

*Del canto de columpio andaluz
a
La Leyenda del tiempo de Camarón
de la Isla*

Guillermo Castro Buendía
Musicólogo especializado en Flamenco

a Elena Serrano

Abstract

La *Leyenda del tiempo* de Camarón de La Isla, tema y álbum homónimo de 1979, supuso una arriesgada apuesta por renovar los elementos artísticos que hasta entonces definían al flamenco, sentando las bases de una nueva y moderna concepción estética, influenciada sobre todo por la cultura del rock. Los elementos musicales, sin embargo, hunden sus raíces en la tradición popular Andaluza, en concreto en las canciones de columpio o bambas, cantos que se vienen practicando dentro del acervo popular desde tiempo inmemorial. Este trabajo pretende mostrar la base folklórica de la que se nutre el flamenco para reinventarse y seguir evolucionando por medio de las aportaciones de los artistas de cada época.

Palabras clave

La leyenda del tiempo, Camarón de la Isla, bamba, bamera, canto de columpio, bulería, jota, jaleo, Lázaro Núñez Robres, Eduard Toldrá, Niña de los Peines, Guillermo Castro Buendía

Introducción

La Historia del flamenco está llena de préstamos musicales; idas y venidas de melodías que se transforman de mano de los artistas del cante.

El ejemplo que aquí traemos demuestra lo que más de una vez se ha venido afirmando sobre los orígenes de los cantes flamencos: su base popular. Cantos de columpio con aires de jota, sirvieron a Ricardo Pachón y Camarón de la Isla para legar a la posteridad una de las composiciones más importantes de la Historia de Flamenco: *La Leyenda del tiempo*. Tema y álbum de 1979 que, en un principio pasó desapercibido con menos de 6000 copias vendidas en 13 años, y que el “tiempo” está poniendo en su sitio.

I. La jota, el jaleo y la bulería

Podrá parecer descabellado para algunos, pero el caso es que el género musical español más difundido por la península: *La Jota*, da para mucho, y es que, es muy “flamenca” nuestra jota. Su aire rápido y estructura en 6/8 pudo ser la base de algunos cantos flamencos. Ya demostramos en un trabajo anterior la relación entre ciertos aires de jota y las alegrías gaditanas¹; ahora haremos lo propio con un ejemplo de jaleo-bulería. No discutiremos aquí las mutaciones del nombre de los cantos populares al convertirse en flamencos, pues lo que realmente interesa son los elementos musicales y la transmisión de los mismos que podemos encontrar y rastrear en muchos ejemplos.

El género jotesco ha sido estudiado con profundidad por Miguel Manzano². Este importante musicólogo establece para la jota la escritura en compás de 6/8, más correcta que la tradicionalmente utilizada en 3/8, sugiriendo como alternativa la forma ternaria de agrupación binaria³; para ello analiza la construcción melódica de los cantos, su estructura y acentos naturales:

ritmo básico jota (Manzano p.52)



ejemplo canto (p.58)



La gra cia pa ra can ta re ni se com pra ni se a rrien da

De forma similar creemos nosotros que se pueden escribir ciertos cantos flamencos, como los jaleos, indicando en algunos casos un compás alterno (6/8-3/4). La forma de compás alterno será ya común y habitual en las alegrías y las bulerías actuales, no tanto en las primeras en surgir. Antes de que se codifique de forma general la interpretación rítmica de 6/8-3/4 en palos como las alegrías y las bulerías –lo que nosotros llamamos “compás flamenco de alegría o bulería”⁴ –, se vino practicando una forma intermedia en 3/8 ó 6/8⁵, formándose frases cada 6 semicorcheas o cada 12, con posibilidad de hemiolia:

¹ En *Los “otros” Fandangos, el Cante de la Madrugá y la Taranta. Orígenes musicales del Cante de las minas*. Revista de Investigación de Flamenco *La Madrugá*. Nº 4. Junio de 2011. Págs. 102-4 y Anexo con las transcripciones.

