



## LA PENA ANDALUZA EN *CANTE HONDO* DE MANUEL MACHADO

JUAN VADILLO

Profesor de Literatura

Universidad Nacional Autónoma de México

### Resumen

En el siguiente artículo analizaremos ciertas coplas del poemario *Cante hondo* de Manuel Machado, que consiguen expresar, cada una a su manera, la complejidad que entraña el concepto de la Pena andaluza. Por ello incluimos algunos párrafos introductorios, donde intentamos esbozar el sentido antitético de la Pena andaluza, con la intención de que el lector -antes de acercarse al análisis de las coplas- adquiera ciertas nociones sobre los diversos significados de la Pena, de tal suerte que pueda enriquecer su lectura de este poemario. A su vez hemos intentado esbozar, también a manera de introducción, algunas ideas en torno a la problemática de la poesía culta y la poesía popular, donde además se plantea el tema de la emoción en el arte.

**Palabras clave:** copla, Pena, popular, culto, emoción.

### Abstract

In the following article we will analyze certain couplets of the poem *Cantehondo* by Manuel Machado, which manage to express, each one in its own way, the complexity of the concept of the Andalusian Sorrow. For this reason, we include some introductory paragraphs, where we try to outline the antithetical meaning of the Andalusian Sorrow, with the intention that the reader -before approaching the analysis of the couplets- acquires certain notions about the diverse meanings of the Sorrow, in such a way that he can enrich his reading of this collection of poems. At the same time, we have tried to outline, also as an introduction, some ideas about the problematic of cultured poetry and popular poetry, where the subject of emotion in art is also raised.

**Keywords:** couplet, Sorrow, popular, cultured, emotion.

**Fecha de recepción:** 03/06/2021

**Fecha de publicación:** 01/07/2021

## LA PENA ANDALUZA EN *CANTE HONDO* DE MANUEL MACHADO

### Lo culto y lo popular

En su ensayo “Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado”, Dámaso Alonso apuntaba que “nadie hacia 1907 podía sentir lo popular andaluz –no imitarlo, sino informarlo, crearlo- como lo hizo Manuel Machado en sus *Cantares*, que luego, ampliados, habían de llevar el nombre de *Cante hondo* (1912).<sup>1</sup> En este sentido Gerardo Diego se preguntaba (con cierta ironía) si realmente las coplas de *Cante Hondo* son de Manuel Machado o son más bien coplas populares.<sup>2</sup> De hecho la intención su autor es que estas coplas llegasen a confundirse con el repertorio del pueblo, tal como él mismo lo afirma (y después lo logra) en la introducción a su poemario: “No, no se escriben coplas ni son tales coplas verdaderas hasta que no se sabe el nombre del autor. ¡Y este glorioso anónimo es el premio supremo de los que tal género de poemas componen!”.<sup>3</sup> Más adelante, en el último párrafo de esa misma introducción, Manuel Machado nos cuenta esta breve anécdota:

Un día escuché alguna de mis soleares en boca de cierta flamenquilla en una *juerga* andaluza, donde nadie sabía leer ni me conocí sentí la noción de esa gloria paradójica que consiste en ser perfectamente ignorado y admirablemente sentido y comprendido.

Y no quiero más.<sup>4</sup>

El poeta nos invita a reflexionar sobre el verdadero sentido del arte, que, más allá de la autoría, tiene la vitalidad de crear, recrear y amasar libremente todo el material que sea necesario para alcanzar la emoción. “La poesía no tiene como fin la belleza –advierde Dámaso Alonso-, aunque muchas veces la busque y la asedie, sino la emoción.”<sup>5</sup>

La emoción llega en una *juerga*, cuando el duende se asoma, en el alba. Es la emoción de todos y de nadie. Quien se emociona se convierte -sin serlo- en el autor de esa copla y esa falseta, que consiguen sacarlo por un instante de este mundo. El *coplerismo*<sup>6</sup> funciona justamente porque el cantaor nunca se detiene a pensar quién es el autor de una copla, eso le brinda la versatilidad de elegir libremente la copla que necesita la música en ese momento. En uno de esos

---

<sup>1</sup> ALONSO, Dámaso: “Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado,” en *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid, 1952, p. 78.

