

LÍRICA FLAMENCA: ALGUNAS PERVIVENCIAS DE LA POESÍA DE TIPO POPULAR

FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO
UNED

El espectáculo *De mis soledades vengo. Los clásicos y el flamenco*, representado el día 8 de noviembre de 2001 en el Teatro Real de Madrid, puso de manifiesto una vez más potencialidad estilística y expresiva de este arte. Su vocación solidaria, su dimensión social y su contextualización artística han sido resaltadas ya en numerosos trabajos, y nosotros mismos hemos intentando en otras ocasiones analizar algunos de sus campos y códigos vecinos. Las interpretaciones, en el citado concierto, de Ginesa Ortega y José Menese, en el cante, Enrique de Melchor y Jerónimo en la guitarra y Carmen Ledesma en el baile fueron las encargadas en ese acto de subrayar los que parecen imperativos éticos y estéticos del flamenco. Ello nos permite insistir en la hipótesis abductiva de sus relaciones con la poesía popular.

Ginesa Ortega interpretó, entre otros cantes, el siguiente inspirado en una composición de la lírica tradicional: "De Madrid a Getafe/ ponen dos leguas;/ veinte son si la calle/ se pone en cuesta". Se trata de una cancioncilla ejecutada en una posada de Illescas, después de las intervenciones de Casilda y Carreño en la comedia *Desde Toledo a Madrid*, de Tirso de Molina. La seguidilla completa, con su estribillo, dice así: "De Madrid a Getafe/ ponen dos leguas;/ veinte son si la calle/ se pone en cuesta./ ¡Jesús, qué larga!/ ¡Jesús qué larga!/ No me llesves por ella,/ Diego del alma"¹. La composición aparece ya incluida por Santiago Magariños² y por Margit Frenk³ y se ha recogido por Schindler una nueva muestra en Soria con estas variantes: "De Madrid a Toledo/ van doce leguas,/ y en medio está la Virgen / de las Candelas"⁴. En la población madrileña de Getafe se conserva aún esta modalidad: "De Madrid a Getafe /ponen dos leguas/ una ya llevo andada/ y otra me queda".

Tirso de Molina, como otros escritores del Siglo de Oro, alimenta su lira del acervo popular, y, en justa correspondencia, le devuelve al pueblo, lo que de él tan sabiamente ha extraído. ¿De dónde la toma la cantaora, o el adaptador? ¿Del escritor culto, o de esta tradición que mediante la transmisión oral y escrita ha llegado hasta nuestros días? No importa tanto

1. Tirso de Molina, *Desde Toledo a Madrid*, ed. Pallares de R. Arias, Berta, Madrid, Castalia, 1999, pp. 280-281.

2. Santiago Magariños, *Canciones populares de la Edad de Oro*, Barcelona, 1944, p. 271.

3. Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV al XVII)*, Madrid, Castalia, 1987, p. 489, núm. 1023

4. Kurt Schindler, *Folk music and poetry of Spain and Portugal*, New York, 1941, núm. 656.

resaltar ahora la originalidad del autor primero, como subrayar la labor del depositario, que reelabora y hace suyo el material que ha recibido.

De otros autores de los Siglos de Oro, como San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Teresa de Jesús, Lope de Vega, Quevedo, Calderón y el mismo Tirso –cuyas composiciones en algunos casos convivieron y se mezclaron con las de tipo popular– se oyeron coplas en el festival citado del Teatro Real. Del dramaturgo de la escuela calderoniana, Ruiz de Alarcón, se interpretó por livianas esta composición, inspirada igualmente en la lírica de tipo popular: “Con mi albarda y mi burro/ no envidio nada;/ que son coches de pobres/ burros y albardas./ Dichoso sitio,/ si el ventero es cristiano/ y es moro el vino”.

