



ANTONIO MAIRENA: SEIS MODOS DE ELEGIR LAS LETRAS DE SUS CANTES

Ramón Soler Díaz
IES Jardines de Puerta Oscura (Málaga)

Enviado: 16-12-2014
Aceptado: 15-01-2015

Resumen

Antonio Mairena fue un cantaor que cuidó con sumo esmero toda su obra. Al igual que supo construir un vasto corpus musical que ha servido de guía a los artistas que le sucedieron, hizo igual con las letras con que interpretaba sus cantes. Analizamos aquí los seis modos con que Mairena acoplaba letras y músicas y nos detenemos en algunos elementos simbólicos de su último disco.

Palabras clave: pureza, alboreá, cancioneros del XIX, Antonio Mairena, Margit Frenk, Manuel Machado, Lope de Vega.

Abstract

Antonio Mairena was a flamenco singer who handled all his works with great care. He built a vaste corpus which is a useful guide for younger artists. He was also painstakingly careful with both the lyrics and the traditional music he sang. The six ways employed by Mairena to adequate lyrics and music will be analysed in this essay. At the same time, symbolic elements of his last disc will be studied.

1. Introducción

Han transcurrido ya más de treinta años desde que falleció Antonio Cruz García, quien dedicó su vida a dignificar el oficio de cantaor quizás como ningún otro artista. Como sabemos la obra que dejó Antonio Mairena ha merecido numerosos estudios y glosas. Y es de un aspecto de su obra de lo que voy a tratar aquí con la perspectiva que da el tiempo y el ver toda ella en su conjunto.

En Antonio Mairena no solo hemos tenido a un cantaor excepcional sino también a un investigador, si no de hemerotecas sí de campo, ese que va a las fuentes más originarias a aprender para luego contar – y en su caso cantar – lo asimilado pero de una forma renovada. Desde luego que él elaboró y compartió con otras personas teorías que el tiempo ha ido superando. Eso fue en una época en la que empezaron a sentarse las bases de la investigación sobre los orígenes del flamenco. Pero al margen de esta faceta su labor de rastreador, reconstructor y creador de sonos flamencos fue extraordinaria. Es en el aspecto de teórico en el que incide hoy en día la moderna flamencología para quitarle méritos al cantaor mairenero.

De todos modos lo más interesante de él – como en todo artista – no son sus escritos teóricos sino su obra. Aun así las teorías que establece Mairena le sirven para crear de modo vigoroso un corpus sonoro absolutamente coherente desde principio a fin. La *verdad* de Mairena es su asidero moral y estético, el motor primero – el ἀρχή de los presocráticos – que dio pie a una grandiosa fertilidad artística. De esa verdad, construida a partes iguales a golpe de corazón y de inteligencia, se valió Antonio Mairena para iniciar una estética nueva y a la vez muy enraizada en la tradición. En este sentido hizo algo similar a Lope de Vega en su día, captar mejor que nadie en su época lo que cantaban algunos para sacarle brillo e incluirlo en su vasta obra, no al modo de un investigador o folklorista meticuloso sino como un verdadero creador que entra



en las aguas del cante para saciar su sed y devolverlo todo rehecho. No es exagerada la afirmación de Montesinos respecto al Fénix:

Se ha alabado con justicia el genio popular de Lope, resplandeciente de esta manera en su lírica. Pero si respetó con mayor fidelidad que nadie el espíritu y las formas legadas por la tradición, como todos los grandes poetas dio a su pueblo más que lo que de él había recibido. Por haber sido un creador, no un rapsoda, nos dejó una obra excelsa (Montesinos, 1967: 165).

Como ya se ha dicho en infinidad de ocasiones –demasiadas como una letanía irreflexiva– lo que Mairena hizo fue descubrir cantes que estaban casi olvidados y remozarlos para ponerlos de nuevo en circulación. Así, las recreaciones que hizo de las livianas y romances, y de diversos estilos de tonás, soleares, siguiiriyas, cantiñas, bulerías, tientos y tangos, entre otros cantes, han merecido la admiración de la afición y de la crítica especializada. Pero quizás no se le haya prestado demasiada atención al proceso de recopilación, selección, creación y recreación de coplas que Mairena siguió para ajustarlas a los cantes que interpretaba.

En este aspecto jugó un papel fundamental la memoria del maestro, que guardaba una abrumadora cantidad de coplas. Esta circunstancia, junto con el hecho de que fuera un cantaor larguísimo, hacía que un recital suyo siempre suscitara interés, debido a que en él era normal mostrar algo nuevo en cada ocasión, tanto en los matices de los cantes como en las letras. Por eso cada vez que cae en nuestras manos alguna grabación de Mairena en directo nos encontramos con cosas que no le habíamos escuchado ni en su vasta discografía, que incluye más de 800 coplas, ni en otros directos, entre los que hemos contabilizado más de 600 letras distintas a las grabadas¹. Ateniéndonos a esta circunstancia debemos considerar la obra de Mairena como algo más que su discografía, ya de por sí una colección extensísima de cantes grabados en los

¹ Esas fueron las cifras que dimos Luis Soler Guevara y yo (Soler y Soler, 2004: 739). Hoy disponemos de más directos de Mairena que aumentan sensiblemente la segunda cifra.

que puso un esmero exquisito. Podemos comprobar que este mismo celo lo trasladó a sus actuaciones en directo, ya fueran de cara a un público o en reuniones privadas. Así, por tanto, podemos considerar que la obra sonora de Mairena es el conjunto de cantes grabados en discos y también todos los directos que podemos escuchar, que son muchos. Por fortuna ya se han publicado bastantes grabaciones suyas en vivo en las que el aficionado puede percatarse de lo que digo.

En este artículo me ocuparé del proceso de selección, ordenación, adaptación, recreación y creación de las coplas que cantaba Mairena. Al final me detendré especialmente en algunos aspectos de esta labor en su disco póstumo. Pero antes de entrar en materia conviene tener en cuenta unas apreciaciones de Margit Frenk (1984: 13-29), una de las máximas autoridades en los estudios sobre lírica tradicional, especialmente la antigua. Considera Frenk que la lírica popular –sobre todo en los siglos áureos– funciona como un viaje en dos direcciones: los poetas “cultos” toman del caudal tradicional motivos o poemitas que copian sin más o que desarrollan y glosan, pero también los cantores populares son receptores de lo que escriben los poetas letrados, tamizan lo que escuchan y devuelven las canciones al cauce de la tradición renovadas y vivificadas. En este sentido Frenk distingue tres niveles: 1º La utilización directa y textual de los antiguos cantares como material poético. 2º La imitación de esos cantares. 3º Una infiltración más vaga y general de su estilo. En definitiva, y en feliz expresión de la filóloga, se produce un proceso en el que adoptar es adaptar (1984: 21).

En Antonio Mairena la adopción –o adaptación– de letras se produce de seis modos distintos. Algunos de ellos los vincularemos con lo propuesto por Frenk. Veamos cuáles son.



2. Primer modo

En sus comienzos Antonio Mairena –como cualquier cantaor que empieza– interpretaba los cantes ajustados a las coplas que aprendió de sus primeros maestros como un todo –la música y la letra–, comparable a las dos caras de una moneda, que son inseparables. Es el nivel 1º que establece Margit Frenk. Esto se puede comprobar en los discos de pizarra que grabó en 1951 con la guitarra de Paco Aguilera². En ellos tenemos a un Antonio que canta lo que escuchó a sus maestros, estilos interpretados con las mismas letras que hicieron ellos. Recordemos la siguiriya del Viejo de la Isla que grabó Manuel Torre en 1909 y que Mairena retoma tal cual:

*Por tu causita yo me veo, prima mi alma,
malito de muerte,
y pa más penas aborreció me estoy viendo, prima mi alma,
de toa mi gente.*

O esta cantina, grabada en el disco de Londres de 1954, que sirve de preludeo a las romeras y que seguramente le viniera a Mairena vía Rosario la del Colorao o Antonio el Chaqueta:

*Por lo que yo voy mirando,
yo no he tiraíto pieras,
poquito me está faltando.*

Esta asunción del cante engarzado en la copla popular tal como Mairena la recibió de la tradición, aunque permanece en toda su obra, es la que domina en su discografía hasta, aproximadamente, 1965. Es una manera muy tradicional de recoger y divulgar la copla, sin mediación de libros. En sus primeros microsuros –en Columbia y Hispavox– nos encontramos con un Antonio

² No considero aquí sus discos anteriores, grabados en 1941 para la casa Odeón, en los que interpreta ocho cantes impuestos por la discográfica. Cuenta Mairena (1976: 106-107): “[...] cuando llegué a Barcelona y presenté mi programa a la Casa grabadora, me dijeron que ni hablar de cantes puros, que tenía que grabar cuatro caras de fandangos y cuatro de cuplés por bulerías. Aquello fue un calvario para mí porque yo no era fandanguero. (...) Lo grabado no se adaptaba ni a mi voz ni a mis sentimientos artísticos”.