<sup>2</sup> Vide DIEGO, Gerardo: *Manuel Machado poeta*, Editora Nacional, Madrid, 1974, p. 138.

<sup>3</sup> MACHADO, Manuel: “Introducción,” en *Cante hondo 1916*, Nortedur, Barcelona, 2008, p. 11.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>5</sup> ALONSO, Dámaso: *op. cit.*, p. 86.

<sup>6</sup> *Coplerismo* se refiere al hecho de pasar libremente de una copla a otra.

momentos de guitarra y canto, Manuel Machado escuchó sus versos volando en el aire, ahora transformados por el espejo invisible de la música; ahora llenos de nuevas evocaciones y símbolos. Y sintió esa completitud de que su poesía había llegado a una culminación estética, por demás efímera, que él mismo había trazado a la luz de una quimera, y que ahora cobraba plena forma y se desvanecía, al mismo tiempo, en el aire.

El canto nos deja ver que el territorio de la emoción en el arte no solamente es lo más importante, sino que también va en sentido opuesto a la autoría y las clasificaciones del mundo práctico. Esto lo sabían muy bien los poetas españoles de la segunda mitad del diecinueve que se inspiraron en la copla popular. Gerardo Diego advierte que ellos “desean mucho más que sus cantares se oigan en los colmados, en las calles, en el campo, que no que se sepa que ellos son sus autores.”<sup>7</sup>

No obstante García Lorca va a criticar fuertemente a los poetas cultos que intentan imitar la poesía popular (Melchor de Palau, Salvador Rueda, Ventura Ruiz Aguilera, Manuel Machado). Aun cuando ellos consigan que sus coplas sean cantadas por el pueblo, a juicio del granadino nunca alcanzarán la frescura y la autenticidad de las coplas populares. De hecho, para el poeta, la diferencia entre unas y otras es la misma que hay “entre una rosa de papel y otra natural.”<sup>8</sup> Más adelante, abundando sobre lo mismo, dirá que en las coplas escritas por el poeta culto puede verse “el ritmo seguro y feo del hombre que sabe gramáticas.”<sup>9</sup> En definitiva Lorca y su amigo Manuel de Falla compartían la estética nietzscheana del arte en plena comunión con la naturaleza y del delirio como fuente artística natural, que surge espontáneamente sin ningún control de la razón. Dentro de esta estética se puede apreciar, como lo hicieron ellos, la altura artística de la copla flamenca, la cual, igual que el duende, viene de la tierra, del limo, de las raíces.

Aunque coincidimos parcialmente con el poeta de Fuentevaqueros, creemos (e intentaremos dar algunos ejemplos en estas páginas) que Manuel Machado destaca entre sus contemporáneos especialmente por la naturalidad de sus coplas alejadas de gramáticas y preceptos. De acuerdo con Gerardo Diego es el poeta que sorteó mejor que nadie las dificultades que enfrenta todo poeta culto cuando intenta que el pueblo cante sus coplas: el alfabetismo, los estudios ulteriores, y la tradición clásica.<sup>10</sup> Como parte de ese proceso -apunta Gerardo Diego- “hay que huir de giros y modales cultos,” en busca de “palabras más vivas y simples.”<sup>11</sup> En un sentido paradójico, las coplas de Manuel Machado suenan populares justamente porque el poeta no buscaba imitarlas, sino que, de manera natural (recordemos que su padre era *Demófilo*), pudo asimilar la musicalidad y los recursos tradicionales para crear algo nuevo que no dejaba de pertenecer a una

---

<sup>7</sup> DIEGO, Gerardo: *op. cit.*, p. 135.

<sup>8</sup> GARCÍA LORCA, Federico: “El primitivo canto andaluz,” en *Conferencias I*, introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Alianza, Madrid, 1984, p. 71.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> DIEGO, Gerardo: *op. cit.*, p. 136.

<sup>11</sup> *Ibid.*

misma tradición, de tal suerte que sus coplas se incorporaron con naturalidad al repertorio de los cantaores: mágicamente la “rosa de papel” cobró plena vida.

