas discos del cantaor Tomás Pavón y de Bach. Tal insistencia musical tenía mareada a la familia" (citado en Maurer). Sin embargo, a pesar de su gran intuición y sensibilidad, los flamencólogos han detectado numerosos errores y contradicciones en sus escritos y declaraciones, como en la conferencia sobre la *Importancia artística e histórica del primitivo canto andaluz, llamado "cante jondo"* de 1922, que presenta, con algunas variaciones, en La Habana (1930), Buenos Aires y Montevideo (1933-34). No importa, su teoría del "duende", aquel que "hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre" ("Teoría y juego del duende"), y sus poemarios *Poema del Cante Jondo* y *Romancero gitano*, han conseguido que sea el poeta más celebrado e interpretado por los cantaores flamencos¹². Éstos no sólo cantan los poemas más evidentemente cercanos al flamenco como *Romancero gitano* o *Poema del Cante Jondo* sino también se atreven con el *Divan del Tamarit* (Camarón), *Poeta en Nueva York* (Morente), o poemas que salen en obras de teatro como *Bodas de sangre* o *Así que pasen cinco años*¹³. Cantan todo aquello que tiene, no musa ni ángel, sino duende: "Los grandes artistas del sur de España, gitanos o flamencos, ya canten, ya bailen, ya toquen, saben que no es posible ninguna emoción sin la llegada del duende" ("Teoría del duende").

No hay duda de que, para Camarón de la Isla, uno de los poemas de García Lorca que más duende tiene y más emoción provoca es el "Romance del Amargo". Antes de pasar a analizar la musicalización que hace el famoso cantaor de San

Fernando de este poema, recordemos una famosa copla de Augusto Ferrán, la cual bien sintetiza la profunda desesperación que se destila de esta composición artística:

Todo hombre que viene al mundo
Trae un letrero en la frente,
Con letras de fuego escrito,
Que dice: “Reo de muerte”

El “Romance del Amargo” es un fragmento (v. 22-41) que pertenece al “Romance del Emplazado”, penúltimo poema de *Romancero gitano*, compuesto entre 1923 y 1927 y publicado por primera vez en 1928, en la *Revista de Occidente*. Fue hecho cante flamenco por Camarón de la Isla por primera vez ¹⁴ en una soleá por bulerías de su disco *La leyenda del tiempo* de 1979. Este poema es en realidad nexo entre *Poema del Cante Jondo* (publicado en 1931 aunque compuesto en 1921) y *Romancero gitano* pues aquél termina precisamente con el “Diálogo del amargo”. García Lorca afirma que la figura del Amargo es “obsesión en mi obra poética” (García Lorca 273). En el primer poemario aparece la conversación del gitano Amargo con un jinete camino de Granada y la canción de la madre del Amargo un 27 de agosto, día del entierro; en el segundo poemario, se relata el fatídico emplazamiento.

En el “Diálogo” (v.211-219), aparece el Amargo precisamente entonando un ayeo: “Ay yayayay / Yo le pregunté a la muerte./ Ay yayayay”. A continuación el poeta hace la siguiente anotación: “El grito de su canto pone un acento circunflejo sobre el corazón de los que le han oído” (el subrayado es mío). No hay duda de que es grito y también canto, es decir, de que es un ayeo. Como apunta Luis Rosales: “En el ayeo se oye la voz de una manera muy distinta y principal (...), se encuentra en la antesala del día de la creación igual que si el lenguaje aún no existiera. Esta entrada del cante es su momento de más profunda y lírica intensidad. El ayeo es cante puro” (citado en Grande 22). El Amargo vuelve a gritar en la mitad del diálogo: “¡Me da una desesperanza! ¡Ay yayayay!” y sus últimas palabras, antes de ser asesinado son las mismas: “¡Ay yayayay!”. Esta misma fórmula onomatopéyica también aparece en otra ocasión en *Poema del Cante Jondo*. Es precisamente en el poema “La soleá”: “Vestida con mantos negros/ piensa que el mundo es chiquito/ y el corazón es inmenso (...) ¡Ay yayayay, / que vestida con mantos negros”. Como vemos, la pertinencia de versionar en flamenco este poema tan lleno de “quejío” es evidente. Y también hacerlo por soleá.