<http://revistas.um.es/flamenco>

² MANZANO ALONSO, Miguel, *La jota como género musical*. Ed. Alpuerto, 1995.

³ Ob.Cit. Pág. 45.

⁴ Para más información ver el capítulo “Fundamentos de la música flamenca” de mi libro *Las Mudanzas del Cante en Tiempos de Silverio*, Ediciones Carena, Barcelona 2010. Págs. 27 y ss.

⁵ Tenemos que decir que está casi ultimado un estudio sobre la bulería y sus orígenes musicales, trabajo que verá la luz seguramente en el 2012, ya dentro de mi tesis doctoral sobre el cante flamenco en el siglo XIX. Sin embargo incluimos ya algunos de nuestros descubrimientos en este artículo.

Jaleo extremeño

"Jaleos "

50 Años de flamenco
1935-1985 1ª época
Divucsa 1993

Porrinas de Badajoz
Guit. Juan Salazar o Porrina Hijo

1'59'' C.II La frigio flamenco

Voz
Palmas
Guit.

el ti o o o Pi cu u la
a a_a a a_a a be e e_e y
Sol Do

Esto es algo típico de la música andaluza, aunque no exclusivo de ella, pues la jota y otros géneros populares lo cultivan; podemos verlo en muchos ejemplos diseminados por toda la península⁶:

plantilla rítmica de la jota en 6/8-3/4 (Manzano p.177)

ejemplo canto de jota en 6/8-3/4 (p.176)

Si pien sas que por ti pien so yo no pien so ni i ma gi no

Esta posibilidad del uso de la hemiolia, la podemos observar también en el ejemplo de Camarón, donde el primero de los cantos recoge la forma popular de interpretación en 6/8 (jota-jaleo), siendo el segundo de ellos más cercano a la bulería con la forma alterna 6/8-3/4.

⁶ Lo explican tanto Manzano, Ob.Cit, págs. 117, 415-6, como el profesor Matos en *Lírica popular de la Alta Extremadura*, p. 40 y ss. Miguel Manzano explica que es la plantilla rítmica más extendida, con 144 casos, y la califica como *tipo petenera*.

II. Sobre los cantos de columpio o “bambas”

Dice Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española* de 1611:

“COLUMPIO. Lat. oscillum, oscilatio, pensilis motio, es una soga fuerte y doblada que se echa sobre una viga del techo y subiéndose en ella una persona, las demás la bambolean de una parte a otra parte, y en el Andalucía es juego común de las mozas, y la que se columpia está tañendo un pandero y cantando. Es juego muy antiguo, del cual hacen mención algunos autores, y en especial Julio Pólux lib.4.”⁷

José Bisso, en su *Crónica de la provincia de Sevilla*, describe así la costumbre de las vampas o bambas:

“Las Vampas son un doble columpio que se suspende de un corpulento árbol, por lo ordinario nogal, y se atraviesa con una tabla bastante resistente; colócase en ella la pareja que se mece mientras le hacen el corro y cantan e impulsan la vampa. Regularmente cada copla de uno de los del corro es contestada por otra de los del columpio; pero lo original es que para estas ocasiones guardan los amantes todas sus quejas, sus celos, desdenes, y, con una imaginación viva y perspicaz, improvisan expresivas canciones, de un momento en que median reconvencción y ternezas, galanterías o resentimientos, desaires o desahogos de contenida pasión”⁸

Completan Blas Vega y Ríos Ruíz:

“El Padre Luis Coloma, en su Cuadro de Costumbres populares, también hace alusión a la manera de cantar en torno al columpio con acompañamiento de guitarra, y en un patio, durante las fiestas de Carnaval, tradición que igualmente citan otros autores, entre ellos Blanco White —Cartas inglesas— y Armando Palacio Valdés —Los majos de Cadiz—, dándoles una ambientación urbana.”⁹

II. 1. El canto de columpio de Núñez-Robres

Lázaro Núñez Robres (Almansa, 1827), según Celsa Alonso¹⁰ fue un compositor que se decantó por el populismo andalucista. Alumno de Carnicer, Pedro Albéniz y Baltasar Saldoni, en 1852 intentó triunfar en el género de la zarzuela. Publicó *la Música*

⁷ Pág. 225. Julio Pólux (siglo II) fue un retórico y lexicógrafo alejandrino que enseñó en Atenas.