Inmerso en la tradición, el poeta no se limita solamente a imitar, sino que – como apunta Dámaso Alonso- tiene que entrar en un proceso creativo, porque tradición, en el sentido pidaliano del término, es sinónimo de creación.

Sin pretenderlo, Manuel Machado se convierte también en un traductor del lenguaje culto al lenguaje del cante flamenco. Tiene esa virtud de escribir con sencillez y transparencia, que le permite expresar cualquier concepto sin alejarse de lo que requiere el estilo interpretativo del cantaor.

A fin cuentas lo que consigue Manuel Machado es olvidar las gramáticas y los preceptos, para poder sentir como un niño, con la frescura y la inocencia del poeta popular.

## Sobre la Pena

En principio podemos entender que la Pena no es la tristeza, pero que sí puede surgir cuando confrontamos a la alegría con la tristeza. De tal suerte que la Pena tiembla merced a la tensión que genera una serie de antítesis donde se confrontan la vida con la muerte, el placer con el dolor, el agua con la sed, la libertad con la prisión y, especialmente en las coplas de Manuel Machado, la belleza con el dolor, la alegría con la tristeza, lo que acaricia con lo que desgarrar, el frío con el calor, la vida con la muerte. Esta tensión también puede entenderse como oxímoron, paradoja, claroscuro, duermevela. Recordemos estos versos de *Cante hondo*: “Madre, pena, suerte, pena, madre, muerte / ojos negros, negros, y negra la suerte.”<sup>12</sup> Tensión contrapuntística que hace temblar a la Pena contraponiendo la vida (la madre) con la muerte, tensión que resuelve en el destino fatal (negra suerte). La parte sombría del claroscuro expresa la muerte, mientras que la parte luminosa, la vida, el nacimiento. Ambas se contraponen de manera simultánea para que la Pena tiemble como el trémolo de la guitarra.<sup>13</sup>

En este sentido Christian de Paepe describía la *seguriya* en el *Poema del Cante Jondo*: “Hay por fin la materialización léxica de la tensión ondulada de la *siguriya* en numerosos términos: temblar, mover, rizarse, elipse, cuerda, arco, vibrar,

---

<sup>12</sup> MACHADO, Manuel: “Cantares”, en *Cante hondo, op. cit.*, p. 16.

<sup>13</sup> El trémolo implica la repetición de una sola nota de las cuerdas primas (por medio de el anular, el medio y el índice), que alterna con otra nota que toca el pulgar, casi siempre en alguno de los bordones. Generalmente en la guitarra clásica esta nota se repite tres veces y la cuarta nota va a cargo del pulgar. En la guitarra flamenca, en cambio, la nota se repite cuatro veces y alterna el pulgar en la quinta nota. La sensación que nos da es de temblor tal como lo indica su etimología. El trémolo de la guitarra flamenca se llena de tanta emoción, que -creemos- después del cante es la expresión musical que más se acerca a la Pena.

ondulado, temblor, espirales.”<sup>14</sup> García Lorca habla de “la elipse de un grito”, de un “silencio ondulado”; la copla de Manuel Machado tiembla con el ruido de una falda.

Paradójicamente la Pena más profunda se siente en la exterioridad. Dámaso Alonso apunta que Manuel Machado “parece reflejar o pintar exterioridades, y lo que nos da es el alma de las cosas.”<sup>15</sup> La exterioridad frente al alma, otros dos conceptos antitéticos: el hecho de encontrar en la superficie lo profundo. En este mismo sentido antitético Dámaso Alonso también apunta que la poesía de Manuel Machado consigue expresar “la gravedad por medio de la ligereza.”<sup>16</sup> Hay que añadir que en los versos de Manuel Machado la luminosidad es tan intensa que llega a herirnos, la sentimos en lo más hondo, en lo más oscuro. Lo profundo por medio de la superficie, lo grave por medio de lo ligero, lo oscuro mediante lo luminoso. En esa ironía tiembla la Pena.