Se dice que la angustia de morir es uno de los grandes temas del flamenco (Cf. Grande 17). Y ésta del “Emplazado” (es decir, “citado”), es la angustia peor de una muerte anunciada. No puede conciliar el sueño ni pensar en otra cosa: sus ojos ya sólo pueden mirar “un norte/ de metales y peñascos/ donde mi cuerpo sin venas/ consulta naipes helados” (v.10-13). Los versos que decide cantar Camarón son precisamente este terrible anuncio que le dan “el veinticinco de junio”. Es una cita para dentro de dos meses, que termina cumpliéndose sin demora: “El veinticinco de junio/ abrió sus ojos Amargo/ y el veinticinco de agosto/ se tendió

para cerrarlos” (v.46-49). “Mi soledad sin descanso!”, que grita el gitano en el primer verso, ha pasado a ser “soledad con descanso” (v.53). En ese fragmento que elige el cantaor flamenco está condensado no sólo el clímax dramático sino que también todas las figuras literarias que habían aparecido previamente, bien en el mismo poema o bien en el del *Poema de Cante Jondo*, y que por su redundancia resultan imprescindibles: “cicutas y ortigas”, “lo oscuro”, “los bueyes de agua” y “metales y peñascos”. No se sabe si esta advertencia se la dieron sus asesinos o un sueño premonitorio (como plantea Martínez Nadal), como aquel que tuvo García Lorca en esos estremecedores versos visionarios de *Poeta en Nueva York*: “comprendí que me habían asesinado” (poema: “Fábula y rueda de los tres amigos”). Tampoco se sabe si le asesinaron con cuchillos de oro, de esos que “se van solos al corazón” (“Diálogo del Amargo”). Lo único que deja claro el poeta es la angustia que crea la muerte. A García Lorca le gustaba “el temblor lírico” que dejaban las coplas flamencas pues con este se conseguía “mucho más misterio que en todos los dramas de Maeterlinck, misterio sencillo y real, misterio limpio y sano, sin bosques sombríos ni barcos sin timón, el enigma siempre vivo de la muerte” (García Lorca citado en Gutiérrez 627).

El único cambio textual que se realiza en la composición musical es el de “gustas” por “quieres” (v.24), lo que no afecta la rima del poema -pues en los romances sólo riman los pares en asonante quedando libre los impares- pero sí le da un tono más contemporáneo, acercando así la lectura al receptor. También se repiten los cuatro primeros octosílabos para asegurarse de que se está recibiendo correctamente el mensaje (estas repeticiones innecesarias en la lectura del poema son imprescindibles en la oralidad de una canción).

La composición comienza con la guitarra y unas palmas en compás de amalgama¹⁵ de soleá por bulerías. Al principio suenan lejanas y deja que se escuche la melodía de la guitarra, esa guitarra que según García Lorca “hace llorar a los sueños./ El sollozo de las almas/ perdidas,/ se escapa por su boca/ redonda” (“Las seis cuerdas” *PCJ*). Las palmas adquieren más cuerpo cuando entra el cajón y sobre todo cuando comienza el cante¹⁶. El cante hace tres pausas a lo largo de la canción y deja que se escuchen las palmas que no cesan, la guitarra y el cajón; sin embargo, una vez dicho el último verso “yacerás amortajado”, sólo se espera el compás del remate que, cual adorno, imprime fuerza a esa terrible palabra final “amortajado” donde se nombra directamente lo que antes se hacía por medio de la alusión. Este final repentino y ensalzado musicalmente es un acierto de la composición, así como el hecho de que las palmas nunca cesan y mantienen un ritmo bastante rápido (es lo que hace por bulerías esta soleá), creando así un sonido de pesadilla, como el del recuerdo de un destino implacable. La trasposición musical sirve, como diría Janette Becerra, “para dramatizar el poema, o poner en escena, el texto inmóvil” (29). Esta de Camarón ha entendido muy bien la escena que circunda este amargo romance.

Como vemos, la interpretación musical por flamenco de este poema ha sido muy acertada. La versión musical enfatiza el ritmo del poema, gana en dramatismo, facilita su memorización, crea un ambiente propicio para su recepción... pero sobre todo gana público al hacer más atractivos y accesibles los poemas. Y lo

consigue sin supeditar la música al texto verbal, o al revés, en una admirable fusión. En *Memoria del flamenco*, quizás el libro más citado entre los que se adentran en el mundo del cante jondo, Félix Grande quiere recordar toda la historia y memoria que corre por las venas de las coplas flamencas. Aquí hemos querido señalar que la capacidad del flamenco de ser vehículo de la memoria no ha terminado todavía. Esta vez se erige como transmisora de la poesía clásica española, en una época en que escasea su lectura. Es otra memoria del flamenco. Otra más.