⁸ BLAS VEGA, José y RÍOS RUÍZ, Manuel: *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, Ed. Cinterco, Madrid 1990 (2ª ed.). Tomo I, pág. 91.

⁹ Datos extraídos del anterior diccionario flamenco.

¹⁰ *La canción lírica española en el siglo XIX*, Música Hispana, Textos Estudios, Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 1998. Pág. 259.

del pueblo en 1867¹¹, con 50 cantos populares recopilados entre 1866 y 1867. Dentro de esta colección, figura un canto de columpio, ejemplo que posteriormente aparece en otra colección: *Doce canciones populares españolas, revisadas y adaptadas por Eduardo Toldrá* con el título de “La Bamba (el Columpio)” y que este otro autor sitúa en Málaga¹². Aunque armonizado en *Fa Mayor* y con un acompañamiento más elaborado y letras diferentes, las melodías del canto de este último ejemplo son las mismas que las recogidas por Lázaro Núñez-Robres.

Al respecto del criterio de Núñez Robres en la recogida de los cantos populares, el compositor se preocupó de escribir las melodías de la forma más fiel posible:

“Mirando a estos fines y resultados, recogeré y presentaré en esta colección los cantos antiguos y modernos de todas las provincias, desde el *romance* hasta el *zorrico*, desde el *villancico* hasta la *soledad*, desde el *aire guerrero* hasta el *religioso rosario*, respetando escrupulosamente la melodía original y la letra a ella unida hasta en esos defectos que el arte oficial condena, aunque en su misma imperfección ofrezcan particulares atractivos.

Tal es el objeto que me propongo.”

No así su acompañamiento, que es aportación del autor. No debemos tener en cuenta su adaptación al piano, pues es más una forma elemental de reducción y armonización de los mismos, que la verdadera realidad interpretativa.

El modelo melódico de tres tercios más repetición –ABCABC– que aparece en este canto, se corresponde con ejemplos de jota encontrados por Miguel Manzano en Cáceres. La estrofa realiza la forma interpretativa –abb/cdd–.

Al respecto del ritmo, coincide por completo con un ejemplo de jota palentino, del que dice Manzano:

“[...] es una buena muestra de alternancia de ritmo normal con ritmo sincopado, uno de esos ejemplos en los que sin duda alguna aparecen vestigios y supervivencias de los ritmos poéticos grecolatinos, en este caso la alternancia de yambo y troqueo”¹³



Comparemos el ejemplo de Manzano con los nuestros:

¹¹ Edición consultada de la BNE M/2133: *La música del pueblo. Colección de cantos españoles recogidos, ordenados y arreglados para piano por D. Lázaro Núñez-Robres*, Madrid. En esta biblioteca señalan el año de 1866 para su publicación, fecha que extraen de *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual, 1847-1915*, Biblioteca Nacional, 1997.

¹² Ed. Seix & Barral Hnos. ¿1941?

¹³ Ob.Cit. Pág. 193.

Jota de Palencia

Aun que soy de la Per ní a, no soy del pue blin de Lo res

El columpio

Aun que es toy en el co lum pio no te pue do dar a sien to

La leyenda del tiempo

El sue ño va so bre el tiem po flo tan do co mo un ve le ro

La única diferencia en el ejemplo de Camarón es el comienzo anacrúsico convertido en corcheas en el tercio 1º, no así en el resto de la melodía (tercios 2º y 3º).