## Las coplas

En las siguientes dos coplas de *Cante jondo*, Manuel Machado consigue expresar el sentido de la Pena andaluza como un estado permanente del alma:

Yo voy de penita en pena  
como el agua por el monte  
saltando de peña en peña.  
(*Soleares*, p. 38)<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> PAEPE, Christian de: “Introducción,” en García Lorca, *Poema del cante jondo*, Edición crítica de Christian de Paepe, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, p. 110.

<sup>15</sup> ALONSO, Dámaso: *op. cit.*, p. 102.

<sup>16</sup> *Ibíd.*, p. 102.

<sup>17</sup> MACHADO, Manuel: “*Soleares*”, en *Cante jondo*, *op. cit.*, p. 38. Aquí y en adelante citaré como *Soleares* a las coplas que pertenecen a esta sección del mismo nombre, con sus respectivos números de página.

Las *soleares* de tres versos (como en este caso) son estrofas de versos octosílabos con rima asonante entre el primero y el tercero. También existen *soleares* de cuatro versos con asonancia en los pares, de acuerdo con Baehr serían “cuartetos asonantados” (*Vide* BAEHR: *Manual de versificación española*, Gredos, Madrid, 1997, pp. 245-247). Don Antonio Machado y Álvarez apunta que las letras de las *soleares* siempre son tristes y melancólicas.

En términos musicales las *soleares* (o la *soleá*) son un *palo* del flamenco es decir un estilo, una manera de tocar y de cantar que se caracteriza -entre otras cosas- por su compás y su armonía. La *soleá* se mide en un compás de 12 pulsos con comienzo acéfalo,  $12/4=6/4+3/2$  (*vide* CASTRO BUENDÍA, Guillermo: *Génesis Musical del Cante Flamenco. De lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti*. Libros con duende, Sevilla 2014, Págs. 97 y ss.). Y armónicamente se toca con la cadencia andaluza. Las falsetas de guitarra se tocan en tempo *rubato*, modalidad que brinda flexibilidad al compás al mismo tiempo que lo dilata.

A la orillita del río  
me pongo a considerar:  
mis penas son como el agua,  
que no acaban de pasar.  
(*Malagueñas*, p. 58)<sup>18</sup>

La ironía de la Pena puede apreciarse en la siguiente *soleá* de tres versos, llena de alegría y tristeza:

Me va faltando el *sentío*.  
Cuando estoy alegre lloro,  
cuando estoy triste me río.  
(*Soleares*, p.38)

La alegría y la tristeza pueden sentirse además de manera simultánea, aunque también se puede pasar de una a la otra inmediatamente, igual que un niño que ríe y luego llora. De tanta tristeza se puede llegar a sentir alegría, y de tanta alegría, tristeza. En este sentido Dámaso Alonso apunta que “este hombre, este Manuel Machado, parece jugar, parece reír. No; acercaos: llora.” Algo muy similar sucede en la música, así nos lo cuenta Pedro Garfias: “Ramón Pérez de Ayala dijo en cierta ocasión, que no había escuchado algo más triste que el cante por alegrías. Y llevaba razón. Es cante de bulla y de fiesta, se acompaña con palmas, pero por debajo de la aparente viveza de su ritmo hay una larga corriente conmovedora.”<sup>19</sup>

La siguiente *soleá* de tres versos expresa el querer que se siente colmado de Pena:

Yo te he *querío* a ti siempre  
con los reños del alma  
y con fatigas de muerte.<sup>20</sup>  
(*Soleares*, p. 39)

---

<sup>18</sup> MACHADO, Manuel: “*Malagueñas*,” en *Cante bondo*, *op. cit.*, p. 58. Aquí y en adelante citaré como *Malagueñas* a las coplas que pertenecen a esta sección del mismo nombre en este libro, con sus respectivos números de página. Las *malagueñas* son un *palo* del flamenco que se canta y se toca *rubato* y sin compás; se usa la cadencia andaluza. Se trata de una especie de pregunta respuesta entre el guitarrista y el cantaor.

<sup>19</sup> GARFIAS, Pedro: *De España, toros y toreros*, Gobierno del Estado de Nuevo León, Monterrey, 1983, p. 96.