Notas

- 1 El primer documento oficial sobre los gitanos en la Península Ibérica es del 12 de enero de 1425. Se trata de un salvoconducto que otorga el rey Alfonso V de Aragón al jefe de un no muy numeroso grupo de gitanos llamado D. Juan de Egipto Menor. A éste le siguen otros permisos, por medio de los cuales este pueblo nómada procedente de la India se adentra y dispersa por toda la península. Sin embargo, pronto comienza su discriminación. En 1499, los Reyes Católicos dictan la primera ley antigitana por la que les mandan que tomen asiento y no vaguen juntos por los reinos: “so pena de 100 azotes y destierro perpetuo la primera vez y que les corten las orejas y estén 60 días en la cadena y los tomen a desterrar la segunda vez que fueran hallados...” Felipe III, famoso por expulsar a los moriscos de la Península Ibérica en 1609, hace lo mismo con los gitanos. Los que se quieran quedar “sea avecinandose en ciudades, villas y lugares de estos nuestros reynos de mil vecinos arriba y que no puedan usar el trage, nombre y lengua de gitanos y gitanas.” Lo mismo firma Felipe IV en 1633, Carlos II en 1692 y Felipe V en 1745. Todos ellos les prohíben usar su lengua, nombre y vestimenta, haciendo que pierdan con ello su identidad. Hay que esperar al rey Carlos III para que se les reconozca a los gitanos su ciudadanía en 1783 y que ésta vuelva a ser validada en la Constitución de Cádiz en 1812. Pero pronto se vuelve a la discriminación anterior. En la dictadura franquista se les prohíbe hablar el romanó al considerarla jerga de delincuentes. Sólo en 1978, con la Constitución española, se consigue pleno derecho de los gitanos ante la ley (Cf. Plantón y Lafuente).
- 2 Las características que Walter Ong (1982) adjudica a las culturas orales se pueden observar perfectamente en el flamenco.
- 3 Como lo han demostrado distintos estudios (entre los que destaca *Memoria del flamenco* de Félix Grande), el flamenco conserva numerosos rasgos identitarios de los gitanos, entre los que se incluyen numerosas palabras en caló. De hecho, hay un elevado porcentaje de gitanismos en el lenguaje flamenco. Ropero Núñez (1991) habla de un 28,3% de léxico caló (lengua de los gitanos españoles, de origen indostánico), un 67,8% de andaluz y sólo un 3,9% del argot de los delincuentes y la germanía. Aunque sea en una nota al pie es importante esta reivindicación del elemento gitano no sólo en el flamenco sino también en la constitución del pueblo español, algo que muchas veces se olvida nombrar. Como dice Carlos Fuentes en su obra *El espejo enterrado*: “Porque si España es no sólo cristiana, sino árabe y judía, también es griega, cartaginesa, romana, y tanto gótica como gitana” (21).
- 4 F. Iwasaki estudia estas carencias del DRAE en su artículo “El flamenco y América Latina: un habla de ida y vuelta”, carencias que pueden llevar a graves malentendidos: “tiemblo de sólo pensar cómo se imaginará la Semana Santa andaluza ese doctorando bengalí o coreano de Hispánicas, cuando lea el poema “Madrugada” [de García