Mairena que selecciona lo que consideraba mejor del cancionero oral que había aprendido.

3. Segundo modo

Después de la concesión de la Llave de Oro del Cante en 1962 Antonio Mairena siente la necesidad de, aparte de divulgar estilos poco interpretados por otros artistas, cantarlos también con letras apenas conocidas para ampliar así el repertorio del cancionero flamenco. Es sabido que Mairena, a partir de la Llave, considera que tiene una misión trascendental que cumplir con el cante, entendido este como una entidad casi sagrada y que es parte sustancial de lo que en los años setenta llama *razón incorpórea*³. Si él recoge el testigo del cante dejado por sus antecesores también quiere remozarlo y adaptarlo a los nuevos tiempos sin desnaturalizarlo, y para ello se emplea a fondo en la tarea de reinterpretar el cante gitano-andaluz con nuevos matices musicales pero también con letras tradicionales poco conocidas. Para tal fin echa mano sobre todo de tres cancioneros, los dos de coplas flamencas que recopiló Antonio Machado y Álvarez “Demófilo”, y el de canciones populares de Francisco Rodríguez Marín, todos ellos editados en los años 80 del siglo XIX. Podría asociarse este modo de selección con el nivel 3º que propone Frenk.

A partir de 1966, año en que ven la luz los tres discos que componen la *Gran Historia del Cante Gitano Andaluz*, esta inclinación a buscar letras en los cancioneros es cada vez más acusada. Como ejemplo citamos tres coplas consecutivas que hay en la serie de tangos trianeros de este álbum. Mairena canta esos tangos con tres letras que habían caído en desuso y que pudo

³ El significado de este concepto, tan polémico como fértil en la obra de Mairena, lo trato en otro trabajo (cf. Soler, 2013). El asunto de la pureza en Mairena es tratado de forma extensa –e intensa– en el magnífico libro de José María Bonachera García, *La vida y la muerte en Antonio Mairena* (Valencia: Pre-Textos, 2006), especialmente en las páginas 231-269, en las que el autor analiza con certero tino el relato que construye Mairena en sus *Confesiones* entre 1928 (año de la *revelación* de las siguiriyas del Nitri –Primera Llave del Cante– y de la muerte de su madre), hasta 1962, cuando en Córdoba se le concede la Llave.



recuperar de los trabajos de Demófilo y Rodríguez Marín, eso sí, con los justos retoques para acomodarlos a su manera de cantar. De este modo, si en Demófilo (1975: nº 392) y en Rodríguez Marín (1981: nº 4022) leemos:

*Yo no muero de mi mar,
que muero de las duquitas
que tú me jases pasar.*

Mairena canta el segundo verso con más sílabas, para ajustarlo al ritmo propio de esa música de tango de Triana que hace ahí Mairena:

*Yo no muero de mi mal,
voy a morir de las dobles duquelas
que tú me haces pasar⁴.*

De ambos cancioneros (Demófilo, 1975: nº 50 de las soleares de cuatro versos y nº 5; Rodríguez Marín, 1981: nº 4473 y nº 1949) también toma estas dos coplas:

*Por falsa y por retrechera
mis ojitos te han de ver
en puerta en puerta pidiendo
limosna por un Debé.*

*A este primo hermano mío
acáballo de querer
ya que a mí no me has querío.*

Es muy probable que Antonio no hubiera escuchado cantar antes estas letras. Además nos consta que desde 1966 a 1969 Mairena tuvo en su casa la edición de 1881 de la *Colección de cantes flamencos* de Demófilo, libro que le prestó Luis Suárez Ávila. En la biblioteca de este investigador portuense y de otros amigos de Antonio, nuestro cantaor pudo hacer acopio de letras de otros cancioneros como el de Rodríguez Marín. Mairena, de este modo, rescató muchas letras de la cárcel de papel en que yacían y las reintrodujo de nuevo en la tradición oral.

⁴ En "Archivos complementarios" puede encontrarse un audio de este tango cantado por Antonio Mairena.

Antonio Cruz solía ser bastante meticuloso en respetar las escuelas cantaoras y así, por ejemplo, si empezaba con estilos por soleá de Cádiz realizaba unos cuantos de esta localidad antes de pasar a los de otra. También es de destacar que en muchas ocasiones en que Mairena toma coplas de la tradición o de los cancioneros impresos procura engarzarlas de modo que haya cierto hilo argumental. Conseguía de esta manera que tanto la música como la letra estuvieran bien hilvanadas. Es lo que podríamos llamar la *sintaxis del cante*. Son muchos los casos en los que esto ocurre y que son una constante en su discografía, lo que nos da idea del cuidado que puso en la selección y secuenciación de las coplas. La primera vez en que podemos apreciar en Mairena esta conexión entre coplas que normalmente se cantan por separado es en un disco de 78 r.p.m. que grabó en 1944 en Tánger. Ahí hace dos estilos por soleá del Mellizo con letras aprendidas oralmente y que conectan muy bien, con la palabra “fatiga” de nexos entre ambas:

*Aquel que la culpa tenga
que fatigas pase yo,
que le arranquen a peazos
las alas del corazón.*

*A pasar fatigas dobles
pero va a llegar la horita
de que mi gusto se logre.*

Algo similar ocurre con estas dos cantiñas “arromeradas”, que graba en 1956 para el baile de Antonio Ruiz Soler. Son dos melodías que se suelen cantar seguidas y por eso Mairena las interpreta con dos letras tradicionales que conectan muy bien, en las que repite la rima “caballo de caña / España”:

*En el palacio del rey
hay un caballo de caña,
cuando el caballo relincha
retumba toíta la España.*

*Con mi caballo de caña
y el estribo de papel
yo tengo que correr España
pa ganarme que comer.*



También encontramos muchos casos de siguiரியas cuyas letras y músicas conectan muy bien. Esto queda bien ilustrado con estas dos al estilo del señor Manuel Cagancho que graba seguidas en el disco *Duendes del cante de Triana*, de 1963, en ambas con el verbo en modo imperativo y la palabra “herío”:

*Quítate de la puerta,
vete pa el postigo,
compañerita, dame tu pañuelo
que vengo herío.*

*Dale la limosna al pobre,
dásela por Dios,
que el chorrorrito viene mal herío
del mal del amor.*

Hay desde luego más casos similares. Cito uno más. Se trata de una serie de seis soleares del disco *Triana, raíz del cante*, de 1974, donde encontramos tres coplas que casan perfectamente y que se encuentran en los cancioneros de Demófilo (1947: pág. 84; 1975: nº 336 y nº 390) y Rodríguez Marín (1981: nº 5113, nº 2613 y nº 2427). En sus respectivos textos el amante renuncia a tres cosas fundamentales: el alimento, el dinero y al mismo Dios:

*Cuando me siento a la mesa
y en ti me ponía a pensar,
tiro el plato y la comía
de fatigas que a mí me dan.*

*Tiro el dinero mil veces
porque aquel que está queriendo
hasta el dinero aborrece.*

*Yo te quiero más que a Dios,
Jesús, qué palabra he dicho
que yo merezco la inquisición.*

Hasta ahora he descrito dos de las maneras con que Mairena seleccionaba coplas para ajustarlas a los cantes. La primera es la que asume la copla con la melodía o estilo con el que la escuchó. La segunda forma consiste en tomar la letra de un cancionero impreso. Es desde luego una manera más activa de llevar a cabo este proceso por lo que tiene de reflexión y toma de decisión del cantaor,

que exige el esfuerzo añadido de disponer con qué cante se ha de interpretar y con qué matices. Los matices a los que me refiero son los alargamientos de vocales, las acentuaciones, la cuadratura del compás y demás elementos técnicos que hay tras la interpretación de un cierto estilo para una copla no escuchada antes. Claramente en este proceso hay una profundización por parte del cantaor en la poética del flamenco ya que, de no tener una conciencia plena de lo que sabe, pasa a saber que sabe lo que sabe. Veamos ahora una tercera forma con que Mairena seleccionaba coplas para sus cantes.

4. Tercer modo

Mairena acude desde 1966 a un libro de un poeta culto, concretamente a *Cante hondo*, de Manuel Machado, publicado por primera vez en 1912 y ampliado en 1916 para una segunda edición. En él el poeta sevillano escribe una de las mejores páginas de la poesía flamenca de todos los tiempos. Manuel Machado pudo conocer el flamenco desde pequeño de manos de su padre, el folclorista Demófilo, quien lo llevaba de niño a los cafés cantantes sevillanos, entre ellos al célebre de Silverio. La fina sensibilidad del poeta le hace componer coplas nuevas con un marcado aroma tradicional, cosa que no escapó a Mairena. De este libro el cantaor toma 23 coplas a lo largo de su discografía (la primera vez en 1966 y la última en 1976)⁵. En todos los casos Mairena las firma como propias, cosa que es muy criticable. Pero es que también hacía lo mismo el propio poeta, que incluye como suyas algunas letras tradicionales, como esta que aparece en el apartado de malagueñas (1916: 64):

⁵ Realmente son 24 las coplas de este poemario que canta Mairena. La primera letra de Manuel Machado que graba Mairena es en el disco de 1956 donde baila Antonio Ruiz Soler, y es esta soleá: “No quiero decirte na / no quiero que se te ponga / la carita colorá”. No la he contabilizado pues es bastante probable que Mairena no la tomara de *Cante hondo*. Es muy posible que sea una copla tradicional que el poeta incluye en su libro o bien –y menos probablemente– que dicha copla fuera creación del poeta y que luego se “tradicionalizara”. Terremoto y Chocolate la solían cantar y no eran precisamente cantaores muy dados a buscar coplas en libros.