<sup>20</sup> En la nota núm. 7 de la edición de la edición de *Cante bondo*, Nortedur, se menciona que esta copla en particular fue reubicada en la edición de 1916, ya que en la de 1912 aparecía en el apartado “*Chufas*” en vez de aparecer en el apartado “*Soleares*,” como en este caso. Por esos años *chufas* designaba cantes festeros, para bailar. Cabe mencionar que la *soleá* se ha ralentizado con el paso del tiempo, y ha pasado a ser un cante para escuchar, no para bailar.

Querer de esta manera es descubrir la frontera que se desdibuja entre el amor y la muerte, donde la muerte y el amor se confunden, se transforman uno en otro, o se complementan.

El amor sublime también se acerca a la muerte en la siguiente *soleá*, por eso el querer aparece asociado a ella. Frente a esta muerte pequeña se siente el dolor de la Pena, como una banderilla torera, estimulando la vida:

Tengo un querer y una pena.  
La pena quiere que viva,  
el querer quiere que muera.  
(*Soleares*, p. 42)

En la copla que sigue, la vida y la muerte se dejan sentir solamente con tocar la piel de la amada. El tema del amor sublime adquiere otro matiz, ahora puede dar vida y matar de manera simultánea:

Loco me pongo si escucho  
el ruido de tu falda,  
y el contacto de tu mano  
me da la vida y me mata.<sup>21</sup>

De acuerdo con Luis Rosales, la Pena “no es un sentimiento, ni siquiera un ambiente; es una raíz.”<sup>22</sup> La siguiente *seguiriya*<sup>23</sup> ilustra esta idea con transparencia:

Como las raíces  
de la enredadera  
se va alimentando la pena en mi pecho  
con sangre en mis venas.  
(*La pena*, p. 76)<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> MACHADO, Manuel: “El querer”, en *Cante bondo*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>22</sup> ROSALES, Luis: “La Andalucía del llanto”, en *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1966, p. 239.

<sup>23</sup> La estrofa de la *seguiriya* gitana casi siempre consta de cuatro versos con rima asonante en los pares: 6- 6<sup>a</sup> 11- 6<sup>a</sup>. También hay *seguiriyas* de tres versos, el segundo de arte mayor y la asonancia entre el primero y el tercero. Es la única estrofa intransferible a otros cantes. El compás de la *seguiriya* invierte la acentuación de la *soleá* comenzando igualmente de forma acéfala, compás: 3/4+6/8 (*vide* CASTRO: *Génesis Musical del Cante Flamenco...* *Op.Cit.* Págs. 97 y ss.). La armonía de la *seguiriya* es la cadencia andaluza que adquiere especial melancolía, de acuerdo con *Demófilo* expresa sentimientos tristes, profundos y delicados. Es el cante que más le interesó a Falla.

<sup>24</sup> MACHADO, Manuel: “La pena”, en *Cante bondo*, *op. cit.*, p. 75. Citaré aquí y en adelante las coplas de esta sección (de *Cante bondo*) como *La pena*.

En este sentido podemos entender que el yo lírico de la siguiente *malagueña* no quiera curar sus males, porque la Pena, aunque pueda verse como un mal, es también una necesidad:

Publica la enfermedad  
aquél que espera remedio.  
Yo no pregonó mis males  
porque curarme no quiero.  
(*Malagueñas*, vv. 37-40, p. 58)

La Pena – como advierte Joel Caraso- es “el recurso que el andaluz encuentra para anclarse a suelo firme.”<sup>25</sup> De ahí que, aunque duela, el andaluz nunca quiera perderla, como sucede en la siguiente *seguriya* de tres tercios:

Mi pena es muy mala,  
porque es una pena que yo no quisiera  
que se me quitara.  
(*La pena* vv. 1-3, p. 75)

La Pena llega con la compañera, como una corteza amarga, como la piel, llena de erotismo:

Vino y se ha quedado  
en mi corazón,  
como el amargo en la corteza verde  
del verde limón.  
(*La pena* vv. 8-11, p. 75)