II. 2. La “Bamba” de Eduard Toldrà

Eduard Toldrà nació en 1895 y falleció en 1962. Aunque la editorial no indica fecha de publicación, la recopilación donde aparece este ejemplo pudo empezar a escribirse a finales de 1940 o principios de 1941, cuando Toldrà recibió el encargo de Seix & Barral para escribir unas armonizaciones de canciones tradicionales españolas, con la intención de tener una buena acogida entre los niños de las escuelas del país y de Latinoamérica¹⁴. La publicación fue muy atractiva, con ilustraciones de Juan Palet, y debió tener mucha difusión, ya que hoy se puede encontrar en muchas librerías de segunda mano en todo el mundo. La editorial “Unión Musical Española” las volvió a publicar tres años después de la muerte del compositor, en 1965.

En todo caso, la publicación pensamos que es anterior a 1946, ya que se interpretaron algunos números en público el 8 de octubre de ese mismo año, dentro del segundo concierto correspondiente al “Ciclo de Música Catalana Contemporánea”, dedicado íntegramente a las obras de Toldrà. Las canciones fueron interpretadas por Lola Rodríguez de Aragón (soprano) y Alfredo Romero (piano), en el Ateneo de Madrid. De los tres números elegidos, precisamente “La Bamba” fue uno de ellos, los otros fueron “El pájaro verde” y “La perrita chica”¹⁵.

Esta fecha es cercana a la grabación de Pastora¹⁶, aunque no pensamos que su modelo salga del canto difundido por Toldrà, ya que el patrón melódico es distinto.

¹⁴ CAPDEVILA I ROVIRA, Manuel. *Eduard Toldrà, músic*. Editorial Aedos, Barcelona 1964, pág. 175.

¹⁵ El ciclo completo de las “12 canciones” se estrenó el 9 de Agosto de 1947 en el Real Club Náutico de Gran Canaria por la Coral de la Escuela de Canto de Lola de la Torre, acompañados por Pilar Puiggarí al piano. Fuente: CALMELL I PIGUILLEM, Cèsar. *Eduard Toldrà. No.5 Col·lecció Compositors catalans*. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura/Editorial Boileau, 1995, pág. 138.

¹⁶ 20 de Julio de 1949 en Barcelona. Fuente: “Estudio de la discografía de 78 r.p.m.” por Fonotrón S.L. En el Cd-i “Análisis de los documentos sonoros” de la edición *La Niña de los Peines, Patrimonio de Andalucía*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro Andaluz de Flamenco-Fonotrón, Sevilla 2004.

Por otro lado, volviendo a Toldrá, fue su biógrafo y amigo personal Manuel Capdevila i Rovira quien –a parte de revisar y re-escribir los textos de algunas de las canciones– muy posiblemente le facilitó las fuentes primeras (cancioneros, etc.), de donde Toldrà selecciono la música de las 12 canciones¹⁷.

II. 3. La “Bambera” de la Niña de los Peines

José Manuel Gamboa menciona como precedente para este cante de Pastora, uno anterior de los años treinta grabado por Pepe Pinto¹⁸ y basado en una melodía aprendida en la villa sevillana de Aznalcázar, también apunta que estos cantos se practicaban en Huelva, Cádiz y Málaga¹⁹.

La Niña de los Peines desarrolla su cante en *la menor* sobre un acompañamiento de fandango por arriba (*Mi frigio* C.VI) a medio camino entre el de Huelva y el libre. Utiliza cinco coplas con similar patrón melódico de 6 tercios, donde el 3º y el 5º están basados más o menos en el 2º: 1/2/3(2^)/4/5(2^)/6. La última de las coplas incorpora una estrofa de 5 versos con una leve variación estructural melódica: 1/2/3(2^)/4(1)/5(2)/6.