*La Virgen de la Esperanza,
aquella que está en San Gil,
aquella Señora sabe
lo que yo te quiero a ti*⁶.

Dicha copla la grabó Paca Aguilera por soleá en 1903, o sea, antes de que se editara el libro de Manuel Machado.

En las letras que toma de *Cante hondo* Mairena hace apaños con varios propósitos. Uno es el meramente métrico, para cuadrar mejor las coplas para ser cantadas. Otro fin es el de darles mayor énfasis y conseguir así una expresividad más acorde con el cante que se interpreta. Otras veces estos retoques consisten en sustituir alguna palabra poco usada en el flamenco por otra habitual en su poética, para que no sean extrañas al oído. Todos estos cambios, la mayoría de ellos muy sutiles, pretenden ajustar lo que estaba escrito a las leyes que rigen la oralidad de la copla flamenca. Y esto lo consigue Mairena porque tiene un conocimiento profundo y, lo que es más importante en su caso, muy consciente, de la poética del cante.

Para ilustrar estas modificaciones significativas veamos cuatro ejemplos de siguiriyas. Escribe Manuel Machado (1916: 85) esta magnífica letra:

*El cristal se rompe
del calor al frío,
como se ha roto de alegría y pena
mi corasonsiyo.*

Mairena prefiere cambiar “se ha roto” por “se parte”, que con la oclusiva /p/ gana en expresividad. También cambia “mi corasonsiyo”, que es más difícil de pronunciar que “el corazón mío”, con lo que además la rima pasa a ser de asonante a consonante: “frío / corasonsiyo” no rima tan bien como

⁶ Letra que, por cierto, guarda gran similitud con esta otra tradicional del cante por granaínas: “La Virgen de las Angustias,/ la que vive en la Carrera,/ esa Señora lo sabe/ que yo te quiero de veras”.

“frío / corazón mío”. Mairena graba esta letra en 1966 como siguiriya con ecos de liviana de esta forma:

*El cristal se rompe
del calor y el frío,
como se parte de alegría y pena
el corazón mío.*

Otra siguiriya de Manuel Machado (1916: 90) es esta:

*Compañera mía,
tan grande es mi pena
que el sol, cuando sale, con tanta alegría
no me la consuela.*

El tema de la siguiriya está bien traído por el poeta pero tiene un error métrico en el verso largo que, como sabemos, en la siguiriya ha de partirse en dos hemistiquios, el primero necesariamente de cinco sílabas y el segundo de seis. El primer hemistiquio en Machado tiene seis sílabas, “que el sol, cuando sale”, por lo que Mairena, al grabar la letra por cabales en 1974 lo hace ya pentasílabo, “que el sol que sale”. Además gana en sonoridad con una aliteración simétrica de los fonemas /k/, /s/, /l/ [ke el sol ke sale].

En pocas ocasiones Manuel Machado introduce palabras poco flamencas, pero en tales casos, como era de esperar, Mairena las sustituye. Como muestra esta letra del poeta (1916: 87):

*Negra está la noche,
sin luna ni estrellas...
A mí me alumbraban los ojitos garzos
de mi compañera.*

La palabra “garzo” es extraña en el léxico flamenco, por ello Mairena cambia la claridad de “los ojitos garzos” por lo contrario, “los ojitos negros”, en una siguiriya grabada en 1966 al estilo de Frasco el Colorao. Además acorta de nuevo el primer hemistiquio del verso largo, que en Machado es de seis sílabas, “a mí me alumbraban”, y en el cantaor como debe ser, con cinco, “a mí me alumbran”.



El último ejemplo que traigo a colación tiene que ver con la fuerza expresiva. Cuando el sevillano escribe en su poema “La pena” (1916: 77):

*Vino, y se ha quedado
en mi corazón,
como el amargo en la corteza verde
del verde limón.*

Mairena, al asumir la copla, quiere darle mayor énfasis a la amargura que se le supone a la siguiriya gitana. Por ello prefiere repetir la palabra “amargo” en vez de “verde”, como hace Machado. Esto solo se le puede ocurrir a alguien que conozca muy bien las leyes que rigen la métrica, temática e interpretación de la siguiriya, ya que con este pequeño cambio la letra entronca con unas cuantas coplas tradicionales de siguiriyas en las que se repite un grupo de palabras en el verso largo. En este sentido recordemos la conocida siguiriya de María Borrigo, que grabó en *Cantes de Antonio Mairena*, de 1958:

*Dice mi compañera
que no la quiero,
cuando la miro, la miro a la cara
el sentío pierdo.*

También esta del Marrurro, que aparece en el disco *Antonio Mairena y el cante de Jerez*, de 1972:

*Hijo de mis entrañas
de mi corazón
como te acuestas, te acuestas llorando
me acostaba yo.*

Muy conocida también es la siguiriya del Viejo de la Isla —hermano de María Borrigo— que grabó don Antonio Chacón en 1913:

*Si yo supiera la lengua
que de mí murmura,
ya la cortara por en medio en medio,
la dejara mía.*

Pues bien, con ese sutil retoque Mairena grabó en el disco de 1974 esta magnífica siguiiriya al estilo del señor Manuel Cagancho con la citada letra de Manuel Machado, ya arreglada:

*Vino y se ha queao
en mi corazón,
como el amargo de la amarga corteza
del verde limón.*

A grandes rasgos hemos visto hasta ahora tres formas distintas con que Mairena seleccionaba letras para sus cantes. La primera, la más tradicional y habitual en el flamenco, es la de cantar la letra con el mismo estilo tal cual la escuchó a otros. Una segunda, que supone un cambio enorme respecto a la anterior, consiste en buscarlas en cancioneros populares. Y una tercera, parecida a la anterior, es la de tomar de un poeta culto coplas para ser interpretadas con músicas tradicionales del cante. Estas dos últimas suponen una mediatización de la tradición, que ya no pasa a ser exclusivamente oral sino que tiene en el soporte impreso una nueva fuente de transmisión.

5. Cuarto modo

Hay otra forma de incorporar letras de autores cultos al flamenco. Es el caso de las compuestas ex profeso por un autor para un determinado cantaor. Pensemos en las magníficas coplas que Moreno Galván escribió a Menese, las que Carrasco Domínguez y Eugenio Carrasco “El Perlo” hicieron para Chocolate, las que Camarón cantaba del padre de Paco de Lucía y de su hermano Pepe de Lucía o las que Onofre López compuso para Paco Toronjo, muchas de las cuales han llegado a tradicionalizarse, máxima aspiración de todo autor de coplas. Esta es la forma más pasiva de asimilar letras puesto que el cantaor se ve *obligado* a aceptar lo que le escriban.

Antonio Mairena acudió poco a este procedimiento por razones que son fácilmente comprensibles en un artista como él, ya que la tarea de seleccionar y ensamblar coplas y músicas era un trabajo de creación absolutamente personal.



Como sabemos Antonio era persona muy meticulosa que quería tener bien controlado qué y cómo tenía que cantar⁷. Esta forma de adaptar letras en los cantes solo se da dos veces en la extensa obra de Mairena, y las dos son letras escritas por su amigo Manuel Palomino Vacas para dos tipos de cantiñas. La primera son unos caracoles grabados en 1972, en *Cantes festeros de Antonio Mairena*, con una letra bastante tópica que remeda la tradicional de este estilo de cantiña. Para ilustrar lo que digo basta transcribir la copla que abre, carente de sustancia flamenca y poética en su intento de trasladar el majismo madrileño de la original a uno trianero:

*Qué bien reluce
el puente de Triana,
qué bien reluce,
pasando tu persona
entre dos luces.*

La otra ocasión son las romeras de su último disco, *El calor de mis recuerdos*, de 1983, que tienen mayor calidad literaria. Es muy posible que la estrofa que abre sea tradicional pues años antes la cantó en TVE Juan Villar para el baile por alegrías del Güito, en el programa *Flamenco* (emitido el 14 de marzo de 1975):

*Maestranza de Sevilla,
la del amarillo albero,
la que huele a manzanilla
y a capote de torero.*

Pero seguro que es de Palomino Vacas esta otra estrofa del mismo corte de romeras y que le da nombre al título, “Con los repiques”:

*La Giralda suspirando
sus besos le da a Triana,
como palomas volando
se los devuelve a Santa Ana;
que la Giralda*

⁷ De haber vivido Antonio Mairena en estos tiempos se llevaría muy mal con la figura del productor, figura de crucial importancia desde hace más de tres décadas, pues es la persona que toma decisiones sobre qué y cómo debe grabar un cantaor.