- Lorca] y descubra sobrecogido que los balcones de Sevilla y Granada se llenan de “saeteros”, que para colmo están ciegos. Y es que según la norma, saetero es “el que pelea con arco y saetas» y no el cantaor de coplas religiosas por “tonás” y “siguiriyas”. Termina el artículo lanzando un interrogante: “¿No es paradójico que el vocabulario del arte flamenco- que es una seña universal de identidad española- apenas sea reconocido por la RAE?”
- 5 Normalmente los estudios relacionados con la poesía y el flamenco se han centrado en trabajar el elemento popular, así por ejemplo Francisco Gutiérrez Carbajo en *La copla flamenca y la lírica de tipo popular* (Madrid: Cinterco, 1990) o estudiar las coplas de corte histórico, sobre todo aquellas relacionadas con la lucha española contra los franceses y las Cortes de Cádiz, como en *El cante flamenco como expresión y liberación: las coplas gitano-andaluzas, una biografía colectiva* de Antonio Carrillo Alonso (Almería: Editorial Cajal, 1978).
 - 6 Este poeta, muchas veces olvidado al hablar de la Generación del 27, ha sido en numerosas ocasiones recuperado por los cantaores flamencos (sobre todo Calixto Sánchez). Manuel Urbano cree que su poesía poco sería sin el cante jondo: “el valor máximo de Villalón radica en el entroncamiento de lo popular andaluz y de lo jondo en lo literario” (7).
 - 7 Aunque más conocido por su profesión de torero (y sobre todo por las hermosas elegías que le componen Miguel Hernández y García Lorca tras su muerte en el ruedo), Sánchez Mejías también fue escritor de la generación del 27 y además un gran amante del flamenco. Mantuvo una relación sentimental con la bailaora Encarnación López, La Argentinita, y reclutaba a viejos gitanos y flamencos para sus fiestas, como aquella en la que reunió a distintos escritores en su cortijo de Pino Montano y en la que Manuel Torres dijo aquello de “tronco de faraón” que tan celebrado fue por García Lorca (dedicándole sus “Viñetas flamencas” en *Poema de Cante Jondo*).
 - 8 Alberti, como buen gaditano, conoce el flamenco desde pequeño (léanse sus memorias: *La arboleda perdida*) y así lo demuestra en sus versos. Para él, el cante es “ese toro en las venas/ que tiene mi gente”. Utilizó el molde de las letras flamencas para componer sus *Coplas de Juan Panadero* de 1949. Sus poemas han sido cantados por Calixto Sánchez (*De los Alcores a Granada*) o por la compañía de canto de La Argentinita como autor anónimo (“Aceitunero que estás...”), entre muchos otros. Vicente Amigo se inspira en él para su *Concierto flamenco para un marinero en tierra* (1997).
 - 9 De hecho, los estudios sobre la relación entre literatura y música flamenca comenzaron con García Lorca. Sin embargo, estos estudios se basan no en las musicalizaciones flamencas de su obra sino en las referencias del cante jondo en la poesía del escritor granadino, como en el libro de Edward Stanton *The tragic myth: Lorca and cante jondo* (Lexington: University Press of Kentucky, 1978).
 - 10 “Por el olivar venían,/ bronce y sueño, los gitanos./ Las cabezas levantadas/ y los ojos entornados” (del “Romance de la luna” en *Romancero gitano*).
 - 11 Para Falla, tres hechos históricos en España fueron de gran trascendencia para la historia musical: la adopción por la Iglesia española del canto bizantino, la invasión árabe y el establecimiento en España de numerosas bandas de gitanos (Cf. Grande 149).
 - 12 Las primeras musicalizaciones de sus poemas datan de los años 30 del siglo XX (como La Niña de los Peines), siendo seguramente el primer poeta culto musicalizado (aparte de Manuel Machado). Los gitanos se sienten especialmente vinculados a él como muestra el disco *Los gitanos cantan a Lorca* (el primer Cd de 1994 y el segundo

- de 1996), donde cantaores como Diego Carrasco, Camarón de la Isla, Pata Negra, Manzanita, Lole y Manuel o Remedios Amaya, entre otros, rinden homenaje al autor de *Romancero Gitano*.
- 13 Por cierto que una de las canciones más celebradas de Camarón de la Isla y que da título a su Cd revolucionario de 1979 dedicado a García Lorca es “La leyenda del tiempo”. Se trata del inicio del tercer acto de la obra de teatro *Así que pasen cinco años* (escrita en 1931) y que se estrena por primera vez en español en la Universidad de Puerto Rico. Hay que esperar hasta 1978 a que se estrene en España.
 - 14 Posteriormente cantado por Remedios Amaya (en 1996 Cd 2. *Los gitanos cantan a Lorca*). El cantaor Camarón de la Isla revoluciona con Paco de Lucía (con el que forma pareja artística durante 21 años) el mundo del flamenco sobre todo a raíz de este disco. Constantemente musicaliza textos de Lorca: cuatro en *La leyenda del tiempo* (1979), uno en *Calle Real* (1981), y tres temas en *Soy Gitano* (1989), álbum con el que consigue el Disco de oro.
 - 15 Los compases de amalgama están formados por un compás de 6/8 y otro de 3/4. Tanto la soleá como la bulería (palo que procede del remate de la soleá) siguen este compás. Antonio Mairena solía interpretar antiguos romances castellanos al compás de la soleá por bulerías (Anguita 85). Lo mismo hace Camarón con este romance de García Lorca.
 - 16 Una característica importante del flamenco es, para Calixto Sánchez, que se cante con los rasgos del habla andaluza. El cantaor, que es de la Isla de San Fernando, así lo hace. Presenta seseo (“veinticinco” “cicutas”), pérdida de la /-d-/ intervocálica (“costado”, “mojada”) y aspiración de la /x/ (“dijeron” “debajo”).