¿Se trata de los cantos de rústicos –o emparentados con ellos– de los que hablaba en el siglo XV el culto Juan de Mena? En efecto, en el *Laberinto de Fortuna* (1444), en un contexto histórico que parece tener como referente la muerte de Fernando IV el emplazado por los Carvajales –muertos por orden del rey por sospecha de asesinato– el poeta cordobés escribe lo siguiente:

2285 al emperador de Constantinopla
libró de los turcos, mejor que mi copla
lo dize trobando por fabla senzilla...

2290 todos los fechos del terçer Fernando
aquel que Alcaudete ganó batallando,
del que se dize morir emplazado
de los que de Martos ovo despeñado,
segund dizen rústicos desto cantando⁵.

Juan de Mena reconoce –al lado de su culto arte mayor– el valor de la copla que cantan los rústicos y el registro en el que éstos la entonan: es decir, la circunstancia de que la composición esté *trobada por fabla senzilla*.

La existencia de este tipo de composiciones no pasa desapercibida para las poéticas y gramáticas de los siglos XVI y XVII, que se ocupan, aunque no hasta el extremo que deseaba Gonzalo Correas, de las creaciones poéticas de tipo popular.

Así, Juan Díaz Rengifo en su *Arte poética española con una fertilísima silva de consonantes comunes* (1592) habla de la métrica de las seguidillas y Alonso López Pinciano, en su *Philosophia antigua poética* (1596) se refiere igualmente a las creaciones de este tipo.

Antonio de Nebrija en la *Gramática de la Lengua Castellana* apoya algunos de sus ejemplos en romances, que él, en 1492, denomina antiguos.

Juan de Valdés en el *Diálogo de la lengua* (1535) considera que lo literario se encuentra íntimamente ligado al lenguaje normal:

y siendo assí que la gentileza del metro castellano consiste en que de tal manera sea metro que parezca prosa, y que lo que se scrive se diga como se diría en prosa, tengo por buenos muchos de los romances que stán en el *Cancionero General*; porque en ellos me contenta aquel su hilo de

5. Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Sevilla, Fundación José Manuel Lara - Clásicos andaluces, 2003, págs. 155-156.

dezir que va continuado y llano, tanto que pienso que los llaman romances porque son muy castos en su romance⁶.

Un poco más tarde Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) resalta la importancia de los “cantarcillos triviales” juntamente con la de los refranes y romances.

Gonzalo Correas, en coherencia con su concepción del continuo trasvase de lo popular a lo culto y a la inversa, ilustra las exposiciones sobre gramática y métrica, en su *Arte de la lengua española castellana* (1625), con numerosas canciones populares, de la misma forma que inserta abundantes composiciones de este tipo en el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*.

Milá i Fontanals⁷, García Gutiérrez⁸, Juan Valera⁹, Joaquín Costa¹⁰ y Menéndez Pidal¹¹, entre otros, escribieron ya iluminadoras palabras sobre la poesía de tipo popular, y García Lorca, en su conferencia sobre la *Importancia artística e histórica del primitivo canto andaluz, llamado “cante jondo”*, cita, en el contexto del universo del flamenco composiciones populares. Ante una de ellas, incluida ya en la recopilación de Rodríguez Marín, escribe lo siguiente: “Hay coplas en que el temblor lírico llega a un punto donde no pueden llegar sino contadísimos poetas: *Cerco tiene la luna/ mi amor ha muerto*”. “En estos versos populares –continúa Lorca– hay 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”¹².

El cante flamenco, del que Machado y Álvarez negaba su carácter popular, con el argumento de que al pie de cada copla podríamos poner el autor de ellas, ha sabido alimentarse –como intuyó García Lorca– de numerosas y variadas fuentes. No entraremos aquí a discutir el argumento que identifica anonimidad con popularidad –rebatido ya en otras ocasiones¹³– cuando, por otra parte, es conocido el fenómeno de que composiciones de Gil Vicente, Lope de Vega, Ventura Ruiz Aguilera, Manuel Machado y otros autores, se fundieron con las del pueblo, muy a pesar de la opinión de alguno de ellos, como es el caso de Ruiz Aguilera, o con la más absoluta conformidad, como sucede con Manuel Machado.

6. Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. José F. Montesinos, Madrid, Espasa-Calpe “Clásicos Castellanos”, 1964, p.168.

7. Manuel Milá i Fontanals, *Observaciones sobre la poesía popular*, Barcelona, Imprenta de Narciso Ramfrez, 1853.

8. Antonio García Gutiérrez, *La poesía popular*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de Manuel Rivadeneira, 1862.

9. Juan Valera, “La poesía popular. Discurso leído en el acto de recepción en la Real Academia Española, el día 16 de marzo de 1862”, en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1958, vol. II, pp. 1049-1064.

10. Joaquín Costa, *La poesía popular española y mitología y literatura celtohispanas*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1888.

11. Ramón Menéndez Pidal, “La primitiva poesía lírica española”, en *Estudios literarios*, Madrid, Espasa-Calpe, 1938; “Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española”, en *Los romances de América*, Madrid, Espasa-Calpe, 1939; “Cantos románicos andalusíes”, en *España, eslabón entre la Cristiandad y el Islam*, Madrid, Espasa-Calpe, 1956; *Romancero hispánico (hispánico-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe.

12. Federico García Lorca, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1962, p. 1520.

13. Francisco Gutiérrez Carbajo, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, Madrid, Cinterco, 1990, vol. I, pp. 120 y ss.

Del *Cante hondo* de este último autor hemos encontrado composiciones en el repertorio de Juanito Varea y de otros intérpretes. A su vez, algunas soleares de Manuel Machado presentan supervivencias de antiguas cancioncillas populares. En la siguiente, por ejemplo, son palpables las analogías con composiciones antiguas, populares y cultas:

Es mi nena tan bonita
que hasta el sol cuando la ve
amarillea de envidia¹⁴.

En una letra glosada en los *Romancerillos de Pisa* se canta:

Cuando sale mi niña
mi niña a sus corredores
no parece la luna
y el sol se esconde¹⁵.

Y en *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián se recoge con esta modalidad:

Por envidia que el sol tiene
a otro sol que yo me sé
estos días no se ve¹⁶.

De entre las coplas recogidas por Eduardo Martínez Torner en su *Cancionero musical* y en su *Lírica hispánica*, referidas a este mismo asunto, destaca el siguiente:

Sale mi niña al campo
al amanecer
y el sol, lleno de envidia,
se vuelve a esconder.

La copla recopilada por Antonio Machado y Álvarez¹⁷ y por Melchor de Paláu¹⁸: “El verte me da la muerte, / y el no verte me da vida/ más quiero morir y verte/ que no verte y tener vida”, se hace eco de un tema que resulta recurrente a lo largo de nuestra historia literaria. Ya en el *Cancionero General de Hernando del Castillo* se dice en una composición de Íñigo de Velasco: “Tan grande males recibo/ deste mal con quien peleo/ que no me cuento por vivo/ porque os vi, porque no os veo”. Y en el *Cancionero de Juan Fernández de Constantina*: “Con dos cuidados guerreo/ que me dan pena y suspiro/ es uno cuando no os veo/ el otro cuando vos miro. / Mirándoos, de amores muero/ sin me poder remediar/ no os

14. Manuel Machado, *Poesías completas*, ed. Antonio Fernández Ferrer, Sevilla, Renacimiento, 1993, p. 206.

15. Eduardo Martínez Torner, *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, Castalia, 1966, p. 360.

16. Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, vol. I, p. 209.

17. Antonio Machado y Álvarez, *Colección escogida de cantes flamencos*, Madrid, Biblioteca de “El Motín”, Imprenta Popular a cargo de Tomás Rey, 1890, p. 191.

18. Melchor de Palau y Catalá, *Cantares populares y literarios*, Barcelona, Montaner y Simón, 1900, p. 57.

mirando, desespero/ por tornaros a mirar./ Lo uno crece en suspiros,/ lo otro causa deseo/
del que peno cuando miro/ y muero cuando no os veo”¹⁹.