Comparando el cante de Pastora con el de Camarón, observamos que los tres primeros tercios son melódicamente similares, si bien el cante de Camarón puede estar más cercano al modelo popular, por su rítmica y desnudez. Transportamos el modelo de La Niña de los Peines (*la menor/mi frigio*) al mismo tono que el de La Isla (*do menor/sol frigio*) para facilitar su comprensión:

The image shows two musical staves in G minor (one flat). The first staff, titled 'Bambera', is in 3/4 time and features three measures labeled 1, 2, and 3. The lyrics are: 'En tresábana a de Ho laanda a yor chas de e car me sí i y col chasde e ca armee en sí i'. The second staff, titled 'La leyenda del tiempo', is in 6/8 time and features three measures labeled 1, 2, and 3. The lyrics are: 'El tiempo va sobre el sue ño hun dído hasta los ca bellos hun di do, has ta los ca be e llos'.

Una de las letras que usa Pastora “Eres palmera y yo dátil”, está recogida por Francisco Rodríguez Marín en *Cantos Populares españoles*²⁰, con el número 2275, dentro del grupo *Ternezas*. Se suele cantar por Soleares eliminando el primer verso; Paca Aguilera la canta así²¹:

¹⁷ Agradezco a Albert Carbonell la información facilitada sobre los aspectos biográficos de Toldrá y su localización en fondos bibliográficos. Web de Eduard Toldrà: <http://sites.google.com/site/eduardtoldra/>

¹⁸ También Pepe Marchena parece que lo cantó, aunque sin atribuirle ningún nombre concreto. GAMBOA, José Manuel: *Una historia del flamenco*, Espasa Calpe, Madrid, 2005. Pág. 286.

¹⁹ Nosotros por nuestra parte no hemos localizado en ningún cancionero la melodía original que pudo servir de base.

²⁰ RODRÍGUEZ MARÍN, FRANCISCO: *Cantos Populares españoles*, edición de Enrique Baltanás. Ediciones Espuela de Plata, Editorial Renacimiento, 2005. Pág. 204.

²¹ “Así yo me enreo”, guitarra Salvador Román 1907. En *Antología de cantaores malagueños*, Antequera Records S.L. Cd. 9, pista 11, cante segundo.

*Tú eres zarza y yo me enredo
tú eres la rosa fragante
del jardín de mi recreo*

Rafael Romero hace esta variante al repetir la melodía de los versos 2 y 3:

*Tú eres zarza y yo me enredo
y eres la rosa fragante
y el jardín de mi deseo
eres la luz de mis ojos
y el jardín de mi recreo²²*

Otras dos coplas de la bamera aparecen en la anterior colección: “Entre sábanas de Holanda” (n. 508, p. 110) en el grupo *Adivinanzas* (la cebolla), y los cuatro primeros versos de “Eres una y eres dos” (n. 3797, p. 277) en *Celos quejas y desavenencias*.

Posteriormente, estas melodías fueron adaptadas por Naranjito de Triana y Paco de Lucía²³ al compás de soleá por bulería, forma rítmica que ha permanecido hasta la actualidad.

II. 4. El jaleo-bulería de Ricardo Pachón y Camarón de la Isla

Grabado en 1979 con las guitarras de Tomatito y Raimundo Amador²⁴, parece ser que en su momento no se etiquetaron los estilos²⁵. Aunque en diversas fuentes consultadas hemos visto la indicación de “jaleos”, en ediciones posteriores en disco compacto aparece como “bulerías”. A nosotros el ritmo nos parece el de un jaleo muy rápido en 3/8 ó 6/8, con algunos momentos de toque de bulería. La semejanza con el canto del columpio sevillano que aparece en la colección mencionada de Núñez Robres²⁶ es tal, que no cabe pensar más que en una copia, máxime cuando el fraseo rítmico que aparece en el órgano Moog (14´), es exactamente igual a la parte de piano que allí aparece. Núñez Robres presentaba el canto en *La Mayor* y compás de 6/8, sin embargo aquí la melodía –que sirve de estribillo– se desarrolla una 3ª más aguda, y armonizada en *la menor* en lugar de *Do Mayor*, que hubiese sido la misma armonización en este otro registro²⁷.