Bibliografía

- AAVV. *Maj Khetane. Material Multimedia para trabajar la cultura gitana*. Comisión de Educación del Programa de Desarrollo del Pueblo Gitano 2003. Fundación Secretariado Gitano, 2003.
- Álvarez Caballero, Ángel. *Historia del cante flamenco*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- . “La generación del 27 y el flamenco”. *Cuadernos hispanoamericanos* 514-515 (abril/mayo 1993): 331-333.
- Baltanás, Enrique. *Flamenco y literatura*. Sevilla: Guadalmena, 1990.
- Barrios, Manuel. *Gitanos, moriscos y cante flamenco*. Sevilla: Gayban Grafic, 1989.
- Becerra, Janette. “Joan Manuel Serrat, lector de Miguel Hernández: Acercamientos a la trasposición musical de la poesía”. Manuscrito.
- Berrocal, Alfonso. Introducción a *Cancionero y Romancero de Ausencias*. Madrid: Vitruvio, 2009. 7-14.
- Blanco Garza, José Luis et al. *Las letras del cante flamenco*. Sevilla: Signatura Ediciones, 2004.
- Bohórquez, Manuel. *A palo seco. Veinte años de crítica flamenca*. Sevilla: Signatura Ediciones, 2005.
- Caballero Bonald, prólogo a *Memoria del flamenco*. Madrid: Espasa Calpe, 1979. I-XX

- Carrillo Alonso, Antonio. *El cante flamenco como expresión y liberación: las coplas gitano-andaluzas, una biografía colectiva*. Almería: Editorial Cajal, 1978.
- Cenizo Jiménez, José “Poesía flamenca y copla flamenca: una distinción necesaria”. *Litoral* 238 (2004): 32-38.
- De la Isla, Camarón. *La leyenda del tiempo*. PolyGram, 1979. Cd.
- Fuentes, Carlos. *El espejo enterrado*. México: Taurus, 2001.
- Gamboa, José Manuel. *Una Historia del Flamenco*. Madrid: Espasa, 2005.
- García Lorca, Federico. “Teoría y juego del duende”:
<http://www.analitica.com/bitbiblio/lorca/duende.asp>
- _____. *Poema del Cante Jondo y Romancero Gitano*. Barcelona: Altaya, 1994.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco. *La copla flamenca y la lírica de tipo popular* Madrid: Cinterco, 1990
- Grande, Félix. *Memoria del flamenco*. Madrid: Espasa Calpe, 1979.
- Lafuente, Rafael. *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*. Barcelona: Barna, 1955.
- Iwasaki Cauti, Fernando. “El flamenco y América Latina: un habla de ida y vuelta”. Conferencia ofrecida durante el encuentro “El duende dilucidado” organizado por la Universidad Complutense en San Lorenzo del Escorial. Verano 2009.
- _____. “El flamenco andaluz. De la vanguardia artística a la retaguardia folclórica”. Conferencia ofrecida durante el encuentro “El duende dilucidado” organizado por la Universidad Complutense en San Lorenzo del Escorial. Verano 2009.
- Maurer, Christopher. *Federico García Lorca y su “Arquitectura del Cante Jondo”*. Granada: Comares, 2000.
- Ong, Walter J. *Orality and literacy: the technologizing of the word*. New York: Methuen, 1982.
- Pachón, Ricardo (dirección). *Los gitanos cantan a F. G. Lorca*. Pollygram Ibérica, 1994 (Cd 1). 1996 (Cd 2).
- Plantón, José Antonio. *Los gitanos: su cultura y su lengua*. Unidad de recursos europeos. Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 2003.
- Ropero Núñez, Miguel. *El léxico caló en el lenguaje flamenco*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1991.
- _____. “Aproximación a la historia del flamenco: El problema histórico, cultural y etimológico”. *Litoral* 238 (2004): 8-30.
- Sánchez, Calixto. “La poesía a compás de Flamenco”. Conferencia ofrecida en la Biblioteca Pública Provincial Infanta Elena de Sevilla. 30 septiembre 2010.
- Talens, Jenaro. “Teoría y técnica del análisis poético”. *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra, 1980.
- Urbano, Manuel. “Lo jondo en Fernando Villalón”. *Candil* 4 (marzo/abril 1981): 7-12.