Juan Boscán, escribió una canción referida al mismo asunto: “¿Que haré, que por quereros/
mis extremos son tan claros,/ que ni soy para miraros,/ ni puedo dejar de veros?”. En el siglo
XVII, Baltasar Gracián inserta en su *Agudeza y arte de ingenio* (XLII) estas coplas pertene-
cientes a la *Diana* de Jorge de Montemayor: “Todo es uno para mí/ esperanza o no tenella,
que si hoy muero por vella,/ mañana, porque la vi./ Mira, pastora, mi suerte/ si ha traído
buen rodeo,/ que si antes mi deseo/ me hizo morir por verte./ Ya muero porque te veo”²⁰.

Muy conocido es este último ejemplo perteneciente a *La vida es sueño*, de Calderón
de la Barca: “Ojos hidrónicos creo/ que mis ojos deben ser/ pues cuando es muerte el beber,
beben más y desta suerte,/ viendo que el ver me da muerte/ estoy muriendo por ver./ Pero
véate yo y muera,/ que no sé, rendido ya,/ si el verte muerte me da/ el no verte qué me diera”²¹.

Sobre los ojos, a los que se alude en la anterior composición, se sustenta quizá la copla
más famosa de Bernardo de los Lobitos:

Anoche soñaba yo
Que los lobitos me comían
Y eran tus ojitos negros
Que me miraban y me decían...

Este mismo asunto lo encontramos en algunas de las más antiguas composiciones de
la lírica popular española. Por ejemplo, en una creación del Ciego de Tudela se dice: “cuyos
ojos matan a tanta gente”.

En el *Libro de música de vihuela*, de Diego Pisador (Salamanca, 1552) y en la *Recopila-
ción de sonetos y villancicos a cuatro y a cinco* de Juan Vásquez (Sevilla, 1560) aparece
de esta forma: “Por una vez que mis ojos alcé / dicen que yo la maté”.

Juan Vásquez, en *Villancicos y canciones a tres y a cuatro*²² presenta esta nueva muestra,
incluida ya en las colecciones de Cejador, Alonso-Blecuá, Frenk, Alín, Sánchez Romeralo,
Vicente Beltrán...

Abaja los ojos, casada
no mates a quien te miraba.
Casada, pechos hermosos,
abaja tus ojos graciosos,
no mates a quien te miraba.
Abaja los ojos, casada,
no mates a quien te miraba.

19. Rafael Foulché-Delbosc (ed.), *Cancionero de Juan Fernández de Constantina*, Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1914, núm. 133.

20. Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, vol. II, pp. 115-117.

21. Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, ed. Enrique Rull, Madrid, Taurus, 1992, pp. 98-100.

22. Juan Vásquez, *Villancicos y canciones de Ivan Vasquez. A tres y a quatro*, Osuna, 1551, núm. 7.

En las “seguidillas antiguas”, recogidas por Foulché-Delbosc, se incluye con esta variante:

Préstame tus ojos
para esta noche
que me Ymporta la vida
matar un hombre

Iza Zamácola, don Preciso, a comienzos del siglo XIX la recoge en su *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra* con esta modalidad:

Dame, niña, tus ojos
por una noche,
porque quiero con ellos
matar a un hombre²³.

Un nuevo ejemplo nos lo proporciona Foulché-Delbosc en su colección de *seguidillas antiguas*:

Ojos matadores
tenéis, señora
¿cómo la justicia
no los ahorca?²⁴

El *Laberinto amoroso de los mejores y más nuevos romances...* recopilados por Juan de Chen nos brinda una nueva muestra:

Si habéis de matarme,
ojuelos verdes,
dadme corta vida
y no tantas muertes²⁵.

En el mismo asunto incide la siguiente cancioncilla, incluida en *Los tonos castellanos*, en el *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, de Gallardo:

Si me habéis de matar
ojuelos negros
matadme con amor
y no con celos²⁶.

23. Juan Antonio Iza Zamácola “Don Preciso”, *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, Madrid, Imprenta de la Hija de Joaquín Ibarra, 1805, p. 130.