*mu agradecía,
con los repiques
de sus campanas
los recibía.*

Desde luego que las maneras 2ª, 3ª y 4ª con que Mairena elegía letras para sus cantes están mediatizadas por la palabra escrita. Antonio toma algunas coplas bien de un cancionero, bien de la obra de un poeta culto –Manuel Machado en su caso– o bien de un letrista para la ocasión, después medita con qué melodía las va a cantar y, finalmente, las adapta a sus particulares modos expresivos. Tendrían que ver con el nivel 3º que propone Frenk y, en los casos en los que la copla imita aspectos de alguna letra tradicional, con el 2º nivel.

6. Quinto modo

A medida que Mairena se forja como un maestro del cante siente la necesidad de no aburrir al respetable con interpretaciones ya conocidas. Para ello cuando tiene que cantar en un recital a veces retoma letras grabadas anteriormente por él y las ofrece por otros estilos. Normalmente los cantaores suelen cantar una letra determinada siempre con la misma melodía, Mairena en cambio retiene perfectamente en su memoria las melodías del cante en *abstracto*, esto es, el molde melódico de los mismos, por lo que adaptar a dicho molde cualquier copla no le cuesta gran trabajo. Juan Antonio Muñoz usa una imagen muy acertada para ilustrar esto:

Al igual que en la Lotería de Navidad hay dos bombos, uno pequeño para los premios y otro grande con los números, así hacía Antonio cuando quería cantar por soleá. Metía en el primero las cincuenta músicas de soleares, *La Serneta, Joaquín el de la Paula, la Roezna, Frijones*, etc. y en el segundo las 1.000 letras, y aleatoriamente cogía una música y la unía con cualquier letra, dando como resultado un cante con esa frescura tan necesaria en el Arte, y no la reiteración monótona de una música siempre con las mismas letras (Muñoz, 2007: 127).



7. Sexto modo

Nos queda por ver una última forma de encarar este proceso y es la que tiene al mismo Mairena como creador de letras. Por sus memorias escritas (Mairena, 1976: 84-86) sabemos que en 1933, cuando va a Sevilla por primera vez a cantar saetas, llevaba letras arregladas y escritas por él para decirlas a los pasos. No obstante en su discografía, salvo alguna excepción, podemos ver con claridad esta vertiente suya a partir de 1966.

En esta faceta nos encontramos a un Mairena que es capaz de componer letras triviales pero también otras excepcionalmente buenas. En algunas de ellas se apoya en algún motivo tradicional mientras que otras, por el contrario, son muy novedosas. Veamos algunos ejemplos. En las romeras que grabó en 1966, escuchamos estas letras que, sin ser una maravilla, tienen el interés de mostrar un tema crucial en la obra de Mairena, el de la virginidad. En la que abre la serie toma prestado el primer verso de la letra tradicional de las romeras que divulgó el gran Antonio el Chaqueta⁸. Canta Mairena:

*Romerita, ay mi romera,
me la llevé a un romeral
y ni a la ropa de su cuerpo
yo le he quería tocar.*

Y sigue con este juguetillo:

*Me la he llevao
por el arroyo,
no la he tocao;
marimoñitos
de mil colores
yo le he colgao.*

⁸ Como todos los cantaores modernos Mairena aprendió ese tipo de romera de Antonio el Chaqueta, pero por desgracia no lo mienta al hablar de ese cante en *Mundo y formas del cante flamenco*. Junto a Ricardo Molina escribe de las romeras (1963: 274): “No cuentan con un cantaor sobresaliente que las haya interpretado de manera propia hasta el punto de acreditarse como especialista”. El libro de Molina y Mairena para unos fue la Biblia y para otros, sobre todo hoy, casi una encarnación del Anticristo. Escrito en 1963, cuando la bibliografía del género era escasa y endeble, tiene muchos aciertos y muchos defectos y merecería una edición crítica que sirviera para entenderla mejor y contextualizarla en su época.

Tanto la copla que abre como la primera parte del estribillo están inspiradas en un juguetillo que se canta en la alboreá tradicional (Molina Fajardo, 1971: 14):

*Te la llevaste
y en el camino no la tocaste.*

Con algunas variantes la cantaban por bulerías Perrate (grabación doméstica no editada) y Juan Romero Pantoja “El Guapo de Jerez” (1971), respectivamente así:

*Olé, tú te la llevaste
pero con ella no te casaste.*

*Ole, que te la llevaste,
mocita era y no le tocaste.*

También compone Mairena coplas que le sirven para reivindicar un cante especialmente importante para él: la soleá de Alcalá de Guadaira. Acude Mairena para ello al recurso metalingüístico que consiste en mentar en la letra del cante el mismo cante que interpreta. Y esto, curiosamente, solo lo hace con la soleá de Alcalá por lo que veremos enseguida. En 1972, en el X Festival de Cante Jondo “Antonio Mairena” de su pueblo natal, cantó esta letra de su autoría – que no grabó en disco – con la guitarra de Melchor de Marchena:

*Las campanas del castillo
suenan repicando a gloria,
porque el cante de Alcalá
en tos sitios sale en victoria⁹.*

Para componer la copla sin duda se inspira en un verso de la conocida letra de alboreá, grabada, por ejemplo por la Piriñaca (1978):

*¿Dónde está el pare de la novia?
que ya su hija salió en victoria.*

⁹ También interpreta esa letra con Melchor en el programa de TVE *Flamenco*, dirigido por Fernando Quiñones y emitido el 25 de abril de 1975.



Con ello quiere dar a entender que la soleá a la que le tiene mayor apego es de una *pureza virginal*. José María Bonachera (2006: 247) acierta en destacar la soleá de Alcalá junto a las siguiriyas del Nitri que aprendió –que le fueron *reveladas*, según su expresión (Mairena, 1976: 66-67)– de Diego el de Brenes como dos de las columnas sobre las que se sustenta el ideario de la teoría trascendental que Mairena elabora en torno al cante gitano-andaluz. Además, la soleá de Alcalá era de especial relevancia para él por la sencilla razón de que fue el cante que aprendió de su primer maestro, Joaquín el de la Paula, del que se sentirá deudor y guardián de sus formas hasta el final. En el mismo recital de 1972 cantó en la misma tanda de soleares esta otra letra de su autoría, que tampoco grabó:

*Ese cante de Alcalá
que duele de gitanería,
que por mucho que lo canto
yo no me hartaba en la vía.*

Años después, el 18 de diciembre de 1981, Antonio canta en la Peña Flamenca La Bulería, en la localidad cordobesa de La Rambla. Con el acompañamiento de Manuel Cano interpreta por soleá esta letra suya, variación de la anterior y ausente en su obra discográfica:

*Duele de gitanería
ese cante de Alcalá,
que cada vez que lo escucho
yo me harto de llorar.*

Y pocos meses antes, el 27 de junio, en el XXV Potaje de Utrera, con la sonanta de Pedro Peña y antes de unas apoteósicas bulerías, le cantó a sus soleares predilectas con esta otra copla que tampoco grabó en disco:

*Las tres Marías subieron
al castillo de Alcalá,
a vestir de negro luto
al cante por soleá.*

Para Mairena, insistimos, la soleá de Alcalá no era cualquier cante pues formaba parte de la médula de su razón incorpórea. En su teoría mística del

cante gitano constituye un trasunto de la honra de la gitana doncella. Por eso en sus *Confesiones* (Mairena, 1976: 91), refiriéndose a Alcalá, escribe: “¡Cuántas veces, en su famosa feria, escuché a Joaquín el de la Paula y pude guardar, como guardo, aquel cante completamente puro!” Mairena guarda en su memoria la soleá de Alcalá “con su pureza y sus duendes”. Pocas páginas más adelante (113-114), habla en parecidos términos de su abuela La Morena – abuela materna, por supuesto –, quien le enseñó el pañuelo de su boda, su *caudal*. Lo tenía guardado en un arca –y aquí las resonancias bíblicas del Arca de la Alianza son evidentes– y Mairena cita la letra de alboreá:

*Guarda lo que es bueno,
guárdalo y verás,
que si no lo guardas,
sola te verás.*

Lo mismo que el pueblo del Antiguo Testamento guardaba las Tablas de la Ley en un arca, el buen gitano –siempre para Mairena– guardará su ley: la honra, para el caso de una mocita o, para el cantaor llamado Antonio Mairena, el cante gitano andaluz y, muy especialmente, los secretos de la soleá de Alcalá.