²² *Lección de Cante Jondo* RCA CAS-275, 1973. Fuente: GAMBOA, José Manuel *Rafael Romero... ¡Cantes de época!*, Ed. El Flamenco Vive, Madrid, 2010. Se puede encontrar la grabación en el disco compacto *Grands Cantaores Du Flamenco - Volumen 18*, Le Chant du Monde 2741027, 1997. Corte 11.

²³ “Homenaje a la Niña de los Peines (Aires de bamberas)” *Antología Cantaoira* Cd.1 pista 7. BMG, 2002.

²⁴ 838 832-2 Polygram Ibérica, Madrid. Se puede escuchar en Youtube.

²⁵ Lo cuenta Faustino Núñez en la edición en disco compacto. Usa como fuente *La Crónica de una obra completa* de José Manuel Gamboa

²⁶ También al de Toldrá.

²⁷ Pensemos en que si los cantos de columpio se hacían a voz sola, su armonización dependerá del criterio del artista que lo utilice, no existiendo una única forma.

Aunque la melodía de Camarón no es exactamente igual –hay leves cambios en el final del tercio 2º, y un comienzo anacrúsico más acorde con el aire de la bulería en el tercio 1º–, está claro que un modelo sale del otro. Habría que saber si usaron para esta creación, el referente de Núñez Robres, el de Toldrá, o la tradición oral.

El segundo modelo melódico, utilizado para las estrofas, está construido en *sol frigio*, con un patrón cercano al compás de bulería debido a su rítmica de compás alterno: 6/8-3/4. Se parece bastante a los giros melódicos que la Niña de los Peines tiene grabados en la bamera de 1849, si bien en este caso el cante de Camarón está menos elaborado, y sólo utiliza los tres primeros tercios, no apareciendo el cierre en el relativo menor (*do menor* en este caso)²⁸. Sus coplas son de cuatro versos octosílabos.

Aunque en este segundo patrón melódico es clara la práctica de la hemiolia, también es posible en el estribillo, podemos verlo en el fraseo del bajo del tercio 3º:

The image shows a musical score for a piece by Camarón. It consists of two staves: a vocal line and a guitar accompaniment. The vocal line has lyrics: "le ro flo tan do co mo un ve le ro". The guitar part includes chords labeled "Sol", "lam", and "8va loco". The score is divided into three sections labeled "1", "2", and "3". The first two sections are in 6/8 time, and the third is in 3/4 time. There are also some rhythmic markings like "bajo" and "8va loco" under the guitar part.

Guillermo Castro Buendía
 Murcia, 20 de noviembre de 2011
<http://www.guillermocastrobuendia.es/>

Transcripciones completas:

²⁸ Gamboa apunta que partiendo de la bamera se compuso el ejemplo de Camarón, que califica de jaleo. *Ibíd.*

El Columpio, canto sevillano

1867
La Música del Pueblo

Lázaro Núñez-Robres (n.1827)
arr. Guillermo Castro

Andante

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of music. The first system (measures 1-6) features a vocal line with lyrics 'Aun que es toy en el co lum pio no te pue do dar a sien to no te' and a piano accompaniment with a 'pesante' marking. The second system (measures 7-12) continues the vocal line with lyrics 'pue do dar a sien to pe ro de dí a y de no che te ten' and piano accompaniment. The third system (measures 13-18) concludes with lyrics 'go en mi pen sa mien to te ten go en mi pen sa mien to ah' and piano accompaniment, including a 'sf' marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Voz

piano

pesante

La _____ Mi _____

7

(La) Mi _____ La _____

13

La _____ Mi _____ La _____ DLa _____ La _____

Este aire se canta en Andalucía en las fiestas campestres, acompañando el movimiento del columpio, y al terminarle prorrumpen todos en un grito de alegría.