24. Rafael Foulché-Delbosc, “Séguedilles annciennes”, *Revue Hispanique*, 8, (1901), pp. 309-331, núm. 120.

25. Juan de Chen, *Laberinto amoroso de los mejores y más nuevos romances, recopilado por Juan de Chen (Barcelona, 1618)*, ed. José Manuel Blecua, Valencia, 1953, p. 102.

26. Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, 4 vols., Madrid, 1863-1889, t. 1, col. 1196.

A finales del XIX en las colecciones de Machado y Álvarez aparece incluida con estas variantes:

Si con el mirar matas,
yo te pregunto:
¿dónde vas enterrando
tanto difunto?²⁷

En algunas de las sevillanas que se cantan en la actualidad se presentan diversas variantes. Una de las más reiteradas es la siguiente: “*Amarillo es el oro/ blanca es la plata/ y verdes son los ojos/ que a mí me matan*”.

Sobre el tema tradicional de los ojos como transmisores del amor tratan algunas de las sevillanas que Enrique Morente interpretó para el disco de la bailadora suiza Nina Corti:

Digo a los míos
Cuando veo tus ojos
Que miran por donde vienen
Los enemigos.
Respondió el alma:
Ya están haciendo fuego
Las avanzadas.

Niña, tus ojos
Fuego y nieve despiden
Fuego para quien quieres
Nieve a los otros.
Y yo te ruego
Que aunque me hagas ceniza
Mi alma, me arrojes fuego.

En *Sacromonte* Enrique Morente interpreta por *jaleos* esta copla:

Si unos ojos te llaman
mira primero
dónde pones el alma
No llores luego.

En el *Cancionero Musical de Palacio*, en el *Cortesano*, de Milán, en las *Obras* de Fernández de Heredia y en las posteriores antologías de Cejador, Alonso-Blecua, Alín, Frenk, etc., se incluyen ya varias composiciones, con las que sin duda encierran parentesco las composiciones interpretadas por Morente:

Ojos morenicos
Irm'e yo a querellar
Que me queredes matar²⁸.

27. Antonio Machado y Álvarez, *Colección escogida...*, cit., p.184

28. Francisco Asenjo Barbieri (ed.), *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, Madrid, 1890, 171.

Quitad, el caballero,
 Los ojos de mí;
 No miréis así²⁹

Tenéme los ojos quedos
 Pues que me matáis con ellos³⁰.

A *Fantasia de Cante Jondo* pertenece esta letra, que Enrique Morente sin duda tomó de las colecciones de cantos populares:

Por ti me olvidé de Dios
 Mira qué gloria tan grande
 Yo perdí
 Y ahora me voy quedando
 Sin gloria, sin Dios y sin ti,
 Por ti me olvidé de Dios.

En las colecciones de cantos populares de Rodríguez Marín³¹, en el *Panorama de la lírica tradicional*, de Mendoza³², en el *Cancionero popular rioplatense*, de Furt³³, en el *Cancionero popular de la provincia de Santander* de Córdova y Oña³⁴, y en otras recopilaciones, se incluye de esta forma:

Por ti me olvidé de Dios;
 Por ti la gloria perdí;
 Y ahora me voy a quedar
 Sin Dios, sin gloria y sin ti.

En el *Homenaje flamenco a Miguel Hernández*, Enrique Morente incluye este tiento, recogido ya en las recopilaciones de poesía de tipo popular del siglo XIX:

A las hoyancas con él
 Hombre pobre huele a muerto

29. Luis Milán, *Libro Intitulado el Cortesano... Compuesto por Luys Milán*, Valencia, 1561 [Biblioteca de The Hispanic Society of America, New York], f. 30, p. 71.

Julio Cejador y Frauca, *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular, recogida y estudiada por...*, Madrid, Revista de Archivos, 10, vols, vol. 1, p. 604; Margit Frenk, *Corpus de antigua lírica*, cit, núm. 317, José María Alín, *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia, 1991, núm. 132.