Pero también Antonio escribió letras tópicas entre las que podemos citar estas dos de la serie de tangos trianeros grabados en 1974:

*Soy gitano de Triana,
en Triana yo nací,
y en la pila de Santa Ana
me bautizaron a mí.*

*Me quitaste el sentío,
yo te lo juro a ti por mi mare
y por la Virgen del Rocío.*

En otras coplas Antonio retoma elementos ya establecidos en la tradición para crear una letra que se ajuste a un determinado estilo, como hemos visto en las romeras. Por ejemplo, la letra de la siguiiya

*Reniego yo,
reniego de mi sino,
como reniego hasta de la horita*



que te he conocío

está indefectiblemente asociada al estilo de tío Antonio Cagancho gracias a la grabación magistral de Tomás Pavón hecha en 1948¹⁰. Casi todos los cantaores cuando interpretan ese estilo trianero lo hacen con la misma letra. Antonio, para variar y no caer en la rutina, compone letras basadas en la tradicional para las tres grabaciones suyas de este estilo de Cagancho. Así, en 1966 canta:

*De esta mala gitana
renegaba yo,
(como reniego) que esta gitana ha sío la causante
de mi perdición.*

En 1974 destierra la palabra “reniego” pero conserva el paralelismo vocálico y acentual “reniego yo / como reniego” en “me muero yo / como me muero”. También se repite tres veces el verbo “morir” como ocurre con el verbo “renegar” en la que sirve de modelo. Además, en esta letra de su autoría Antonio retoma para la siguiiriya la amargura de la “corteza del verde limón” que vimos en la copla de Manuel Machado, quedando así:

*Me muero yo de pena,
voy a morirme yo,
como me muero mordiéndolo la corteza
del verde limón.*

En 1976 graba por tercera y última vez este estilo trianero con otra letra donde encontramos paralelismos con la tradicional:

*De mirarte a la cara
renegaba yo,
como reniego de esa malina lengua (gitana)
que a mí me perdió.*

Consigue de este modo que el oyente asocie una letra nueva a un determinado estilo preexistente gracias a la evocación de una palabra clave. Usa

¹⁰ Esta profusión de la palabra “reniego” en una misma copla no la he encontrado en ninguno de los cancioneros del siglo XIX que he consultado. Sin embargo en una tonadilla del siglo XVIII de Pablo Esteve y Grimau (¿1730?-1794) titulada *Los huéspedes de Garrido* (Subirá, 1928: 415) encontramos: “Reniego del diablo, / del ensayo nuestro; / reniego del teatro / y de mí reniego”.

en esto la misma técnica que Lope de Vega en sus obras dramáticas, en las que valiéndose de una canción popular y de los mismos resortes que operan en la poesía tradicional crea algo nuevo con sabor viejo (Díez de Revenga, 1983: 95-107). Es el nivel 2º del que nos habla Margit Frenk.

8. Culminación

Ya vimos arriba que muchas veces Mairena ideaba una serie de cantes con letras que guardaran cierta conexión. Este empeño lo extrapoló a la concepción completa de sus trabajos discográficos. En este sentido era habitual que el maestro concibiera discos que podríamos llamar conceptuales. Su deseo no se limitaba a registrar lo mejor posible una serie de cantes sino que estos debían tener un sentido global, un *leit motiv* que les diera coherencia, tanto en las músicas como en los textos. Esta es la razón por la que encontramos títulos de discos en los que rinde tributo a zonas cantaoras bien queridas por él, como *Duendes del cante de Triana* (1963), *Antonio Mairena y el cante de Jerez* (1972), *Cantes de Cádiz y los Puertos* (1973) y *Triana, raíz del cante* (1974). Los hay que son homenaje a sus maestros, caso de *Honores a la Niña de los Peines* (1969) y *Mis recuerdos de Manuel Torre* (1970). Otros, en fin, se ocupan de determinados estilos de cantes, como *Tangos de Andalucía* (1963), *Sevilla por bulerías* (1967), *Saetas de Antonio Mairena* (1969), *Cantes festeros de Antonio Mairena* (1972) y *Esquema histórico del cante por seguiriyas y soleares* (1976).

Dejo para el final de este artículo el último disco de Antonio, de 1983, otra obra que podemos considerar como conceptual. En ella rinde culto más claramente que nunca a la memoria y a la pureza, dos constantes en la obra del maestro en las que me voy a detener. En este disco, salvo las romeras, escritas por Palomino Vacas con letras que piropean a Sevilla, el resto de las coplas vienen de la tradición oral, de cancioneros escritos y otras son del propio cantaor. Veamos cómo Mairena es capaz de seleccionar coplas de diversa



procedencia para crear un conjunto coherente y en el que, como queda dicho, la memoria y la pureza son los motivos principales.

Si el oficio de cantaor es, entre otras cosas, un continuo cincelado sobre la materia de los recuerdos, este disco último lo construye Mairena sobre la memoria más que ningún otro, pero bajo otra perspectiva. Ya el título es en sí significativo, *El calor de mis recuerdos*: hay memoria, recuerdos, pero más vivos y cálidos que nunca¹¹. Como acertadamente escribe Bonachera:

Mairena había dejado de ser aquel oficiante remoto y abstraído que desconcertaba a los públicos con su actitud. Su cante pasaba a ser *personal*, el cante de una persona; una persona que por supuesto nunca había estado ausente, pero que sólo ahora accedía a ser objeto de atención, siquiera fuese una atención compartida con la que reclamaba para *lo que se decía* en su última obra (Bonachera, 2006: 363).

Vamos a detenernos, pues, en ese disco para ver cómo el “cantaor de la memoria”¹² ensambla a la perfección coplas tradicionales con otras de su propio cuño hasta conseguir un conjunto de una calidad extraordinaria tanto literaria como musical. Si antes vimos algunas letras de Mairena que no tenían demasiado calado también era capaz de sorprendernos con otras de gran calidad en la que alcanza más altos vuelos, como una soleá que canta en su disco póstumo, *El calor de mis recuerdos*. Ahí es plenamente original en la forma

¹¹ Mairena barajó otros títulos para este disco. Así, siete años antes de la grabación, en sus *Confesiones* (1976: 187-188), dice que se llamará *Antonio Mairena: su cante para el año 2000* y que estaría dedicado a la memoria de Ricardo Molina, dedicatoria que no aparecería finalmente, no sabemos por qué. En el nº 23 de la revista *Candil* (sept.-oct. 1982), aparece su artículo “Cincuenta años de luz y duendes”, nombre que tenía pensado ya en 1979 para el disco, según me indica su guitarrista y amigo Juan Antonio Muñoz. Creo que Mairena no usó este último título pues evocaba el postrero de Manolo Caracol, *Mis bodas de oro con el cante*, de 1972. Muñoz utilizó finalmente el título *Cincuenta años de luz y duendes* para el disco que contiene grabaciones caseras donde él le acompaña y que se adjunta a su libro *Mis recuerdos de Antonio Mairena*.

¹² Así se llamó un simposio celebrado en Mairena del Alcor en el centenario de su nacimiento. La “memoria” en Antonio Mairena designa tanto la capacidad para acumular saberes como el respeto por lo heredado. En dicho simposio ofrecí una conferencia en la que está basado este artículo.

con que nos hace partícipes de su historia vital, aunque recurre a símbolos bien arraigados en la canción tradicional como son la montaña y el valle, considerados como contrarios (Cirlot, 1994: 454):

*Subí a una alta montaña
buscando leña p'al fuego;
como no la encontraba
al valle abajé de nuevo.*

Para encender el fuego al que se refiere la copla no hay que irse por las ramas ni subir a una montaña sino bajar al fondo, al valle, donde está la raíz de lo que busca Mairena. En la subida a la montaña hay un deseo de ampliar horizontes, de salir fuera. Como dice explícitamente la copla, sube para buscar. La aventura y el viaje se asocian a lo masculino, cuyo arquetipo representaría Ulises en *La Odisea*. La montaña es dura y, por tanto, un ámbito masculino. En esta copla que recogió Demófilo (1947: 69), puesta presumiblemente en boca de mujer, lo vemos claramente:

*Dizen que m'has de yebar
a bibir a una montaña;
yébame donde tú quieras,
qu'er queré todo lo ayana¹³.*

En cambio la bajada al valle está cargada de connotaciones femeninas – ya señala Danckert¹⁴ que el valle es símbolo de lo femenino – pues es la vuelta al hogar, que es el espacio de Penélope.

Por otro lado la “subida a una alta montaña” sugiere un esfuerzo supremo. En los últimos años Mairena hablaba frecuentemente de que se levantaba construyendo y se acostaba destruyendo. Así lo expresa en el que

¹³ Que yo sepa, quien primero grabó esta letra fue la gran cantaora rondeña Paca Aguilera, en 1903, que la interpreta por soleá, con tres versos, así: “A vivír a una montaña / que llévame donde tú quisieras / que por dinerito no lo hagas”. También aparece en un interesantísimo cancionero del siglo XVIII recogido por el judío Abraham Israel, en Gibraltar, de esta manera (Díaz-Mas y Sánchez, 2013: 202): “Dizen que me as de llevar / aun a de esas montañas. / Llévame donde quisieres / que el amor todo lo allana”.