*Aunque estoy en el columpio
no te puedo dar asiento,
pero de día y de noche
te tengo en mi pensamiento*

© Guillermo Castro Buendía 2011

La Bamba

(El Columpio, Málaga)

Eduard Toldrá (1895-1962)
arr. Guillermo Castro

¿1941? Seix & Barral

Allegretto Mosso

Fa Mayor

Voz

Guit.

p *cresc*

f *mf*

5

mf

1

La ni ña que es tá en la bam ba se pa

p

p

9

2

3

re ce a San An to nio se pa re ce a San An to nio

*La Niña que está en la bamba
se parece a San Antonio
y la que la está meciendo
al mismísimo demonio*

*La Niña que está en la bamba
con la toquilla encarnada
es la novia de mi hermano
pronto será mi cuñada*

*La Niña que está en la bamba
del cielo le caigan rosas
diga usted mocita guapa
si se le ofrece otra cosa*

© Guillermo Castro Buendía 2011

2

13

y la que la es tá me cien do al mis mí si mo de

17

mo nio al mis mí si mo de mo nio

21

cresc. *f* *mf* *p*

25

p *solo ad libitum* *perdendosi* *poco meno mosso* *tempo giusto* *p* *pp*

La ni ña que es tá en la bam ba

* las notas comprendidas en este corchete so se ejecutarán cuando el canto fuere a solo

Bamberas

"Entre sábanas de Holanda"

1949

La Voz de su Amo AA 460

La Niña de los Peines (1890-1869)

Guit. M. de Marchena

C.VI Mi frigio flamenco - la menor

ritmo ad libitum 21''

Voz

Introducción de guitarra por fandangos

Guitarra

compás no riguroso

Mi Sol Sol7 Fa Mi

8 y colchase de carme en sí i e esta mi ama a an te durmie e en do que pare

3 (2) 4

Fa Mi lam Sol7

15 se un se e e ra a fi in en tre sá ba na a de Ho la an da

5 (2) 6

Do lam

falseta

*Entre sábanas de Holanda
y colchas carmesí
está mi amante durmiendo
que parece un serafín*

*Eres palmera y yo dátíl
tú eres zarza y yo me enredo
eres la rosa fragante
del jardín de mi recreo*

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

*Eres una y eres dos
y eres tres y eres cincuenta
eres la Iglesia Mayor
donde toito el mundo entra
toito el mundo menos yo*

© Guillermo Castro Buendía 2011

La Leyenda del Tiempo

(Jaleo-bulería)

La Leyenda del Tiempo
1979 Polygram 838 832-2

Camarón de la Isla (1950-1992)
arr. Guillermo Castro

Estrofa 1
(estribillo)

la menor 25'

Voz: *la menor*

Guit.: *ritmo básico de la guitarra*

lam rem

le ro flo tan do co mo, un ve le ro Na die pue de, a brir se mi lla en el co ra són del

Sol bajo lam 8^{vb} loco rem

Estrofa 2
do menor / sol frigio flamenco

13 2' 3' 1'

sue ño en el co ra són del sue ño El tiem po va so bre, el sue ño hun

Sol La 8^{vb} loco dom Mib Re

19 2 3 1'

di do has ta los ca be llos hun di do has ta los ca be e llos a yer y ma ña na co me os

Lab Sol Lab Sol dom Mib Re

Estribillo
la menor

25 2' 3'

cu ras flo res de due lo os cu ras flo res de due e lo El se

Lab Sol Lab Sol

*El sueño va sobre el viento
flotando como un velero
nadie puede abrir semilla
en el corazón del sueño*

*El tiempo va sobre el sueño
hundido hasta los cabellos
ayer y mañana comen
oscuras flores de duelo*

© Guillermo Castro Buendía 2011