30. Juan Fernández de Heredia, *Las obras de don Ioan Fernández de Heredia, así temporales como espirituales*, Valencia, 1562 [Biblioteca Nacional de Madrid], f. 101, v.; Julio Cejador, *La verdadera poesía castellana...*, vol. 3, p. 2058; Margit Frenk, *Corpus de antigua lírica*, núm. 372 A.

31. Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles recogidos, ordenados e ilustrados por...*, Sevilla: Francisco Álvarez y Cía, 5 vols., núm 4386.

32. Vicente T. Mendoza, *Panorama de la música tradicional*, México, Imprenta Universitaria, 1956, p.203.

33. Jorge M. Furt, *Cancionero popular rioplatense, lírica gauchesca*, Buenos Aires, Editorial La Facultad, 2 vols., 1923, p. 137.

34. Sixto Córdova y Oña, *Cancionero popular de la provincia de Santander*, Santander, Aldus, S.A, Artes Gráficas, 1948-1955, p. 264.

A las hoyancas con el
Que el que no tiene dinero
Requiescat in pace amén.

Lafuente y Alcántara³⁵, Rodríguez Marín³⁶ y Paláu y Catalá³⁷ lo incluyen con ligerísimas variantes en sus respectivas colecciones. Rodríguez Marín³⁸ lo relaciona con el siguiente canto, de una gran tradición en la lírica popular y culta:

Hombre pobre, no te extrañes
De que to'r mundo te deje
Porque la necesidad
Tiene carita de hereje.

El ilustre cervantista hace constar en nota a ese cantar que “de la antigua sentencia *Necesitas care lege* hizo nuestro pueblo un adagio distinto, traduciendo como *suen*a y dijo: “*La necesidad tiene cara de hereje*”.

Eduardo Martínez Torner ha señalado varios textos en los que se desarrolla la misma sentencia expuesta en el cantar. Don Francisco de Quevedo que sabía mucho de estos asuntos, escribió:

Deleite y necesidad
Tienen la cara de hereje
Necesidad cuando nace
Y deleite cuando muere³⁹

Don Luis de Góngora, en una letrilla que compuso sobre este pie, nos dice:

Dinero son calidad,
¡Verdad!
Más ama quien más suspira
¡Mentira!

Y en la quinta estrofa reproduce el autor culto la forma en que se había popularizado la sentencia:

No hay persona que hablar deje
Al necesitado en plaza
Todo el mundo le es mordaza,
Aunque él por señas se queje;

35. Emilio Lafuente y Alcántara, *Cancionero popular. Colección escogida de coplas y seguidillas*, Madrid, Carlos Bailly-Baillièrre, 2 vols., 1865, p. 35.

36. Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, ed. cit., núm. 6649.

37. Melchor de Palau y Catalá, *Cantares populares y literarios*, Barcelona, Montaner y Simón Editores, 1900, p. 227.

38. Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, núm. 6651.

39. Eduardo Martínez Torner, *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, Castalia, 1966, p. 207.

Que tiene cara de hereje
 Y aun fe la necesidad
 ¡Verdad!⁴⁰

En el repertorio de varios cantaores flamencos aparece la siguiente copla, que recoge Rodríguez Marín en sus *Cantos populares*:

Aquel pajarito, mare
 Que canta en la verde oliva
 Dígal'usté que se caye
 Que su cantar me lastima⁴¹.

En *Primavera y flor de los mejores romances* recogidos por el licenciado Arias Pérez en el siglo XVII aparece la composición popular que debió de inspirar las creaciones modernas:

Madre mía, aquel paxarillo
 Que canta en el ramo verde,
 Rogadle vos que no cante
 Pues mi niña ya no me quiere⁴².

En los antiguos cantos populares argentinos recopilados por Carrizo ofrece esta variante:

¿Cuál es aquél pajarico
 que canta sobre esa ruda?
 Anda, dile que no cante,
 Que el amor no tiene muda⁴³.