De acuerdo con Pedro Piñero, los críticos en la lírica tradicional hispánica tienen “una marcada connotación erótica.”<sup>26</sup> En ciertas coplas antiguas, cuando una virgen corta limones está simbolizando el encuentro sexual.<sup>27</sup> Manuel Machado conocía perfectamente este simbolismo, y consigue transformarlo en su copla, sin perder la sonoridad y el estilo tradicionales. El limón que en la lírica tradicional puede simbolizar el encuentro sexual, aparece ahora lleno de amargura -sin perder su carga erótica- caracterizando la ambivalencia de la Pena; a su vez el poeta va a conseguir un verde especialmente intenso de gran plasticidad, debido en parte a la repetición de la palabra “verde,” pero también, al contraste de la amargura con el color del fruto. De acuerdo con Dámaso Alonso “en arte, o sea

---

<sup>25</sup> CARASO, Joel: “*Canto rodado: Bergamín angélico, duendístico y musarañero*”, en Nigel Dennis (ed.), *En torno a la poesía de José Bergamín*, Pages Editors, Lleida, 1995, p. 139.

<sup>26</sup> Vide PIÑERO, Pedro: “Lorca y la canción popular,” en *La niña y el mar*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2010, p. 616.

<sup>27</sup> Vide MASERA, María Ana: *Symbolism and some other aspects of traditional hispanic lyrics*, tesis inédita, Universidad de Londres, 1995, p. 208.

en expresión [...] lo más intenso es lo más sencillo.”<sup>28</sup> En esta copla es admirable cómo el poeta consigue tanta intensidad cromática y simbólica por medio de una sola comparación y una sola imagen.

La copla que sigue dibuja esencialmente a la lírica flamenca:

No sólo canta el que canta,  
que también canta el que llora...  
No hay penita ni alegría  
que se quede sin su copla.  
(*Malagueñas*, vv. 45-48, p. 59)

Se trata de una suerte de *metatexto*, porque se está describiendo de qué está hecha la copla, de alegrías y tristezas. Aquél que canta cuando llora es el poeta lírico, mitad músico mitad poeta, que en términos de Nietzsche está expresando “dolor primordial”, un concepto que se acerca mucho a la Pena, ahondaremos en él más adelante.

La belleza se incrementa con el dolor, el dolor de la belleza es parte del paradigma de la Pena tal como puede apreciarse en la siguiente *seguiriya*:

Yo corté una rosa  
llenita de espinas...  
Como las rosas que espinitas tienen  
son las más bonitas.  
(*Seguiriyas*, vv. 49-52, p.83)<sup>29</sup>

Esta imagen, que ha llegado a ser un tópico, también alegoriza la belleza de la mujer fatal.

En la copla que sigue, la tensión contrapuntística entre la Pena y la alegría es tan intensa que acaba por romper el corazón:

El cristal se rompe  
del calor al frío,  
como se ha roto de alegría y pena  
mi *corasonsiyo*.<sup>30</sup>  
(*Seguiriyas*, p.83)

---

<sup>28</sup> ALONSO, Dámaso: *op. cit.*, p. 71.

<sup>29</sup> MACHADO, Manuel: “Seguiriyas gitanas”, en *Cante hondo, op. cit.*, p. 83. Citaré aquí y en adelante como *Seguiriyas*, a las coplas que pertenecen a la sección “Seguiriyas gitanas”, con su respectivo número de página.

<sup>30</sup> Esta copla fue incluida como copla popular en la antología de Juan Alberto Fernández Bañuls y José María Pérez Orozco, *Poesía flamenca, lírica en andaluz*, Signatura Ediciones, Sevilla, 2003, p.184. Es un dato interesante para observar cómo Manuel Machado consigue a la sonoridad y el estilo de las coplas tradicionales, al punto de que los expertos (antologadores) confundan su copla con una popular.

Es interesante observar que la comparación se hace con otros dos opuestos, frío y calor, los cuales también generan esta tensión que acaba por romper el cristal.