¹⁴ La cita la tomo de Frenk (2006: 341) que da la referencia del libro de Werner Danckert *Symbol, Metapher, Allegorie im Lied del Völker*, ed. Hannelore Vogel, 4 vols., Bonn / Bad Godesberg, Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1976 (I, 369-389; IV, 1398).



quizás fuera su último artículo, “Y al fin, la grabación *El calor de mis recuerdos*” (Vallecillo, 1988: 212 y 213). Este esfuerzo continuo y cíclico nos remite al mito de Sísifo, condenado a subir una pesada piedra hasta la cima de una montaña pero que caía hacia abajo, para volver luego a empezar.

Pero si la subida a la montaña equivale a una búsqueda en el exterior, la bajada al valle tiene como fin la sabiduría, que solo encontraremos en nuestro interior. Es un viaje introspectivo. En la antigua lírica tradicional hispana el valle además está asociado a la pureza que, huelga recordar, es recurrente en el pensamiento y obra de Mairena. Así, en esta copla del *Cancionero musical de Palacio* (manuscrito que contiene composiciones musicales renacentistas recogidas durante el último tercio del siglo XV y primeros años del XVI), aparece la niña en cabello, esto es, la niña virgen, que baja al valle (Frenk, 2003: nº 1897 B):

*Desciende al valle, niña
-Non era de día.*

*-Niña de rubios cabellos,
desciende a los corderos,
que andan por los centenos.
-Non era de día.*

En otra variante de la anterior que está en la *Recopilación de sonetos y villancicos* de Juan Vásquez, de 1560, nos encontramos con el alba, otro símbolo de la pureza (Frenk, 2003: nº 1087 C):

*Descendid al valle, la niña,
que ya es venido el día.*

*Descendid, niña de amor,
que ya es venido el alvor,
veros á vuestro amador,
qu'en veros se alegraría.
Que ya es venido el día.*

*Descendid al valle, la niña,
que ya es venido el día.*

En otro poemita antiguo están presentes elementos simbólicos como el verdor y las rosas, que nos remiten a la conocidísima copla de alboreá:

*En un verde prado
tendí mi pañuelo,
salieron tres rosas
como tres luceros.*

El poemita al que me refiero es esta letra tradicional que aparece en la ensalada “La fiesta regocijada”, de 1552, quizás de Esteban G. de Nájera, y también en el *Cancionero toledano*, de 1560-1570 (Frenk, 2003: nº 1242):

*Por el val verdico, moças,
vamos a coger rosas¹⁵.*

Como era de esperar tal simbología no escapó a Lope de Vega, que recurre a ella para crear, a imitación de las canciones tradicionales, uno de los momentos más emblemáticos de *Fuenteovejuna*, aquel en que Laurencia, la doncella, baja al valle, donde es acechada por el lascivo comendador. En esta “filigrana lírica de Lope, establecida sobre sugerencias poéticas de orden popular” (López Estrada, 1989: 45) los músicos cantan (Lope de Vega, 1981: 149):

*Al val de Fuente Ovejuna
la niña en cabello baxa;
el caballero la sigue
de la Cruz de Calatrava.*

En la lírica flamenca el valle es un elemento que aparece en pocas ocasiones. Una de ellas es en una famosa letra de toná –que también grabó Mairena, en 1954 y 1960– en la que el valle es el lugar donde se produce un encuentro amoroso puro, esto es, casto, pues hay un respeto hacia la mujer que presuponemos doncella:

Hasta el olivarito del valle

¹⁵ Sobre la metáfora de “cortar la rosa” en la lírica es muy recomendable el artículo de José Manuel Pedrosa, “*Collige, virgo, rosas... y otras flores cortadas*” (2013), quien remonta dicho tópico al poeta latino del siglo IV Décimo Magno Ausonio.



*yo acompañé a esta buena gitana,
yo le eché mi bracito por encima
y la miré como a mi hermana¹⁶.*

Tenemos constancia de que Mairena fue reescribiendo la letra de la soleá que comento hasta dejarla tal como aparece en el disco. En una versión anterior, que cantó en 1980 en una reunión con la guitarra de José Luis Postigo (Soler y Soler, 2004: 727), la interpretó así:

*Al monte yo fui por leña,
yo fui al monte por leña p'al fuego
y como no la encontraba
al valle abajé de nuevo.*

Ahí no aparece la subida a la montaña, tan cargada de significado. Sin duda Antonio, como los buenos orfebres, pulió la copla hasta conseguir una joyita engastada en su poderosa voz que podría estar incluida en cualquier antología poética. El esfuerzo de la subida la recalca en 1983 con las tres palabras “subí”, “alta” y “montaña”, frente a la simple ida al monte – por otro lado más congruente con la idea de buscar leña – de la versión de 1980. En el último verso, en ambos casos, la eufonía “al valle abajé” (a-a-e / a-a-e) la consigue gracias a la prótesis vocálica /a/ de “abajé”. No sé si es casualidad o es que Mairena estaba pendiente hasta de los más mínimos detalles: la primera parte del cante, tal como lo grabó, en la que *sube a la alta montaña*, la voz de Mairena busca los altos, mientras que los bajos dominan *cuando baja al valle*.

En las coplas de este disco, ya sean anónimas o propias, se vislumbra el deseo de trascendencia del artista. Por eso no es casualidad que a sus casi 74 años mire para atrás y retome una vieja letra de bulería que cantaba Pastora – un fragmento, por cierto, del *romance de Bernardo del Carpio* – para incluirlo en las bulerías por soleá:

*Yo entré en este castillito
joven y sin pelo de barba*

¹⁶ Hay letras de alboréas donde el respeto por la doncella se pone de manifiesto, como en las citadas anteriormente que cantaban Perrate y El Guapo de Jerez.

*y ahora me salgo de él, ¡triste de mí!,
que no hay quien me mire a la cara.*

Hace su aparición aquí el castillo, cargado de simbología mística en Santa Teresa, quien lo comparaba con el alma en su *Castillo interior o Las moradas*. Pero la memoria de Antonio, como la de todo ser humano, es un crisol donde se funden las experiencias que reconfortan y las frustrantes. De entre las primeras quiere rescatar sus estancias en su querida Alcalá de Guadaíra. Rememora, cómo no, la soleá en esta letra de bulería que interpreta de forma romanceada, como la alboreá. No podía ser de otro modo por lo que ya apuntamos antes:

*Dichosa hora en que conocí
a Alcalá de los Panaeros,
que por su cante por soleá
hay que quitarse el sombrero.*

La memoria y también el ascenso, como en la letra de soleá ya comentada, hacen de nuevo aparición en esta letra de su cuño que mienta otra vez al castillo:

*Al castillo yo subí
y repasando mis memorias,
la torre de Santiago
estaba repicando a gloria.*

Y vuelve a cantar a su soleá predilecta, que es custodiada, como no podía ser de otro modo en su ideario simbólico, por la Virgen que se venera en Alcalá de los Panaderos. Mairena compone su oración, una Salve a la patrona del pueblo, y lo hace por bulerías:

*Dios te salve, María del Águila,
la patrona de Alcalá,
reina del cielo y la tierra
y del cante por soleá.*

Hay incluso momentos para el desenfreno para este viejo maestro de espíritu joven, como en esta antigua letrilla anónima que ya grabó la Niña de los Peines:



*Con bulerías
que el cuerpo me pía
juerga y alegría.*

Pero a veces los recuerdos también atormentan al cantaor, que repasa su vida y ve que el plato de la balanza se inclina hacia abajo, como en estos tientos en los que dialoga consigo mismo y cuya letra toma del cancionero de Demófilo (1947: 133):

*Pensamiento, tú me matas,
tú me tiras a perder,
tú me traes a la memoria
cositas que no poían ser.*

La siguiente copla, también muy reflexiva, la escribe Mairena y continúa con el deseo de hacer balance de sus recuerdos más íntimos:

*Me asiento y me pongo a pensar
las muchas horitas que por ti he pasaíto
y no me han seroío de na.*

Y parece querer concluir con esta otra letra que toma de nuevo de Demófilo (1947: 73) en la que es patente un marcado estoicismo:

*¿Qué quieres que yo le haga
a lo que remedio no tiene?
Aguantar como yo estaba aguantando
y venga lo que viniere.*

Antonio también quiere dejar algo grande para la memoria futura y decirlo por siguiiriya, con una letra esculpida con palabras rotundas que refulgen con la pureza del oro, justamente el mismo color de la carpeta del disco:

*Pase y lo verá,
que el oro fino no ha perdío su brillo
ni lo perderá.*

Según el guitarrista Juan Antonio Muñoz, que estaba presente en la grabación del disco, esa siguiiriya no la pensaba incluir Antonio en ese corte

pero al final sí que lo hizo. El sentido de la copla se lo dijo Mairena con estas palabras más o menos: “el oro nunca pierde su brillo, puede estar caído entre el barro, pero cuando el sol penetra por un resquicio enseguida lo descubres, y lo coges”. Concuere da con la simbología que sugiere Cirlot (1994: 344) sobre el valor de lo oculto: “El oro constituye también el elemento esencial del simbolismo del tesoro escondido o difícil de encontrar, imagen de los bienes espirituales y de la iluminación suprema”. Y de nuevo las referencias a lo escondido y preciado a la vez nos llevan a la alboreá. Una letra clásica de dicho estilo valora lo que está oculto:

*Allí dentro veo
un barril tapao
quiera Dios que sea
vino amontillao.*

Antonio, ya lo sabemos, en cuanto al cante –mejor dicho, a la conservación y difusión del cante– se sentía mesías y profeta, y bajo esa óptica está compuesta la siguiriya anterior: enseña lo que hay –el oro fino que no ha perdido su brillo– y prevé que tampoco perderá su fulgor. Como me sugiere José María Bonachera, la actitud de Mairena en cuanto al legado del Cante – con mayúsculas para él– recuerda al de las *Lamentaciones*, que la tradición atribuye a Jeremías. Sobre la caída del templo de Jerusalén el profeta les dice a los hijos de Sión (4: 1): “¡Cómo se ha ennegrecido el oro! ¡Cómo el buen oro ha perdido su brillo! Las piedras del santuario están esparcidas por las encrucijadas de todas las calles”. Antonio se impuso la tarea de preservar la pureza del cante –lo que él entendía por pureza, claro está– y legarla a las generaciones venideras.

La letra de la siguiriya nos sirve además para relacionar el tema de la memoria con el otro que forma la columna vertebral de esta obra, la tan traída y llevada pureza. Vemos que en el primer verso de la citada siguiriya Mairena retoma el inicio de una letra tradicional del estilo totémico de los gitanos, la alboreá, que Mairena grabó al final de una giliana en 1970:



*Pase y lo verá
que en mi casa hay flores
pa sembrar y cortar.*

El oro puro –el oro fino de Mairena– es símbolo de incontaminación y aparece en los cancioneros tradicionales asociado a la virginidad, como en este cantar recogido por Juan de Valverde Arrieta en sus *Diálogos de la fertilidad y abundancia de España*, de 1578 (Frenk, 2003: nº 1151):

*Las vacas de la virgo
no quieren beber en el río,
sino en bacín de oro fino.*

Un entorno similar, con el oro, el agua y las doncellas presentes –y los pañuelos, que de nuevo recuerdan la alboreá–, es el que refleja esta letra que grabó en 1950 la Niña de los Peines, por bamberas, y que recogió pocos años antes García Matos en Extremadura, pero con el primer verso “Debajo de tu ventana” (1944: nº 4):

*Allá arribita, arribita
hay una pila de oro
donde lavan las mocitas
los pañuelos de los novios.*

En esta otra letra que Antonio solía cantar aunque no la llevó al disco, el oro remite a la honra:

*Me sacaste de mi trono,
me tiraste por los suelos
siendo más fino que el oro¹⁷.*

En la siguiiriya de Mairena, ya lo hemos visto, brilla el oro fino, símbolo de la ley, de su razón incorpórea, ese ente casi divino que intentó explicar en varias ocasiones. Él nos invita con esa letra a pasar y ver toda su obra o toda su vida, pues ambas en Antonio se funden de forma indisoluble.

¹⁷ La cantó por soleá con la guitarra de Juan Antonio Muñoz Pacheco, en su casa de Vallecas, el 8 de marzo de 1976, y por el mismo estilo, con el toque de Ricardo Miño, en una reunión en Almería el 25 de febrero de 1977, un día antes de su sonado recital en la Peña El Taranto. Por tientos también Mairena cantó esa copla el 24 de enero de 1981 en San Fernando, acompañado por Parrilla de Jerez. La Perla de Cádiz (1960) grabó la misma letra de esta manera: “Me quitaron de mi trono, / por los suelos a mí han tiraíto / valiendo yo más que el oro”.

En *El calor de mis recuerdos* hay incluso momentos en los que el cantaor parece entrar en una experiencia extática en la que se mezcla el deseo de despojamiento de lo material con el ansia de pureza original. Eso lo podemos percibir en la letra escrita por Mairena para el cante que cierra este trabajo, que es precisamente el estilo más desnudo de todos, la toná, ese cante sin amparo musical alguno:

*Como yo me sentaba solito en el suelo
esperando que amanecieran las claras del día,
yo contemplaba mi camisita rota
y mi decló¹⁸ de alegría.*

Podemos comprobar que la presencia de la *madrugá*, del día que empieza de nuevo con claridad y pureza, del génesis en definitiva, es más patente en este disco que en ninguno otro de Mairena. Por eso cuando recuerda los cantes que le oyó de joven a Charamusco de Jerez, los evoca así, de una manera catártica, con estas coplas suyas:

*Cuando yo a ti te conocí, primo,
era por la madrugá
yo me partí mi camisa
escuchándote cantar,
en Jerez de la Frontera
era por la madrugá.*

*Y qué bendición de horas,
que yo no sabía ni adónde estaba,
me tomé cuatro carretes
y del sentío prevelicaba,
hasta que amaneció el día
y me fui borracho a la cama.*

En los cantes sin guitarra últimos escuchamos sobrecogidos la toná de los pajaritos –o más bien *su* toná de los pajaritos–, en la que resuenan los ecos de la alboreá, tanto en la música como en la letra, que es arreglo de una tradicional que grabó por soleá en 1965:

¹⁸ No conozco ninguna copla flamenca en la que aparezca la palabra “decló”, cuyo significado en caló es el pañuelo de la desfloración de la novia.



*Serían las cuatro de la mañana
alevántate, gitano,
alevántate y no duermas más,
que venían los pajaritos
cómo cantaban a la madrugá.*

Y el maestro atraviesa su última puerta, la que le conduce a la gloria que tanto buscó:

*Cuando corren los cerrojos
el alba del nuevo día...*

para despedirse no con música sino con el silencio original que le busca, que le viene a buscar, tan desnudo y libre como cuando vino al mundo:

*Y aquel que se va
va diciendo en el silencio
¡qué grande es la libertad!*

Este disco fue el colofón perfecto de la obra grabada por Mairena. Lo conceptual, la elección de letras de diversa procedencia –de otro poeta, tradicionales y suyas propias– sirven para componer una de las obras más logradas de la discografía del género. Mairena consigue todo esto ajustando con cuidado todo aporte no genuinamente tradicional a los moldes tradicionales. Ya hay trabajos de investigación rigurosos que señalan a Antonio como un gran creador, pese a que él apenas se adjudicara creaciones. Mairena hace con las letras que incorpora al acervo del cante lo mismo que hizo con muchos de sus cantes: disimula lo nuevo para que parezca viejo y así entrar por la puerta grande de la historia de este arte, como así ocurrió. Y esto lo hace con pasión, poniendo el corazón por entero, pero usando toda su inteligencia. No en vano Antonio Mairena (1976: 82) solía decir: “Donde no hay inteligencia no hay arte”.

9. Bibliografía

- BONACHERA GARCÍA, José María (2006). *La vida y la muerte en Antonio Mairena*. Valencia: Pre-Textos.
- CIRLOT, Juan-Eduardo (1958/1994). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- DÍAZ-MAS, Paloma y SÁNCHEZ PÉREZ, (2013). *Los sefardíes y la poesía tradicional hispánica del siglo XVIII: el Cancionero de Abraham Israel (Gibraltar, 1761-1770)*. Madrid: CSIC.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1983). *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*. Murcia: Universidad de Murcia.
- FRENK, Margit (1984). *Entre folklore y literatura*. México: El Colegio de México.
- (2003). *Nuevo corpus de la antigua lírica hispánica (siglos XV al XVIII)*, 2 vols. México: Fondo de Cultura Económica.
 - (2006). Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas. En *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México: Fondo de Cultura Económica, págs. 329-352.
- GARCÍA MATOS, Manuel (1944). *Lírica popular de la Alta Extremadura*. Madrid: Unión Musical Española.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1989). Música y letras: más sobre los cantares de *Fuente Ovejuna*. En *Cuadernos de teatro clásico*, 3, *Música y teatro*, págs. 45-52.
- MACHADO, Manuel (1912/1916). *Cante hondo. Cantares, canciones y coplas compuestas al estilo popular de Andalucía* (2ª ed. corregida y aumentada). Sevilla: Renacimiento.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio “Demófilo” (1886/1947). *Cantes flamencos*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- (1881/1975). *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Demófilo*. Madrid: Demófilo.
- MAIRENA, Antonio (1976). *Las Confesiones de Antonio Mairena* (ed. preparada por Alberto García Ulecia). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- MOLINA, Ricardo y MAIRENA, Antonio (1963). *Mundo y formas del cante flamenco*. Madrid: Revista de Occidente.
- MOLINA FAJARDO, Eduardo (1971). *Sacromonte gitano I*. Granada: Caja de Ahorros de Granada.
- MONTESINOS, José F. (1967). *Estudios sobre Lope*. Salamanca: Anaya.
- MUÑOZ PACHECO, Juan Antonio (2007). *Mis recuerdos de Antonio Mairena*. Madrid: GSM Impresores.
- PEDROSA, José Manuel (2013). *Collige, virgo, rosas... y otras flores cortadas*. En *Creneida*, 1, págs. 179-213.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1882/1981). *Cantos populares españoles* (5 vols.). Madrid.
- SOLER GUEVARA, Luis y SOLER DÍAZ, Ramón (2004). *Los cantes de Antonio Mairena. Comentarios a su obra discográfica*. Sevilla: Tartessos.