En el *Cancionero folklórico de México* presenta una forma muy parecida a la del cante flamenco:

¿Qué pajarito es aquél
 que canta en aquella lima?
 Anda y dile que no cante,
 Que mi corazón lastima⁴⁴.

La canción recogida "Compañera, no más penas/ mira que no soy de bronce/ que una piedra se quebranta/ a fuerza de muchos golpes", recogida en las colecciones de Rodríguez Marín⁴⁵ y de Machado y Álvarez, se encuentra con variantes en los repertorios de Canalejas de Puerto Real y de Enrique Morente.

40. Luis de Góngora, *Obras completas*, ed. Juan e Isabel Millé Jiménez, Madrid, Aguilar, 1972, pp. 320-321.

41. Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, núm. 5083.

42. J.F. Montesinos (ed.), *Primavera y flor de los mejores romances recogidos por el Lcdo. Arias Pérez* (Madrid 1621), Valencia, 1954, núm. 10.

43. Juan Alfonso Carrizo, *Antiguos cantes populares argentinos (Cancionero de Catamarca)*, Buenos Aires, 1926, p. 175, núm. 596.

44. Margit Frenk Alatorre et al., *Cancionero folklórico de México*, México, 5 vols., t.2, núm. 3497 a.

45. Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles...*, núm. 3978.

De mucha circulación por el universo del cante flamenco es la siguiente granaína que aparece ya inserta en la colección de poesías populares, publicada por Tomás Segarra en Leipzig, en 1862: “Quiero vivir en Graná/ porque me gustaba oír/ la campana de la Vela/ cuando me voy a dormir”⁴⁶.

Con frecuencia recurre también Carmen Linares a las creaciones de tipo popular. En el repertorio de esta *cantaora* –entre las bulerías por La Repompa y Juana la Cruz– destaca esta conocidísima copla:

Y al pasar la barca
Me dijo el barquero
Las niñas bonitas
No pagan dinero.

Con ligeras variantes la recoge Milá i Fontanals en el folklore gallego⁴⁷ y en las *Séguedilles anncienes* recopiladas por Foulché-Delbosc⁴⁸ presentaba ya esta modalidad:

En llegando a la barca
Dixe al barquero
Que me pase el rrío
Que tengo miedo.

Emparentadas con ésta, presenta Foulché-Delbosc otras dos seguidillas de gran belleza:

Date prisa, barquero,
Llega acá el barco,
Que se cansa mi niña
De andar a nado⁴⁹.

Date prisa barquero,
Llega la barca,
Que se anega la vida
Y se abrasa el alma⁵⁰

La citada Carmen Linares insiste en este asunto en una bulería de la Perla de Cádiz:

Páseme usté el estrecho
Que lo mando yo
Yo cogí una barquilla
Pa Fernando Po.

46. Tomás Segarra, *Poesías populares colegidas por D. Tomás Segarra, español nativo, profesor de su lengua maternal en el Real Instituto El Maximilianeum y lector de la Universidad de Munique (Baviera)*, Leipzig, F.A., Brockhaus, 1862, p. 459.

47. Manuel Milá i Fontanals, “De la poesía popular gallega”, *Romania*, 6 (1877), pp. 47-75, núm. 125.

48. Rafael Foulché-Delbosc (ed), “Séguedilles anciennes”, *Revue Hispanique*, 8, (1901), pp. 309-331, núm. 90.

49. *Ibid.*, núm. 112.

50. *Ibid.*, núm. 171.

Los ejemplos expuestos constituyen sólo una muestra de este trasvase de la poesía popular a la copla flamenca. El fenómeno de estas interconexiones no puede causar mucha extrañeza, tratándose de campos no distantes. Como dice la copla recogida por Fernán Caballero: “A tomillo y romero/ me hueles, niña. / Como vengo del campo/ no es maravilla”⁵¹.

51. Cecilia Böhl de Faber, “Fernán Caballero”, *Cuentos y poesías populares andaluces, coleccionados por...* Sevilla, Imprenta y Litografía de la Revista Mercantil, 1859, p. 18.