Los opuestos también aparecen en las cuerdas de la guitarra, la tristeza desgarrada (de los bordones hechos de metal) frente a la alegría que acaricia (de las primas hechas de tripa, actualmente de nailon). Entonces un rasgueo (que implica la simultaneidad de las seis cuerdas) expresa el sentido paradójico de la Pena, la tristeza y la alegría al mismo tiempo:

A la sombra fresca de la vieja parra  
un mozo moreno rasguea la guitarra...  
Cantares...  
Algo que acaricia y algo que desgarrar.

La prima que canta y el bordón que llora...  
Y el tiempo callado se va hora tras hora.  
Cantares...  
Son dejos fatales de la raza mora.  
(*Cantares*, vv.5-12, p.15)<sup>31</sup>

Estas dos estrofas de versos dodecasílabos, que no corresponden a ninguna de las formas métricas características de las coplas flamencas, son parte del poema, “Cantares”, único poema de *Cante hondo* en que no hay coplas flamencas. Por alguna razón el poeta eligió este tipo de estrofa (con paralelismo métrico y rima consonante) para hablar de su tierra andaluza.

Como un complemento a estas dos estrofas reproducimos aquí algunas coplas populares de guitarras que no tienen primas, es decir que no tienen alegrías:

La prima toca alegría,  
toca la pena el bordón,  
pero la guitarra mía  
la prima se le partió.

La guitarra sin prima  
suena quejosa,  
como estoy yo contigo  
por cierta cosa.

---

<sup>31</sup> MACHADO, Manuel: “Cantares”, en *Cante hondo, op. cit.*, Citaré aquí y en adelante como *Cantares*, a las estrofas del poema “Cantares”, con su respectivo número de página.

La guitarra que suena  
no tiene prima;  
pero tiene bordones  
de plata fina.

La guitarra sin la prima  
es como un hijo sin madre;  
todo erdia se le ba  
suspirando y dando ayes.

La siguiente *seguiriya* de Manuel Machado habla de la Pena verdadera, tan intensa que no se puede decir, se lleva en silencio en la mayor hondura:

Las que se publican  
no son grandes penas.  
Las que se callan y se llevan dentro  
son las verdaderas.  
(*Seguiriyas*, p. 84)

Recuerde el lector los siguientes versos de un *bossa nova*<sup>32</sup> de Vinicius de Moraes: “tristeza nao temfim / felicidade sim.” No sabemos si el poeta brasileño leyó a Manuel Machado, pero sí podemos observar que los versos de este *bossa nova* están emparentados con la copla que sigue:

Horas de alegría  
son las que se van...  
Que las de pena se quedan y duran  
una eternidad.  
(*Seguiriyas*, p. 86)

Estos dos ejemplos nos dejan inducir que, en cierta corriente lírica, cuanto más breve e intensa es la alegría, más larga e intensa será la Pena.

Para el andaluz, sentir Pena es una virtud, una muestra de su sensibilidad, una manera auténtica de vivir. Mostrar el dolor de la Pena es mostrar nuestra parte más humana, aquélla que en las sociedades competitivas significa debilidad.

En la siguiente copla aparece con toda sencillez la inmensa ternura de contarse las penas:

Siéntate a mi vera...  
Dame la mano, hermanita mía,  
cuéntame tus penas.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Se llama “Felicidade” la música es de Antonio Carlos Jobim.

<sup>33</sup> MACHADO, Manuel: “*Soleariyas*”, en *Cante hondo, op. cit.*, p. 100.

El carácter hiperbólico de la Pena tiene un muy buen ejemplo en la siguiente *seguiriya*, donde, además, leemos entre líneas que el poeta presume la intensidad de su Pena:

Compañera mía,  
tan grande es mi pena,  
que el sol cuando sale, con tanta alegría  
no me la consuela.  
(*Seguiriyas*, p. 88)

La copla nace de la Pena (del llanto, del dolor primordial) pero al mismo tiempo es la sublimación de ella:

No importa la vida, que ya está perdida,  
y después de todo, ¿qué es eso, la vida?...  
Cantares...  
Cantando la pena, la pena se olvida.  
(*Cantares*, vv. 13-16, p. 16)