SOLER DÍAZ, Ramón (2013). Pureza y razón incorpórea en la obra de Antonio Mairena. En *Demófilo* 46 (septiembre), págs. 63-77. <http://www.fundacionmachado.com/images/stories/demofilo/DEMOFILO46.pdf>.

SUBIRÁ, José (1928). *La tonadilla escénica. Tomo I, Concepto, fuentes y juicios, origen e historia*. Madrid: Tipografía de Archivos.

VALLECILLO, Francisco (1988). *Antonio Mairena, la pequeña historia*. Jerez de la Frontera: Fundación Andaluza de Flamenco.

VEGA, Lope de (1981). *Fuente Ovejuna* (Juan María Marín, ed.). Madrid: Cátedra.

10. Discografía

1903

Paca Aguilera, "A vivir a una montaña" (soleares). Gramophone GC-63.643 (guit.: Ángel de Baeza).

- "Aquella que está en San Gil". Ídem.

1909

Manuel Torre, "Por tu causita me estoy viendo" (seguidillas nº 2). Odeón 68.126 (guit.: Habichuela).

1913

Antonio Chacón, "Si yo supiera la lengua" (seguidillas nº 3). Gramophone 3-62.365 (guit.: Ramón Montoya).

1944

Antonio Mairena, "A pasar fatigas dobles" (soleares). Estudio de discos Tánger (guit.: Habichuela de Tánger).

- "Aquel que la culpa tenga" (soleares). Ídem.

1948

Tomás Pavón, "Yo reniego de mi sino" (cantes de Triana, seguidillas). La Voz de su Amo AA-350 (guit.: Melchor de Marchena).

1950

Niña de los Peines, "Allá arribita, arribita" (bamberas: "Entre sábanas de Holanda; Eres palmera y yo dátil; Allá arribita, arribita; Eres una y eres dos"). La Voz de Su Amo AA-460 (guit.: Melchor de Marchena).

1951

Antonio Mairena, "Por tu causita yo me veo" (seguiriyas: "Por tu causa yo me veo"). Columbia R18.072 (guit.: Paco Aguilera).

1954

Antonio Mairena, "Por lo que yo voy mirando" (alegrías y cantiñas de Cádiz). En *Cantes de Antonio Mairena with Manuel Morao guitar*, Modern Recording MM709, Piccadilly Arcade.

- "Hasta el olivarito del valle" (martinetes y tonás de Triana).
Ibíd.

1956

Antonio Mairena, "Con mi caballo de caña" (cantiñas de Cádiz, adapt. A. García Soler). Columbia SCGE 80.018 (guit.: Moraíto de Jerez).

- "En el palacio del rey". Ídem.

1958

Antonio Mairena, "Dice mi compañera" (livianas, Antonio Cruz). En *Cantes de Antonio Mairena*, Columbia CCLP 31.010 (guit.: Paco Aguilera).

1960

Antonio Mairena, "Hasta el olivarito del valle" (martinete, toná y debla de Triana). En *Cantes de Antonio Mairena*, Columbia ECGE 71.291¹⁹.

Perla de Cádiz, "Me sacaste de mi trono" (soleares). En *Perla de Cádiz: Cante flamenco vol. 2*, Hispavox HH-136 (guit.: Manuel Morao)²⁰.

1963

Antonio Mairena, "Dale la limosna al pobre" (cante de Triana: "Vete pa el postigo", Antonio Cruz). En *Duendes del Cante de Triana*, Hispavox HH 16-396 (guit.: Melchor de Marchena).

- "Quítate de la puerta". Ídem.

¹⁹ Mairena canta junto a Rosalía de Triana y Pepe Torre. Reeditado en 1965 en la *Antología de Cante Flamenco y Cante Gitano*.

²⁰ Reeditado en 1972 con el título "Qué cosas dice este loco" (soleares) en el LP *Maestros del cante*.



1966

Antonio Mairena, "A este primo hermano mío" (tangos de Triana: "De su majestad", Antonio Cruz). En *La Gran Historia del Cante Gitano Andaluz*, Columbia MCE 814-816 (guit.: Melchor de Marchena).

- "Por falsa y por retrechera". Ídem.
- "Yo no muero de mi mal". Ídem.
- "El cristal se rompe" (liviana chica, doble y toná y liviana: "El cristal se rompe", Antonio Cruz). Ibídem (guit.: Niño Ricardo).
- "Negra está la noche" (siguiriyas de Triana: "Renegaba yo", Antonio Cruz). Ibídem (guit.: Melchor de Marchena).
- "Romerita, ay mi romera" (romeras: "Me la llevé a un romeral", Antonio Cruz). Ibídem (guit.: Niño Ricardo).
- "De esta mala gitana" (siguiriyas de Triana: "Renegaba yo", Antonio Cruz). Ibídem (guit.: Melchor de Marchena).

1970

Antonio Mairena, "Pase y lo verá" (giliana: "Las cautivaron", popular). En *La fragua de los Mairena*, RCA Victor LSP 10.409 (guit.: Melchor de Marchena).

1971

Juan Romero Pantoja, "Ole, que te la llevaste" (bulerías: "Porque la encuentro a mi apaño", popular). En *Antología de las bulerías*, Ariola 85.422-N (guit.: Luis Morales).

1972

Antonio Mairena, "Hijo de mis entrañas" (siguiriyas de Frijones, El Marrurro y cabales: "Al moro yo me voy", Antonio Cruz). En *Antonio Mairena y el Cante de Jerez*, Ariola 85.458I (guit.: Melchor de Marchena).

- "Qué bien reluce" (caracoles: "El puente de Triana"). En *Cantes festeros de Antonio Mairena*, Ariola 85.486I (guit.: Melchor de Marchena).

1974

Antonio Mairena, "Cuando me siento a la mesa" (soleares: "Santa Justa y Rufina", Antonio Cruz). En *Triana, raíz del cante*, Philips 6328104 (guit.: Melchor de Marchena).

- "Tiro el dinero mil veces". Ídem.
- "Yo te quiero más que a Dios". Ídem.
- "Compañera mía" (seguiriyas, "Los pasos"). En *Triana, raíz del cante*, Philips 6328104 (guit.: Melchor de Marchena).
- "Vino y se ha queao". Ídem.

- "Soy gitano de Triana" (tangos: "En Santa Ana"). Ibídem (guits.: Melchor de Marchena y Enrique de Melchor).
- "Me quitaste el sentío". Ídem.
- "Me muero yo de pena" (seguriyas: "Me muero yo"). Ibídem (guit.: Melchor de Marchena).

1976

Antonio Mairena, "De mirarte a la cara" (seguriyas de Triana: "De mirarte"). En *Esquema histórico del cante por seguriyas y soleares*, Zafiro ZND 8.055 (guit.: Melchor de Marchena).

1978

Tía Anica la Piriñaca, "Dónde está el pare de la novia" (alboreá: "Guárdalo que es bueno"). En *Por el aire de Santiago*, RCA PL-35188 (guit.: Diego Carrasco).

1983

Antonio Mairena, "La Giralda suspirando" (romeras: "Con los repiques"). En *El calor de mis recuerdos*, Pasarela PRD92 EC (guit.: Enrique de Melchor).

- "Subí a una alta montaña" (soleares: "Mis recuerdos de Charamusco"). Ibídem (guit.: Pedro Peña).
- "Yo entré en este castillito" (bulerías por soleá: "Me haces prevelicar"). Ibídem (guit.: Pedro Peña).
- "Dichosa hora en que conocí" (bulerías al golpe: "Dichosa hora"). Ibídem (guits.: Enrique de Melchor y Pedro Peña).
- "Pensamiento, tú me matas" (tientos-tangos: "Me siento y me pongo a pensar"). Ibídem (guits.: Enrique de Melchor y Pedro Peña).
- "Pase y lo verá" (seguriyas: "Aires de Triana"). Ibídem (guit.: Pedro Peña).
- "Como yo me sentaba solito en el suelo" (tonás: "La madrugá"). Ibídem (guit.: Pedro Peña).