La vida ya está perdida porque cada instante la perdemos, lo que nos queda es un recuerdo que ya se desvanece. Por ello tiene sentido la pregunta “¿qué es eso, la vida?” El sentimiento efímero de la vida es parte de la Pena. La misma Pena (dolor primordial) por haber sido arrancados de la madre naturaleza, de la madre, del vientre, es la Pena que sentimos por morir a cada pulso. Este dejar de ser siendo implica la Pena existencial, incesante, que ya había sido dibujada en una *soleá* y una *malagueña* en las primeras páginas de este ensayo. La improvisación del canto expresa -en este sentido- sublimación y dolor: una melodía irreplicable que cura la Pena, sólo por un instante, pero después la Pena regresa con el silencio. Con la copla se olvida el dolor de existir, pero también se recuerda.

En términos de Paul Valéry, el poeta tiene que olvidar para poder recordar: recordar las emociones vírgenes de la infancia, la primera vez que escuchó el sonido de una fuente, recordar el origen. Ese olvido, que también es un recuerdo, se convierte para el Andaluz en un viaje a la tierra, a las raíces. En Andalucía, apunta Ortega y Gasset, “la unión del hombre con la tierra se eleva a relación espiritual.”<sup>34</sup> Esta íntima relación con la naturaleza implica también un regreso de ese viaje, de ese olvido, porque inevitablemente hay que regresar al mundo civilizado. En ese regreso está lo que Nietzsche llama “dolor primordial”, íntimamente emparentado con la Pena, porque implica el placer de entrar plenamente (poéticamente) en el mundo de la naturaleza y también el dolor inevitable de tener que salir de ese mundo. Es como rozar el paraíso y regresar con una herida. En este sentido Ortega apunta que Andalucía es “el único pueblo de Occidente que permanece fiel al ideal paradisiaco de la vida.”<sup>35</sup> El andaluz

---

<sup>34</sup> ORTEGA Y GASSET, José: “El ideal vegetativo”, en *Teoría de Andalucía*, Revista de Occidente, Madrid, 1942, p. 28.

<sup>35</sup> *Ibíd.*, p. 23.

puede escaparse al paraíso con una copla, con un refrán, con un requiebro, con un solo rasgueo, para sentir después la Pena del regreso.

El mundo poético de Manuel Machado, su belleza herida, sus primas y sus bordones, su luminosidad profunda, su grave levedad, su triste alegría, nos regresa por un instante al paraíso donde el dolor de la Pena hunde sus raíces.

## BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, Dámaso: “Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado,” en *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid, 1952.

BAEHR, Rudolf: *Manual de versificación española*, Gredos, Madrid, 1997.

CARASO, Joel: “Canto rodado: Bergamín angélico, duendístico y musarañero”, en Nigel Dennis (ed.), *En torno a la poesía de José Bergamín*, Pages Editors, Lleida, 1995.

CASTRO BUENDÍA, Guillermo: *Génesis Musical del Cante Flamenco. De lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti*. Libros con duende, Sevilla 2014.

DIEGO, Gerardo: *Manuel Machado poeta*, Editora Nacional, Madrid, 1974.

GARCÍA LORCA, Federico: “El primitivo canto andaluz,” en *Conferencias I*, introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Alianza, Madrid, 1984.

GARFIAS, Pedro: *De España, toros y toreros*, Gobierno del Estado de Nuevo León, Monterrey, 1983.

MACHADO, Manuel: “Introducción,” en *Cante hondo 1916*, Nortedur, Barcelona, 2008.

MASERA, María Ana: *Symbolism and some other aspects of traditional hispanic lyrics*, tesis inédita, Universidad de Londres, 1995.

ORTEGA Y GASSET, José: “El ideal vegetativo”, en *Teoría de Andalucía*, Revista de Occidente, Madrid, 1942.

PAEPE, Christian de: “Introducción,” en García Lorca, *Poema del cante jondo*, Edición crítica de Christian de Paepe, Madrid, Espasa-Calpe, 1986.

PIÑERO, Pedro: “Lorca y la canción popular,” en *La niña y el mar*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2010.

ROSALES, Luis: “La Andalucía del llanto”, en *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1966.